

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
PPGAC

Dissertação

Musicalidades, sonoridades e
sua potência épica no
espetáculo O Pão e a Pedra, da
Cia do Latão

Gustavo Ferreira de Oliveira Sampaio



GUSTAVO FERREIRA DE OLIVEIRA SAMPAIO

**MUSICALIDADES, SONORIDADES E SUA POTÊNCIA ÉPICA NO ESPETÁCULO
*O PÃO E A PEDRA, DA CIA DO LATÃO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, como exigência para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos e Poéticas da cena Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante.

OURO PRETO - MG

2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S192m Sampaio, Gustavo Ferreira De Oliveira.

Musicalidades sonoridades e sua potência épica no espetáculo O Pão e a Pedra da CIA DO Latão. [manuscrito] / Gustavo Ferreira De Oliveira Sampaio. - 2021.

260 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Música. 2. Teatro. 3. Brecht, Bertolt, 1898-1956. I. Cavalcante, Alex Beigui de Paiva. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 792.01

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



FOLHA DE APROVAÇÃO

Gustavo Ferreira de Oliveira Sampaio

Musicalidades, sonoridades e sua potência épica no espetáculo *O Pão e a Pedra* da CIA do Latão

Dissertação apresentada ao Programa de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre

Aprovada em 22 de fevereiro de 2021

Membros da banca

Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante - (Orientador) Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos - Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 22/02/2021



Documento assinado eletronicamente por **Alex Beigui de Paiva Cavalcante, COORDENADOR(A) DE CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**, em 19/11/2021, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0246976** e o código CRC **3A406034**.

RESUMO

Esta dissertação tem como foco uma pesquisa acerca do trabalho sonoro-musical, desenvolvido no espetáculo *O Pão e Pedra* (2016) pela Companhia do Latão. Esta é uma peça em que é possível notar um trabalho estético-político muito presente, cujo o tema central trata-se sobre o universo do trabalho, relacionado a greve do ABC paulista, em São Bernardo do Campo-SP em 1979, também sobre as mudanças de coordenada política da época, e as questões de luta de classes. Tal como Bertolt Brecht aplicava a estética do Teatro Épico / dialético em seus espetáculos no século XX, como de recursos narrativos, de corais, de músicas, do estranhamento, entre outros, faço um paralelo de como estes potentes recursos se refletem no trabalho da CIA do Latão. Pensando principalmente em como a sonoplastia e a música, importantes matrizes da cena épica, aparecem em um viés estético, reflexivo, e por um princípio da crítica das contradições neste espetáculo. E também, neste sentido, apresento algumas das diferenças da aplicação sonoro-musical em *O Pão e a Pedra* (2016), não trabalhada apenas como uma estética pura.

Palavras-chave: Musicalidade, sonoridade, música, teatro épico, Bertolt Brecht, *O Pão e a Pedra*, CIA do Latão

ABSTRACT

This dissertation focuses on research on sound-musical work, developed in the show *O Pão e a Pedra* (2016) by Companhia do Latão. This is a piece in which it is possible to notice a very present aesthetic-political work, whose central theme is about the universe of work, related to the strike of ABC paulista, in São Bernardo do Campo-SP in 1979, also about the political coordinate changes at the time, and issues of class struggle. Just as Bertolt Brecht applied the aesthetics of the Epic / dialectic Theater in his shows in the 20th century, as well as narrative resources, choirs, music, strangeness, among others, I parallel how these powerful resources are reflected in the work of the CIA do Latão. Thinking mainly of how the sound and music, important matrixes of the epic scene, appear in an aesthetic, reflective bias, and by a principle of criticism of the contradictions in this show. And also, in this sense, I present some of the sound-musical application in *O Pão e a Pedra* (2016), not only worked as a pure aesthetic.

Keywords: Musicality, sound, music, epic theater, Bertolt Brecht, *O Pão e a Pedra*, Companhia do Latão

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos são a Deus, aos deuses da vida, da arte e da natureza, que são fontes de força e fé para superar todos os desafios possíveis. Não posso deixar de agradecer aos meus familiares, em especial minha mãe Silvia Ferreira de Oliveira e minha tia Maria Madalena de Oliveira, sempre me apoiando em vários âmbitos da minha vida. Agradeço aos meus amigos, meus colegas de profissão, aos meus professores, em especial ao meu Orientador Prof. Dr Alex Beigui de Paiva Cavalcante (UFOP) pela paciência e trocas artísticas e acadêmicas, e a toda equipe da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP. Também sou muito grato aos professores que participaram de minha banca de qualificação e defesa Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP) e Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos (USP). Agradeço a Companhia do Latão, em especial a equipe do espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016). Agradeço a Bertolt Brecht por ser uma grande fonte de inspiração enquanto artista e pensador do teatro. Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), por me proporcionarem a oportunidade de ter um mestrado¹, principalmente enquanto bolsista UFOP / CAPES. Enfim, agradeço a todos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para mais essa vitória em minha vida. Esta dissertação de mestrado faz parte de um processo muito importante para mim, principalmente neste momento tão difícil de pandemia e em que nosso país está tão 'desGovernado'. Este material é a conclusão de mais uma grande etapa na minha vida acadêmica, artística e mesmo de evolução pessoal.

¹ Esta pesquisa contou com o auxílio de uma bolsa de estudos da Universidade Federal de Ouro Preto via Capes, de março de 2018 a março de 2020.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A MÚSICA E A SONOPLASTIA NO TEATRO ÉPICO / DIALÉTICO DE BRECHT	23
1.1 Bertolt Brecht e o seu trabalho com Teatro Épico	23
1.2 Sobre a contribuição da música para o teatro épico: As influências e as principais parcerias de Brecht	32
2 DE BRECHT AOS CONTEMPORÂNEOS DO TEATRO, A MÚSICA E AS SONORIDADES NA CENA.....	53
2.1 Konstantin Stanislávski e a paisagem auditiva	54
2.2 Edward Gordon Craig, o régisseur e o rigor na cena	59
2.3 Antonin Artaud e as sonoridades em um teatro ritualístico	61
2.4 Vsévolod Meyerhold, a encenação partitura e a composição paradoxal	66
2.5 Jerzy Grotowski e o trabalho com as potencialidades sonoro-vocais do ator ..	75
2.6 Ariane Mnouchkne e a dramaturgia sonoro-musical de Jean-Jaques Lemêtre	80
2.7 Peter Brook: do espaço vazio a performance musical na cena, relações com o teatro épico	86
3 COMPANHIA DO LATÃO: UM BREVE HISTÓRICO, SUA RELAÇÃO COM O TEATRO ÉPICO E SEU TRABALHO SONORO-MUSICAL	94
3.1 A influência de Brecht no Brasil, sobre o teatro e a música	94
3.2 Breve histórico sobre a Companhia do Latão	103
3.3 Revisionismo sobre os caminhos da pesquisa sonoro-musical na Companhia do Latão	107
4 MÚSICA, MUSICALIDADES, SONORIDADES NO ESPETÁCULO <i>O PÃO E A PEDRA</i> DA CIA DO LATÃO	127
4.1 Sobre o espetáculo <i>O Pão e a Pedra</i> (2016)	127
4.2 Música, musicalidades, sonoridades e sua potência épica em <i>O Pão e a Pedra</i>	135
4.2.1 A música e a sonoplastia em sua função épica no espetáculo <i>O Pão e a Pedra</i>	139

4.2.2 Criação de composições não tradicionais, por meio de escalas não diatônicas, e o trabalho com ritmos irregulares em <i>O Pão e a Pedra</i>	151
4.2.3 As principais linhas das canções em <i>O Pão e a Pedra</i>	156
4.2.4 Música instrumental / efeitos sonoros e suas várias funções no espetáculo <i>O Pão e a Pedra</i>	173
4.2.5 A manipulação do tempo e do espaço pela música e sonoplastia na cena em <i>O Pão e a Pedra</i>	182
CONCLUSÃO	190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	199
ANEXOS	208
Anexo 1: Entrevista com Lincoln Antonio, diretor musical de <i>O Pão e a Pedra</i>	208
Anexo 2: Entrevista com Sérgio de Carvalho, diretor de <i>O Pão e a Pedra</i>	210
Anexo 3: Entrevista com Maria Lívia, assistente de direção de <i>O Pão e a Pedra</i>	222
Anexo 4: Entrevista com Ney Piacentini, ator de <i>O Pão e a Pedra</i>	227
Anexo 5: Entrevista com João Filho, ator de <i>O Pão e a Pedra</i>	237
Anexo 6: Roteiro musical de <i>O Pão e a Pedra</i> , de Lincoln Antonio, com comentários	241
Anexo 7: Exemplos de modelos de roteiro musical temático com cifras do espetáculo <i>O Pão e a Pedra</i> – por Lincoln Antonio	254

INTRODUÇÃO

Com base na análise das sonoridades, da musicalidade e da música² no espetáculo teatral *O Pão e a Pedra* (2016), esta pesquisa traz o uso da música e da sonoplastia em suas várias potências: seja instrumental, como canção cênica, efeito de musicalidade na cena e função rítmica; seja como elemento musical para dinâmica das cenas e atuações. Nesse sentido, o enfoque deste trabalho está na música e na sonoplastia em sua função épica – dialética na peça.

O Pão e a Pedra (2016) é uma peça realizada pela *Companhia do Latão*, de São Paulo, dirigida e escrita por Sérgio de Carvalho³, que oferece, em sua dramaturgia, o universo do mundo do trabalho relacionado à greve dos metalúrgicos, ocorrida em 1979, no ABC Paulista, em São Bernardo do Campo. A peça retrata uma mudança das coordenadas políticas da época. São traçadas as dificuldades dos personagens, a maioria trabalhadores, mostrando o início de um engajamento político que envolve a luta por uma sociedade justa e leva o espectador a refletir sobre o comportamento social em momentos de tensão e limite ao abordar relações de poder entre patrão e empregado, bem como as respostas deles frente às desigualdades e às opressões.

Um dos pontos-chave dessa peça é o trabalho com contradições. Exemplo disso é o dilema que envolve a manutenção de ideais em relação à possibilidade de promoção no emprego. Há um deslumbre diante da oportunidade de crescimento ao passo em que se revelam vários abusos e injustiças nesse meio. Nessa perspectiva, Joana Paixão, a personagem central da peça, é uma militante que apoia a greve⁴ e reivindica direitos

² Segundo Bohumil (1996), a “música” pode ser entendida como a arte de combinação de sons simultâneos e sucessivos, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo; basicamente composta por melodia, harmonia, contraponto e ritmo, apresenta sons regulares e irregulares. Já o “som” é a sensação produzida no ouvido por meio das vibrações de corpos elásticos. Essas põem o ar em movimento na forma de ondas sonoras propagadas em direções simultâneas. Suas principais características são altura, duração, intensidade e timbre. A música se difere da sonoplastia e da musicalidade. Entretanto, são complementares entre si: a sonoplastia, conhecida também como sonotécnica. É uma atividade ou técnica artística que usa de recursos sonoros, como música, ruídos ou efeitos acústicos em filmes, peças de teatro, programas de rádio e TV. A musicalidade, conhecida como “a arte do bem mover”, é a utilização dos elementos da música, como domínio do tempo espaço, ritmo, pulsação e intensidade, aplicados em quaisquer outras artes.

³ Sérgio Carvalho é dramaturgo, encenador e pesquisador de teatro. Também é professor de Dramaturgia e Crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). É fundador e diretor do grupo teatral Companhia do Latão, de São Paulo. Foi professor Teatro na Unicamp entre 1996 e 2005. mestrado em Artes Cênicas (1995) e doutorado em Literatura Brasileira (2003), além de graduação em jornalismo ,colaborou com diversos veículos de comunicação.

⁴ A respeito da abordagem de greves no teatro, destaca-se: *Eles não usam Black-tie* (1958), peça de Gianfrancesco Guarnieri, produzida pelo Teatro de Arena é uma obra clássica e de importante referência para o teatro brasileiro. Talvez não tenha sido uma referência direta para o processo e dramaturgia de *O Pão e a Pedra* (2006), mas, ainda assim, vale a menção: em *Eles não usam Black-tie*. O drama envolve

trabalhistas e melhores salários junto aos seus companheiros de trabalho. Ela, no entanto, perante as dificuldades financeiras e ao perceber que os homens ganhavam um salário maior do que as mulheres, transveste-se⁵ de homem e se torna João Batista. Assim, ela continua seu trabalho, busca por reconhecimento e se torna uma “fura a greve”, escondendo a situação de seus companheiros e indo contra seus princípios como militante.

Outra motivação que leva a personagem Joana a passar por essa situação é o desejo de se manter junto ao filho, que vivera com um padre em um orfanato. A dualidade da personagem, então, apresenta uma interessante reflexão dialética: o mais adequado seria apoiar a greve junto a seus colegas de trabalho ou pensar individualmente ao defender os próprios interesses por sobrevivência com o filho? Esse dilema interessou muito a *CIA do Latão* como instrumento de reflexão acerca da mudança de ideais, ou seja, a metamorfose de uma operária que, diante das circunstâncias, precisa se tornar outro sujeito para não ser “marcada com o ferro do capital”⁶.

A peça traz, ainda, as relações entre política e religião e cultura e política. A religião é tratada como algo que atravessa o pensamento político no sentido de ter poder econômico e grande força de influência nas relações em meados dos anos de 1970. O contato com o estudo do cristianismo, nesse período, levou Sérgio de Carvalho – e, logo depois, os demais integrantes da *CIA do Latão* – a pesquisar mais sobre a atuação da Igreja Católica progressista no País. Por volta dos anos de 1968 e 1978, a Igreja se apresentava sob influências da Teologia da Libertação, quando houve intenso ciclo de politização dela na América Latina, com críticas à desigualdade social e ao apoio a

uma família de trabalhadores que moram na favela e passam por problemas socioeconômicos. O personagem Otávio organiza uma greve junto aos outros trabalhadores em busca de melhores condições trabalhistas; enquanto Tião não quer participar desse movimento, por temer a perda de seu emprego e não conseguir dar uma vida segura para sua esposa e filho que está por vir.

⁵ O travestismo está presente, também, em *Grande Sertão: Veredas* (1956), obra de João Guimarães Rosa publicada, em sua primeira versão, pela Livraria José Olympio Editora. O livro sofreu diversas montagens e adaptações para o teatro e TV, além de várias edições publicadas, posteriormente, por outras editoras. Trata-se de um romance genial e, acima de tudo, uma história surpreendente de aventura, amor, mistério, traição, conflito, amizade, dor, paixão e superação” (ROSA, 2006). No enredo, Diadorim passa pelo travestismo ao lado de seu companheiro de lutas, Riobaldo, tendo, com ele, um estranho jogo de amor, de mostrar-se e esconder-se, não ousando transgredir os códigos rígidos dos jagunços. Diadorim, um ser andrógino, representa os diversos paradoxos e as ambiguidades apresentados na obra, ao apontar reflexões sobre gênero, sexualidade e afetos. Nessa dualidade, o personagem assume personificações do bem e do mal, do feminino e do masculino, da certeza e da dúvida e assim por diante, revelando a noção dialética do seu ser.

⁶ Frase retirada do programa do espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016) – Metamorfose do trabalho: Por Sérgio de Carvalho: “No palco, vemos metamorfose. Aquelas impostas pelo Capital, que é em si mesmo um permanente processo de mutação da mercadoria em dinheiro e do dinheiro em mercadoria”.

movimentos em defesa dos pobres: “A força dessa atuação foi tamanha que o papado de João Paulo II surgiu como uma reação conservadora a essa militância que sonhou reconectar a igreja católica aos aspectos comunitários e antimerchantis do cristianismo primitivo” (CARVALHO, 2019, p. 9).

O momento retratado na peça também corresponde à mudança de ciclo na Ditadura Militar, levando a *CIA do Latão* a pensar questões como a relação entre setores do clero progressista e o “novo sindicalismo”, que ganhou projeção nacional com as greves do ABC Paulista, nos anos de 1978 a 1980. A junção do movimento dos trabalhadores com a Igreja, ocorridos com a pressão de setores intelectualizados de esquerda, teve um caráter simbólico na luta pela democratização, mudando, assim, as coordenadas da política de esquerda no Brasil.

Além da Igreja e dos sindicatos, outro núcleo ideológico abordado na peça é o movimento estudantil, que motivou toda a equipe de *O Pão e a Pedra* (2016) a pesquisar sobre as relações entre tais cenários e o período em que a peça acontece. Isso se deu por meio de livros, filmes e entrevistas com militantes que participaram das greves ocorridas, principalmente, entre 1978 e 1979.

O espetáculo e sua dramaturgia se deram num processo coletivo por meio de um levantamento histórico real e de experimentações improvisacionais cênicas. Com isso, *O Pão e Pedra* (2016) mistura elementos fantásticos, documentais e realistas, a fim dar à cena representação histórica, apesar de apresentar situações e personagens ficcionais. Ademais, os atores e a direção procuraram não ficar presos a uma estrutura dramática⁷, de um drama social, mas vão em direção à estrutura épica. Dessa forma, elementos reais e imaginários são trabalhados de maneira intercalada, possibilitando narrar e transmitir ao espectador esse período histórico do Brasil.

A *Companhia do Latão* busca, também, “desmontar” ideologias para que o espectador não confirme aquilo que já tem em mente, mas reflita acerca do espetáculo e de sua temática. Assim, traz em suas peças, como demonstrado em *O Pão e Pedra* (2016), movimentos contraditórios e transformações capazes de levar o público a ter um pensamento dialético e reflexivo diante daquilo que vê. Em seus trabalhos, a Cia retrata o aparecimento da contradição e, por uma perspectiva dialética, mostra as diferenças de

⁷ Em linhas gerais, é aquela que envolve o espectador em uma ação cênica, na qual ele é deslocado para dentro dela: o homem geralmente é visto como um ser imutável, enquanto os acontecimentos da cena têm um curso linear. Isso se difere da forma épica de teatro proposta por Brecht e muito utilizada pela Companhia do Latão em *O Pão e Pedra*. A peça faz do espectador um observador e o mantém reflexivo diante do homem que aparece no espetáculo, um ser mutável e social.

pensamento presentes na cena. Esse é um recurso muito usado por Bertolt Brecht no teatro épico, mostrando um modo de pensar a realidade de forma paradoxal, em transformação constante, em que ideias e diferentes acontecimentos dão origem a um terceiro (outro) pensamento acerca das coisas:

O mundo é transformável porque é contraditório. Nas coisas, gentes e acontecimentos, há algo que os faz como são e, ao mesmo tempo, algo que os faz diferentes. Porque coisas, gentes e acontecimentos evoluem, não permanecem estáticos, transformam-se até tornarem-se irreconhecíveis. E as coisas tal qual são agora contêm em si - assim, em forma irreconhecível, outras coisas, anteriores, em conflito com as atuais (BRECHT, 1970, p. 195, *apud* PIACENTINI, 2018, p. 26).

A *Companhia do Latão* se inspira em um teatro que traz uma função sociopolítica e filosófica. Assim, é possível identificar o pensamento musical e a potência do teatro épico de Bertolt Brecht já no processo de criação da peça. Em o *Pão e a Pedra* (2016), a música não atua apenas para divertimento, efeito de ilusão ou narcótico frente ao espectador. Ela aparece com uma função irônica e de quebras nas cenas, interrompendo a continuidade das ações e ajudando na narração e nos comentários, de forma a proporcionar ao espectador momentos de reflexão frente ao tema tratado.

São usadas canções ora populares, ora inéditas, criadas especificamente para o espetáculo. Elas podem ser acompanhadas por instrumentos tocados de modo não convencional. Alguns deles são compostos por pedaços de metal, como carcaça de geladeira, por exemplo, produzindo ritmos simples em confronto com os ritmos irregulares. Há, também, músicas e sonoridades que criam uma ambientação de ruídos de fábrica ou evocação de trajetórias, memórias, desejos e emoções dos personagens. Porém, isso é algo diferente do que seria o leitmotiv⁸ – motivo condutor, uma técnica aplicada sistematicamente por Richard Wagner em suas óperas, constituídas por frases

⁸ Leitmotiv se refere à frase melódica ou tema associado a uma obra dramática (especialmente na ópera) a determinada ideia, pessoa, objeto ou situação. Trata-se de um tema dominante, recorrente ou motivo central que se repete em um trabalho ou no conjunto da obra de um autor. Para Richard Wagner, em seu livro *Ópera do Drama* (1851), o *Leitmotiv* seria “[...] como procedimento de criação musical, relacionando-o àquele contexto histórico, social e estético, influenciado pelo conceito de belo na arte de Immanuel Kant e imerso nas ideologias românticas alemãs que incidam a tônica criativa daquele período. E partindo do pressuposto de que a arte acompanha as transformações históricas e sociais do mundo, não podemos atribuir ao Leitmotiv os mesmos efeitos e paradigmas do século XIX. [...] apostamos que o procedimento ganhou novos sentidos em novos contextos” (OLIVEIRA, 2015, p. 20).

musicais curtas e recorrentes, usadas como recurso para fixar, rememorar e gerar identificação por parte do público ouvinte.

Algumas canções se repetem no espetáculo do Latão, entretanto, não são para mostrar a identificação de um personagem, como um “tipo” ou “assunto” que o determine, ligando-o a um tema curto de música que se repete; e sim algo relacionado à memória desses personagens. A direção e composição musical de *O Pão e a Pedra* (2016) é feita por Lincoln Antonio, que, além de compositor musical, executa a maioria dos instrumentos presentes no espetáculo.

Lincoln não se contenta em trabalhar a música apenas como um acessório, mas como um elemento de representação de extrema importância. Nesse processo, as intenções ritmadas ecoam do piano e dos instrumentos percussivos, expandindo a sonoridade por uma ambientação que liga o ator à cena. Em outros momentos, a música e a sonoplastia trazem uma dinâmica efervescente à cena. Ao transitar entre momentos musicais não regulares, a peça experimenta formas de composições não constituídas por escalas diatônicas e também trabalha com confronto de ritmos.

Outro caminho realizado pela Companhia é a ressignificação de frases, textos e falas, com improvisações de canções e adoção de uma música coral que faz a narrativa das cenas. O espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016) gera, por meio de ritmo e dinâmica, ações relacionadas ao trabalho de energia do ator e das cenas, as quais são ligadas ao tempo, à pausa, à linearidade (em alguns momentos) e à fragmentação. Isso tudo constitui o efeito musical e sonoro que prende a atenção do espectador num espetáculo de 170 minutos. Nesse sentido, trata-se de uma peça que traz alto nível de dinamismo às cenas. Jacyan Castilho relaciona tais dinâmicas ao nível de musicalidade da obra:

É comum se ouvir, a respeito de um espetáculo teatral, que ele possui alto senso de musicalidade. Nem sempre se quer dizer com isso que ele apresenta canções, nem mesmo que conte com trilha sonora musical (embora, às vezes, seja esse o caso). Muitas vezes essa qualidade - no sentido de característica - é atribuída - no sentido de um elogio - ao espetáculo que se faz perceber, pelo espectador, como harmonioso, seja na duração, seja na adequação de seus elementos. Nesse caso, um espetáculo harmonioso é o que não deixa o espectador perceber o tempo passar. Isto é, a percepção temporal da plateia é induzida pelo prazer da fruição, a entender como curta uma experiência que é gratificante. Ao contrário, espetáculos tediosos seriam os que causam a impressão de nunca acabar, ou de durar ‘além do necessário’ - quando, aos olhos do espectador, ele já teria completado sua mensagem. (É famosa a anedota relatada pelo cenógrafo e diretor teatral Ewald Hackler sobre um lendário crítico teatral da Viena dos anos 1920-1930, Alfred Polgar, que disse certa

vez a respeito de um espetáculo, com acidez que lhe era peculiar: ‘O espetáculo começou às 20h00. Depois de duas longas horas olhei no meu relógio: eram 20h10’ (CASTILHO, 2013, p. 3).

Há quem diga que um espetáculo harmonioso pode ser considerado também prazeroso por todas as partes que o constituem, como a cenografia, a iluminação, a música, a interpretação ou a dramaturgia. Em relação à composição musical, a harmonia se estabelece da combinação vertical dos desenhos de cada instrumento ou voz. De forma análoga, no tocante ao espetáculo, é possível relacioná-lo aos elementos combinados que compõem a obra cênica, podendo, assim, “soar[em] como música”.

Nesse sentido, o termo harmonia está musicalmente ligado a algo que traz união, proporção ou disposição ordenada entre as partes de um todo. Ela está, ainda, entre os três pontos que compõem a música, junto à melodia e ao ritmo⁹. Dessa forma, não se pode afirmar que harmonia possa ser a palavra mais adequada, generalizando-a para todos os tipos de espetáculos. É sabido que as peças não seguem um mesmo padrão, pois podem apresentar uma ordem mais linear ou mais fragmentada.

No campo da música, algo tem ou está em harmonia quando se mostra agradável aos ouvidos. Já no sentido mais genérico e popular da palavra, o conceito de harmonia vertical não seria o ideal para se relacionar, por exemplo, aos espetáculos de Brecht, com peças épicas. Também pode não ser oportuno para conceituar as peças da Cia do Latão, mais especificamente em *O Pão e a Pedra* (2016). Para este espetáculo, o termo “harmonia horizontal” ou (contraponto) seria mais adequado, pois remete ao universo musical por meio do uso de técnicas composicionais de polifonia, das regras de simultaneidade das melodias e das sobreposições melódicas:

[...] quando várias vozes são ouvidas em igual nível de importância, tem-se a polifonia. Nela, o compositor experimenta como linhas melódicas se relacionam consigo mesmas. Então, as várias linhas são como que “trançadas”, elaboradas em entrelaçamento. Na verdade, polifonia soa muito mais como várias conversações paralelas acontecendo ao mesmo tempo, sua leitura é “horizontal”, pois consiste na compreensão das várias linhas discursivas, que se relacionam em disputa entre si. Na maioria das utilizações modernas, a polifonia não se distingue do contraponto (contra punctum, “contra nota”), que é o

⁹ “[...] a melodia, que vem a ser a combinação de sons consecutivos, ou sucessivos, por exemplo, uma escala musical; [...] e o ritmo, que se refere à ordenação dos sons no tempo (considerando tanto sua duração como a articulação de tempo entre os sons, as pausas)” (MED, 1996 *apud* CASTILHO, 2013, p. 6-7).

procedimento de se acrescentar uma parte à(s) outra(s) preexistente(s). Quando há distinção entre os termos, aplica-se mais à denominação em períodos históricos específicos: a polifonia é usada em referência ao final da Idade Média e da Renascença; contraponto, em relação ao Barroco do qual as fugas de Bach são o exemplo mais notório (CASTILHO, 2013, p. 8).

A polifonia trouxe, com o passar do tempo, o que há de mais inovador para cena teatral e cinematográfica na atualidade. Ela representa o contraponto. É um recurso muito utilizado pelos encenadores na estrutura da composição cênica como opção para as narrativas com tendências paralelas, consecutivas e monofônicas, nas quais se ouve apenas uma “voz”.

Assim, pensando um teatro com estrutura polifônica e horizontal como no teatro épico, Brecht trabalha com o drama descontínuo. Relaciona-se ao drama linear de efeito catártico, fragmentando-se em cenas e quadros autônomos (ou de forma elíptica), os quais finalizam em seus próprios ciclos completos, comportando, entre eles, várias lacunas. “É possível reconhecer, na utilização da música, dos eventos sonoros, e, mais ainda, na organização dos elementos de ruptura da verossimilhança – inclusive na duração irregular das cenas – a intencionalidade desse propósito” (CASTILHO, 2013, p. 17).

Em suas encenações, Brecht utilizava de ritmos variados como ferramenta para operar as montagens fragmentadas de seus espetáculos, como se fossem colagens. Ao evitar o caminho do ilusionismo, por meio de um trabalho artístico e social que instiga a reflexão crítica do espectador, ele não se fundamenta na empatia pelas ações contidas na cena. Nessa perspectiva fragmentária, de montagens¹⁰, há uma autonomia entre as partes do espetáculo, em que cada uma das cenas tem valor por si, como se fossem várias pequenas peças dentro de um único espetáculo.

Cada cena traz começo, meio e fim, apresentando uma própria unidade. Essa forma teatral épica começou a ser formulada por Brecht, na Alemanha, na década de 1920. Conforme afirma Walter Benjamin, ao trazer um ponto forte sobre fragmentação em suas encenações, Brecht oferece, ainda, grandes contribuições para a época. Para o

¹⁰ Montagem “[...] é uma palavra que hoje substitui o antigo termo composição. Compor (colocar com) também significa montar, juntar, tecer ações junto: criar a peça. A composição é uma nova síntese de materiais e fragmentos retirados de seus contextos originais” (Op. Cit., p. 158 *apud* CASTILHO, 2013, p. 122). “O conceito de montagem não apenas implica uma composição de palavras, imagens ou relacionamentos. Acima de tudo, isso implica a montagem do ritmo, mas não para representar ou reproduzir o movimento. Por meio de montagem do ritmo, de fato, refere-se ao próprio princípio de movimento, tensões, processos dialéticos da natureza ou do pensamento” (*Ibidem apud* CASTILHO, 2013, p. 122).

cinema¹¹, por exemplo, que seria uma nova tecnologia atrelada ao recurso da fragmentação e das montagens, fomentando importantes discussões artísticas naquele período:

A montagem que Brecht opera em seu teatro também “disseca” e se apropria das mais diversas técnicas expressivas, entre elas a charge política, o jornalismo, as artes visuais (desenho, pintura, pôster etc.), a fotografia, as projeções filmicas, a literatura, a música e a dança. Esses recortes de linguagens acabam completando uns aos outros, justapondo-se, parodiando-se, comentando-se, como na contraposição frequente que ele faz entre um pedaço de cenário e o palco nu, sem coxias e com urdimento à vista. Todos esses componentes acabavam se convertendo em uma “obra de arte total às avessas”, segundo Ewald Hacker⁴¹, porque, longe de sofrerem tentativa de harmonização entre eles, como preconizava Wilhelm Richard Wagner, eram justapostos por Brecht na finalidade de criar contrastes e contrapontos, os quais, por sua vez, cumpriram a tarefa nada modesta de fazer implodir toda linearidade do drama burguês. Seu processo de montagem flutua o tempo todo entre as referências que colhe sua ressignificação, como na montagem eisensteiniana. Pode-se dizer que alguma forma surgia, nesse trabalho com fragmentação, uma nova unidade. Um “terceiro termo”, oriundo do constante processo dialético que nunca dissociou sua *práxis* teatral, seu *éthos* político e sua teoria (CASTILHO, 2013, p. 123-124).

No tocante à questão cinematográfica, ainda que não seja foco do presente trabalho, é importante destacar como o teatro épico soube ampliar esse princípio. Isso porque, no cinema, as cenas se vinculam por uma relação de causa e consequência, com uma progressiva articulação que provoca um sentido em seu final. Brecht utilizou da estrutura fragmentária em seus espetáculos, junto aos recursos cinéticos e visuais, promovendo a quebra da ilusão com a interrupção da ação dramática.

Isso desvincula o espectador de ser passivo frente à ação e o leva para o campo da participação e reflexão. Assim, Brecht trabalha com a dialética, mostrando nas cenas um mundo suscetível a mudanças, no qual o curso dos acontecimentos históricos podem mudar. Ele procura não apresentar a história de forma determinista, ou seja, o que aconteceu antes não necessariamente irá determinar o que virá depois. Esse caminho do teatro épico é articulado para despertar um ideal político, possibilitando ao homem se surpreender:

¹¹ “Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de cada parte, além de seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus autofalantes. O teatro épico faz o mesmo no palco. Por princípio, esse teatro não conhece retardatários” (BENJAMIN, 1993, p. 83).

No épico não há encadeamento rigoroso entre as cenas, não há um crescendo para o clímax. A evolução linear da trama é quebrada, o que rompe com a progressão dramática em direção ao desfecho, deixando a obra suspensa e a conclusão final, a cargo do espectador. Tendo ao lado o parceiro Valentin, e ainda Büchner e Lenz como predecessores, Brecht leva ao paradoxismo essa noção de cada parte da peça é uma peça, encerrando nela mesma um significado e um conceito, sem que haja, por isso mesmo, um leitmotiv a conduzir o drama a uma ideia central. Essa estrutura de drama aberto, que faz a peça acontecer aos saltos, delinea uma curva na progressão dos acontecimentos, ao invés de uma linha reta. Essa curva, que permite a observação da mesma questão sob vários ângulos, é, afinal de contas, também percebida ritmicamente - irregular, o tempo todo instaurando e destruindo uma dinâmica de acentos (CASTILHO, 2013, p. 125).

Em *O Pão e a Pedra* (2016), é possível observar suas várias potencialidades cênicas, principalmente pelo alto nível de musicalidade, que se baseia em uma harmonia horizontal com dinâmicas e ritmos variados em sua encenação. Nota-se que tais características levam o espectador a ter a sensação “das horas estarem voando”, pois não deixam a cena cair num tom monocórdio e arrastado, considerado cansativo pelo espectador. Isso é possível devido à organização rítmica dos espetáculos. Torna, então, o tempo da fruição algo significativo, descontínuo e fragmentado, de forma a fazer o espectador a preencher lacunas.

Vale ressaltar que essas questões não tornam menos “interessantes” os espetáculos com dramaturgia linear e tempo contínuo numa unidade ficcional. Apenas apresentam outro tipo de organização tempo-espacial, construídos por meio de outros ritmos e dinâmicas. Percebe-se a importante função do ritmo como construtor de sentido, que cria *poiesis* e articula movimento; um elemento semântico da composição do texto ou (tecido espetacular):

[...] todos desejam, mas poucos se dedicam a tomá-lo como objeto de estudo, com fins estéticos ou analíticos. Todos o intuem, satisfeitos com o fato de que o ritmo, intrínseco ao espetáculo, pode ser apreendido pela percepção sensorial; satisfeitos, portanto, com o fato de que podemos *sentir* o ritmo. E, de alguma forma, sabedores de que o ritmo, perceptível em nível cinético, provoca efeitos fisiológicos e até cognitivos tão imediatos e espontâneos (desde alteração na pulsação sanguínea e na contração muscular até alteração da consciência e dos níveis de atenção), que quase se torna dispensável que nos dediquemos a analisá-lo, a pensá-lo como signo constituinte do discurso. Por tantos equívocos, e por tanta potencialidade contida na noção de ritmo - como fator estruturante da musicalidade na obra cênica, como nas artes plásticas, na literatura e, é claro, na música. [...] uma teia de pressupostos a partir dos conceitos musicais que não só

estão presentes como verdadeiramente estruturam a poesia, justamente porque lhe conferem musicalidade: os elementos que compõem a música e as [...] ‘propriedades do som’ (CASTILHO, 2013, p. 3).

Diante das potências oferecidas pela a música para cena teatral, como em *O pão e a pedra* (2016), não se pode deixar de pensar acerca dos diversos textos escritos sobre dramaticidade, música e cena, já que pouco se fala de ritmo e sua potência dinâmica no teatro. Assim, sendo a arte teatral um campo intersemiótico¹² por natureza, ou mesmo intermediário¹³, trata-se, portanto, de uma obra artística que pode abranger várias outras áreas (obras/ campos midiáticos) – como dança, poesia, artes plásticas, a própria música, entre outras, com diversos símbolos que se complementam.

Nesse sentido, é de suma importância refletir acerca da musicalidade no espetáculo cênico, pois as funções dos elementos musicais em sua composição são fundamentais para o teatro. Elementos como sons, intensidades, intervalos, tons de transposição, músicas em seus conceitos inseparáveis de harmonia, melodia e ritmo são capazes de gerar um fenômeno refinado de composição na construção cênica segundo a relação entre música e teatro.

No teatro ocidental, por exemplo, não se costuma dar tanta atenção para musicalidade da cena, que fica em segundo plano no espetáculo. Todavia, há de se destacar alguns artistas pensadores do teatro – como Bertolt Brecht, Vsévolod Meyerhold, Konstantin Stanislávski – que trabalhavam com a musicalidade como um elemento que dialoga com a cena teatral. Eles se valem da interação da música com a movimentação do ator, relacionando-a aos ritmos variados, às pausas e às intensidades. Assim, os atores são ligados aos elementos musicais enquanto contracenam com a luz e o espaço cênico em suas várias dimensões de interação.

¹² “Uma ilustração do fato ocorre com as obras de arte verbal reeditadas mediante outros códigos estéticos, a exemplo de alguns rebentos da ficção seriada oitocentista (o romance-folhetim), como a telenovela, também conhecida como folhetim eletrônico”. Já a tradução refere-se a uma nomenclatura de Julio Plaza, “[...] ou seja, aquela que se refere a mais de uma *semiose* (termo de Charles Pierce), estamos diante da transposição de um sistema significante a outro: por exemplo, do sistema literário ao cinematográfico ou ao televisivo, atividade mais conhecida por *adaptação*” (MENEZES, 2018, p. 260).

¹³ “[...] como um cruzamento de fronteiras entre mídias começa pela procura por diferentes maneiras de se definir mídia (de comunicação), considerando especialmente seus aspectos materiais, no contexto das humanidades, que inclui reconceber ‘as artes’ como mídias” (CLUVER, 2011, p. 1). Pensar em *mídia* é pensar na metáfora daquilo que transmite mensagens ou signos de um emissor para um receptor, não só pensar na definição mais adequada de rádio ou televisão, mas como também nos conceitos abstratos e coletivos.

A relevância da musicalidade refere-se ao fato de ser um método prático para o trabalho de cena teatral, que ultrapassa o puro aspecto sonoro-musical, complementa a cena e ainda representa outras funções que também dialogam com o espetáculo como um todo. A dimensão intuitiva no campo da musicalidade dentro da cena é algo que não se deve desconsiderar, pois a intuição, nesse caso, vai além de um método ou uma técnica.

No entanto, não pode ser considerada mais ou menos importante, mas está em um campo da subjetividade que se apoia nos pressupostos musicais e em uma metodologia pensada por meio do viés interdisciplinar. Esse processo reflete sobre os fenômenos sonoros, visuais e cinéticos e o modo como se imagina a musicalidade na cena mesmo que subjetiva, partindo para o campo das artes espaço-temporais. De alguma forma, esses temas e teorias citados se cruzam nesta pesquisa e se relacionam ao trabalho da Cia do Latão em *O Pão e Pedra* (2016).

Esta dissertação de mestrado – intitulada “Musicalidades, sonoridades e sua potência épica no Espetáculo *O Pão e a Pedra*, da Cia do Latão” – tem o intuito de levar a uma reflexão acerca do trabalho sonoro-musical feito pela Companhia do Latão com o espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016). Ela é dividida em quatro capítulos, além da introdução, da conclusão e dos anexos com entrevistas com participantes da companhia e um roteiro sonoro-musical do espetáculo. A organização dos capítulos se dá da seguinte maneira:

Capítulo 1 – A primeira parte desta pesquisa traz um estudo sobre reflexões com bases histórica e teórica sobre Bertolt Brecht, o teatro épico / dialético, principalmente em relação ao seu trabalho estético e político no século XX. Nesse sentido, buscamos mostrar um pouco do trabalho formal, da estética utilizada pelo mestre alemão em suas encenações. Além disso, trazer uma reflexão da importância política, social e histórica que era ligada aos recursos e elementos estéticos e à dramaturgia nos trabalhos de Brecht – que vão desde recursos cinematográficos, sonoro-musicais, de iluminação, cenográficos, da atuação, entre outros. Apresentamos, ainda, o modelo estético político do teatro épico, pedagógico, reflexivo, pautado em preocupações sobre as contradições humanas e ligadas a lutas de classes contra o fascismo, por meio de obras que ofereceram um pensamento de ordem dialética e de transformação social e que fazem de Brecht um artista muito atual. Um outro ponto importante no capítulo é a listagem dos principais recursos aplicados pelo encenador alemão no teatro épico: sonoplastia e música e suas funções estéticas e políticas.

Também é exposto um breve estudo da música como *gestus* e as influências musicais e parcerias musicais de Brecht com compositores como Paul Hindemith, Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau (grandes contribuidores para o teatro épico). A primeira seção serve como uma base inicial para o entendimento sobre a relação das sonoridades e da música épica trabalhadas pela Companhia do Latão, sobretudo no espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016). Esse modelo de recurso cênico é muito empregado pelo grupo na peça, ainda que apareçam outras estratégias, sejam elas suas diferentes potencialidades e intencionalidades na cena – assim como veremos nos capítulos III e IX.

Capítulo 2 – A segunda seção do trabalho estabelece uma relação acerca das semelhanças e diferenças sobre o uso da sonoplastia e da música por Brecht e seus contemporâneos em suas produções teatrais no século XX. Destacam-se os encenadores, e ou diretores de cena teatral, como Konstantin Stanislávski (que, nesse período, dedicou-se à paisagem auditiva); Edward Gordon Craig (conhecido pelo seu rigor em cena relacionado a um régisseur); Antonin Artaud (com o teatro ritualístico e as sonoridades ligadas a um campo dos sentidos de corpo, energia e espiritualidade); Vsévolod Meyerhold (com a encenação da partitura e da composição paradoxal e polifônica).

Jerzy Grotowski (com as potencialidades sonoro-corporais e vocais de seus atores). Ariane Mnouchkine (com a dramaturgia sonoro-musical trabalhada em parceria com o músico e compositor Jean-Jaques Lemêtre em seus espetáculos); e, por último, Peter Brook (por meio de uma reflexão sobre a questão do espaço vazio, da performance musical na cena e de suas relações com o teatro épico. Estes três últimos nomes, ainda que, não tão contemporâneos a Brecht, produziram trabalhos teatrais importantes para o contexto ainda no século XX.

Apresentamos um pouco das particularidades estéticas desses(as) grandes encenadores(as) e diretores(as), principalmente no tocante à relação sonoro-musical na cena, o que os tornam grandes referências no meio teatral.

Capítulo 3 – O terceiro capítulo contém a relação sonoro-musical estética e política definida nos processos de criação de algumas peças da Companhia do Latão em seus últimos anos de trabalho. É apresentado, ainda, um breve relato sobre influência de Brecht e o teatro épico para a Cia do Latão e demais grupos artísticos no Brasil, principalmente com foco na questão musical na cena teatral. Também é traçado um breve histórico sobre a Cia do Latão e um revisionismo sobre os caminhos da pesquisa sonoro-musical do grupo.

Capítulo 4 – Reflexões e apontamentos em relação à utilização da sonoplastia e da música trabalhada e presente no espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016) da Companhia do Latão são abordados no Capítulo 4 desta dissertação. Ressalta-se o fato de ser um grupo muito embasado no trabalho estético-político desenvolvido por Brecht com o teatro épico e dialético no século XX. São discutidas as particularidades e diversidades estéticas, formais e políticas da Cia do Latão, uma reflexão que ultrapassa os reflexos do teatro épico nos seus trabalhos. O grupo utiliza diversos tipos de recursos estético-políticos para cena, como elementos realistas, fantásticos e documentais. Esse é um dos pontos que não faz dele um simples repetidor da estética épica – até porque não é possível se trabalhar uma estética pura. A Companhia, de fato, soube e continua a utilizar as potências mais importantes presentes do teatro brechtiano a seu favor. Destacamos, especialmente, o exercício com a música, as canções e os efeitos sonoros, com corais, com recursos narrativos, ligados a uma relação dialética na cena, do trabalho com as contradições.

CONCLUSÃO – Nesta dissertação, consta, ainda, a conclusão que traz as considerações finais sobre uma reflexão crítica no tocante às potencialidades sonoro-musicais e da musicalidade de modo geral trabalhadas no espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016) pela Companhia do Latão. Ele é pensando, principalmente, pelo viés da utilização desses recursos musicais/ sonoros ligados a uma estética do teatro épico e dialético de Bertolt Brecht, por meio de uma análise sobre a relação aos demais capítulos aqui já apresentados. Além disso, mostramos a atualidade de Brecht que perpassa não apenas a Cia do Latão, como todo o cenário contemporâneo, em seu pensamento artístico e político ainda tão vivo. Esta pesquisa sobre a musicalidade e sonoridade épica é apenas uma pequena parte de uma grande reflexão possível acerca da potencialidade do teatro épico brechtiano. Um dos principais motivos de a Cia do Latão utilizar recursos épicos como os da música, da canção, dos efeitos sonoros, de corais, recursos narrativos, enquanto recursos estéticos e políticos, é por terem uma funcionalidade dialética. Eles podem ser trabalhados por um viés da “contradição”, como forma e crítica, para se chegar num ponto reflexivo de contradição humano-social na cena.

Por fim, a dissertação ainda apresenta as referências bibliográficas e os anexos contendo entrevistas com integrantes da Companhia do Latão. Este é um material complementar e muito importante para o desenvolvimento desta pesquisa e serve a título de curiosidade para o leitor, por ter informações não somente sobre a questão

sonoro-musical utilizada no espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), assim como dados acerca do grupo, sua trajetória, estética teatral, teatro épico e dialético, reflexões políticas e socioculturais, entre outras curiosidades. Foram entrevistados, para esta pesquisa, Lincoln Antonio (diretor musical do espetáculo); Sérgio de Carvalho (diretor do espetáculo); Maria Livia (assistente de direção); Ney Piacentini (ator); João Filho (ator) – todos participantes em *O Pão e a Pedra* (2016). Finalizando os anexos, é colocado o roteiro musical utilizado para o espetáculo por Lincoln Antonio e, também, exemplos de modelos de roteiro musical temático.

1 A MÚSICA E A SONOPLASTIA NO TEATRO ÉPICO / DIALÉTICO DE BRECHT

1.1 Bertolt Brecht e seu trabalho com o teatro épico

Eugen Bertholt Friedrich Brecht é considerado um dos grandes encenadores e pensadores do teatro século XX, nascido na cidade de Augsburg, na Alemanha, em 1898, e faleceu na cidade de Berlim, em 1956. Brecht também foi dramaturgo, diretor teatral, poeta e pensador crítico no campo político. Apesar de ter formação em medicina e ter trabalhado como enfermeiro, o que prevaleceu foi sua paixão pelas artes da cena.

Precisou fugir de seu país por meio de perseguição política nazista, exilado entre 1933 e 1948. Morou e trabalhou em diversos países, como França, Dinamarca, Finlândia e Estados Unidos. No último, ficou por sete anos e foi onde passou a pensar seu trabalho contra o nazismo. No local, também chegou a ser acusado por atividades antiamericanas, o que o forçou retornar para a Alemanha, em Berlim oriental. Após a Segunda Grande Guerra, fundou o “Berliner Ensemble”, em 1949, companhia teatral subsidiada pelo governo comunista e onde conquistou fama mundial. Ele foi diretor artístico no grupo até sua morte.

Encenou peças de sua autoria e também de outros autores. Com base nos ensaios, passou a registrar suas ideias do meio teatral, chamando-as de “teatro épico”, também visto por ele como “teatro dialético”. Sua influência sobre o teatro nos séculos XX e XXI se estendeu mundialmente, numa vasta produção teórica e artística. Ideias que geram reflexões, estimulam debates e implicações éticas, sociais, políticas, estéticas, sendo polêmicas e provocadoras.

Brecht teve grande destaque artístico nos tempos modernos e continua muito atual, indo além de seu tempo. Além de suas obras¹⁴ teatrais, teóricas e seu modelo de teatro pedagógico, reflexivo – que servem de inspiração para diversos artistas em todo mundo –, a sua atualidade se dá também pelo fato de ter sido muito politizado e com preocupações quanto à luta de classes contra a ascensão do fascismo. Ele procurou combater o fascismo não somente por ser uma expressão formal de conteúdo odioso,

¹⁴ Obras - Brecht tendo mais de duas dezenas de peças conhecidas no mundo todo, entre as principais estão: *A ópera dos três vinténs* (1928), *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929), *Vida de Galileu* (1937), *A alma boa de Se-tsu-an* (1941) e *Mãe coragem e seus filhos* (1941). *O pequeno órgãoon*, ou *Pequeno instrumental* para o teatro, de 1949, é o que se destaca de sua obra. “Sua influência universal, que o consagrou como provavelmente o maior nome do teatro no século XX, alcançou encenadores importantes no Brasil, entre os quais José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal” (RIZZO, 2001, p.28).

mas por tudo que esse tipo de regime ditatorial gerava. O dramaturgo sabia que de muito pouco adiantava contestá-lo caso não se lutasse também contra o capitalismo, que seria a raiz do fascismo¹⁵.

A força da luta de Brecht contra o fascismo repercutia em suas dramaturgias, nas peças que encenava, contendo críticas necessárias levadas até os espectadores ou leitores de seus trabalhos. O diretor alemão buscou, em suas obras, sempre trazer um pensamento de ordem dialética, da transformação, pensando em um ponto de vista social. Para Brecht, suas obras deveriam ser modificadas por aqueles que trabalhassem com essas produções. Para que elas se mantivessem vivas, era preciso passar por uma constante transformação, movimentação, que acompanhasse outros tempos e realidades.

Ele procurou suscitar o pensamento crítico especialmente na classe operária, levando-a a refletir sobre como os trabalhadores poderiam se tornar pessoas melhores e que não aceitassem ser exploradas pela ganância humana. Como um marxista, ele tinha uma visão dialética da relação do indivíduo com o mundo. Chegou a adaptar várias de suas peças às sugestões do Partido Comunista, assim como conforme notava a reação do público, elaborava novas versões de seus textos.

O teatro épico e dialético deve ser pensado historicamente, pois vivemos em outro momento. Trabalhar com as obras de Brecht exige construir outros pontos de vista sobre determinados assuntos e, assim, entender certas contradições que vivemos atualmente. Tal procedimento também nos força a olhar para história e para o passado, tentando entender o presente. A pesquisa em teatro dialético ocorre no sentido de que as “coisas não são uma coisa só”, elas estão em movimento, como uma luta do antigo e do novo no mundo social, aplicadas no teatro que leva o público a refletir, pensar e ser transformado.

Brecht buscou analisar as contradições humanas, ponderando sobre como o homem é um ser contraditório, mas não incoerente. Sendo a contradição algo comum para todos, ela pode se acentuar em condições diferentes para uns. A maneira de superar isso, para o mestre alemão, seria por meio de luta de classes, de forma conjunta, pois não adiantaria suplantá-las sozinho. Enquanto não houver uma

¹⁵ As lutas contra o fascismo e contra o capitalismo desenfreado continuam nos tempos atuais. O capitalismo é algo que engendra suas próprias crises, pelo excesso de produção e por gerar uma crise no bem-estar social, dando, assim, sempre uma alternância entre um estado elevado de bem-estar social que será suprimido por uma vertente que vai se debruçar no avanço econômico.

união em função dessa mudança radical, nada muda. E isso deve estar no pensamento artístico, como no teatro, trabalhando-o de modo coletivo.

O encenador alemão procurou caminhar na direção e no desejo de exorcizar a magia, pela dramaturgia atualizada, pedagógica e científica, por meio de um teatro político e social. O que mais importava, para ele, era a forma como os homens se comportavam uns com os outros, numa relação histórica social.

Dentro dessa proposta no teatro épico, ele experimentou processos cênicos como o de uso de canções, da atuação distanciada, da interrupção das ações e de projeções de filmes e imagens. Opôs-se ao teatro dramático, pois o considerava indutor de uma ilusão em prejuízo da percepção crítica. Buscava levar a oportunidade de crítica do comportamento humano dentro da sociedade. Nesse sentido, pela dialética em suas peças, visou revelar ao espectador o que é este homem em sociedade: “[...] queria uma transformação total do teatro que não fosse obra de capricho artístico e sim que tenha uma [...] total transformação espiritual que nossa época conhece” (FELÍCIO, 1996, p. 104).

Brecht trabalhou com um teatro de realismo socialista, sendo a arte um espelho ou reflexo da realidade, a arte como ciência. Considerava o mundo somente conforme apresentado aos homens como mundo transformável, colocando-se como antitrágico com o teatro épico, seguindo para um domínio racional da história. Apesar disso, o dramaturgo não excluía a emoção de seus trabalhos, pois ela também tem um papel importante:

Em *O pequeno organon para o teatro*, Brecht escreve que é a partir do novo olhar que o homem lançou sobre a natureza, que ele se tornou seu senhor e mestre e que as máquinas modificaram radicalmente as condições da vida quotidiana. Mesmo em sua função de divertimento, o teatro deve estar conforme à inteligência e à sensibilidade deste novo mundo, denominado: “a era científica” ou “a sociedade industrial” (FELÍCIO, 1996, p. 104).

Brecht, então, não opõe o intelecto à paixão; é algo complexo, não existe este corte absoluto em seu trabalho. Para o dramaturgo, o teatro pode ser algo divertido, pode trazer emoção, mas deve mobilizar e ajudar o espectador a pensar, não impondo um pensamento ou uma ideologia. O teatro, mais do que uma forma de arte, deve ser voltado para fins pedagógicos, mas sem uma oposição entre ensinar e divertir. Ele almeja que o espectador também seja também participante ativo no espetáculo, não de forma exatamente participativa em palco, mas de modo reflexivo e crítica. Espera-se que o público tenha prazer

em receber um ensinamento e essa atitude reflexiva depende do efeito de distanciamento e da quebra da quarta parede. É estabelecido o estranhamento entre o público e o que se passa em cena, a fim de evitar a identificação do espectador com a personagem, que é o fundamento da forma dramática burguesa tradicional (de tradição ocidental).

O público mantém um olhar crítico e reflexivo do espetáculo, não entrando em transe. Ao despertar essa atividade intelectual, o teatro épico obriga o espectador a tomar decisões, fazendo-o ter consciência da situação do homem dentro da sociedade e como transformá-la. Brecht buscou, assim, evitar o uso de recursos hipnóticos.

O teatro épico é aquele que não é o dramático, contrapõe-se ao teatro tradicional (aristotélico) e ao teatro convencional burguês dos séculos XVIII e XIX. Na forma dramática, encontra-se uma ação linear. Segundo Rosenfeld (2012, p. 28), na concepção do teatro tradicional, “[...] o drama é a ação que se desenrola agora, em plena atualidade: as personagens vivem seu destino agora, pela primeira vez (e numa representação em série, toda noite é a primeira vez)”. A palavra drama, nesse sentido, significa ação, não ocorre como um relato de uma ação passada. Os atores vivem o drama dos personagens, não há o intermédio de um narrador, sem que os personagens façam quebras no desenrolar das atividades. Ação é diretamente colocada para o espectador, e os elementos gerais da cena levam a uma ilusão teatral. Já no teatro épico, usa-se a narração em cena e uma ação não linear. Os elementos cênicos não servem para fazer uma ilusão, a representação dos personagens é distanciada.

De acordo com Rosenfeld (2012, p. 28), o teatro épico “[...] distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação única, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo”. Ele busca romper as unidades de ação, de tempo e lugar, trazendo uma variedade de tempos, lugares e episódios. Por sua variedade cênica, ultrapassa o diálogo interindividual, com sua grande multiplicidade de elementos imaginários, visuais, sonoros, revelando uma tendência de sobreposição em relação à exposição verbal (declamada).

A princípio, o teatro épico não conhece espectadores retardatários, as formas que ele utiliza são correspondentes às novas técnicas do rádio e do cinema. Este é um princípio com que Brecht buscou levar para o palco cenas fragmentadas, independentes, em que cada parte tem seu valor próprio, episódico. Para isso, devem ser evitados os antecedentes muito complicados. Para Walter Benjamin:

Essa característica demonstra, ao mesmo tempo, que sua ruptura com a concepção do teatro como espetáculo social é mais profunda que sua ruptura com a concepção do teatro como diversão noturna. Se no cabaré a burguesia se mistura com a boemia, e se no teatro de variedades a brecha entre a grande e pequena burguesia se fecha todas as noites, os proletários são os clientes habituais do “teatro enfumaçado”, projetado por Brecht. (BENJAMIN, 1993, p. 83).

Outra questão a se destacar é de que o teatro épico não foi inventado especificamente por Brecht, ele não foi o único a desenvolvê-lo. Tais características estão presentes, também, no teatro grego, teatro ocidental e oriental. Erwin Piscator, por exemplo, foi um grande influenciador para Brecht em relação ao teatro político:

O termo “teatro épico” vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido pelo diretor teatral Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertolt Brecht (1898-1956). A palavra “épico” é usada na sua acepção técnica, significando “narrativo”, que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de “epopeia”, poema heroico extenso, por exemplo a Iliada ou Os Lusíadas. O termo “épico” refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela do conto etc. (ROSENFELD, 2012, p. 27).

Sobre o termo “épico” no teatro brechtiano, Anatol Rosenfeld (2001) faz uma colocação reforçando a sua origem grega. Em sua reflexão, ele aponta que a tragédia e a comédia grega, por sempre conservarem o coro (atribuído de características narrativas), “[...] através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘ator’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas competitivas de comentário e reflexão” (ROSENFELD, 2011, p. 40).

O coro tal como era muito usado no teatro grego foi perdendo sua função inicial com o passar dos anos. Porém, passou a ser usado em determinadas peças. O prólogo, como uma introdução de narrativa para a obra, sendo um novo elemento épico, era algo que ocorria em obras antigas de Eurípedes (484-406). Alguns desses traços de tendência épica no teatro europeu passado, além de estarem presentes no teatro grego, também são encontrados no teatro medieval, no teatro pós-medieval (Renascimento e Barroco), no Romantismo.

O teatro épico é voltado para mostrar o comportamento humano, sua relação social e histórica de forma reflexiva ao espectador. “Sempre quando o teatro visa integrar o homem em amplos contextos universais ou sociais, impõe-se recorrer a qualquer tipo de recurso narrativo a fim de ampliar o mundo para além da moral

individual e da psicologia racional” (ROSENFELD, 2012, p. 30). Isso permite ir além dos limites de um diálogo interpessoal. Brecht, assim, salientava razões antropológicas da sua concepção de teatro, embasando-se nessa sua filosofia humana e colocando como determinante no seu palco as relações sociais. Anatol Rosenfeld aponta que: “O teatro deve ser épico, também, para corresponder ao intuito didático de Brecht, para esclarecer ao público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. [...] que elimine a ilusão, o impacto mágico do teatro tradicional” (ROSENFELD, 2012, p. 30).

Como um grande pesquisador e escritor sobre a arte do espetáculo, para além da crítica política, do teatro oriental e de sua estética, o teatro Nô, foi também outra grande influência e referência para Brecht em seu teatro épico. Ainda que não tenha tido a oportunidade de ter contato direto com a arte oriental, ele buscou ler sobre a respeito por meio de livros e com base em algumas apresentações que assistiu na Europa. Notava no teatro Nô como uma caixa acústica, que valorizava muito os sons dos atores e instrumentos. Um teatro que mostrava a orquestra com seus instrumentos, um tipo de justaposição de elementos cênicos, todos à mostra. Algo muito diferente do que ocorre em peças teatrais de cunho realista/ naturalista.

Brecht também observou muitas semelhanças em seu trabalho teatral como o uso do efeito de distanciamento, estranhamento tal como utilizado na arte dramática chinesa. O encenador alemão aprendeu muito conforme o que assistiu na Europa de arte dramática chinesa. Percebeu que, mesmo trabalhando com o distanciamento em suas peças, ele o fazia de forma diferente, com suas próprias particularidades. Brecht o usou muito a serviço das tentativas de realização de estrutura do teatro épico. Não se fundamentou na empatia, mas para se efetuar enquanto representação de tal modo que o espectador não simpatizasse diretamente ou indiretamente com os personagens. O mais importante era o entendimento do público de forma racional sobre a questão crítico social passada em cena.

O mestre alemão notou que os chineses usavam o efeito de distanciamento em sua arte, mas de uma maneira bem sutil. No teatro chinês, são empregados diversos símbolos, que representam muita coisa em cena. Um exemplo é quando a camisa de um dos atores possui certos remendos, indicando a pobreza. Com o efeito de distanciamento, “[...] o artista chinês não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta”, trazendo aí a quebra de um efeito de ilusão, que permitisse “[...] à referida técnica ocultar que cenas estão montadas de forma que possam ser reconhecidas pelo público sem o mínimo esforço” (BRECHT, 2005, p. 77).

O artista também é um espectador de si próprio, tendo consciência racional de domínio do papel.

O ator chinês busca, assim, causar uma estranheza ao espectador, observando-se e a tudo que está representando em cena. “A atuação dos artistas chineses parece ao artista ocidental frequentemente fria. Não que o teatro chinês renuncie à representação de sentimentos” (BRECHT, 2005, p. 78), pois há um distanciamento do ator em relação ao personagem que está apresentando. Com isso, as sensações dos personagens não se tornam as do espectador – diferente do ator ocidental, que, na sua grande maioria, esforça-se para que o espectador se identifique com tais sentimentos do personagem e com ele em si. Brecht admirava no ator chinês que ele jamais cai em transe e, mesmo interrompendo a cena, consegue voltar para sua representação.

De acordo com Brecht, “[...] o estudo de uma técnica como a do efeito de distanciamento chinês só será, de fato, proveitoso para quem necessitar dela, tendo em vista objetivos sociais bem determinados” (BRECHT, 2005, p. 84). Ele notava que o novo teatro alemão, na época, não havia sido influenciado diretamente pela arte dramática asiática. Todavia, por mais que tenha algumas semelhanças de seu trabalho com o efeito de distanciamento na arte dramática chinesa, o que Brecht propunha em seu teatro era ainda assim diferente. As experiências feitas com o efeito do distanciamento realizaram-se de forma autônoma. No teatro épico, isso era provocado não somente pelos atores, mas também na música e decoração. Além disso, para um teatro que ele considerava “novo”, seria necessário o distanciamento enquanto efeito para exercer crítica social e apresentar relatos históricos das reformas efetuadas.

O efeito de estranhamento – ou *Verfremdungseffekt* – surgiu com a preocupação com a evidenciação da dimensão social teatral. Seus trabalhos teatrais possuíam uma perspectiva própria, que ia contra a atmosfera abafada dos dramas impressionistas ou da unilateralidade dos dramas expressionistas, mesmo que ainda se busque uma re-teatralização da cena. Tal efeito visava com que o público tivesse um estranhamento com o que ocorre na cena, vendo-a com um olhar diferente, podendo desenvolver uma visão crítica por meio dos estímulos recebidos.

O processo de efeito de estranhamento faz despertar no espectador uma atitude crítica, reflexiva sobre o que está assistindo. Com isso, o que parecia habitualmente familiar – e, portanto, natural, não mudáveis – soam estranhas no teatro épico. As ações cênicas em diversos momentos – assim como as canções em cena – ocorrem de forma distanciada, tornando-se estranhas. Desse modo, o ator se distancia de seu personagem

para comentar as ações dele. O mesmo acontece com o uso de *songs*, quando a canção quebra a ação cênica, como fosse um número isolado.

O teatro épico também se caracteriza em sua relatividade histórica para demonstrar sua condição de passagem e de mudança nas cenas. A relação do público ao assistir uma peça épica brechtiana – levando em consideração a sua sociedade, sua cultura, a época em que vive, suas próprias vivências – é estabelecida como se estivesse distanciado pelo tempo histórico e pelo espaço geográfico, por exemplo. Nesses casos, o espectador se desfamiliariza de sua situação e, de maneira deformada, percebe suas próprias condições objetivadas:

A teoria da dialética: a anulação da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela se afigurar estranha a nós mesmos, transforma em grau mais elevado esta nossa situação, mais conhecida e mais familiar. Através do choque do não conhecer, é suscitado o choque do não conhecer, a negação é negada. A função do distanciamento é, portanto, a de anular-se a si mesma - é um distanciamento que aproxima, como já foi exposto. Somente mercê do choque da incompreensão (momentânea) chegamos ao estalo da compreensão - compreensão crítica, contudo, que não traz uma lição unilateral, mas que se reveste de suficiente ambiguidade para impor ao espectador um processo de reflexão própria, de tomada de consciência das contradições humanas e sociais. Para Brecht, esta compreensão, este conhecimento, não se encerram em si mesmos. Eles se ultrapassam em direção à práxis. É preciso compreender para entender. O teatro épico de Brecht não se satisfaz em ser mero teatro, embora pretenda ser plenamente teatro. A sua arte extravasava da moldura do campo cênico-lúdico-estético. Invadindo a plateia, pelo apelo direto ao público, visa invadir a realidade. É uma arte que se entende determinada pela vida e que procura, por sua vez, determinar a vida (ROSENFELD, 2012, p. 35-36).

No teatro épico, a música, a sonoplastia (efeitos sonoros) e a canção cênica são alguns dos principais recursos cênicos utilizados por Brecht. Tais elementos possuem um papel que também leva ao estranhamento na cena, fazendo o espectador pensar criticamente sobre determinado assunto em relação ao que vê em cena. A música e a sonoplastia, por exemplo, não eram usadas apenas para uma cenografia sonora (como empregado por Stanislavski em suas peças); nem para impactar o sensorial do público no tocante ao inconsciente (como trabalhava Artaud); nem para unificar o espetáculo calculadamente (numa encenação de Craig); ou somente como um recurso expressivo do ator (conforme Grotowski fazia).

A sonoplastia, a música e a canção épica usadas nas peças brechtianas, de certo modo, causavam um estranhamento ao espectador, entravam como um elemento distinto na peça, em quadros isolados ou que comentam a cena. Isso é feito interrompendo o fluxo da cena, quebrando qualquer efeito de ilusão e deixando a ação de certo modo estranha. Segundo Esslin (1979, p. 136 *apud* PINTO, 2008, p. 22), “Nesse tipo de teatro, jamais deveria prevalecer a ilusão, antes, o espectador deveria sentar-se, relaxar e meditar sobre as lições a serem aprendidas desses acontecimentos longínquos, como fazia o público dos bardos que cantavam feitos dos heróis”. Esses cantos ocorriam nas casas dos reis gregos e/ou dos condes saxônicos, enquanto os convidados ali presentes comiam e bebiam, surgindo o termo “épico”:

Em coerência com o objetivo de divertir e fazer refletir, Brecht propôs que a canção interrompesse do fluxo cênico no momento exato em que essa é executada, mas a intervenção musical entra quebrando a continuidade da cena, como estratégia de torna esta, de algum modo estranha para o espectador (PINTO, 2008, p. 22).

Há, também, uma temporalidade produzida pela canção, diferente dos demais recursos teatrais, como o da ação dos personagens e de suas falas. A música – a canção no teatro épico – tem outro destaque da cena, fazendo com que se mude o tempo dramático e haja um distanciamento causado por ela. Segundo Maciel (1967, p. 12 *apud* PINTO, 2008, p. 23): “[...] a nova estrutura épica de sua dramaturgia e o famoso efeito de distanciamento do tipo de espetáculo que a ela deve corresponder”.

A música, a sonoplastia e a canção no teatro épico de Brecht serviam como um comentário de cena para levar a uma reflexão. O objetivo de tais recursos era interromper a continuidade de uma ação cênica ou fazer um tipo de explicação sobre ela, rompendo a unidade da imagem cênica, despsicologizando o personagem, opondo-lhe uma contradição e destruindo todos os efeitos do real induzidos pelo espetáculo. A música épica tem um efeito de re-teatralização da cena, com uma nova colocação de produção humana, não como efeito ilusório. Tem a intenção explícita de desestabilizar os componentes ideológicos da cena, revelando possibilidades de repensar a realidade referida na peça teatral.

A sonoplastia, a música, os recursos cenográficos, cinematográficos, entre outros, e seus diversos efeitos cênicos foram fundamentais para Brecht em seu trabalho com o teatro épico. Um dos pontos principais do uso desses elementos cênicos referia-se

ao trabalho com as contradições, humanas e sociais, com uma finalidade dialética – ou seja, que garanta ao público um pensamento crítico, não unilateral, longe de efeitos ilusórios. Inclusive em relação com a preocupação com um teatro que pense as contradições humanas, sociais, Brecht se questionou por um certo tempo sobre o termo “teatro épico”, se a expressão, de fato, adequaria melhor o nome de sua proposta de trabalho teatral, ou seja, de teatro épico para teatro dialético.

1.2 Sobre a contribuição da música para o teatro épico: As influências e as principais parcerias de Brecht

Bertold Brecht teve grande influência musical em sua vida. De um lado pela música erudita, participou desde criança em um coral escolar em Augsburg. Por outro lado, também influenciado pela música popular, feita por cantores em feiras de Augsburg, músicos ambulantes, anuais e menestréis. Todo esse contato foi importante para formação musical de Brecht, que se tornou um atento ouvinte, chegando, inclusive, a ser crítico de ópera em um jornal de Munique. Ele ouvia muito músicas de compositores como Bach e Mozart. Porém, ele não gostava tanto das composições de Beethoven, pelo romantismo grandioso presente em suas músicas.

Outro compositor relevante foi Frank Wedekind (1864-1918) – músico, compositor e autor alemão, com as suas canções de cabaré, tidas como baladas e canções implacáveis, amargas. Seguiu um modelo francês de cabaré, várias de suas músicas contêm sátiras políticas.

Karl Valentin (1882-1948) – autor, comediante e cineasta e que também pertence a uma rica tradição de cantores populares – foi uma das pessoas que Brecht conviveu, até participou de uma trupe de variedades dirigida pelo comediante. O jeito particular de cantar de Valentin chamava a atenção do mestre alemão, cantava com “[...] uma secura que se aproximava mais da fala” e que “[...] tendia a comentar, a criticar os conteúdos da canção cantada” (BORNHEIM, 1992, p. 62 *apud* PINTO, 2008, p. 24). Também foi uma forte influência para Brecht, refletido na característica irônica e humorística de suas peças.

Brecht chegou a cantar muito na sua juventude. Além de cantar, gostava de tocar violão e recitar seus poemas, como um menestrel. Com o tempo, passou a compor melodias para seus poemas e também músicas para espetáculos que ele encenava, como *Baal* (1918), *Tambores na noite* (1918), *Eduardo II* (1923-1924) e *Um homem é um*

homem (1926). Os textos que eram escritos com a intensão de serem cantados sendo obras musicais tendiam a uma linguagem simples, clara em relação ao seu sentido.

Em relação às peças do mestre alemão, as que mais tiveram contribuição da música em relação ao teatro épico segundo Brecht (2005, p. 225)¹⁶: *Tambores na noite* (1919), *Baal* (1918), *A vida de Eduardo II da Inglaterra* (1924), *Mahagonny* (1929), *A ópera de três vinténs* (1928), *A mãe* (1931), *os Cabeças redondas e os cabeças pontudas* (1931-34/1936). Como o próprio Brecht destacou em seus escritos, são essas primeiras peças nas quais buscou trabalhar com o uso de canções ou marchas, ainda que remetessem uma certa (motivação) do naturalismo, esta música surgia para “[...] romper o tradicional convencionalismo dramático; o drama ficou menos pesado, ou, como quem diz, mais elegante; a representação teatral adquiriu um cunho artístico” (BRECHT, 2005, p. 225). O próprio Brecht dizia ser o autor desta música:

Cinco anos mais tarde, porém quem escreveu a música para a reprise, em Berlim, da comédia *Um homem é um homem*¹⁷, no teatro municipal, foi Kurt Weill. A música passava agora a ter qualidade artística (valor próprio). A peça é de comicidade fácil e Weill incluiu nela um pequeno noturno (acompanhado com projeções de Caspar Neher) e, ainda, uma música marcial e uma canção cujas estrofes eram cantadas enquanto se procedia a mudanças de cena com o pano aberto. Mas já haviam sido formuladas as primeiras teorias sobre a Separação dos elementos (BRECHT, 2005, p. 226).

Segundo Peixoto (1968, p. 81-91)¹⁸ *apud* PASTORELLI, 2014, p. 12), em comparação ao primeiro momento de seu teatro, com peças como *Tambores na noite* (1919), *Baal* (1918), *Na selva das cidades* (1927) – em parceria com Weill –, dava ali um passo importante em relação ao teatro alemão naquele momento. Antes era um teatro muito influenciado pela estética expressionista e por uma tendência filosófica vitalista do início do século XX. O encenador alemão “[...] forçava os limites do drama em *Baal*, marcado ainda por uma atitude polemica, *épater le bourgeois*, daí em diante, sem que essa fusão de elementos artísticos e essa atitude se diluíssem completamente”

¹⁶ “Acerca da contribuição da música para um teatro épico”, texto do livro “Estudos sobre teatro” de BRECHT, Bertolt (2005).

¹⁷ *Um homem é um homem* (1926/1956) – “*Mann ist Mann*” de Bertolt Brecht. Esta é uma peça que foi várias vezes reescrita por Brecht, é uma comédia que se encontra numa fase de transição e da teoria sobre o teatro épico. Onde se misturou elementos do Cabaré, circo, teatro de rua, música e teatro épico. Em sua narrativa se vê a transformação do estivador Galy Gay em uma máquina de guerra, e que ao mesmo tempo é alguém que não sabe dizer “não” sendo algo inclusive perigoso, alguém que sai para comprar um peixe e acaba ficando com um pepino. Esta traz também um alerta sobre o poder da manipulação.

¹⁸ PEIXOTO, Fernando. Brecht, Vida e Obra. Rio de Janeiro: José Álvares Editor S.A., 1968.

(PASTORELLI). Com isso, era feita uma linguagem musical moderna, contendo técnicas de encenação do cabaré ali incorporadas, transformaria a fundo sua dramaturgia:

[...] abandonando o teor algo visionário e lírico anterior, desenvolvendo uma estranha modalidade de sátira de costumes urbanos inspirados na forma politizada do cabaré, forjando um teatro com caracteres típicos, de talhe ao mesmo tempo medieval, popular e vanguardista, Brecht franqueava então a linha de separação da alta e baixa cultura, à sua maneira reformulada pelo próprio desenvolvimento da produção industrial no país. Nesse sentido, inicialmente foi para se apropriar da mistura de diversão e esclarecimento político, característica do cabaré – esta, talvez a forma mais crítica Kleinkunst – que Brecht contou com a música de Kurt Weill (PASTORELLI, 2014, p. 12).

Para Brecht, a demonstração mais bem-feita de teatro épico ocorreu com *Ópera dos três vinténs* (1928), que trouxe um paralelo estreito entre a vida afetiva dos burgueses e a dos salteadores. Uma obra extremamente inovadora para a época e um dos pontos de destaques, era a forma de como era executado a música separada da rigorosidade dos demais elementos de cena. A orquestra, ainda que pequena, ficava a vista de todos no palco. Quando havia canções em cena, ocorria uma mutação de luzes, em que a orquestra era iluminada e os títulos referentes a cada número apareciam numa tela de fundo. Exemplos são: “A menina Polly Peachum confessa, numa pequena canção, aos pais, atônitos, seu casamento com o ladrão Macheath” ou “A canção da insuficiência do esforço humano” (BRECHT, 2005, p. 226).

Nesses números de canção, normalmente, os atores mudavam de posição, podendo ser feitos em solos, duetos, trios e/ou finais em coro. Os espetáculos com caráter de balada eram moralizadores e meditativos. Por meio da música, também se mostrava certos sentimentos, sensações, preconceitos dos espectadores e, principalmente, da média geral dos burgueses:

A música colaborava, assim, na revelação das ideologias burguesas, ao assumir precisamente um tom puramente sentimental, não renunciando a nenhuma das habituais seduções narcotizantes. O seu papel era, a bem dizer, o de patentear toda a torpeza subjacente a cada caso, o de provocar e de denunciar. Estas canções tiveram larga divulgação. O seus refrões começaram a aparecer em editoriais e discursos. Muita gente as cantava, acompanhando ao piano ou ao som de discos de música orquestrada, tal como era costume acontecer com as várias das operetas em voga (BRECHT, 2005, p. 227).

Foi notável a utilização da música moderna para a parte cantada no teatro. Tudo isso se deu quando o músico Kurt Weill, a convite de Brecht, compôs uma nova música, rompendo uma barreira de forma corajosa em relação a um certo preconceito que tinha a maioria dos compositores considerados sérios. O dramaturgo alemão passou a descomplicar uma música, que antes tinha um caráter psicológico, admitindo nas composições textos de canções consideradas até mesmo banais. Esse pedido de composições para Weill, foi “[...] para meia dúzia de canções já existentes, destinada à semana musical de Baden-Baden de 1927, em que seriam apresentadas óperas em um ato” (Brecht, 2005, p. 227).

De modo geral, um dos pontos mais importantes do interesse do teatro épico é, segundo Brecht (2005, p. 228), “[...] pelo comportamento dos homens uns com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social”. Um interesse prático, que traz para cena o comportamento humano, sendo suscetível de transformações, mudanças, de um homem que é dependente de certas condições políticas e econômicas, mas que são possíveis de serem modificadas.

Com seus vários elementos e recursos da cena, o teatro épico permite ao público ter uma posição crítica em relação ao comportamento por meio de uma perspectiva social em relação à cena, que é, de alguma forma, histórica. O espectador tem a possibilidade de fazer paralelos sobre a conduta humana. Esse tipo de comportamento humano é refletido esteticamente no “gesto” social dos intérpretes – “(Gesto que tenha, evidentemente, significado social, e não um gesto apenas ilustrativo e expressivo.) O princípio da mímica é, por assim dizer, substituído pelo princípio do “gesto” (BRECHT, 2005, p. 228).

Todos esses princípios do teatro épico – como uso da música, do “gesto”, da fragmentação nas várias funções cênicas – são elementos e funções que vão contra a velha forma do teatro aristotélico, que, ao utilizar o drama, provoca uma *catarse* ou uma purificação psicológica do espectador. Para Brecht (2005, p. 229), “Na dramática aristotélica, o herói é colocado, pelas ações em situações que lhe põem a descoberto o seu mais íntimo. Todos os acontecimentos apresentados têm por objetivo arrastar o herói para um conflito psicológico”. Já a forma dramática não-aristotélica, como no teatro épico, não são sintetizadas por meio de um destino implacável, examinado a cada ponto esse destino, apresentando-o como simples manobra dos homens. Segundo Brecht:

Dado o caráter desta música, que é a bem dizer, uma música do “gesto”, explicá-la é salienta a finalidade social das suas inovações. A música-gesto é uma música que confere, na prática, ao ator a possibilidade de representar determinados “gestos” essenciais. A chamada *música barata* há muito tempo vem sendo, sobretudo no cabaré e na opereta, uma espécie de música-gesto. A música “séria”, pelo contrário, continua bem presa ao lirismo e cultiva a expressão individual (BRECHT, 2005, p. 229-230).

Há certa engrenagem comentada por Brecht como sendo algo que está ligado a todas as áreas de produção e as artes como o teatro e a música, que pode ser negativa. Pois seria essa engrenagem como uma espécie de sistema de produção, voltada para o capitalismo. Ela pode se dar como um efeito contrário ao do teatro épico. É algo que alguns artistas acreditam ter controle, crendo que é um meio a serviço dos produtores, mas que também se tornou um meio contra os produtores, contra sua própria produção.

De acordo com Brecht (2005, p. 231), “Todas as inovações que não ameacem a função social de uma engrenagem como esta (característica de uma fase burguesa final), ou seja, a função de diversão noturna”. Em contrapartida, os que colocam funções outras, atribuindo uma posição diferente nessa engrenagem, como ao aproximá-la dos estabelecimentos de ensino ou dos órgãos da informação, acabam ficando fora dessa causa:

A sociedade, por sua vez, absorve, por intermédio da engrenagem, tudo o que necessita para se reproduzir; só poderá ser viável, portanto, uma inovação que a leve à reforma, e não à alteração da sociedade existente - quer esta forma de sociedade se considere boa ou má. À maioria dos artistas nem ocorre a ideia de modificar a engrenagem, pois creem tê-la na mão, a serviço de tudo o que inventam sem qualquer condicionamento; creem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos (BRECHT, 2005, p. 231).

Eisler é um exemplo de artista, compositor musical que soube de certo modo com sua música no espetáculo *A mãe*, a trazer uma finalidade didática, conferindo ao espectador a atitude de observação crítica. Essa é a peça que mais utilizou a música neste sentido, no teatro épico. Brecht ainda comenta sobre a música de Eisler não ser fácil, sendo complexa e séria, mas que, ainda assim, possibilitava uma simplificação em certa medida, sobre os difíceis problemas políticos em que a solução é de interesse vital para a classe operária.

Segundo Brecht (2005, p. 232), “Na pequena composição onde se contradiz a acusação de o comunismo ser o caminho para o caos, a música consegue, a bem dizer, através do seu ‘gesto’ de amigável conselheira, fazer com que se deem ouvidos à voz da razão”. Todavia, para esse tipo de música alcançar um resultado de efeito no teatro épico, é necessário que os atores compreendam o “gesto” que a música encerra. Ainda que com a finalidade didática, essa música junto à representação dos atores não renuncia aos efeitos emocionais. A emoção está em um menor grau, afastando a razão de qualquer estado de êxtase, evitando mergulhá-las no inconsciente:

Eisler escreveu uma “música de canção” para a peça *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, peça que, ao contrário de *A mãe*, se dirige ao “grande” público e que denota, sobretudo, preocupações recreativas. Esta música é também, em certo sentido, filosófica. Também ela foge a quaisquer efeitos narcotizantes, principalmente ao associar à solução dos problemas musicais um realce claro e preciso do sentido político e filosófico do poema (BRECHT, 2005, p. 233).

Gestus social e a música – ou música-*gestus* – são um termo muito utilizado por Bertolt Brecht em sua teoria do teatro épico, sobre o qual ele escreveu um ensaio chamado “Acerca da música-*gestus*”, de 1931¹⁹. Para se entender a relação de música com o *gestus*, é necessário entender a conceituação do que é *gestus* ou *gestus*-social. O último é efetivamente algo ligado não somente à dimensão gestual da cena, mas estende-se à função sígnica de todos os elementos cênicos. *Gestus* é um conceito de difícil apreensão, existem várias posições sobre o mesmo tema entre os teóricos e estudiosos da poética brechtiana. O *gestus* tem relação com um complexo sígnico, com uma operação sígnica que se desenvolve pela temporalidade da peça. É o ator quem a realiza, porém, essa operação não está, absolutamente, limitada a um só nível. De acordo com Pinto (2008), o *gestus*:

No entanto, é absolutamente fundamental frisar que, conforme o próprio Brecht (1967, p. 86), “*Gestus* não significa gesticulação (...) Uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas por quem a usa, em relação aos outros homens”. *Gestus*, portanto, não é, de modo algum, sinônimo de *gesto* como o entende o senso comum: o *gesto* está incluído na noção de *Gestus*, mas este é uma ideia, ao mesmo tempo, mais ampla e mais específica em relação à definição de *gesto*. Por *Gestus*, Brecht propõe “[...] o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais” (PINTO, 2008, p. 36).

¹⁹ Livro: “Estudos sobre teatro”, de Bertolt Brecht (2005).

O conceito de *música-gestus* é derivado diretamente desse *gestus*. Por exemplo, quando o *gestus* aplicado ao canto do ator, sendo algo ligado ao *caráter musical* da *canção* que incita, indica uma postura, uma atitude da personagem que canta, apontando para uma relação desta com as demais e com a sociedade da qual é parte integrante. O encenador alemão crê que a música – quando incluída mesmo que, de forma simples, na cena teatral épica – possibilita uma quebra na ação, ocorrendo uma interrupção da unicidade da forma teatral e permitindo um diálogo crítico com a cena.

Compreender *gestus* é entender um complexo de elementos gestuais, com os quais pretende efetuar uma operação sógnica, com a intenção de promover uma crítica do comportamento dos homens e sua dimensão social. A música acaba sendo um importante elemento, tomado como *gestus* ao ser utilizada com essa finalidade. Brecht afirma que:

[...] não tem sentido um compositor buscar um Gestus como um princípio apenas estético: ele só se torna efetivo se há um envolvimento mais amplo, um interesse real voltado para a dimensão política da música em si e desta dentro de um espetáculo de teatro. Essa afirmação é definitiva: Brecht não está interessado em lançar uma “moda”, a “moda do estranhamento”: ele propõe um caminho baseado no *compromisso ético e político* do artista com o seu tempo (PINTO, 2008, p. 41).

No teatro épico, é de fato muito difícil para a música cumprir seus deveres, depende de muitos fatores para se dá em sua total função, mas numa época em que se tem uma prática horrível e consciente da exploração do homem pelo próprio homem, foi e continua sendo necessário, utilizá-la para fins políticos e filosóficos, uma música que traga esse efeito pensante e participativo ao espectador. Ou do contrário, como se vê em filas de espectadores, seja em shows, cinemas e teatros, em estado de transe, completamente passivas, intoxicadas, e abandonadas a um emocional sem controle.

O mestre Alemão em sua época já notava a falta de uma função social nas revistas da Broadway, tão populares, e de alguma forma ligado a um certo mundo do consumo. Brecht (2005, p.234): ainda diz que “A música educativa anda pelas ruas da amargura. E pensar que houve épocas em que foi possível empregar a música para fins terapêuticos!”, e que os músicos de seu tempo já não proporcionavam a audição de poemas narrativos extensos, e assim os compositores se entregaram ao efeito da música para “restaurantes”, comercial:

[...] além do teatro épico, são as peças didáticas que abrem à música moderna uma perspectiva. Weill, Hindemith e Eisler escreveram música interessantíssima para alguns modelos de peças deste tipo (de Weill e de Hindemith, em colaboração, temos a música para uma peça didática radiofônica para as escolas: *O voo sobre o oceano*, de Weill, a música para a ópera escolar *Aquele que diz que sim* e aquele que diz não; de Hindemith, a música para a peça didática de *Baden-Baden* sobre o acordo, e, de Eisler, a música para *A medida*) (BRECHT, 2005, p. 235).

Para Brecht, o teatro ganharia muito se os músicos produzissem músicas que tivessem um efeito nos espectadores que chegasse com um determinado grau exato. “Tal possibilidade de avaliação aliviaria muito os atores. Mas, nesse caso, seria especialmente desejável que o desempenho dos atores se contrapusesse ao estado de alma criado pela música” (BRECHT, 2005, p. 235).

Pensando neste ponto sobre a música / canção ser tão potente ao ponto de ir além de um simples recurso de efeito cênico, para ambientalização cenográfica, ou mesmo para efeito narcótico, podendo ter fins estéticos políticos, ou seja, em que surta um desempenho crítico para o espectador. Isto se deu pela abertura que Brecht buscou ao fazer parcerias com grandes compositores de sua época, que musicaram diversas de suas obras, foram eles Paul Hindemith, Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau, compositores eruditos que em meados dos anos de 1920 foram grandes parceiros do encenador, que além de trocarem conhecimentos, desenvolveram uma “nova música”, que a partir das ideias de Brecht, atendia a uma necessidade do teatro épico, com relação as questões sociais de seu tempo.

A chamada Nova Música Alemã (*Neue Musik*) foi um movimento de renovação cultural na Alemanha, em que compositores como Paul Hindemith, Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau, participaram. Estes compositores buscaram tornar a música erudita com uma funcionalidade social, e isso se deu com uma simplificação de sua forma, ou seja, uma música que dialogasse com elementos do popular. E com isso estes compositores buscaram incorporar, por exemplo, elementos como do Jazz, que era uma novidade em relação a padronização musical europeia erudita naquele período. Com a Nova Música, tanto sobre a composição como sobre a sua execução, pode-se dizer que foi um movimento de fusão de ideias anti-vagnerianas²⁰.

²⁰ Anti-vagnerianas - Brecht buscou ir em contraponto ao trabalho de Richard Wagner com a obra de arte total, que tinha por intensão fazer uma síntese perfeita entre as várias artes que constituem a ópera, Brecht

Foi no Festival de Música Nova em Baden-Baden na Alemanha, que Brecht pode estreitar algumas de suas obras teatrais, junto aos compositores já citados. Estes compositores, ligados ao movimento do festival, experimentaram novas ideias musicais, que seguiam duas vertentes principais:

[...] por um lado, na *Gebrauchsmusik* ou *Música Funcional*, dialogavam com avanços técnicos da época, como o cinema e sua arte da montagem, a qual logo influenciou as outras artes; por outro lado, na *Gemeinschaftsmusik* ou *Música Comunal*, composta especialmente para músicos amadores, os quais deveriam aprender “não só as notas, mas a técnica e o prazer de trabalharem coletivamente”; era uma clara opção pela desmistificação do ambiente musical *erudito*, tornando-o mais simples e acessível a uma parcela maior da população, principalmente jovens amadores. Os textos escritos para serem cantados como obras musicais buscavam, por sua vez, simplificar a linguagem, tornando-a mais clara em termos de sentido (PINTO, 2008, p. 25).

As peças didáticas de Brecht, surgem a partir do uso da Música Comunal, realizada inclusive por estudantes alemães da época. O objetivo maior de se trabalhar com as “óperas escolares” a partir das “peças didáticas”, era o de buscar uma coletividade acima da individualidade. Obras essas que serviam para ensinar e aprender o pensamento dialético através do teatro e da música. Brecht trouxe assim um novo tipo de música²¹, diferente da música erudita do seu tempo, ele rejeitava a elitização e a alienação do ouvinte, pois queria algo que dialogasse com a música popular, que a fizesse se aproximar ao máximo deste público “não aburguesado”.

Song(s) ou canção, é um termo muito também usado e trabalhado por Brecht em relação a sua música no teatro épico. *Song* é uma palavra Americana, usada para contrapor o legado da música erudita da época, inclusive ele optou por não usar a

se propunha a fragmentar, separar tais elementos artísticos, cada um com seu discurso contraposto de forma intencional, com a finalidade de um resultado dialético. Essa era a busca do mestre alemão, de uma lucidez para o público em relação ao espetáculo, sendo algo com que eles possam refletir. E com a “nova música”, utilizada também no teatro épico, mesmo vista como estranha, por algumas conterem ritmos irregulares, escalas não diatônicas, etc; uma música oposta da estética musical trabalhada nas Óperas de Wagner, que utilizava de composições com texturas complexas, harmonias ricas e orquestração, que muito influenciou no desenvolvimento da música erudita europeia. “A ópera era, desde Richard Wagner, a principal forma do teatro musical na Alemanha, e se tornou uma importante atividade cultural. A concepção wagneriana de “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*) levava à “fusão das formas” (textuais, cênicas, musicais e plásticas) cujo centro irradiador, o elemento centralizador, era a música e seus desdobramentos tonais” (BASTOS, 2018, p.43).

²¹ Foi com a *misuk* que ele junto com seus parceiros, Brecht veio a desenvolver seu trabalho musical na cena teatral. Brecht chegou a trocar o termo *musik* o mesmo que música em alemão para *misuk*, sendo assim um contraponto, uma música que funcionasse de outra forma, e que fosse vista como uma música popular.

palavra *lied* que seria este termo em alemão, sendo essa contraposição pela escolha do termo americano uma forma de fugir da influência da música erudita alemã, carregada por *romantismo*. Esse novo estilo era voltado para um diálogo com seu público, com pretensão de atingir principalmente os trabalhadores. E com isso os *songs* são extremamente relacionados à canção popular, ou a música / canção de cabaré, mesmo que por vezes composta por músicos sofisticados e cheios de conhecimentos eruditos. Seria os *songs* algo que basicamente reúne letra e música, com diversas influências, e era constituída por uma crítica que privilegia o sentido verbal do texto, mas sem desprezo com o sentido rítmico, melódico e harmônico da música.

Boa parte dos textos de Brecht são cênico-musicais, justamente pela grande maioria deles conterem também letras de canções, ele escrevia sua dramaturgia e acrescentava composições ligadas ao tema e aos personagens. Brecht deu muita atenção à música para seu trabalho teatral, considerando a música basicamente como “uma irmã do teatro”. Ele em suas produções musicais para o teatro misturava diversas fontes, pegando elementos da música de cabaré, do jazz, da música de feira popular, da música religiosa, da música erudita. Cada tipo de música com um sentido diferente, com uma origem social diferente, e cada uma colocada com um discurso diferente, com a pretensão de se chegar em uma cena dialética com esse recurso. As parcerias musicais de Brecht para com suas peças épicas foram essenciais para se chegar em resultados com eficácia estético-política em relação a sua música, vejamos um pouco mais sobre os principais músicos / compositores, que trabalharam com Brecht.

O primeiro que destaco é Paul Hindemith (1895-1963), ele toca violino desde sua infância, e se especializou no instrumento e em composição em Frankfurt no Conservatório Hoch entre (1909-1917). Utilizou-se muito de referências de músicas mais convencionais, indo do concerto barroco a elementos da música moderna, com foco no jazz. Também se dedicou muito a trabalhar com a música de câmara, chegou a fazer parte de quartetos, de trios e de várias sonatas. Hindemith também foi compositor de *lied*²², ópera, entre outros, e por ser muito criativo, a sua presença foi considerada fundamental no Festival de Música Nova de Donaueschingen. Segundo Sadie (1994) “Sua música sofreu a desaprovação do nazismo e com isso, Hindemith mudou-se para a

²² *lied* que no plural é (*lieder*), seria este um termo em alemão, que significa canção, é típico em seu uso terminológico para classificar músicas com arranjos para piano e conto solo, as letras são em alemão. Esta é uma palavra que no universo musical surgiu no século XX, no período romântico, ou seja, muito carregada pelo romantismo. Ligada a música erudita da época.

Suíça. Dois anos depois, foi para os Estados Unidos, onde lecionou na Universidade Yale até 1953, quando retornou à Suíça e lá permaneceu até a sua morte. Escreveu *Craft of Musical Composition* (1937-1939), na qual ele expõe suas ideias musicais particulares em forma teórica” (SADIE, 1994, p. 431 apud PINTO, 2008 p. 28).

Paul Hindemith em sua colaboração com Brecht, destacou um detalhe ocorrido com a peça de *Baden-Baden Sobre o Acordo* (1929), contendo composição musical de Hindemith, esta que é uma obra que remete a uma continuidade e uma crítica da peça *O Vôo Sobre o Oceano* (1928-1929). “No entanto, Hindemith e Brecht desentenderam-se, cada um, a seu modo questionando se a importância maior dessa obra estava na prática musical ou na reflexão proposta pelo texto verbal, e o resultado é que ambos acabaram impedindo que a obra fosse executada posteriormente” (PINTO, 2008 p. 29).

Kurt Weill (1900-1950), outro grande parceiro de Brecht como músico e compositor em diversas peças épicas, como também em trabalhos cinematográficos. Weill nos anos de 1918 a 1923, foi aluno dos músicos Humperdinck, Busoni e Jarnach, grande base de seus conhecimentos musicais, ele também teve grande influência do compositor Stravinsky. Em relação ao Jazz, ao qual chegou a experimentar e o redescobriu de modo especial. Nos anos de 1920, trabalhou compondo óperas com Libreto de Georg Kaiser, e em 1926, se casou com a atriz e cantora Lotte Lenya, considerada a melhor intérprete de suas canções. “Em 1935, foi para os Estados Unidos e passou a compor musicais para a Broadway, como *Lost In The Stars* (1940), *Lady In The Dark* (1941), *One Touch Of Venus* (1943) e *Street Scene* (1948). Compôs também música para cinema e rádio. Residiu nos Estados Unidos até a sua morte” (PINTO, 2008 p. 29).

Weill – assim como Brecht – tinha um certo desprezo para com o estilo Neo-romântico, principalmente pensando na relação musical. Trata-se de um estilo alemão, que define uma variedade de movimentos, como literatura, pintura, filosofia, arquitetura e música, surge ao final do século XIX. Um estilo que se tornou uma tendência na virada para o século XX, com suas principais características direcionadas à tradição romântica do início do século XIX. Um nome de compositor muito conhecido, por exemplo, é Richard Wagner, que, assim como outros compositores desse movimento, rejeitou ou abandonou o uso de técnicas do modernismo *avant-garde* – de vanguarda.

Seguindo um caminho musical diferente do Neo-romantismo, Weill buscou trabalhar com uma música, que remetesse ao estilo popular e, ao mesmo tempo, moderno, de forma a reverberar o seu tempo e alcançar o público em seu dia a dia. Em

relação ao ambiente de vanguarda em meados de 1920, Weill passou a se empenhar em trabalhar na composição de música para cena. Brecht, naquele período, após experimentar trabalhos de produção própria e com outras parcerias breves, encontrou em Weill um compositor com competências aptas a dar um verdadeiro alcance ao papel decisivo da música em suas concepções teatrais.

Os trabalhos resultantes da parceria entre os dois buscavam dar um salto qualitativo no teatro musical, esperando reconfigurar a relação entre música e cena. Segundo Pinto (2008, p. 28), com a primeira parceria de Kurt com Brecht, o músico-compositor Weill musicou poemas²³ de Brecht, reunidos em *Hauspostille*, dando origem a um estilo musical chamado “cantata”²⁴. Tais composições em “cantata” deram origem a operística *Mahagonny*, que foi estreada em 1927 no Festival de Música Nova de Baden-Baden, que, posteriormente, foi utilizada como base para a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1929).

O segundo trabalho em parceria entre os dois foi com *A Ópera dos Três Vinténs* (1928)²⁵ – “*Die Dreigroschenoper*”, considerado a obra de maior sucesso feita por eles naquela época. A peça se trata de uma adaptação dramatúrgica de Brecht de forma livre sobre *A ópera dos mendigos* (1685-1732)²⁶, de John Gay. Gay pensou, com sua obra,

²³ De acordo com Pinto (2008, p. 28), foram estes retirados do livro de poemas de Brecht, com publicação em 1927, traz paródias de um breviário ou de um livro de orações, com um: “[...] clima de aceitação passiva da Natureza, com sua sensualidade e seu terror, e o da piedade por todas as criaturas pobres e impotentes”.

²⁴ Forma musical que se caracteriza: a) por desenvolver musicalmente um texto literário geralmente religioso, mas não litúrgico; b) por adotar o estilo dramático, ou seja, a forma de monólogos e diálogos, o recitativo musical e a melodia acompanhada; c) por ter como base principal grandes fragmentos corais, intercalados por árias, duos, etc. (ZAMACOIS, 1993, pp. 242-243 *apud* PINTO, 2008, p. 28).

²⁵ *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), em linhas gerais traz em sua narrativa, a história de um chefe de ladrões de rua chamado Macheath (Mac Navalha) o herói trágico na peça, que pretende se casar com Polly. Porém o casal Peachum, pais de Polly, eram totalmente contra o casamento, e fazem de tudo para impedir este casamento, eles querem tirar proveito de sua formosa filha Polly, mas não viam um futuro dela com Mac. Sendo o casal Peachum donos de uma loja de roupas e acessórios para homens pobres e mendicantes, o dono da loja também controlava os mendigos os fazendo pedir esmolas, tornando-os figuras capazes mesmo de comover os corações dos mais egoístas na sociedade. Peachum e sua esposa articulam um plano para a prisão do genro, negociam com prostitutas e mendigos, e pressionam a chefatura de polícia, ameaçam fazer uma grande passeata de mendigos no dia da coroação da Rainha. Enquanto acontecia o casamento de Polly e Mac em uma estrebaria mobiliada inteiramente por objetos roubados, os Peachum planejam a prisão do genro, e conseguem colocá-lo atrás das grades, sendo condenado a forca. Mas Mac Navalha, era protegido pelo chefe de polícia Brown (tigre), que em seguida o salva por um golpe de ironia, montado em um cavalo branco, Brown o liberta da forca e anuncia a ordem expressa da Rainha: Mac Navalha é então “elevado à categoria de nobre hereditário” com garantias seguras até o final de seus dias. Livro: (BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo / A Ópera dos Três Vinténs*. Vol. 3. São Paulo, 2004).

²⁶ *A Ópera dos mendigos* (1685 – 1732) “*The beggar’s opera*” de John Gay - A peça narra a história Sr. Peachum, homem corrupto que além de ganhar lucro em cima dos ladrões de Londres, em troca de proteção caso estes sejam presos e ou executados, por meio de manipulações com o sistema jurídico, e através da ajuda do Tenente Lokit. Peachum e sua esposa sabendo que sua filha Polly casou-se com Macheath, jogador profissional e ladrão, ficam preocupados que este roube sua fortuna, e pensam um

mostrar uma sátira à aristocracia inglesa, enquanto Brecht buscou expor uma crítica à burguesia em seu texto, ou seja, ao pensamento burguês, suas negociatas e vícios ligados ao submundo.

A Ópera dos Três Vinténs (1928) foi “[...] um dos raríssimos casos de uma obra que se pretende séria e de vanguarda [a] atingir um verdadeiro sucesso popular” (ESSLIN, 1979, p. 53 *apud* PINTO, 2008, p. 28). Nessa peça, Weill trouxe muitos elementos do jazz em suas composições, algo tido como novo para aquele momento, causando uma estranheza em relação a ele, que era tido como um músico “sério” (com formação erudita). Para Brecht, quebrar com os padrões eruditos foi um prato cheio em relação ao seu teatro épico.

Com isso, manteve a experimentação desse elemento musical junto a outros procedimentos típicos, utilizados em seu teatro, além de manter a sua crítica à burguesia alemã, ao capitalismo, e o pensamento dialético sobre a sociedade. Tais procedimentos incluem a presença dos músicos no palco executando as músicas, por exemplo, a mudança de iluminação com as canções, como também da projeção com nomes destas canções, etc. O sucesso do trabalho trouxe uma grande projeção a Brecht, tido como um grande dramaturgo na época, e para Weill, como um compositor inovador.

Weill buscou utilizar a música em *A ópera dos três vinténs* (1928) de forma não tonal²⁷, pois a música tonal vinha sendo muito usada no teatro para hipnotizar e

jeito de prendê-lo. Esta obra traz em si, uma crítica social, política e cultural, e além disto a ideia de John Gay foi também, escrever uma peça de teatro, que intercalasse canções, populares naquele período, como Arias de Purcell, canções folclóricas, escocesas, etc; e com isso ele convida o compositor Johann Pepush para selecionar estas canções, para ele escrever outros poemas em cima delas. Depois intercalou estas músicas com diálogos, de maneira que não comprometesse o ritmo cênico, era esta peça uma crítica as óperas encenadas naquela época.

²⁷ Música não tonal é aquela que vai no caminho oposto do que é a música tonal. Segundo Bastos (2018): “De maneira geral, o sistema tonal é a adoção de um conjunto de regras visando certa organização das frequências sonoras, a partir da imposição de uma hierarquia nas relações entre os sons (divididas em relações dissonantes e consonantes), além de um conjunto de formas específicas para concretizar musicalmente essas regras (fuga, sonata etc.). A consequência desse sistema no século XIX foi a consolidação de uma noção de autonomia musical baseada na ideia de “música absoluta”, que entendia o belo musical como algo que se bastava em si mesmo, descolando a organização musical dos sons de seu papel de acompanhamento do texto. Richard Wagner foi um compositor que levou o conjunto de regras do sistema tonal e suas formas a um nível alto de tensão, usando-as no máximo de suas possibilidades e levando-as ao ponto de dissolução de seu sentido. Contudo, seu trabalho se colocava no polo oposto da “música absoluta”, adotando a produção da “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*), na qual a música se conjuga com texto e cena. A fim de abarcar o máximo possível das tensões e esgarçamentos do conjunto das regras do sistema tonal para a produção de sua “obra de arte total”, Wagner se esmerou em desenvolver formas musicais grandiosas, o que exigia espaços teatrais desenhados para abarcar grandes palcos e a orquestra, sempre fora da cena. Para um estudo profundo, balizado histórica e musicalmente, do sistema tonal e da consequente concepção burguesa de música absoluta, vale conferir os trabalhos de Carl Dahlhaus (1989, 1990), originalmente publicados em alemão, aqui referidos nas traduções para o inglês. Dahlhaus também escreveu um excelente texto introdutório sobre Wagner, em conjunto com John

interromper os sentidos do espectador, contendo grandes solos e picos dramáticos como os que aparecem em óperas burguesas. Com isso, Brecht e Weill procuraram usar essa música para romper com o sistema tonal, composta para não facilitar aos sentidos, em que sua função fosse tanto narrativa, distanciada do personagem, como para trazer um contraste, colocando-a em uma circunstância de uma interferência crítica e dialética:

A produção também desafiava o caráter político da exuberância operística, tratando da fome, de ladrões e de prostitutas. Ou seja, desafiava, em diversos pontos, a tradição operística. Diante de tamanhas subversões ao instituído, na contramão do gosto tradicionalista da ópera e com mudanças esteticamente complexas ante à linguagem cinematográfica, cujo público crescia, o resultado das experiências técnicas e políticas foi um inesperado sucesso de audiência. (BASTOS, 2018, p. 44).

Todo o sucesso com *A Ópera dos Três Vinténs* (1928) fez com que Brecht e Weill fossem convidados para trabalhar a obra em formato cinematográfico²⁸. Brecht responsável pelo texto; e Weill pela música. No cinema foi lançado em (1931) Com tradução (*The Threepenny Opera*) ou (*Die 3 Groschen-Oper*) em alemão, com direção de GW Pabst, roteiro de Bertolt Brecht e Ernst Ottwalt, Produção, empresa – Gemeinschaft mit Tobis / Warner Brothers - Nova York.

Brecht sempre teve um grande interesse pela tecnologia, e para além de ver as suas dramaturgias serem gravadas com intuito comercial, que era o grande interesse da indústria, ele viu ali um ponto em comum que era o da produção de um filme anti-nazista, contra o governo de Hitler, mas também um meio de fazer com que sua obra politico-dialética alcançasse a um público maior. Para este filme a música foi composta por Weill, pensada para não ser secundária, e sim algo essencial em relação ao caráter político do conjunto audiovisual.

Kurt Weill apresentou na concepção musical um caráter muito gestual, “fundamentando-a exclusivamente em aspectos musicais, dando continuidade específica à história da música e suas questões. Brecht, por outro lado, via no *gestus* a expressão cênica de relações sociais” (BASTOS, 2018, p. 46), em que os elementos presentes na cena expressassem contradições sociais. E isso valia muito para o papel da música, de forma que não se sobressaísse sobre os demais elementos, mas que auxiliasse na

Deathridge, do qual dispomos de uma tradução para o português” (DAHLHAUS; DEATHRIDGE, 1988 *apud* BASTOS, 2018, p. 41).

²⁸.

compreensão crítica da cena. Cumprindo assim um papel narrativo, sendo gestual no sentido de trabalhar em cima de uma expressão das relações sociais. O impasse entre Brecht e Weill, é que viam a música cumprindo papéis distintos neste trabalho.

Esse foi um filme de sucesso e um excelente registro em relação ao trabalho estético-político de ambos. Todavia, ainda assim, para eles, a iniciativa não seguiu à risca as orientações sobre a questão ideológica em relação ao discurso do filme. Isso fez com que, após o resultado final do trabalho, eles processassem a companhia de cinema. Brecht escreveu sobre esse processo judicial e sua experiência cinematográfica. Mas ainda que o trabalho cinematográfico não tenha agradado o mestre alemão, o filme é um ótimo registro da estética épica de Brecht, muito próximo do que foi desenvolvido no espetáculo, inclusive por manter grande parte do elenco original:

[...] promover sua adaptação em 1930, seguindo as novas técnicas de sincronização de imagens e sons. Para Brecht, parecia ser a possibilidade de levar adiante as articulações artísticas que visavam a superação dos limites estéticos da formalização da luta de classes, as quais foram dando forma a seu 'teatro épico'. 'Para Weill, era a oportunidade de expandir sua produção musical visando, também, a cena cinematográfica' contudo, 'apartados da produção do filme: Brecht e Weill se desentenderam com os termos do contrato firmado com a produtora, e disso seguiu-se um extenso processo judicial – que Brecht chama de 'experimento sociológico' (BRECHT, 2010 *apud* BASTOS, 2018, p. 44-45).

No ano seguinte, ainda trabalhando juntos, com a peça *Happy End* (1929), não tiveram sucesso como no trabalho anterior. Mas salvaram-se algumas canções de Weill, que ficaram bem conhecidas, como *Bilbao Song* e *Surabaya Johnny*. A partir disto, os trabalhos seguintes da parceria entre os dois foram para o caminho das peças didáticas, também conhecidas como óperas escolares. Entre tais peças, *O Vôo Sobre o Oceano* (1928-1929), em formato radiofônico, com parceria musical também de Hindemith. Um tempo depois, a mesma produção teve uma versão com músicas apenas de Weill. Outra peça didática também trabalhada por Brecht e Weill foi *Aquele Que Diz Sim* (1930). A produção foi baseada em um texto de teatro Nô e montada pelo mestre alemão em diversos colégios em Berlim naquele período.

Com a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1928-29), Brecht e Weill fizeram uma crítica cênico-musical, trazendo uma relação mais violenta e direta com a ópera, assim como uma crítica social em relação a burguesia. Ainda que a obra

tivesse sido vista como algo escandaloso na época, teve rejeições, mas, também, muita aprovação, considerado um dos trabalhos mais bem elaborado pela dupla.

Brecht e Weill seguiram, por um tempo, trabalhando juntos. Dessas peças, destacam-se *Um Homem é Um Homem* (1931), que teve parte de suas músicas originais perdidas naquele período. Outra produção de destaque trabalhada por eles foi *Os Sete Pecados Capitais* (1933), feita em formato de música e balé simultâneos durante o período em que, ambos, encontravam-se em exílio. A apresentação da peça foi feita em Paris.

Outro grande compositor que trabalhou com Brecht em algumas de suas obras foi Hanns Eisler (1898-1962). Nascido em Leipzig na Alemanha, Eisler chegou a servir como soldado na Primeira Grande Guerra, mas seu destino estava traçado com a música. Em 1919, ele começou a estudar com o famoso músico Arnold Schönberg e, dois anos depois, estudou com Anton Webern. Em 1925, Eisler teve suas primeiras obras vocais e de câmara com execução no Festival de Música Nova em Donaueschingen, coordenado por Paul Hindemith, em Veneza.

No ano seguinte, Eisler começou a pensar sua música relacionada a um conteúdo social e político, inclusive em sua juventude foi comunista. Com sua progressiva reorientação, rompeu com seu professor, o músico Schönberg²⁹. Eisler, com sua música, seguiu um caminho contrário ao hermetismo³⁰ musical burguês, muito ligado ao sistema tonal. Um tipo de música que “[...] era apresentada de modo que o público ficasse apartado da compreensão das obras, tendo em vista que elas eram edificadas segundo padrões musicais ainda mais complexos e desconhecidos do público” (BASTOS, 2018, p. 47).

Na época em que Eisler atuou nesses corais e passou a notar que a única diferença dos demais corais, eram os membros e sua classe social, formada por trabalhadores, mas o repertório ainda era constituído por composições clássicas. As

²⁹ Arnold Franz Walter Schönberg (Viena, 13 de setembro de 1874 — Los Angeles, 13 de julho de 1951) foi um compositor austríaco de música erudita e criador do dodecafonismo, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX. Suas primeiras obras, apesar de ligadas à tradição pós-romântica, já prenunciavam um método composicional inovador, que evoluiu para a atonalidade e, mais tarde, para um estilo próprio, o dodecafonismo. Schönberg foi também pintor e importante teórico musical, autor de *Harmonia e Exercícios Preliminares em Contraponto*.

³⁰ Hermenêutica – estuda as condições de validade da interpretação, pode referir-se tanto à arte da interpretação quanto à prática e treino de interpretação. É “a consciência hermenêuticamente formada propõe uma sistematização que visa tanto à obra quanto ao intérprete, no potencial de crítica e superação dos limites normativos que a discussão de sua estrutura prévia de compreensão permite” (MORAIS, 2014, vi). Na hermenêutica tradicional o foco é na interpretação de textos, principalmente de literatura, religião e direito. Já a hermenêutica moderna ou contemporânea engloba tudo que há no processo interpretativo, não somente textos escritos, mas também formas verbais e não verbais. A hermenêutica filosófica refere-se muito à teoria do conhecimento de Hans-Georg Gadamer, presente em sua obra *Verdade e Método (Wahrheit und Methode)*.

composições das diversas canções para corais de operários geraram um estilo particular, chamadas de *kampflieder* ou canções de combate. Com base nisso, Eisler passou a dar importância de se fazer um repertório próprio, de músicas com um conteúdo voltado à própria classe de trabalhadores.

Eisler teve uma relação com o *agitprop* (agitação e propaganda), tinha em vista disseminar ideais revolucionários. Arte como a música era um elemento importante para tornar tais práticas revolucionárias eficazes. Nesse caminho Eisler buscou um conhecimento com fins de uma eficácia estético-política em relação a sua música. Isso ainda fez com que ele desenvolvesse um trabalho com a “música de luta” ou *kampfmisik*, juntamente com *agitprop – Die rote spachöhr* (O megafone vermelho), em meados de 1928³¹.

Foi com o trabalho relacionando música e política, mantido por alguns anos por Eisler, que o permitiu, em meados de 1930, a trabalhar com Brecht, um encontro interessante. Os dois tinham ideias artísticas próximas, inclusive em relação à música. De acordo com Bastos (2018, p. 47), “Aquilo que Ernest Bloch categorizou como a ‘monotonia radical’ da música pós-*schönberguiana* de Eisler fez dela a contraparte ideal para os versos irregulares e sem rimas de Brecht no interior de suas peças didáticas” (KOWLKE, 2005, p. 78).

Com o teatro épico de Brecht, Eisler buscou trabalhar a música com o estranhamento de uma maneira diferente, utilizava tanto a ironia, também trabalhada pelo músico Weill; porém, de uma forma ainda mais sarcástica, agressiva, na qual a voz aparecia em seus trabalhos musicais mais evidente que o instrumental. Uma música que no teatro tinha um papel narrativo, na busca de um trabalho cênico de formalização das contradições sociais, com papel político. Essa música, basicamente, tinha o texto como algo primário, de composições vocais paradoxais, uma mistura da combinação consciente entre ideias de uma vanguarda artística relacionadas com política. Trata-se de uma formulação musical, paradoxal feita por Eisler e Brecht, de solução dialética.

Nesse caminho, Eisler não reduzia a sua produção musical somente para um fim imediato, buscou a compreensão de uma necessidade de mudança de função dessa música, a exemplo da crítica das condições existentes – um tipo de música política, dialética. Com o intuito de mudar as necessidades da música como uma condição dada,

³¹ Informações biográficas retiradas da página da internet <http://eislermusic.com/life.htm> e também de OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Hanns Eisler, artista da vanguarda e não artista de vanguarda. In: BACKES, 1998, p. 82-91 *apud* PINTO, 2008, p. 30).

utilizando os recursos técnicos para modificar seus termos. Segundo Bastos (2018), Benjamin aponta, ainda, a articulação entre música e palavra como um elemento constitutivo da produção de Eisler:

[...] ‘a tarefa de modificar o concerto não é possível sem a ação conjunta da palavra. Nas palavras de Eisler, essa colaboração é a única maneira de transformar um concerto num encontro político’ (BENJAMIN, op. cit., p. 94). O papel que cabe à palavra, portanto, diz respeito à necessidade de mudar a função estabelecida para a música – coloca-a, de maneira nova, no mundo da política. Cumprindo a tarefa de desnaturalizar as coisas tais quais elas se apresentam, Eisler não justapõe de maneira linear palavra e música – há um princípio de estranhamento nessa articulação que preside a crítica social, isto é, a correlação entre qualidades política e artística da obra (BASTOS, 2018, p. 50).

Eisler, no ano 1933, precisou sair de Berlim para fugir das ameaças nazistas. A partir disso, passou por diversos países, entre eles, exilou-se nos Estados Unidos em 1942. Mas foi expulso de lá depois de um tempo, com a alegação praticar atividade antiamericanas. Com isso, voltou para a Alemanha Oriental em 1949. Nesse período, passou a trabalhar de forma intensa, em nível nacional, inclusive compondo o novo Hino Nacional da República Democrática Alemã. Também escreveu textos sobre relações entre política e arte.

Brecht com um estudo aprofundado acerca das ideias marxistas, viu em Eisler um importante colaborador que correspondia de forma intensa seu ideário político. A primeira parceria dos dois se deu no trabalho com *A Decisão* (1930), uma peça didática, a qual Eisler compôs melodias com um potente impacto revolucionário. A peça foi feita para estrear no Festival Óperas Escolares, o mesmo feito em outras de suas peças haviam sido apresentadas; entretanto, a comissão decisória objetou. Isso fez com que Brecht e Eisler montassem a mesma peça didática junto a grupos corais de operários alemães socialistas e comunistas.

Com a peça *A Mãe* (1930-1931), parceria entre Brecht e Eisler, que contribuiu com a música, esta foi a última peça didática do mestre alemão, ao qual foi apresentada em Berlim nas sedes do Partido Comunista, que surtiu um forte impacto sobre o público, muito disso pela música, que para Brecht “[...] possibilitava de forma surpreendente, em certa medida, uma simplificação dos difíceis problemas políticos cuja solução é de interesse vital para o proletariado” (BRECHT, 2005, p. 232). Após este

trabalho, os dois trabalharam com o filme *Kuhle Vampe* (1931), e a peça *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas* (1931-1934).

No período de exílio nos Estados Unidos, Brecht e Eisler fizeram colaborações no filme *Os Carrascos Também Morrem* (1943) ou (*Hangmen Also Die*), contou com direção de Fritz Lang (1890-1976), roteiro de John Wexley, Fritz Lang e Bertolt Brecht, a música de Hanns Eisler, Produção, empresa – Arnold Pressburger Films. Eisler, assim como nas peças que trabalhou com Brecht, buscou desenvolver a música nesse filme pensando em uma função narrativa, mas também política, crítica, dialética, para além de pura estética.

A respeito disso, Anatol Rosenfeld chama atenção em seu Livro *Cinema, arte e indústria* (2002), e faz uma relação interessante do uso da música, para este filme, aponta que Eisler manteve a ideia da função da música épica, e destaca dois momentos no filme, mostrando a música em sua função épica, que no geral, comenta ação de maneira crítica, ela comenta a ação e a cena, ao invés de servir como um plano de fundo, não sendo algo redundante, que adiciona uma atmosfera a cena sendo uma coisa já implícita.

Um destes exemplos ocorre na cena inicial, bem rápida, em que o oficial nazista aparece no hospital, deitado em uma cama, com soro nas veias, e uma enfermeira está próxima. Este é o momento em que o espectador fica sabendo que o “mocinho” assassinou um importante oficial nazista, o carrasco (que dá título ao filme). Uma cena escura, lúgubre, com uma certa atmosfera expressionista, ao invés de uma música também fúnebre, triste, a música trabalhada por Eisler é festiva, alegre, e ao mesmo tempo estridente, e isto sugere que a morte do oficial nazista não deve ser chorada, e sim comemorada, ou seja, uma música que traz uma contradição dialética. Com os sons estridentes sugere-se um som de um rato, como se o animal fizesse pequenos barulhos, rápidos e estridentes, e é isto que adiciona na cena um comentário de natureza política, um tanto eloquente.

Já na cena final, um oficial nazista recebe um relatório da investigação, que consta que o burguês Tcheco não era o culpado, mas que era melhor fingir que ele fosse, para que o estado não passe vexame com erros de acusações. Esta cena tem uma certa serenidade, é burocrática, e a música não se liga a isto, pois é um hino libertário Tcheco, que também já havia aparecido anteriormente no filme, daí ocorre um corte e aparece a cidade de Praga, a música com isso, anuncia o tema do filme, mostrando que o

verdadeiro herói do filme não é o “mocinho”, e sim próprio povo Tcheco que se sacrificou pra lutar contra o nazismo.

Nessa mesma época, o músico Eisler compôs uma música incidental³² para a peça *As Visões de Simone Machard* (1940) e para *A Vida de Galileu* (1947). O músico marcou, de forma fundamental, as ideias musicais de Brecht contribuindo muito para o seu teatro épico. Além das composições para peças do dramaturgo alemão, chegou a musicar por volta de 150 de poemas.

Outro nome importante é o músico Paul Dessau (1894-1979), que também trabalhou com Brecht. Ele foi regente e ensaiador de ópera em meados de 1912 e seguiu esse caminho por alguns anos. No ano de 1933, Dessau estudou serialismo com Leibowitz em Paris, período em que se tornou mais atraído pelos conhecimentos políticos. Ele ainda fez parceria com Brecht em algumas de suas peças. Esse trabalho entre os dois se deu devido a um encontro deles, em 1942, nos Estados Unidos, no período que estavam em exílio³³.

Dessau musicou algumas das maiores obras de Brecht, entre elas, a peça *Mãe Coragem e Seus Filhos* (1938-1939), *A Alma Boa de Setsuan* (1938-41), *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti* (1940), *O Círculo de Giz Caucásico* (1943-1945). De acordo com Sadie (1994, p. 264 *apud* PINTO, 2008, p. 31), alguns anos depois, foi criada a ópera *A Condenação de Lucullus* (1951). Com esse trabalho, Brecht e Dessau passaram por uma polêmica, em que questionados pelo Partido Comunista que governava Berlim Oriental naquele período, exigiram que eles fizessem modificações no texto e também nas músicas. Era considerado algo que não correspondia à realidade daquele momento, vista como vanguardista demais para os cânones do realismo socialista. Ainda que Dessau tenha trabalhado e influenciado bastante Brecht em suas obras, a relação música e teatro épico e dialético teve maior destaque e resultados com a parceria do mestre alemão com os músicos Weill e Eisler. Os dois compositores:

³² Música incidental, desenvolvida no século XX, é aquela que tanto pode acompanhar uma peça de teatro, programas de rádio ou de televisão, jogos de videogame, ou mesmo demais formas que não tem como princípio a música. Pode servir para o cinema também este termo, mas normalmente se usa mais (música cinematográfica ou banda sonora). Esta música incidental é conhecida também como “música de fundo”, ou seja, aquela que cria um ambiente sonoro para a cena, mudança de cena, etc. Este é um termo que pode ser usado também, em relação ao uso da música que possui notas ou acordes que de forma coincidente se encaixa aos de uma outra música, sendo algo que se permite cantar trechos de letras de forma simultânea, uma sobrepondo a melodia da outra.

³³ “Voltou para a Alemanha Oriental em 1948, e tornou-se o principal compositor da República Democrática Alemã, produzindo grande quantidade de música coral, partituras incidentais, música de câmara e canções. Faleceu em Berlim” SADIE, 1994, p. 264 *apud* PINTO, 2008, p. 31).

[...] empenharam-se na produção de música aplicada, interessados em questionar o isolamento do público a que a música de vanguarda se propunha. Foi justamente essa concepção que fez com que se tornassem parceiros de Bertold Brecht e de seu teatro dialético. Weill e Eisler possuem trajetórias com diversos pontos de contato entre si; contudo, são percursos bastante distintos. Ambos viveram na Berlim dos anos 1920, a cidade que experienciou a grande ebulição cultural da chamada República de Weimar, que caracterizou de maneira determinante as obras desses artistas. Todavia, Weill e Eisler tinham bagagens culturais e posições políticas divergentes, e mesmo o interesse na música aplicada desembocava, por vezes, em resultados contrários (BASTOS, 2018, p. 42-43).

É notável a quantidade de trabalhos entre Brecht e seus parceiros, renomados compositores. Variam de óperas, óperas escolares, musicais, canções e trabalhos cinematográficos. Destaca-se a importância que o encenador alemão atribuiu à música em suas obras, assim como o próprio Brecht destaca em seus textos³⁴. Com isso, é perceptível que a grande maioria das obras dramáticas de Brecht englobe obras cênico-musicais, mesmo que apresentem diversos poemas musicados.

³⁴ Ensaio: *Acerca da Contribuição da Música Para Um Teatro Épico*. BRECHT (2005, pp. 225-235); BRECHT (1967, p. 81-89).

2 DE BRECHT AOS CONTEMPORÂNEOS DO TEATRO, A MÚSICA E AS SONORIDADES NA CENA

Uma grande revolução de encenadores no campo teatral ocorreu predominantemente no século XX, e continuou nos tempos contemporâneos. E foi na modernidade o momento de destaque em que estes artistas teatrais souberam utilizar muito bem técnicas diversas em suas cenas, desde o trabalho com atores, trabalho cenográfico, com iluminação, até o trabalho com o uso de recursos sonoros, musicais, entre outros. A grande maioria dos destes artistas que se destacaram mundialmente nesse período são ocidentais, e um fator do destaque destes se deu, pelo fato de várias montagens teatrais deles serem consideradas revolucionárias para século XX, também por alguns destes apresentarem teorias e reflexões sobre a arte teatral naquele período.

Em relação ao trabalho mais específico com sonoridades e música para a cena, ressalta-se muito o século XX como o período em que diversos encenadores como por exemplo Bertolt Brecht, Konstantin Stanislávski, Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold souberam aperfeiçoar e tirar muito proveito de técnicas de reprodução e difusão do som, junto a seus parceiros músicos / compositores. Eles tinham grande preocupação com a utilização da música e dos recursos sonoros em cena e suas variáveis potências, percebendo inclusive o quanto a audição podia ser trabalhada tanto como um veículo ilusório tão sensível quanto à visão, e para uns mesmo como um elemento de cunho político, crítico. Notaram, portanto, que os efeitos num espaço cênico não se definiam apenas por elementos visuais, mas também por elementos sonoro-musicais, característicos ou sugestivos, capazes de despertar a imaginação e ou crítica do espectador por meio daquilo que se ouve.

Assim como vimos anteriormente algumas relações do trabalho musical de Brecht e seus parceiros em relação ao teatro épico, veremos agora a relação de Brecht com outros encenadores(as) / artistas da cena teatral no século XX, assim como alguns encenadores(as) contemporâneos. Veremos um pouco de suas semelhanças e diferenças, tanto por estes também terem utilizado de forma muito inovadora com a música e a sonoplastia em seus trabalhos teatrais.

2.1 Konstantin Stanislávski e a paisagem auditiva

Pensando nos trabalhos cênicos no século XX, os naturalistas³⁵ são considerados os primeiros a pensarem sobre a utilização da sonorização na cena teatral a se questionarem sobre o uso da música de cena³⁶ tradicional, as quais eram usadas durante as pausas, criando climas. Com o passar do tempo, isso já não era algo mais interessante a se fazer, mas parecendo para os naturalistas um artifício parasita. Optaram, portanto, para o uso da sonoplastia a fim de reforçar a ilusão visual, sensorial, e de ação de personagens, criando uma *paisagem sonora*³⁷. Essa se assemelha ao que seria a *paisagem auditiva*³⁸, um termo dado por Stanislávski³⁹ ao fazer uso da música e sonoplastia em peças teatrais como aquelas escritas por Anton Tchecov⁴⁰.

Konstantin Stanislávski percebeu o poder sugestivo que Tchecov sutilmente impunha aos seus textos por meio do jogo de silêncio e ruídos, como, por exemplo, a

³⁵ Os naturalistas privilegiavam a representação da realidade como imitação e se preocupavam em levar para a cena uma nítida impressão da realidade, tanto que pensavam a respeito de como usar a sonoridade em relação aos ambientes e paisagens.

³⁶ “A música de cena, utilizada, por exemplo, para manter o clima durante as transições, não teria razão de ser no naturalismo, já que não se justifica, como vimos, perante uma estética cuja intenção é representar, no palco, a realidade tal como ela é, sem filtros ou efeitos expressivos” (CAMARGO, 2001, p. 28).

³⁷ O trabalho com a *paisagem sonora*, vista por alguns compositores de cena como *intervenção*, visa comportar um desenrolar de eventos sonoros mais ou menos homogêneos, e mais ou menos estável em sua constância. Este efeito gera uma ambientação sonora sem relação de causalidade interna e fixidez móvel como, por exemplo, ao observar uma paisagem através de uma janela de trem. “Essa forma de textura sonora, utilizada amplamente no cinema e na música para dança, é cada vez mais frequente na cena teatral, influenciada pelas linguagens não-verbais na busca de um descondicionamento do tempo da palavra” (TRAGTENBERG, 1999, p. 55). Em sua composição, é feito uso de elementos de diferentes contextos, e assim seus parâmetros não têm relação a uma técnica específica. E essa repetição, depois de um certo tempo, gera uma redundância que leva o ouvinte a procurar diferentes pontos de atenção, como a ação cênica.

³⁸ “Ao invés de cadências e desenvolvimentos harmônicos, variações melódicas, séries, esquemas numéricos, ápices, metros rítmicos, *crescendos*, a estrutura básica da *paisagem sonora* baseia-se numa estabilidade de textura, seja através do uso de um número restrito de timbres (cores)”, seja pela pontuação por eventos que se repetem em ciclos regulares, irregulares, ou combinado ambos. (TRAGTENBERG, 1999, p. 55).

³⁹ “O diretor russo Konstantin Stanislávski (1863-1938), nome mais representativo da estética naturalista, fundador do Teatro de Arte de Moscou, juntamente com Vladimir Nemirovich Danchenko (1858-1943) sempre deu importância ao som como elemento de forte poder referencial e de representação cenográfica, chegando ao ponto de criar verdadeiras “paisagens auditivas”, para as peças que montava”. “Em “Minha Vida na Arte”, Stanislávski relata uma série de experiências envolvendo o uso de elementos sonoros nas peças e, inclusive, a reação que tais efeitos causavam, já na época da Sociedade de Arte e Literatura (fundada em 1888), que percebeu o Teatro de Arte, criado em 1897” (CAMARGO, 2001, p. 28).

⁴⁰ Anton Pávlovitch Tchecov (1860-1904) Foi considerado um dramaturgo que quebrava as regras existentes no ofício dramático, sendo difícil encontrar nas peças dele elementos obrigatórios do enredo de um drama, como um ponto de partida, conflito, culminância e desfecho, abolindo a história propriamente dita. Buscava mostrar nas suas obras banalidades e trivialidades do cotidiano, onde para ele havia um mundo de conflitos trágicos, mostrando a vida tal como ela é na realidade.

interferência de vozes tagarelando e de sons da natureza. O diretor russo, ao notar as potências da utilização sonora a seus espetáculos, logo buscou experimentá-las:

Estas primeiras experiências com o elemento sonoro revelam uma sensibilidade particular em lidar com o som e o silêncio, enquanto elementos representativos e dramáticos. Porém, esse espírito exploratório parece concretizar-se definitivamente e ganhar contornos não só cenográficos como atmosféricos, nas montagens que realizou das peças de Tchecov. O que ele chama de “paisagem auditiva” trata-se “não apenas de reconstituir um meio ambiente ou uma atmosfera característica, mas sobretudo de revelar a relação, o acordo ou a discordância, que liga a personagem ao que está em torno dela. Numa carta a Tchecov, datada de 10 de setembro de 1898, Stanislavski explica que está utilizando em ‘A Gaivota’ o coaxar dos sapos exclusivamente para dar impressão de um silêncio completo. No teatro, o silêncio expressa-se através de sons, e não pela sua ausência” (ROUBINE, 1982, p. 134-135 *apud* CAMARGO, 2001, p. 29).

Stanislávski tinha grande preocupação com as encenações das peças de Tchecov. Não bastava para ele apenas que os atores atingissem uma boa interpretação ou representação; para o diretor russo o importante era se viver realmente a ação e existir naquele universo, ser personagem de fato já a partir do momento em que se entrava no palco. Para isso, um dos recursos no qual via muita potência para ajudar os atores a chegar nesse lugar realista era o recurso sonoro. As sonoridades deviam ser muito mais do que uma mera representação, mas permitiam estabelecer um contato mais sensorial, uma relação mais profunda com o espectador.

Assim, para colocar em prática a essência dramática de Tchecov, o ponto principal do trabalho de Stanislavski não era as ações exteriores somente e, sim, o que é revelado dos estados da alma dos atores junto ao seu personagem. Segundo Camargo (2001), Stanislavski não se contentava apenas em retirar o máximo de musicalidade das palavras, trabalhando as entonações e as pausas dos atores, mas pensava a criação do ‘clima tchecoviano, na busca pelo que estava secretamente escondido por detrás da vivência e dos diálogos de seus personagens. O encenador, portanto, tratou de usar de ruídos e sons que caracterizavam certas paisagens e contribuíam com os atores e com a cena.

Tchecov reconhece em certo momento o trabalho de Stanislavski dizendo que “ele, deu refinamento e profundidade aos conhecimentos que temos sobre os objetos, a luz e som, os quais exerceram grande influência sobre a alma humana” (CAMARGO,

2001, p. 29). Porém, depois de certo tempo, Tchecov chegou a se irritar com os excessos de sonoridade usados nas peças Stanislavskianas.

Exemplo disso ocorre na montagem de *O Jardim das Cerejeiras* (1904), na qual Stanislavski propôs na sonoplastia barulhos de trem e, em sequência, sons barulhentos de galinhas e sapos, os quais não correspondiam à dramaturgia original. Tchecov, irritado, em cartas de 1903 levantou objeções dizendo que: “na estação do ano em que a ação se desenrola, época da colheita, galinhola não grita mais e sapos ficam calados”. E ainda acrescenta sarcástico: “Se o trem puder passar sem fazer o menor barulho, tudo bem” (ROUBINE, 1982, p. 135 *apud* CAMARGO, 2001, p. 30). O trabalho com sonoplastia era um dos elementos que mais tarde viria a resultar num método que trabalha com a emoção afetiva, conhecido como método das ações físicas. E tanto o uso dos sons, mais especificamente da sonoplastia, como da iluminação, eram algo para criar para os atores a ilusão das decorações.

Mesmo que haja algumas discordâncias entre Stanislavski e Tchecov relacionadas ao “uso abusivo de som” apontado pelo dramaturgo russo nas encenações de Stanislavski, foi esse quem soube primeiramente compreender e expressar o que havia de riqueza e qualidade nas peças de Tchecov, as encenando de acordo com os princípios da estética naturalista. E, com sua opinião firme a respeito do som, prosseguiu usando a paisagem auditiva em montagem das peças de Gorki, Ibsen e de Shakespeare.

No entanto, quando tenta aplicar as mesmas estratégias de base naturalista à obra de Shakespeare, essa teoria não convence e os resultados são os mesmos dos trabalhos anteriores. É um paradoxo difícil de ser sustentado ao se tentar dar um tom Tchecoviano à peça *Júlio César*, por exemplo, pois essa é uma dramaturgia não realista: o teatro de Shakespeare é um ótimo exemplo de sinterização de recursos cênicos, diferente da estética naturalista, em que se trabalha com o detalhe, com a profusão de signos, como os sonoros:

‘Otelo’, de Shakespeare, na montagem de Stanislavski, em 1930, contém sinos de torres badalando ao longe, ruído de remos na água, de deslizamento de gôndolas e rangidos de correntes, num descritivismo sonoro quase ingênuo e praticamente desnecessário. Para a montagem de ‘Júlio César’, também de Shakespeare, Stanislavski tenta recriar a Roma antiga, inclusive com os seus sons: ‘Vamos representar ‘Júlio César’ num tom thecoviano’, declara ele ao seu elenco. Para isso, era necessário reconstruir a cidade sonoramente, com estrondo de tempestade, gritos do povo e sons de instrumentos de sopro que

vinham do Grande Circo. A noite deveria conter cantos de pássaros, latidos de cães, águas correndo nas fontes, rugidos de feras na arena e sapos, evidentemente. (ROUBINE, 1982, p. 136 *apud* CAMARGO, 2001, p. 33).

É possível notar que Stanislávski teve alguns problemas em relação às montagens com obras de Shakespeare e, ainda que considerado por Tchecov como excessivo ou inadequado em algumas escolhas, o diretor russo inovou e muito em relação ao uso da paisagem sonora: “[...] quando manejadas com sutileza, elas conferem ao espetáculo um extraordinário peso de realidade, e quando combinam plenamente com as exigências ou possibilidade da obra, multiplicam consideravelmente seus potenciais” (ROUBINE, 1998, p. 157).

E nessa perspectiva, Stanislávski não se limitou à experiência sonora adquirida no Teatro de Arte de Moscou, onde havia atuado até então, e dando continuidade com este tipo de trabalho, utilizando a paisagem auditiva inclusive para além dos ruídos e ou dos sons de sapos e rouxinóis. Em busca de novos caminhos a serem percorridos pela música de cena, Stanislávski, no Teatro de Arte, teve contribuições de músicos como o compositor Iliás Satz, que participou da montagem de *O drama da vida*, de Knut Hamsun: “O interesse pela ópera fez com que ele fundasse, em 1918, o Studio de Ópera” (CAMARGO, 2011, p.33).

Quanto ao aspecto sonoro-musical em cena, ao se comparar o trabalho teatral de Stanislavski com o de Brecht, é possível perceber que nas encenações de Stanislavski o foco da música e sonoplastia estava no uso desses artifícios para criar uma paisagem auditiva, enquanto Brecht trabalhava o uso da música e demais recursos sonoros a favor do teatro épico. Esse ia de encontro ao efeito de magia que buscava um clima específico com uma eficácia “alucinatória”. Assim, ambos estão em polos opostos em suas opções estéticas, pois Brecht se recusava utilizar o efeito mágico da hipnose subsequente à utilização da música ou ruídos durante o espetáculo: “Com Brecht (1998-1956), o som deixa de ser um elemento de magia, de envolvimento emocional ou sensorial, para transformar-se num elemento crítico, que rompe o *continuum* da cena, provocando a análise, o comentário” (CAMARGO, 2001, p. 38). Com isso, ele buscava um distanciamento crítico, enquanto Stanislavski tratava o elemento sonoro como algo capaz de envolver emocionalmente o público.

É interessante destacar que houve um período em que Brecht estudou e utilizou partes do Sistema de Stanislávski como método das ações físicas. No entanto, o diretor

alemão, antes de utilizar do sistema de Stanislavski, em uma determinada fase, chega a criticá-lo e contradizer seus métodos. Brecht e Stanislávski compactuavam de alguns princípios da dialética⁴¹. Enquanto Brecht se preocupava com as contradições morais e sociais, Stanislavski usava em suas peças ações paradoxais individualizadas, nas quais, por exemplo, um personagem pode pensar de uma maneira e agir de outra:

A diferença, portanto, não se liga à técnica individual dos atores, que em ambos os casos, pede a riqueza de um realismo matizado, feito de gestos e ações contraditórias. A diferença está no conjunto artístico das relações da cena. Acredito que seja a totalidade das interpretações organizadas como espetáculo, com seu jogo de distanciamento entre personagens, sustentada por uma dramaturgia de forma aberta às intervenções críticas do público, o que possibilita a ‘imagem praticável do mundo’ brechtiana (CARVALHO, 2009, p. 84).

As relações com música e sonoplastia representam mais que a criação de atmosferas, climas ou meio ambiente. Elas podem revelar um acordo ou discordância ao ligarem o personagem àquilo que está em sua volta, isso torna possível a potência dialética como uma escolha pensada propositalmente. Ou seja, ao utilizar uma música ou sonoplastia é possível trazer uma sensação ou clima capazes de complementar a cena tanto para o espectador, quanto para os atores e personagens.

No que se refere à dialética, é possível em uma encenação a escolha de um som que remeta de forma contrária às ações do personagem: esse pode estar em um ambiente que não lhe faz bem e se esforçar pra demonstrar o contrário, mas ainda assim exprimir gestos de incômodos internos que lhe são difíceis esconder. Exemplo disso, ocorre na encenação de uma festa, onde o som corresponde a um ambiente agradável, o personagem se mostra feliz, mas também apresenta detalhes de comportamento que revelam pequenos incômodos. Assim, tem-se a relutância de aparentar uma sensação diferente daquela que de fato se tem. Ou seja, o clima de fato não condiz com o que o

⁴¹ [...] uma das maiores evidências da aproximação entre Brecht e Stanislavski – para mim o dinamismo da nossa atuação dialética – está presente no artigo *O que se pode aprender de Stanislávski*, escrito por Brecht e publicado no livro *O Evangelho de Stanislávski*, organizado pelo mexicano Sergio Jimenez. O autor de *Aquele que diz, aquele que diz não* lembra um conselho de seu colega russo que consiste em “Mostrar a mesquinha de alguém no instante em que este alguém procura ser generoso... Não mostrar a raiva, porém os esforços para dominá-la; não demonstrar a volubilidade do ébrio, mas seus esforços em parecer sóbrio” (BRECHT, 1990, p. 230). Quando representamos um bêbado, comumente buscamos sua malemolência corporal e uma voz pastosa. Todavia, por vezes, quem está alcoolizado procura exprimir que não está tão alterado pela bebida. O mesmo se pode constatar nas emoções. Um ator quase sempre quer chorar em cena quando seu personagem se comove. No entanto, na vida pode acontecer o contrário, que é escondermos nossas constrições. O que existe é uma luta entre o que está se passando internamente em nós e o que exteriorizamos. São forças antagônicas em ação dentro da nossa mente e corpo (PIACENTINI, 2018, p. 101).

personagem sente naquele momento, o que seria um tipo de ação psicofísica, presente no “método das ações físicas”⁴², de Stanislávski – sobre o qual Brecht chega a pesquisar e utilizar em seus processos de forma mais relacional e coletiva (social), não no interior individual do personagem.

2.2 Edward Gordon Craig, o régisseur e o rigor na cena

Outro nome de importante do teatro no século XX foi o ator, cenógrafo, produtor e diretor Edward Gordon Craig (1872-1966), autor de uma importante obra teórica a respeito do trabalho teatral, ele foi considerado referência para várias gerações de diretores e pesquisadores do teatro. Craig se recusava ao ilusionismo em cena considerando-o como algo ingênuo comparado à relação mimética do século XIX. O encenador concentrou-se no vínculo que une a peça e o espectador, mobilizando a atividade da imaginação, para ele a direção no espetáculo tem como obrigação solicitar essa atividade, não a inibindo com imagens excessivamente precisas ou mesmo saturadas. “Por um outro lado, a representação somente atingirá verdadeiramente a dignidade de arte quando o diretor, transformado em ‘regente’ (aquele que, segundo a etimologia, conduz e que guia), assume um poder absoluto sobre a representação” (ROUBINE, 2003, p. 161). Para Craig, esse trabalho é fundamental e consiste em uma autoridade exercida de forma ininterrupta sobre todos os seus componentes, podendo se comparar ao controle do maestro sobre os músicos por exemplo.

Sendo assim, uma representação para Craig deve ter a figura do “regente” como ditador, para que o espetáculo não seja mais controlado ao bel-prazer por todos participantes. Os elementos da musicalidade, aplicados como um conceito técnico aos espetáculos de Craig, nos remete a uma grande “partitura”. Com isso, percebe-se que a sua reflexão se centrava na articulação do movimento, da música e da arquitetura, com o objetivo de aperfeiçoar dispositivos como o cenográfico de maneira flexível a tudo e a todas transformações que o regente impor em relação ao movimento e à continuidade da representação, conforme um compasso prescrito pela música.

⁴² É um método estudado por Stanislavski desde os anos de 1920, “quando iniciou seus Estúdios de ópera, mas somente sistematizado nos últimos anos de sua vida, na primeira metade da década de 1930. Não por acaso, é o procedimento que mais despertou o interesse de Brecht, que dele teve notícia através das obras de Toporkov e Gorchakov, discípulos de Stanislavski que, em conjunto com outros integrantes do Teatro de Arte de Moscou (como Maria Knebel), ajudaram a divulgar a reviravolta metodológica que reagrupou todos os princípios técnicos formulados anteriormente pelo diretor russo.” (CARVALHO, 2009, p. 79-80).

Nesse sentido, Craig retoma e prolonga uma reflexão já colocada anteriormente por Wagner, na qual via o empreendimento teatral resultante de várias intervenções que combinadas alternam-se, contrariam-se e se sobrepõem. No entanto, não seria simplesmente somar estes componentes, somente justapondo os elementos como texto, música, cenário, atores etc; mas, sim, somá-las e dominá-las como um todo. Para isso, tem-se como ideal a figura do diretor como um *régisseur*.⁴³

Já em relação ao uso específico da música em cena, o que levou Craig ter inicialmente se interessado em fazer óperas como de “[...] Purcell e de Haendel, e mais tarde sonhar com a possibilidade de encenar a *Paixão segundo São Matheus*, é sua visão que indica claramente que para ele o verdadeiro teatro incluía a utilização da música” (ROUBINE, 1982, p. 158). Mas o importante nisso tudo para ele era que essa estivesse totalmente integrada na visão de unificação do *régisseur*:

Por outro lado, na visão de Craig a ópera ou oratório resolviam com elegância o problema da voz humana. O que seduzia Craig, na obra musical, era precisamente o fato de a voz perder toda e qualquer autonomia. Ela é parte integrante de um conjunto definido pela partitura. As possibilidades de improvisação livre do ator-cantor são rigorosamente regulamentadas, quando não pura e simplesmente abolidas. Ora, é precisamente essa perpétua instabilidade, essa potencial ou minúscula indisciplina que, segundo Craig, pode estragar a qualquer momento a declamação a representação do ator teatral e impedir o surgimento do espetáculo unificado ao qual ele aspira (ROUBINE, 1982, p. 158).

Alguns encenadores seguidores da teoria de Wagner, conhecida como *Gesamtunstwerk* (obra de arte total), chegaram a utilizar o material sonoro, como música e sonoplastia, enquanto instrumento de produção de teatralidade. A integração de imagens sonoras na encenação não pertencia unicamente às encenações dos naturalistas com o objetivo de reduplicação do real na cena. A exemplo de Craig, ainda que com suas ressalvas, utilizou-se desse recurso como algo rigorosamente controlado por aquele que seria o regente de cena.

Enquanto Brecht, por exemplo, ia pôr um caminho contrário, trabalhando de forma menos rígida e permitindo que seus atores pudessem interpretar seus papéis de forma improvisacional. No que se refere à música, assim como nas canções da cena épica, a improvisação era de fato presente e a relação com o público, sem dúvida

⁴³ Termo francês que significa “gerente de palco”, semelhante ao maestro que conduz uma orquestra.

interferia nesse processo com detalhes flexíveis e dinâmicos relacionados, principalmente, aos atores.

2.3 Antonin Artaud e as sonoridades em um teatro ritualístico

Antonin Artaud⁴⁴ foi outro grande encenador do século XX, nasceu em Marselha, na França, em 1896, e faleceu em 1948, na cidade de Paris. Foi poeta, dramaturgo, cientista do teatro, cineasta e ator. Enquanto ator, ele colocou em prática o jogo do lúdico e mortal, do ser e não-ser e do criar. Sempre jogou com arriscadas brincadeiras em volta dos desejos, da imaginação e dos sentidos e, a partir disso, várias afecções o atravessaram a sensibilidade de sua existência. Foi considerado um artista revolucionário para o século XX e, devido a seus problemas psicológicos, demonstrou-se sempre muito intenso, de forma a refletir tudo isso em sua arte: dizia em vida sofrer, não somente no espírito, mas na carne, no corpo e também na alma: “sempre senti essa desordem do espírito, esse aniquilamento do corpo e da alma, essa espécie de contração de todos os meus nervos em períodos mais ou menos aproximados” (ARTAUD, 2007, p. 10). Artaud queria com o seu teatro “levar o público para um “transe”, “como nas “danças de Derviches e de Aissaúas que produzem transes... e que endereçam ao organismo... com os mesmos meios que as músicas de cura de certas tribos” (FELÍCIO, 1996, p. 108). Declarava, portanto, que o teatro da crueldade é inicialmente mágico e ritual.

Em relação às sonoridades e musicalidade nos espetáculos artaudianos, o uso da voz enquanto material sonoro pode ser encontrado em seus trabalhos teatrais. Ele dizia que a voz não deveria ser considerada outra coisa além de fonte de energia sonora; e os demais sons em seu teatro deveriam explorar os aspectos físicos das sonoridades, a considerar as vibrações e seu poder de acessar a sensibilidade e os nervos do público.

Artaud não se preocupava em criar minimamente uma paisagem auditiva como a imitação da natureza, ou para uma ambientação, numa visão contrária à dos naturalistas.

⁴⁴ Artaud procurava reinventar a condição humana por meio do processo trágico (e mágico) de nascimento e morte do corpo, para isso fazia uso da criação artística, sobretudo, do teatro e da dança. Em 1937 ele fez uma viagem para o México, onde, por alguns meses, teve contato com os índios Tarahumara e com o Xamanismo, o que o fez ser posteriormente reconhecido de forma metafórica como Xamã. Mais adiante, escreveu vários artigos a respeito e os reuniu em um livro. Além disso, tendo mais adiante convivido com surrealistas, vivenciou várias experiências, dentre elas ser ideólogo e, ainda, internado em um manicômio.

Ele não cogitava eliminar elementos que remeteriam apenas ao teatro, como a música. Mas considerava que o uso de sons só atingiria sua plena eficiência no espetáculo se a teatralidade latente fosse assumida, exibida e multiplicada. Ele queria deixar claro ao público que ao utilizar da dissonância, ainda que essa remetesse à falta de harmonia, ele primava por uma reunião de sons que causariam propositalmente uma impressão desagradável ao ouvido do público.

Em seu teatro, Artaud evitava ao máximo o uso da palavra enquanto um simples mecanismo de linguagem. Em grande parte de seus espetáculos a palavra assumiria uma função sonora sensível, distante de seu significado enquanto conjunto de signos linguísticos comunicacionais. Seus espetáculos seriam, assim, base para uma prática muito antiga que foi esquecida pelo teatro da contemporaneidade: as práticas ritualísticas, de cerimônias mágicas, de encantamento e manifestações de poderes por linguagem poética. Ele sintetiza essas pesquisas e intuições em *Teatro da Crueldade*, por meio da qual registra a importância que atribui a uma partitura sonora verdadeira capaz de reger o jogo conjugado dos ruídos, da música e das vozes, com o objetivo único de atingir fisicamente seu público com profundidade.

Essa partitura deve estar, aliás, articulada com um conjunto não menos rigorosamente elaborado que poderia ser chamado a partitura visual do espetáculo: ‘Gritos, lamentos [...], beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, notas raras da música’, tudo isso será executado com consonância, ou em dissonância, com ‘a beleza mágica das roupas inspiradas por certos modelos ritualísticos’, com ‘o esplendor’ ou ‘as bruscas mudanças da luz’ (*OC*, t.4, p.112). Artaud sonha, diga-se de passagem, em inventar um sistema de notação da linguagem articulada que permita utilizá-la musicalmente e ‘dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos’ (*op. cit.*, p. 112) (ROUBINE, 1998, p. 160).

Após fazer carreira no cinema mudo e surrealista, se manteve na busca por novas mídias, como teatro, rádio e cinema; a buscar por formas de relações híbridas, a exemplo da gravação radiofônica *Para acabar com um Juízo de Deus*, de 1943. Na peça, ele trabalhou a voz e as palavras a partir de outros signos fora do senso comum da linguagem, essas foram proferidas como num ritual minuciosamente pensado e trabalhado em quatro vozes; misturando-se gritos, uivos, efeitos sonoros com gongos, tambores e xilofone, sendo uma forma de exemplo de concepção do Teatro da Crueldade, considerado para muitos como um delírio. “Durante um rito, o homem se afasta do racional e deixa-se levar pela cerimônia. As palavras proferidas ou cantadas

não têm por objetivo criar realidades ou pensamentos lógicos, mas fazer o participante conectar-se com o divino ou com sua origem: o caos” (DIAS; MANTOVANI, 2017, p. 161).

Nos espetáculos artaudianos, tem-se a voz utilizada tal como um instrumento musical, enquanto os instrumentos musicais quando utilizados servem como fontes de emissões sonoras, ainda que não sejam empregados para se obter uma harmonia. Assim, a maior necessidade do uso sonoro nestes espetáculos é agir direta e profundamente sobre a sensibilidade do espectador, o que se dá por meio de sons e vibrações produzidas fora do campo da música convencional, como ruídos e sons insuportáveis e lancinantes, produzidos além da própria emissão vocal, mas também com aparelhos e instrumentos modificados com base em fusões especiais ou ligas renovadas de metais, com capacidade de poder atingir um novo diapásão da “oitava”⁴⁵. Dessa forma, busca-se vibrações extremamente sensíveis, “qualidades que os atuais instrumentos musicais não possuem, e que levam a recolocar em uso instrumentos antigos e esquecidos, ou criar instrumentos novos” (ROUBINE, 1998, p. 161).

Artaud buscou trabalhar também com os nervos do espectador. Para isso, explorava a característica física do corpo humano e a repercussão que podia ter ao arrancar sons das profundezas do corpo e, no fundo, a voz da animalidade humana. Sendo o corpo um instrumento de produção sonora, e sendo negado nesse tipo de espetáculo qualquer submissão de um discurso articulado, as sonoridades em seus espetáculos aparecem como um instrumento de unificação, pois contribuem para integrar todos os elementos do espetáculo uns com os outros. Indo contra uma estética do agradável e do comum, assim Artaud apresentou um teatro “híbrido que refletia e lançava luz sobre as regiões mais profundas do ser humano, agindo sobre ele, como as vibrações de uma música é capaz de entorpecer uma cobra” (DIAS; MANTOVANI, 2017, p. 172). A música, segundo Artaud (2006), tem uma direção pela sensibilidade nervosa dos órgãos:

⁴⁵ É uma palavra que vem do latim, “diapason” e significa “escala dos sete tons”, esse é um instrumento de metal com o formato de uma forquilha (como uma letra “U”), o qual produz um padrão de altura absoluta que quando tocado auxilia na afinação da voz ou de instrumentos musicais. A origem do diapásão veio do trompetista John Shore, em (1711), esse foi o primeiro aparelho que ele inventou para afinar seus instrumentos, na frequência da nota musical “lá”, em 440 Hz (vibrações duplas). A “oitava”, conforme afirma o pesquisador musical Bohumil (1996), é o mesmo que dizer que uma nota musical está uma oitava acima, ou seja, a mesma nota podendo estar numa região mais aguda, seja no instrumento ou pela emissão vocal.

Música tem um efeito nas cobras, não por meio de ideias mentais nelas induzidas, mas sim porque cobras são longilíneas, enrolam-se lentamente no chão, e tocam a terra ao longo de quase toda a extensão de seus corpos; logo, as vibrações musicais transmitidas pela terra afetam estes corpos como uma massagem muito sutil e muito longa; bem, eu proponho tratar o público como cobras (ARTAUD, 2006, p. 91).

Com as experiências estéticas, diante da pantomima dos atores orientais, Artaud fomentou o desejo de modificar o teatro europeu depois de transformado pelo que viu e pesquisou sobre o Teatro Oriental, ao se deparar com a música encantadora dos gestos e os gritos e espasmos de criaturinhas sobrenaturais. Para ele, “[...] o nosso teatro [...] nunca teve ideia dessa metafísica de gestos, [...] nunca soube fazer a música servir a fins dramáticos tão imediatos” (ARTAUD, 1999, p. 56).

Parte de todo conhecimento que Artaud buscou no oriente, especialmente no que viu do teatro de “Bali”, foi levado para o ocidente em suas peças. Assim, escandalizou Paris nas décadas de 1930 e 1940 com sua arte despudorada e alimentada pelo desejo de criação de um novo valorar do homem e do corpo. Ele procurou exercer seus novos conhecimentos orientais em sua prática teatral e foi considerado revolucionário para o teatro no séc. XX, pois para muitos da época esse tipo de espetáculo era um choque, indo para outro padrão teatral, o qual não estavam acostumados a ver naquele período.

Outra característica muito presente na concepção sonora de Artaud em seus trabalhos teatrais, além do uso do artifício vocal em sua importância física, produtor de energia sonora, ele também experienciou o uso de elementos reais como vento, sinos e passos, numa completa descaracterização por intermédios de dissonâncias, contrastes e amplificação. Exemplo disso está na peça *Os Cenci* (1935), inspirado em Shelley e Stendhal. Esta é uma peça em que Artaud queria utilizar sinos, inclusive, imensos e verdadeiros, que envolvessem o espectador com suas vibrações e se apoderasse deles. No entanto, o que fez mesmo foi colocar alto-falantes pelos quatro cantos da sala, numa experiência cênica pioneira em estereofonia. Ainda em *Os Cenci*, “[...] na cena em que ocorre o assassinato de Francesco Cenci, há terríveis fanfarras que se tornam cada vez mais fortes. Na prisão da última cena, gritos e rangidos se contrapõem a uma música “suave e muito perigosa” (CAMARGO, 2001, p. 36). E, na cena final deste espetáculo, como num modelo de teatro ritual, ocorre ainda uma marcha para o suplício, a qual explode num ritmo inca de sete tempos.

Como vimos o pensamento de Artaud a respeito da sonoridade e da musicalidade em seus espetáculos teatrais era algo bastante próprio. Muito diferente da maioria dos encenadores de sua época, com uma concepção teatral primeiramente voltada para os sentidos e nervos tanto do ator quanto do público, ele buscava algo mágico: um verdadeiro teatro ritualístico por meio de elementos sonoros como a própria voz enquanto explorada unicamente em seu aspecto físico de vibração sonora; nada além disso, sem a mínima pretensão de imitar a realidade ou recriar uma paisagem auditiva. Assim, Artaud acreditava que os elementos sonoros atingem sua eficiência dentro do espetáculo à medida que explicita a sua teatralidade, indo além da imitação do comum.

Já Brecht, com o teatro épico e uso de música ou ruídos durante os espetáculos, coloca-se numa posição teórica antagônica a de Artaud, recusando-se o efeito de magia⁴⁶ e hipnose. Brecht aponta esse efeito na encenação expressionista como já feito antes nas práticas de Stanislávski, ambas a procura de uma climatização ou de uma eficácia alucinatória⁴⁷ que iriam de encontro a Artaud, cuja proposta visava um domínio ainda mais direto e físico sobre o espectador, inibindo suas faculdades reflexivas. No teatro épico de Brecht a música desempenha o mais artificial dos barulhos, um papel diferenciado dos vistos até então: o papel de primeiro plano. Ele queria, então, a música como efeito teatral, exibindo-se, citando a si mesma, pegando, por exemplo, fórmulas de estilos já conhecidos pelo espectador, como ópera, cabaré, circo, dentre outras.

Seriam as características principais da música épica, a instituição do heterogêneo, não como instrumento de unificação que contribui para integrar os demais elementos teatrais uns com os outros, tal como utilizado desde Craig. Mas, pelo contrário, no teatro de Brecht caberia à música interromper a continuidade da ação e romper a unidade da imagem cênica, de forma que ela “despsicologiza” o personagem,

⁴⁶ Mesmo trabalhando a via de realização ideal do teatro de formas diferentes, o que Brecht e Artaud tinham em comum era a “transformação total no teatro”. Segundo Felício (1996), “Artaud desprezava qualquer revolução que começasse aceitando situações criadas pelo maquinismo e com isso ele praticamente regride ao passado. Com isso ele “regressa até a Grécia de Ésquilo e de Sófocles, por um lado, e, por outro lado aos balineses e mexicanos”. Retornando as origens do teatro que incidem sobre um espírito arcaico. Já Brecht buscou constituir o “teatro da era científica”, onde queria uma transformação total do teatro que não fosse obra de capricho artístico e sim que tenha uma “total transformação espiritual que nossa época conhece”. Brecht procurava caminhar em outra direção, “porque considerava a magia como alguma coisa a ser exorcizada pela dramaturgia atual, pedagógica e científica”.

⁴⁷ Nesse caso, “alucinatório” corresponde ao efeito de perda do contato com a realidade, um estado que não o da percepção do real, ocorrendo internamente em variados graus por meio de estímulos externos, como num teatro ritualístico, por exemplo. Dessa forma, é possível tomar a representação pela própria realidade, onde o espectador se deixa levar pela cena, muitas vezes se identificando com o personagem ou a situação, não conseguindo refletir sobre ela e se tornando passivo ao receber aquela informação ou estímulo.

opondo-lhe uma contradição. O mestre alemão queria, assim, que essa música rompesse o efeito da ilusão do real no teatro:

E o que explica o caráter deliberadamente heterogêneo dessa música, no entanto *bem composta*. Se Artaud visava ultrapassar o limite tradicionalmente estabelecido entre música e ruído, Brecht justapõe as referências mais diversificadas, sem fundi-las. Eis um exemplo: em *A resistível ascensão de Arturo Ui* cada episódio do oitavo quadro (o processo deturpado do incêndio dos depósitos [do Reichstag]) é pontuado por uma intervenção musical que Brecht descreve com as seguintes palavras: ‘Um órgão toca a *Marcha fúnebre* de Chopin num ritmo de dança’. Desse modo vemos encaixar-se uns nos outros os conceitos de feira popular (realejo), religião (órgão de igreja), o culto da grande música (Chopin), o luto – a Justiça e a Liberdade são assassinadas – (a *marcha fúnebre*), a opereta, a festa, o teatro (o ritmo da dança) – Esse assassinato é uma vitória para alguns... O caráter heterogêneo da música *épica* está, portanto, ligado à multiplicidade das referências justapostas, mas também à relação que mantém com um conjunto de ruídos, esses também, por sua vez, significantes (ROUBINE, 1998, p. 162-163).

O mestre alemão buscou em seus espetáculos, por meio da música ou da sonorização, evitar efeitos narcóticos em relação ao espectador, fazendo da música um discurso significativo, uma expressão racionalizada, um elemento do texto plural, num certo sentido filosófico e político dos poemas, gerando os *songs*⁴⁸. Diferentemente Artaud ia para o caminho de um teatro ritualístico, ligado a elementos visuais e sonoros, de aspectos físicos do próprio corpo, assim como da natureza, onde quem participa se conecta a energias divinas ou mesmo caóticas, internas e externas. O teatro artaudiano longe de ser uma imitação do real, e sim ritualística, transcendental e hipnotizante.

2.4 Vsévolod Meyerhold, a encenação partitura e a composição paradoxal

Na sequência dos grandes encenadores do século XX, um dos que soube muito bem relacionar o jogo entre teatro e música de forma revolucionária foi Vsévolod Meyerhold (1875-1940). Meyerhold, em seus trabalhos cênicos demonstrava um caráter inovador em seu tempo, seus atores se portavam como músicos ao interpretar uma partitura, utilizando do gesto, da palavra e do jogo para executá-la. “A esta partitura

⁴⁸ “Segundo o Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis (São Paulo: Perspectiva, 1999, trad. Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira), o *song* distingui-se do canto “harmonioso”, que ilustra uma situação ou um estado d’alma na ópera ou na comédia musical. Trata-se de um “poema paródico e grotesco, de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado que cantado” (CAMARGO, 2011, p. 38).

idealizada pelo encenador, relacionam-se os demais elementos da cena: os planos visuais e sonoros, articulados segundo leis musicais” (SOUZA, 2013, p. 20). Estes princípios foram desenvolvidos amplamente por Meyerhold, e segundo Hormigón (1998, p. 390⁴⁹ *apud* SOUZA, 2013, p. 20), “[...] são resultados de uma concepção prévia de encenação-partitura”.

Meyerhold considerou de forma relevante o conceito musical do espetáculo⁵⁰, pensando na relação de controle e precisão. De acordo com Hormigón (1998 *apud* SOUZA, 2013, p. 21), “E por esse motivo que Meyerhold, em muitas passagens de seus escritos, fala da partitura da encenação na qual se harmonizam, com seus ritmos concretos, os elementos que configuram o espetáculo”. Na cena meyerholdiana, a uma cobrança em que o ator assimile no seu corpo, na sua voz e na sua mente preceitos musicais e a rigorosa aplicação de seus elementos na cena⁵¹, sejam eles para se criar movimentos ou para o tratamento da fala do ator. O ator, segundo Meierhold:

[...] distingue-se por seu ouvido musical e a sutileza de sua percepção do espaço e do tempo cênico, calculado em centímetros e em segundos. “É um ator tragicômico, que sabe que o trágico e o cômico são inseparáveis, que usa a assimetria do contraponto para desestabilizar o espectador, que constrói seu trabalho a partir de contrastes e dissonâncias⁵²” (PICON-VALLIN, 2006, p. 47 *apud* SOUZA, 2013, p. 39).

Pensando na questão corporal, gestual, onde a atuação é voltada para um jogo musical, de forma rigorosa⁵³. Meyerhold por volta dos anos (1913-1917), passa a

⁴⁹ “*O Professor Bubus* e os problemas do espetáculo sobre música” (MEIERHOLD, trad. HORMIGÓN, 1998, p. 448-477).

⁵⁰ “Nos comentários sobre o espetáculo *O Professor Bubus* (1925), Meyerhold faz uma análise aprofundada do teatro musical, da palavra apoiada na música e da superação dos métodos da ópera italiana com sua separação entre árias e recitativos, rumo a um teatro”. musical em que ações, palavras e música se unem para potencializar seu significado (SOUZA, 2013, p. 20).

⁵¹ De modo geral, segundo Souza (2013), cada elemento da atuação meierholdiana assim como o gesto, a fala são por ele divididos em intenção, realização e reação, segundo o modelo do reflexo, desenvolvido por Meyerhold. Sobre os reflexos, para Meyerhold: “A natureza de um ator deve ser essencialmente apta a responder à excitação dos reflexos, e responder aos reflexos é o mesmo que reproduzir, com ajuda dos movimentos, do sentimento e da palavra, uma tarefa proposta exteriormente. [...] Estes modos de expressão são os mesmos elementos da interpretação” (SOUZA, 2013, p. 44). E cada elemento destes comporta, invariavelmente, três fases, da interação, da realização e da reação.

⁵² Consonância e dissonância são os dois elementos principais da harmonia clássica. A consonância proporciona uma sensação de repouso e estabilidade. A dissonância proporciona uma sensação de movimento e tensão. Intervalo dissonante é aquele cujas notas não se completam. Tem o caráter ativo, dinâmico, transitivo, instável e de movimento (MED, 2006, p. 97 *apud* SOUZA, 2013, p. 39).

⁵³ “O conceito de frase musical corresponde às expectativas de Meierhold na busca do “desenho dos movimentos” de forma que, assim como a frase é uma unidade que compreende uma sucessão de notas musicais, cada exercício biomecânico é segmentado numa série de ações delimitadas, cada uma com início e fim demarcados” (SOUZA, 2013, p. 43).

desenvolver um dos seus princípios que é o da biomecânica. De acordo com Pavis (1999), a técnica da biomecânica é voltada para que o ator aborde seu papel a partir do que faz no espaço exterior antes de apreendê-lo de forma intuitiva, ao ator cabe afastar de uma concepção teatral de tendência introspectiva. “Na biomecânica os gestos são fixados e seguem o princípio da economia para garantir a precisão dos movimentos. Seus exercícios teriam como objetivo o treinamento do ator para o movimento cênico, ou seja, para a ação na cena” (CASTRO, 2013, p. 40).

Por volta dos anos de 1913, quando Meyerhold junto com a sua turma de Técnica dos Movimentos Cênicos no Éstudio da Rua Borondiskaia, passam a experimentar exercícios sobre a relação entre o gesto e o movimento que aplicam o princípio “*partire del terreno*” de Guglielmo Ebreo di Pesaro⁵⁴, em que se é preciso adaptar à configuração do lugar / espaço de cena, de acordo com SOUZA (2013, p. 41). “[...] é preciso executar os movimentos num círculo, num quadrado, num triângulo, ao ar livre ou em recintos fechados” (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2008, p. 66). Ainda neste período Meyerhold trazia em seu trabalho com a biomecânica uma relação com a *Commedia dell’ Arte* e com a música, e destaca Picon-Vallin:

Meierhold trabalha sobre a relação música, ritmo e movimento estudando os *scenarii*, vestígios escritos do jogo dos antigos atores, com historiadores da *Commedia dell’ Arte*, numa pedagogia inovadora, ao mesmo tempo teórica e prática, imediatamente aplicada pelos alunos que acompanham a pesquisa. Os exercícios desenvolvem o movimento cênico em estreita relação com o espaço no qual ele se desenrola, com os objetos manipulados, numa relação contrapontística com a música (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2008, p. 66 *apud* SOUZA, 2013, p. 41).

Os exercícios da biomecânica sempre são acompanhados de música, sendo a música uma matriz estruturante que garante desenhos complexos das ações dos atores. Uma interessante analogia sobre a biomecânica com a música segundo Meyerhold é: “Assim como a música é sempre uma sucessão precisa de medidas que não rompem o conjunto musical, também nossos exercícios são uma sequência de deslocamentos de uma precisão matemática que devem ser claramente distinguidos, o que não impede absolutamente a clareza do desenho de conjunto” (MEIERHOLD, trad. MALLET,

⁵⁴ Coreógrafo italiano do *Quattrocento*, autor de um Tratado sobre a dança no qual enumera as qualidades indispensáveis ao bailarino, dentre as quais a habilidade de avaliar o espaço onde vai evoluir e adaptar a ele os seus passos (PICON-Vallin, 2006, p. 55 *apud* CASTRO, 2013, p. 41).

2007, p. 1 *apud* SOUZA, 2013, p. 39). De acordo com Souza (2013), outra associação entre a música e os exercícios da biomecânica pode ser notada no texto de Meyerhold, anotado por A. Gladkov:

O treinamento biomecânico representa para o ator o mesmo que o treinamento do músico. O músico estuda, ele tem exercícios para dar agilidade aos dedos, para trabalhar a posição de todo o seu corpo. Ele treina o balançar rítmico da cabeça, seu modo de operar o pedal, etc. Há intérpretes que, quando tocam em concertos, não sabem se libertar desses elementos de treinamento. Dizemos então: ‘Bom pianista, mas excesso de ginástica, de acrobacia, de virtuosismo.’ [...] Mas há pianistas que sabem estabelecer uma fronteira clara entre os exercícios de hoje e o concerto de hoje [...]. Eles são extraordinariamente preparados para executar uma obra musical determinada. A técnica deles não esconde sua visão de mundo, ao contrário, revela-a (MEIERHOLD *in* GLADKOV *apud* PICON-VALLIN, 2006, p. 52 *apud* SOUZA, 2013, p. 40).

O encenador russo faz uma comparação em relação a sucessão de medidas que formam a música seriam como a sucessão de movimentos que formam o exercício da biomecânica, neste sentido Picon-Vallin considera os aspectos “[...] que o movimento biomecânico é concebido sobre o modelo de uma frase musical⁵⁵” (1989, p. 36).

Um outro ponto importante trabalhado por Meyerhold para suas encenações é em relação ao ator e a fala cênica. Para o diretor russo o ator deve buscar com sua fala inscrever o texto teatral dentro de um domínio musical, produzindo uma precisa notação, com marcação rítmica e melódica, como uma partitura textual, diferente de um texto dado por um ator que o associa à emoção e a uma expressão livre sobre seu temperamento. Neste sentido, Meyerhold reforçava a importância dos princípios da leitura musical do drama em lugar da melodeclamação⁵⁶. Para Picon-Vallin:

É preciso apenas que isso não seja escutado como melodeclamação. O texto será dito de acordo com determinadas notas, com instruções entonativas (o trabalho realizado com o compositor Mikail Gnessin a partir dos anos de 1910). Às vezes uma linha é como que cantada para

⁵⁵ “O conceito de frase musical corresponde às expectativas de Meierhold na busca do ‘desenho dos movimentos’ de forma que, assim como a frase é uma unidade que compreende uma sucessão de notas musicais, cada exercício biomecânico é segmentado numa série de ações delimitadas, cada uma com início e fim demarcados” (SOUZA, 2013, p. 43).

⁵⁶ Maria Thais (2009, p. 131 *apud* SOUZA, 2013, p. 52) afirma que: “aparentemente, a leitura musical era muito semelhante à melodeclamação, forma muito popular na época, que consistia na leitura de obras poéticas ou em prosa com fundo musical, usualmente ao som de piano. Segundo a autora, “grandes atores do período, como Vera Komissarjévskaja, participavam de recitais de melodeclamação, conciliando a leitura com o desenho melódico, ou seja, a voz acompanhava as mudanças de melodia em uma tradução emocional” que, para S. Bondi, “resultava numa terrível cacofonia”.

mostrar que se trata de um canto. É quase uma cena de ópera. É preciso refiná-la muito. É como um sonho [...]. Há uma acumulação de imagens musicais, uma culminação. Toda a cena terá como ligadura diversos extratos musicais, e ela junta e reúne os trechos. Será uma coisa completamente diferente do resto. E, para o público, será um repouso (PICON-VALLIN, 2008, p. 60).

Outro detalhe interessante é sobre o trabalho do encenador russo com dramaturgias prontas, de outros autores, e que de algum modo ele as modificava em certo ponto deixando a sua identidade ao encena-las, são essas obras, textos de autores clássicos como Molière, Calderón de La Barca, Púshkin, Gógol e também autores contemporâneos ao Meyerhold, como Tchékov, Faiko, Lérmontov, Maiakóvski. O encenador buscou fazer um trabalho dramaturgico em que modifica, fragmenta, construindo e repartindo em quadros os textos, e de acordo com os objetivos que busca em sua encenação adapta a obra do autor, trazendo uma certa polifonia e mesmo musicalidade quando aplicadas na cena. Nesse sentido, Meyerhold se torna também dramaturgo em sua obra teatral⁵⁷.

De acordo Pincon-Vallin (2008, p. 20⁵⁸ *apud* SOUZA, 2013, p. 21), em seu ensaio intitulado “Rumo a um Teatro Musical”, o emprego da música no teatro de Meyerhold é muito diferente em relação a encenadores(as) como Brecht, Stanislávski, Ariane Mnouchckine. Para Vallin (2008), no teatro meyerholdiano, existe uma evolução da relação entre música e teatro, em que o encenador russo é considerado por dar um papel a música como base construtiva do espetáculo mais do que qualquer outro encenador fez até o momento. Tal princípio abrange a linguagem musical em seus mais diversos aspectos e compreende procedimentos criativos inovadores:

Essas relações vão da fusão, do uníssono das séries musicais, visuais, faladas, gestuais, em um conjunto harmonioso que visa a provocar a hipnose no espectador - já em curso em *Tristão e Isolda* (1909) e magnificamente realizada no *Orfeu de Gluck* (1911) - até o desenvolvimento de uma estratégia de contraponto em que cada linha permanece autônoma, portadora de um sentido diferente, um conjunto

⁵⁷ Meyerhold inaugurava já na década de vinte do nosso século a figura, hoje tão decantada, do ‘autor do espetáculo’. Seu *Inspetor Geral* é um poema teatral em quinze episódios. Estes episódios, interligados por um tema único subjacente ao próprio texto dramático, resultam, do ponto de vista cênico, de uma percepção global de toda obra de Gógol. [...] O texto literário não está simplesmente representado no palco, mas é objeto de uma reflexão e de uma re-criação cênica cujo produto artístico encerra uma simbiose entre o texto e a sua projeção espacial, visual e sonora. O encenador não é simples instrumento de evocação do texto, mas seu co-criador, que busca através do espetáculo uma leitura analítica e crítica da obra como um todo, filtrada esteticamente por um complexo processo de trabalho que conjuga as mais diversas linguagens que estruturam o fenômeno teatral (CAVALIERE, 1996, p.7 *apud* CASTRO, p. 101).

⁵⁸ PICON-VALLIN. Da cena em ensaios, p. 19.

de tipo polifônico que suscita emoções ativas e não procura criar qualquer tipo de encantamento (PICON-VALLIN, 2008, p. 23).

Meyrhold teve formação musical e chegou a dirigir óperas⁵⁹ “[...] desde Trisão e Isolda, de Wagner, em 1909, até conduzir os trabalhos no Teatro Musical Stanislavski-Nemirovich-Danchenki, por convite de Stanislavski, em 1938” (MOTA, 2010, p. 4)⁶⁰. É possível notar que a música configurou uma matriz importante de operação da poética meyrholdiana, atuando como matriz geradora da ação. E neste sentido, Meyerhold nota tais referências como linguagens, sendo elas compostas de distintos procedimentos de construção de códigos, não como uma simples reprodução de formas superficiais.

Ainda que reconhecedor dos elementos que constroem a ação, para Meyerhold esses estão ligados diretamente às escolhas que o encenador faz para os seus espetáculos. Ele não apenas desenvolvia um treinamento de atores com efetiva musicalidade para a cena, mas também organizava seu teatro por meio de parâmetros psicoacústicos, ou seja, considerava como os atores percebiam e reagiam aos vários sons, ruídos, música ou falas, obtendo, assim, respostas psicológicas e reações corporais.

Meyerhold segue a polifonia como uma categoria específica, organizada em contraponto a partir de operações de contraste. O contraponto consiste na arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. Na música moderna é difícil distingui-lo da polifonia (sons múltiplos), a qual acrescenta uma ou mais vozes ou linhas melódicas em contraposição rítmica e melódica. Ela cria texturas sonoras como tecidos de diferentes tramas e foi muito utilizada no teatro de Brecht, que não por acaso, trabalhou o contraponto a fim de criar contrastes e trabalhar com colagens, trazendo a imagem dos atores em ação, por vezes contradizendo as músicas ou aquilo que é dito.

⁵⁹ Em meados de 1934, o governo soviético proclamava contra a liberdade dos artistas e considerava o realismo socialista como única e verdadeira arte. Nesse contexto, Meyerhold, em 1936, foi acusado de formalismo por Zanolov, quando, ao invés de retratar-se em resposta às acusações, atacou seus imitadores e também a política cultural do Governo e do Partido, ganhando, assim, outros inimigos. Meses depois, em 1938, começaram os processos em Moscou, e seu teatro foi oficialmente fechado. De acordo com SOUZA (2013, p. 32): “Nesse momento, Stanislávski foi o único que o ajudou oferecendo-lhe um cargo em um dos Estúdios do TAM, porém, a morte de Stanislávski, em junho do mesmo ano, priva Meyerhold de seu último apoio”. Meyerhold, enquanto participante do Teatro de Arte de Moscou (TAM), chegou a participar como ator entre 1898 e 1902, interpretando vários papéis. No entanto, mais adiante ficou insatisfeito com seus mestres do teatro naturalista, o qual era dedicado a tornar-se cópia fiel da realidade, sem dar espaços para que o espectador completasse a obra com sua fantasia. Assim, ele considerava as obras de Tchecov utilizadas pelos naturalistas, líricas e prenhe de musicalidade; o segredo dessa atmosfera estaria no ritmo de sua linguagem.

Na música, o contraponto costuma ser referenciado em oposição à harmonia, pois corresponde à leitura horizontal da partitura, ou seja, várias trajetórias de linhas melódicas individuais que se entrelaçam; enquanto a harmonia dentro do estudo da estética musical tem uma leitura vertical, de forma que quando aplicada nas artes cênicas, por encenadores com Meyerhold e Brecht, produz-se uma construção dramática associada a algum tipo de desorganização intencional e não harmoniosa:

O radicalismo desse conceito leva à noção de *composição paradoxal*, expressão que Pavis atribui à técnica dramaturgica que consiste em inverter a perspectiva da estrutura dramática. [...] inserir uma personagem cômica em plena situação trágica; de ressaltar a ironia do destino do herói trágico. Como procedimento estilístico foi a técnica preferida de Meyerhold para desnudar a construção artística, realçar ‘o teatro de convenções’ que ele pretendia. Através da composição paradoxal entre técnicas de atuação e o texto, entre elementos da cenografia (sol azul, céu laranja), entre um ritmo ou gestual de um indivíduo em contraste ao do grupo, Meyerhold construiu uma estética global de encenação que rompia com a rotina da percepção. Provavelmente embasado por seu sólido conhecimento teórico-musical, ele fez da técnica do contraponto um procedimento basilar na proposição do teatro grotesco, no qual a composição paradoxal é o método de encenação por excelência (CASTILHO, 2013, p. 139).

Dessa forma, a música para Meyerhold opera como elemento construtivo da cena teatral ao romper com o limitado uso do som como efeito de ambientes musicais ou sons de fundo: é considerada uma grande aliada que podia ser ouvida ou não. Meyerhold queria espetáculos ensaiados sobre uma música ou pensados enquanto música, podendo ser representado sem ela enquanto material sonoro, na medida em que os intérpretes carregariam seus ritmos e essência musical em si. Para Mota (2010), “Essa fusão entre a musicalidade do ator e a musicalidade do espetáculo intensifica novas possibilidades dramaturgicas, recepcionais e atuacionais. [...] enfatiza a manipulação das propriedades do som dos materiais em cena” (MOTA, 2010, p. 4).

Na relação de musicalidade dos espetáculos meyerholdianos, a composição rítmica integra os sons produzidos e ouvidos em cena, e o ator contracena com as informações sonoras jogando com esses ritmos, podendo tanto sincronizar seus movimentos, falas e gestos, como também os dessincronizar. A função musical e sonora passa a ser mais do que um som que ressoa no teatro, explorado pelas possibilidades e propriedades do som em si, de forma que é possível o uso criativo da flexibilidade do material sonoro, pensando no desenho rítmico e em sua articulação. Para Picon-Vallin:

Desse modo, não há uma teoria da dramaturgia musical em Meyerhold, e sim a proposição de um espaço de interação entre a materialidade do som, e seus efeitos, revisando o conceito de obra dramática como unidade de representação em torno de um tema ou narrativa. No lugar disso temos a organização das ações físicas dos atores e da resposta da audiência a partir da aplicação de técnicas de contraponto e de formas musicais clássicas. A base retórica desses recursos mobiliza não um recuo a uma estética da harmonia e forma orgânica. Antes, Meyerhold, ao colocar em cena essa retórica agora atualizada no jogo do ator e na sequência das coisas que são encenadas, explicita a ‘Música abstrata’ de cada espetáculo, exhibe a metalinguagem de cada obra, aproxima a audiência de uma experiência de contato com processos criativos. A cena é a generalizada exposição não mais de temas e conteúdos, mas de seus procedimentos. Ao ressituar a musicalidade do espetáculo em plano estratégico no processo criativo, Meyerhold retifica a heterogeneidade da cena, demonstrando sua lógica multitarefa, interartística e multidisciplinar. De sua censura a uma sonoplastia realista, quando da montagem de *A Gaivota* para abordagem rítmica dos eventos cênicos temos um percurso que comprova o fato de que ‘as revoluções cênicas do início do século [XX] não estão ligadas somente às revoluções cenográficas, elas estão em relação direta com a reflexão direta sobre a música no teatro’ (PICON-VALLIN, 2008, p. 19).

Tal como Brecht, músico e cantor muito influenciado pelos musicais de cabaré, Meyerhold também era muito envolvido pela cultura musical, lia partituras e tocava violino e piano. De certa forma, construiu sua carreira teatral como um regente, era capaz de conduzir um ensaio ao piano, podendo até mesmo substituir o maestro do espetáculo quando necessário. Há muitos outros pontos de contato que assemelham esses artistas revolucionários⁶¹, um exemplo seria os propósitos similares na adaptação com textos clássicos; “a ideia do “ator-tribuno”, responsável pela criação do “gesto-produtivo”; a resolução em “desmontar para mostrar” os mecanismos do teatro, na intenção de reproduzir efeitos de estranhamento não psicologizante” (CASTILHO, 2013, p. 140).

O foco desta pesquisa não é analisar a semelhança nos projetos e carreira de Brecht e Meyerhold, mas, sim, apontar as sonoridades e musicalidade no trabalho de

⁶¹ “Juan Antonio Hormonigón, que organizou uma antologia de textos e estudos sobre Meierhold, acredita que o diretor alemão conheceu a fundo as propostas do realizador soviético, e acredita o fato de Brecht nunca ter citado a sua fonte provavelmente às delicadas condições políticas da sua época”. (CASTILHO, 2013, p. 140). Isso os impediu de referenciar um “proscrito”, ainda que fora da então União Soviética.

cada um como, por exemplo, a importância do trabalho com o ritmo e a dinâmica com que ambos desempenhavam em seus espetáculos. Meyerhold, tal como Brecht:

[...] buscava realizar espetáculos que soassem, aos olhos e ouvidos do público, como composições sinfônicas, nos quais o corpo dos atores, a fala, a música, os sons e ruídos, os aspectos plásticos - desenhos, luzes, cores, figurino etc. – obedecem a leis musicais, em um esquema rítmico determinado. Mais de uma vez, o artista russo comparou o ator a uma melodia, e o espetáculo à harmonia, que organiza as linhas melódicas (CASTILHO, 2013, p. 140).

Nas encenações de Meyerhold, observava-se uma espécie de partitura, dotada de palavras e gestos com parâmetros rigorosos, a comparar o ator com uma melodia, em que o bom treinamento ligado à sensibilidade e aos estímulos dinâmicos dão-lhes capacidade de improvisar, bem como uma harmonia que organiza linhas melódicas; as quais possibilitam compor partituras precisas, para que cada elemento possa sincronizar-se ou contrapor-se aos outros.

Com isso, podemos notar que Meyerhold parte de um princípio da musicalidade, utilizando-se de elementos da música como matriz de construção de sua cena. É muito evidente a assimilação deste conteúdo musical tanto no corpo como na voz de seus atores, que através de práticas pedagógicas, como dos princípios musicais presentes no trabalho com a biomecânica e na Leitura Musical do Drama foram desenvolvidas estratégias e recursos em que a questão musical é operada como elemento de construção da cena desde os planos de dramaturgia, encenação e atuação.

Brecht com seu pensamento musical pode nos transmitir a ideia de que a escolha do uso de canções é algo praticamente óbvio em suas peças, quase como um “padrão”. No entanto, outrora também aparece de forma menos óbvia, no seu senso de dinamismo e na organização com a dramaturgia textual nos espetáculos, com cenas irregulares de durações que variam e alternam de acordo com sua pulsação emocional. O encenador alemão tinha um pensamento polifônico e de algum modo regia a concepção de suas montagens, tal como trabalhava Meyerhold. Brecht, no entanto, já escrevia contrastes, enquanto o diretor russo modificava a estrutura textual de outros dramaturgos, buscando obter o grotesco e o efeito de contraposição para suas peças.

Boa parte dos textos de Brecht são cênico-musicais justamente pela grande maioria possuir letras de canções. Assim, a música era usada nas encenações principalmente para marcar quebras e designar ao espetáculo uma manifestação teatral,

servindo de momentos de reflexão do espectador frente à temática da peça, evitando acentuar atmosferas que emanem de uma ação ou de um local:

A partir da *Ópera dos três vinténs*, em 1928, Brecht apanha os hábitos contemporâneos no contrapé. A música não se funde mais na continuidade do espetáculo. Ela se manifesta sob forma de números isolados. E tudo concorre para exibir esse isolamento: a presença da orquestra no palco, a modificação da iluminação [...]. Cada número é designado como tal através da projeção de seu título, pela mudança de colocação dos atores que cantam o seu song dirigindo-se frontalmente ao público. No caso, não se trata mais em absoluto, de inventar uma cenografia sonora. Muito pelo contrário a música tem a função de ironizar, de propor um comentário autônomo que desmanchará qualquer efeito do real que emane, ou possa vir a emanar, dos outros elementos do espetáculo (ROUBINE, 1998, p. 161-162).

Assim como ocorre nas canções do teatro épico brechtiano, o uso cênico da música é muito utilizado para estimular o espectador ou ouvinte, pois essa é composta por um refrão que se repete de forma a facilitar a apropriação da letra musical. Isso faz com que a canção se torne referência memorial e reflexiva ao público, além de poder servir de comentário à ação anterior e posterior ao momento musical, o que, por sua vez, gera estímulos atrativos ao espectador que recebe tal comentário. Há também produção de uma temporalidade que é diferente dos demais recursos teatrais, como ação, falas ou personagens; pois a música no teatro épico se destaca na cena e altera o tempo dramático, assim como uma quebra na ação, ocorrendo um distanciamento.

2.5 Jerzy Grotowski e o trabalho com as potencialidades sonoro-vocais do ator

Jerzy Grotowski (1933-1999), com um trabalho teatral na segunda metade do século XX, é um encenador muito conhecido por suas práticas em seu “teatro pobre”. Em relação ao uso sonoro-musical, Grotowski não utilizava de recursos técnicos para chegar a uma ilusão sonora, seja por meios mecânicos, ou qualquer reprodução mimética da realidade. Ele buscava o ato do desvendamento, em que os sons só seriam executados e reproduzidos pelos atores: caso houvesse ações que exigissem para a cena algum tipo de som ou música, esta deveria ser feita pelos únicos dispositivos do ator, como sua voz, ou sua capacidade de tocar algum instrumento. Roubine (1998) afirma que “o *teatro pobre* evita apelar a uma orquestra profissional ou uma gravação musical” (ROUBINE 1998, p. 164). Ele buscava teorias e práticas enquanto desenvolvia um

trabalho em cima das potencialidades expressivas do corpo e da voz, o que o conduziu à teoria das caixas de ressonância:

Teoria que apresenta, aliás, como uma metáfora oportuna, e não como uma descoberta cientificamente comprovada. O corpo humano, segundo observação de Grotowski, só utiliza no cotidiano uma parte ínfima dos seus recursos vocais. Isso vale também para o ator ocidental, e até mesmo para o cantor. Um treinamento adequado capacitará o ator a fazer sair de dentro de si mesmo, e, portanto, a explorar, *voces* literalmente inauditas, que perecerão emanar de diferentes pontos de seu organismo: occipício, plexo solar, ventre etc. São essas zonas que ele domina de caixa de ressonância. Desse modo, o ator grotowskiano disporá de uma paleta sonora inteiramente nova, e mil vezes mais rica do que a do intérprete convencional, que geralmente só domina a caixa de ressonância da laringe. No caso, a voz pode tornar-se, à vontade, esse ruído ao mesmo tempo humano e desumano suscetível de transtornar o ouvinte, essa pura energia sonora, em busca da qual Artaud também se havia lançado (ROUBINE, 1998, p. 165).

Pensando na relação do trabalho da dança pessoal⁶², que basicamente é registro partitural de ações físicas do interprete em estados para além do cotidiano, algo muito fundamentado na investigação teatral de Grotowski, que visava em seus trabalhos um certo “transe” ou “transiluminação” do ator, Alex Beigui e Flávia Fernandes destacam:

[...] Eugênio Barba inclusive dedica o livro *La terra di cenere e diamante: Il mio apprendistato in Polonia* (1998)⁶³ à descrição de sua rica experiência com Grotowski. A intensa pesquisa de Grotowski, continuada depois por Thomas Richards, baseava-se na exploração das plenas potências físicas e vocais dos atores, utilizando-se muitas vezes de músicas e de mantras em seu treinamento. No Teatr Zar⁶⁴, na Polônia, por exemplo, com a pesquisa e assimilação de cânticos sagrados que antecedem qualquer trabalho de composição cênica, percebemos a transformação e a ênfase do olhar para a relação do teatro oriental e seus modos de organização rítmica (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 491).

Grotowski ligou-se a uma “[...] presença focada primordialmente no trabalho do ‘ator-musical’ e na projeção das imagens sonoras para o público, seguindo assim a linha do ‘teatro pobre’ [...] e as correntes que exploram, sobretudo, o campo energético provocado pela relação corpo e música” (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 492).

⁶² Segue no próximo subcapítulo p. 67, mais detalhes sobre dança pessoal.

⁶³ Publicada no Brasil pela Editora Perspectiva, dirigida por J. Guinsburg em 2006. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça (BEIGUI; FERNADES 2018, p. 491).

⁶⁴ O nome “Zar” é dado as canções de fúnebres da tribo Svaneti, estes habitam as altas regiões do Caucasus, no noroeste da Geórgia.

Um detalhe importante sobre o trabalho de Grotowski junto a seus atores / *performers*⁶⁵, é sobre os caminhos para aplicação da consciência criativa do ator sobre a ação vocal, por meio de práticas com cantos de tradição e cantos rituais. Foram com cantos rituais ancestrais os afro-haitianos⁶⁶, em que o encenador polonês pesquisou e experimentou juntamente com seus atores, na fase em que ele denominou como “Arte como Veículo”⁶⁷, iniciada em 1986 em Pontedera, período em que fundou o *Workcenter of Jerzy Grotowski*. E nesta fase trabalharam ações ligadas aos cantos aos cantos vibratórios, cantos estes que em tempos passados serviam para práticas ritualísticas, que exercem impactos direto sobre a cabeça, sobre o coração e sobre o corpo dos atores.

Nesse sentido, Grotowski via nos cantos rituais de tradição antiga como um suporte para se construir degraus de uma escada vertical, ou seja, um caminho para despertar outros modos de consciência, “[...] de um estado de atenção e de percepção de si ligados à qualidade de presença e à organicidade na ação físico-vocal. [...] passar de um nível supostamente grosseiro [...] ‘nível cotidiano’ – [...] para uma conexão mais elevada” (MARTINS; CAMPO, 2014, p. 56).

Já para Maud Robart (2006) a escada vertical seria como um caminho em que se expande a consciência, “averigua ela sobre a capacidade dos cantos de despertar a percepção a fim de envolver todas as dimensões do corpo (físico, emocional, mental),

⁶⁵ Uma importante atriz que esteve com encenador neste período foi a haitiana Maud Robart, nascida em Port-au-Prince. Maud trabalhou com Grotowski com os cantos sagrados *dell’etnodramma* vodu afro-haitiana, do ano de 1977 até 1993. Já Thomas Richards inicialmente foi um aluno de Grotowski na Universidade Irvine nos Estados Unidos, depois trabalhou como assistente de Grotowski de 1985 até 1999 e hoje é diretor do Programa de Pesquisa em Artes Cênicas no *Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards*. Juntos, Grotowski, Robart e Richards compartilharam desse trabalho com os cantos vibratórios, nessa fase da “Arte como Veículo”. Nos dias de hoje, Thomas Richards continua com o trabalho com as canções de tradições antigas e Maud Robart continua com o trabalho com os cantos rituais da tradição afro-haitiana.

⁶⁶ “Grande parte do trabalho do Workcenter se realizou e se realiza em torno de cantos de tradição. São cantos, principalmente, mas não só, de origem afro-caribenha (vindo – também principalmente – do vudu haitiano)” (LIMA, 2013, p. 223 *apud* MARTINS; CAMPO, 2014, p. 55).

⁶⁷ “Na fase da ‘Arte como Veículo’, Grotowski prosseguiu interessado no “trabalho do ator sobre si” (centrada no ‘trabalho do ator sobre si mesmo’, de acordo com a tradição Stanislavskiana.), porém, o foco não estava mais na ‘arte como apresentação’ e nas suas relações com os espectadores, mas sim o foco do trabalho estava nos atores que realizam a ação performativa. De acordo com a professora Tatiana Motta Lima, “na ‘Arte como Veículo’ a montagem é feita para atingir a percepção do doer e, portanto, espectadores, renomeados aqui ‘testemunhas’, podem ou não estar presentes” (LIMA, 2014). Nessa fase de pesquisa da ‘Arte como Veículo’, Grotowski decidiu utilizar o termo “*performer*” no lugar do termo ‘ator’ para definir a figura do doer, do atuante (Grotowski, 1988). Nesse sentido, compartilha Thomas Richards que “com relação às pessoas diretamente envolvidas na arte como veículo, não penso nelas como ‘atores’ e sim como ‘atuantes’ (aqueles que agem), porque seu ponto de referência não é o espectador, mas o itinerário na verticalidade” (Richards, 2012, p. 150 *apud* MARTINS; CAMPO, 2014, p. 56).

para uma transformação dessas energias para uma qualidade mais sutil e perceptiva” (MARTINS; CAMPO, 2014, p. 56). A expansão da consciência seria algo que ultrapasse as formas de padrões habituais tanto de pensamento ou de movimento de hábitos culturais, e Maud Robart aponta:

A sabedoria combinatória de ligação, através do poder mágico e espiritual da música, a intenção e o gesto, o pensamento e emoção, as palavras, os ritmos, os sons ganha consistência no comportamento, uma comunhão celebrada do artista com todo o seu ser. Tais modos tem como intenção restabelecer a ligação com a energia comum e transversal que abrange todas as formas, aumentando a participação humana acima da esfera pessoal, além da interpretação arbitrária de um ego mundano” (ROBART; TINTI 2006, p. 43 *apud* MARTINS; CAMPO, 2014, p. 56).

Com o trabalho com cantos de tradição antigos, Grotowski, junto a seus atores e performers, buscava ligar-se diretamente a uma teia interconexa atemporal, que conecta tanto com os antepassados e com as gerações futuras, entrelaçando memória biográfica com memória ancestral. A pretensão não é de uma volta a um passado obsoleto, segundo Maud Robart (2006), este canto leva a “[...] uma trama entre memória histórica e individual, a ancestralidade se atualiza no instante presente do corpo. O corpo presentifica a tradição no momento em que vocaliza os cantos, recriando-os a partir de do engajamento do corpo, de sua presença” (MARTINS; CAMPO, 2014, p. 58).

De acordo com Martins e Campo (2014), o performer Thomas Richards em seus trabalhos com cantos vibratórios via na fase de pesquisa de a “arte como veículo” com Grotowski um momento de investigação de como as artes do espetáculo é uma potente ferramenta de transformação do ator e de sua presença. Neste sentido, com a experiência do canto vibratório, Richards notava que na pesquisa denominada “arte como veículo”: “a intenção de entrar em contato com fontes mais íntimas de cada *performer* para a “transformação de energia”, a fim de a arte servir como uma ponte em direção a uma abertura de percepção, não só da *performance* em si, mas também nas experiências diárias e interações (MARTINS; CAMPO, 2014, p. 57). Ainda para Richards:

Não é apenas uma questão de captar a melodia com sua precisão, ainda que sem isso nada seja possível. Também é necessário encontrar um tempo-ritmo com todas as flutuações dentro da melodia. Mas acima de tudo, trata-se de algo que é uma sonoridade apropriada: qualidades vibratórias tão palpáveis que de certo modo se tornam o sentido o canto. Em outras palavras, o som se torna o próprio sentido através das qualidades vibratórias; ainda que não se compreendam as

palavras, basta receber suas qualidades vibratórias. Quando falo desse ‘sentido’, falo também dos impulsos do corpo, isso significa que a sonoridade e os impulsos são o sentido, de maneira direta (Richards, 2012, p. 142 *apud* MARTINS; CAMPO, 2014, p. 59).

Grotowski salientava em seus trabalhos com canções ritualísticas de tradição que para seus *performers* atingirem o núcleo vibratório de cada canção, era importante manter a estrutura do canto, melodia e ritmo. Grotowski ao observar performers em rituais de culturas diferenciadas, notava que: “a precisão é um aspecto fundamental para a qualidade de atenção necessária para a realização de uma *performance* ritual de elevada qualidade” (GROTOWSKI, 1982; MARTINS; CAMPO, 2014, p. 59). De acordo com Richards (2012), “Não deve haver improvisações de forma a alterar a estrutura do canto, ou cantar diversas vezes de maneira diferentes, para que a partir da repetição de uma mesma melodia a qualidade vibratória da canção comece a se manifestar” (MARTINS; CAMPO, 2014, p. 59).

Martins e Campo (2014) falam sobre cantos ritualísticos como evocados para facilitar a transformação de energias e os estados de consciência, e cita Ted Andrews (1996) professor de práticas xamânicas Ted que “relembra que os sábios antigos ensinavam que o ritmo, a melodia e a harmonia tem o poder de provocar mudanças no organismo e que a voz é uma linguagem vibratória capaz de movimentar processos em nossas células, bem como nos levar a estados de consciência ampliados” (MARTINS; CAMPO, 2014, p. 60). Segundo o músico Jonathan Goldman:

Com os sons é possível mudar os ritmos de nossas ondas cerebrais, nosso ritmo cardíaco e nossa respiração. Os estudiosos têm atribuído faixas de ondas cerebrais distintas aos diversos estados de consciência. Há quatro categorias básicas de ondas cerebrais, baseadas em ciclos por segundo (hertz ou Hz) medidas atribuídas aos sons. São elas: 1) ondas beta – de 14 a 20 Hz, encontradas em nosso estado de vigília ou, consciente; 2) ondas alfa – de 8 a 13 Hz, ocorrem quando meditamos ou nos entregamos a devaneios; 3) ondas teta – de 4 a 7 Hz, ocorrem quando entramos em meditação ou sono profundos, bem como durante atividades xamânicas; 4) ondas delta - de 0,5 a 3 Hz, ocorrem no estado de sono mais profundo e em estados muito profundos de meditação e cura. Os sons podem ser usados para alterar nossas ondas cerebrais, possibilitando a indução de estados alterados. A alteração da faixa de onda cria mudanças de consciência ((MARTINS; CAMPO, 2014, p. 61).

Como podemos notar, o trabalho sonoro-musical que Grotowski é muito voltado para uma ação vocal e também corporal, por meio de suas frequências vibratórias

sonoras, seus *performers* são tocados, afetados corporalmente, compõem e interagem com o ambiente. Destaco sobre a questão do uso das canções de tradição trabalhadas pelos *performes* de Grotowski, pois estes demonstram com seu canto um caminho onde aprendem com as sabedorias ancestrais como expandir a consciência por meio do som, e também sobre a potência criativa da ação vocal deles com eles mesmos, com o outro e com o espaço. “Nesse sentido, cantar canções ritualísticas convida a adentramos em contato com as qualidades vibratórias da voz, com a dimensão sonora que vai além da língua e da linguagem simbólica, e que com sua força criativa evoca a própria presença no mundo” (MARTINS; CAMPO, 2014, p. 61).

Assim como Artaud seguiu com seu teatro, experiências ritualísticas, ligadas a vibrações e energias através da emissão vocal, Grotowski também as experimentou a seu modo, como vimos com o uso das canções rituais de tradições ancestrais, e pensando na questão sonoro musical, o encenador polonês vai em um sentido oposto ao que Brecht trabalhou no teatro épico por exemplo, assim como visto anteriormente indo para um sentido estético-político, com uso de canções como os *songs* que evitam qualquer efeito hipnótico em seu público, causando um estranhamento e trazendo um teor reflexivo na cena. Ambos encenadores do século XX, com propostas tão distintas, mas cada um com propósitos inovadores em seus teatros.

2.6 Ariane Mnouchkine e a dramaturgia sonoro-musical de Jean-Jaques Lemètre

Ariane Mnouchkine nasceu na França em 1939, é diretora de teatro e de cinema francês, conhecida mundialmente, um marco da entrada de uma mulher num âmbito majoritariamente masculino. É fundadora do *Théâtre du Soleil em Paris* (1964), um coletivo teatral que se instala na Cartoucherie de Vincennes no ano de 1970. É uma diretora muito ligada ao teatro de vanguarda.

As produções artísticas de Ariane com o *Théâtre du Soleil* são encenadas com frequência por espaços distintos, que vão de ginásios a celeiros, pois a encenadora evita trabalhos em palcos tradicionais, como palco italiano. Basicamente seu trabalho de produção visa um processo colaborativo, com o intuito de construir espetáculos cujos resultados se dão pela interferência dos vários membros da companhia. O objetivo maior de Mnouchkine é que em sua Companhia todos possam colaborar para um teatro sem o foco específico em diretores ou técnicos, para ela o diretor de cena já tem seu espaço e poder na cena. Assim, busca outro patamar de composição em seu trabalho.

Em seus espetáculos, são incorporados diversos estilos teatrais, que vão desde a *commedia dell'arte* a rituais asiáticos, etc.

A relação de Mnouchkine com a música de cena é algo a qual ela dá uma grande importância, a exemplo disso destaco a questão da dramaturgia sonora em seus espetáculos cênicos, cuja participação do músico e compositor Jean-Jaques Lemêtre (1952) sempre foi de fundamental importância. A partir do final da década de 1970 se intensifica de modo mais sistemático a parceria entre os dois, daí por diante Lemêtre assinou todas as criações musicais do *Théâtre du Soleil* desde 1978. Dos procedimentos mais utilizados pelo músico Lemêtre, em seus processos criativos para a cena na companhia, é a composição musical ativa, extremamente ligada ao trabalho criativo dos atores, ou seja, utiliza-se da música enquanto um dispositivo basicamente vital para se construir uma relação do corpo e da cena.

Os estímulos dos movimentos corporais, provocados pela exploração musical, tanto pelos seus efeitos sonoros no corpo do ator, obriga-nos a pensar que “a presença de Lemêtre ganha destaque por afetar diretamente o sistema rítmico de movimentação do ator em cena e por oferecer tecnicamente um conjunto de imagens sonoras em permanente diálogo com as imagens visuais da cena” (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 484-490).

Nesses processos com a parceria entre Mnouchkine e Lemêtre, foi criado um vasto repertório do *Théâtre du Soleil*, que vão desde espetáculos como: *Mephisto* (1979-1980), *Les Shakespeare* (1981-1984), *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985-1986), *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987-1988). O fortalecimento do vínculo composicional e criativo do trabalho musical com desenho plástico da cena, por meio da interação direta entre músico/ ator/ encenadora, traz pra cena espetáculos como *Les Atrides* (1990-1993), *La ville parjure ou Le Réveil des Érinnyes* (1994-1995), *Le tartuffe* (1995-1996), *Soudain des nuits d'éveil* (1997-1998). Trabalhos teatrais cuja musicalidade tanto no corpo quanto na cena, estão presentes com um extremo destaque.

Pensando sobre a questão do ritmo, já muito utilizado para a elaboração do verso trágico, presente na tragédia ática, Lemêtre a partir de seus estudos, já percebia que nas tragédias gregas, tinha-se, como bem observou Beigui e Fernandes: “relação indissociável entre a tessitura vocal e a poesia, o que inevitavelmente rompe com limites entre a voz falada e a voz cantada. [...] a relação entre o corpo do ator e a música que não há distinção técnica entre voz falada e voz cantada na composição cênica,

atribuindo ao grego clássico uma perfeita sintonia entre ritmo e sentido” (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 484). Lemêtre ainda aponta o grego antigo, como sendo uma língua extremamente rica, repleta de variações rítmicas⁶⁸, contendo em torno de 534 variações, que comparado a língua brasileira, com o português que possui por volta de 17 variações, e o francês sendo a mais pobre com apenas 4 variações rítmicas.

Como podemos notar a utilização da música no âmbito da composição dramaturgica para cena é algo que há muito tempo já vem sendo colocada em prática, consolidando-se como uma matriz teatral, que se complexifica na contemporaneidade, e se desdobra nos trabalhos de diversos encenadores, entre eles:

Bob Wilson, Gerald Thomas, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Antonio Nobrega; as montagens do grupo polones Teatr Zar, do grupo catalão La Fura dels Baus, entre outros⁶⁹. Dessa forma, observamos diversas linhas contemporâneas de processos estéticos e criativos, cuja criação teatral mantém diálogo e interface direta com a música em seus estados harmônicos e enarmônicos⁷⁰. Uma dessas inúmeras possibilidades ocorre quando um tema musical ou uma atmosfera e/ou a paisagem sonora é amplamente pesquisada em todas suas potencialidades, conectando-se ao corpo do intérprete como modo de expansão e de sinergia, o que intensifica e organiza as emoções do intérprete em estados cênicos e pré-expressivos (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 484-485).

Para Lemêtre, a presença da dramaturgia sonora e da tecnologia musical no processo de criação do ator para seus trabalhos cênicos, tem uma forte relação com a questão corpo-música e com o modelo de “valência afetiva”. Basicamente a valência afetiva, também conhecida como valor hedônico, segundo Ramos e Bueno (2012, p. 22), “[...] é mensurada a partir da premissa de que toda música carrega em si um valor afetivo, que pode variar de pessoa para pessoa; podemos ficar em um determinado

⁶⁸ Jean-Jacques Lemetre ao falar sobre sua extensa pesquisa sobre a métrica e módulos rítmicos das línguas no Master class realizado na escola Barco Virgilio em São Paulo em maio de 2013.

⁶⁹ “Ao citarmos tais encenadores, apontamos e ressaltamos a importância de trabalhos brasileiros específicos que surgiram diretamente a partir da relação corpo/ música/ sonoridade/ ritmo. São eles: Carmen com filtro (1986), de Gerald Thomas, espetáculo que mantém intenso diálogo com a Ópera de Bizet; Vau da Sarapalha (1992), de Luiz Carlos Vasconcelos, trabalho centrado na pesquisa sonora, assinada pelo percussionista e compositor Escurinho; Todas as horas do fim (1999) de Nadja Turenko, monólogo inspirado no universo musical de Janis Joplin; IspirituIncarnadu (2001) de Celina Sodre, solo criado a partir das imagens sonoras em Guimarães Rosa; Medeia (2001) de Antunes Filho, trabalho onde o corpo e exposto como metáfora dos sons da natureza, de seus ruídos e variantes” (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 484).

⁷⁰ “Utilizamos aqui o termo “enarmônico” para abranger os tipos de produção musical que se apropriam de ruídos, de acordes dissonantes e de modulações fora dos modos de entendimento lineares ou sequenciais tradicionalmente associados a musicalidade. Um bom exemplo desse tipo de composição está nas obras do compositor John Cage, sobretudo suas criações das décadas de 1970, 1980 e 1990”. (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 484).

estado emocional durante uma escuta musical”, e tudo isso depende das diferenças individuais de cada um, que são afetadas tanto pela questão biológica quanto pelos valores culturais:

A partir desse contexto, é possível pensar a música como tecnologia não só da cena, mas como componente técnico expressivo do corpo do intérprete é da qualidade de sua presença em cena, inclusive em relação ao espectador. Paralelamente a noção de “valência afetiva”, proposta por Russell, é possível identificar não só a intensidade das emoções, mas alguns estados de excitação fisiológicos (elevado ou baixo) que a música produz (RAMOS; BUENO, 2012, p. 22 *apud* BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 484-486).

Neste sentido, podemos notar que a escuta musical pode provocar certa excitação no participante que a ouve, gerando um tipo de estado de pré-ativação interna, ativando mecanismos neurais e cognitivos que levam a pessoa a ter atenção em relação à música então executada. Para Ramos e Bueno (2012, p. 22), este tipo de estado fisiológico é denominado como “arousal”, e é este tipo de excitação através de uma atenção com a música, que faz com que o participante tenha reações motoras, como vontade de dançar, bater as mãos ou os pés, entre outros comportamentos.

A mistura entre partituras musicais e partituras corporais nos processos de criação a partir do corpo do intérprete, é um ponto importante para Lemêtre, visto que, ao perceber a dimensão criativa que se pode ter no trabalho do ator, quando se explora de forma simultânea o diálogo entre corpo e música, gerando uma espécie de dança pessoal. “Essa ação afasta-se radicalmente da ideia de “composição coreográfica”, fortemente marcada pela relação de submissão do gesto à música” (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 486).

A dança pessoal vai pelo mesmo caminho, na busca de qualidades vibracionais e energéticas, tal como as trabalhadas por atletas, e com isso, através do treinamento energético, é possível trabalhar ritmos acelerados, que levam a um esgotamento corporal, não exatamente com o objetivo de superação de desempenho. Com isso, se evita uma dramaturgia com resultado previsível. “Diferentemente do campo estético e poético, o treinamento do atleta, pautado, sobretudo na ideia de superação e de competição trabalha com essas ações recorrentes codificando-as e as aprimorando com vistas a um resultado e a uma meta previamente definida” (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 487).

A ideia principal com este tipo de trabalho é da busca pela espontaneidade do movimento e dos fluxos energéticos, mas também de codificação e de qualidade de movimentos. Movimentos estes que são externos, mas aparecem a partir de uma escuta interna que produz ações com ritmos com várias dinâmicas, podendo ser lentas, vagarosas, etc; O objetivo é que o intérprete passe a se ouvir, relacionado tanto com a sonoridade ambiente, como pelo seu estado de alerta. E isto permite ao ator, uma investigação corporal pessoal a partir de uma dramaturgia sonora, uma escuta da cena, que geram movimentos e ações de diferentes qualidades vibratórias e musicais:

O trabalho do Théâtre du Soleil com Lemêtre, nessa linha, vem sendo uma referência extremamente importante, pois a música em seus processos de criação surge concomitantemente com a encenação e com o jogo de ação dos atores. Uma criação simultaneamente individual e coletiva, autoral e colaborativa. Em ambas as perspectivas de criação (individual e colaborativa) o que está em jogo é sempre a valorização da fisicalidade como modo de alcançar um estado de presença, menos intelectual do ponto de vista da escrita cênica e mais experiencial do ponto de vista do corpo sonoro em estado cênico e mesmo pré-expressivo (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 489).

Podemos observar que a parceria da encenadora Ariane Mnouchkine com o músico Lemêtre originou um importante trabalho no *Théâtre du Soleil*, sobre uma composição musical muito voltada para o processo criativo e composicional do intérprete, que busca “criar “camadas” e “paisagens” para as propostas de cena e para sua efetiva realização. A experimentação ocorre desde a fabricação de instrumentos até a investigação idiomática” (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 492). Neste sentido o ator tem a possibilidade de experiência sobre uma escuta interna, a partir da observação das sonoridades tanto de seu corpo, como de seu vocabulário, e a produção de ressonância sonora amplificadora no ambiente. É na busca por essas potencialidades sonoras e do comportamento sonoro do ator, que se obtêm o entrecruzamento de estruturas cognitivas, relacionais, motoras, emocionais e rítmicas, com a finalidade de criar uma dramaturgia sonora:

A encenadora Ariane Mnouchkine sempre propõe ao ator encontrar uma música interior, mas não psicologizante; uma música que encontre a sinfonia de suas emoções ao longo do processo de criação, porém emoções no sentido físico, sensorial. Em seus processos, a atividade do compositor Lemêtre é de criar juntamente com o ator uma relação de mão-dupla, e também triangular, incluindo o

encenador, onde todos são compositores, criadores e agentes da ação (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 493).

Com este trabalho no *Théâtre du Soleil*, podemos notar que a música segue nos processos de criação de forma relacional, a partir do compositor / ator / encenador, trazendo para a cena presença e dramaturgia, chega a ser em muitos momentos apresentada inclusive enquanto texto “sínico”. Essa “música cria uma paleta de cores⁷¹ que convoca, libera, ultrapassa e controla a gama de sensações do ator em cena” (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 493). Esta é uma música que quando posta no jogo cênico, é utilizada para se criar camadas geradoras de ações e emoções dissonantes, polifônicas, não se prendendo apenas a uma, Lemêtre com isso, realiza um trabalho de (des)ornamentação:

[...] desnudamento do caráter doutrinário da música frente ao corpo do intérprete, apostando nos elementos cognitivos do ator. Em seus processos, percebemos que a vertente teórica dialoga diretamente com a vertente empírica a partir de uma abordagem etnometodológica de caráter fortemente experimental: múltiplas vozes, múltiplos corpos, múltiplos sons, múltiplos movimentos. A investigação interativa proposta por Lemêtre merece destaque nos estudos que envolvem as novas formas técnicas e as tecnológicas do fazer cênico dentro de novos agenciamentos interativos, pois seus procedimentos apontam para uma prática que emerge de diferentes mecanismos de validação da qualidade expressiva em cena (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 494).

Ao traçar um paralelo entre as experiências de Mnouchkine, Lemêtre e o Teatro Épico, alguns pontos próximos são de que ambos, voltavam-se também para um olhar em relação ao oriente, durante o século XX, pois viam ali, assim como Artaud via também, algo que os inquietava, onde começam “a encontrar elos de exploração, aproximação e aprendizado mútuos, através da exploração da música em seus distintos modos de manifestação” (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 492), cada um utilizando destes aprendizados a sua maneira. O trabalho com a justaposição de elementos sonoros em relação a ação cênica é um ponto comum entre o trabalho de Brecht e Mnouchkine, porém Brecht buscava na justaposição dos elementos, trazer para a cena, através da contradição, um pensamento crítico, dialético, para além da emoção. Já Mnouchkine e

⁷¹ “Palheta de cores” é o termo usado por Lemêtre para designar essa criação que potencializa a multiplicidade de camadas no trabalho de construção do corpo do ator e da encenação em conjunto com a música, no sentido de ampliar possibilidades e não reduzi-las a imagens meramente figurativas (BEIGUI; FERNADES, 2018, p. 493).

Lemêtrre, com a música e o texto corporal, os justapõem na cena desde o processo embrionário de criação, o que não significa dizer que são submetidos, hierarquicamente, um ao outro.

2.7 Peter Brook: do espaço vazio a performance musical na cena, relações com o teatro épico

Nascido em Londres, estudou no Magdalen College, na Universidade de Oxford, momento em que se interessou por teatro, sendo muito influenciado naquele período por trabalhos como de Bertolt Brecht e Antonin Artaud. Peter Brook propõe em seu teatro, uma certa caracterização psicológica dos personagens, em que torne visível o que é "invisível" na alma humana. Mas assim como Brecht, ainda com suas diferenças, ele busca imprimir um caráter crítico e mesmo polêmico em suas peças, no intuito de uma participação do público no espetáculo. Dirigiu *Titus Andronicus* (1584) em 1955, onde obteve grande sucesso, também dirigiu *Rei Lear* (1962), *Sonhos de uma noite de verão* (1970), *A tempestade* (1990), todas de Shakespeare, entre outras. No ano de 1962, tornou-se co-diretor da tradicional Royal Shakespeare Company, junto a Peter Hall.

E nos anos de 1974, Brook funda o Centro de Pesquisa Teatral (International Centre for Theatre Research), o qual dirige até hoje em Paris. Várias de suas encenações foram montadas desde o circuito teatral nova-iorquino do West End e da Broadway, assim como em Paris e Londres. Brook é também muito conhecido por sua carreira no cinema, dirigindo filmes como *The Beggar's Opera* (1953), peça de John Gay, *Moderato Cantabile* (1960) um romance de Marguerite Duras, *O Senhor das Moscas* (1962) romance de William Styron, *Marat-Sade* (1966) de Peter Weiss, *Marabharata* (1989), entre outros.

Brook, principalmente em relação ao teatro, não acredita em métodos fixos ou em verdades absolutas, mas, para ele o elemento humano que emerge da interpretação é um dos alvos de sua busca teatral, ou seja, o humano como força maior do ato teatral. Grande parte da experiência teatral de Brook foi surgindo através da prática, chegou a experimentar gêneros teatrais variados, evitou se apegar a um estilo específico:

Assim, durante sua vida, correu de um gênero a outro no intuito de investigar as questões que em cada época o instigavam: transitou pelo teatro convencional inglês no início de sua carreira, época em que priorizava a geometria do espetáculo, as imagens produzidas através da música e das luzes; estudou as teorias de Artaud e realizou

pesquisas intensas com a linguagem não verbal; no espetáculo Marat/Sade investigou onde, como e em que nível a oposição Brecht – Artaud deixa de ser real; e em U.S. adotou procedimentos brechtianos ao montar uma peça em que a denúncia à Guerra do Vietnã era o ponto central da dramaturgia; em 1971 fundou o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, onde reúne atores de várias nacionalidades, etnias e costumes para investigar a essência da comunicação teatral; uma de suas últimas peças - Tierno Bokar, que viajou pelo Brasil durante o mês de agosto de 2004 - mostrou uma forte tendência realista na interpretação de seus atores, levando ao extremo a estética do “simples e essencial” ao minimizar ao máximo a ação exterior na interpretação (LEITE e SILVA, 2007, p. 161).

O conceito mais presente dentro do teatro de Peter Brook é de espaço vazio, que surge nos últimos anos da década de 1950 e nos anos iniciais da década de 1960. Basicamente este conceito de espaço vazio “poderia ser pensado, portanto, como um conjunto de proposições, de imagens, de impressões. Poderíamos ainda considerar que ele se cola aos inúmeros componentes que estão em jogo (desde procedimentos atoriais às concepções de cenário, luz, música etc.)” (ELIAS, 2012, p. 45), este tipo de espaço não possui componentes inseparáveis, e se perfila a uma grande quantidade de componentes cênicos, a partir dos quais são projetadas sensações conceituais. De acordo com os relatos do próprio Brook:

[...] nota-se que as suas ideias sobre um espaço vazio começam a ganhar terreno durante a montagem de Rei Lear, em 1962, e que, a partir de 1968, inicia-se mais claramente seu processo de formulação. Foi, todavia, a partir dos espetáculos no tapete [carpet shows] – apresentações improvisacionais (pequenas cenas ou esquetes, sempre improvisadas, criadas a partir de um tema, de um objeto, de uma música, ou um jogo de sonoridades, jogos com bastão etc.) feitas sobre um tapete – realizados em turnê de cem dias pela África, iniciada em dezembro de 1972, que o espaço vazio começou a ocupar, na trajetória de Brook, um lugar essencial, tanto do ponto de vista cênico quanto estético. E o tapete, com a função de lugar de representação, passou a ser a forma material mais evidente da “noção” de espaço vazio [empty space] sobre a qual, então, passa a se fundar a poética brookiana. O tapete é o lugar que oferece espaço para o jogo teatral. O lugar que, ao encontrar-se com um outro, que é o Théâtre des Bouffes du Nord, torna-se, em conjunto com ele, uma unidade indissociável, uma forma essencial, ou usando as palavras de Jacques Polier “uma unidade indeformável” (PICON-VALLIN, 2006, p. 77), que carrega consigo as alcunhas de forma “justa”, “viva” e “simples”. (ELIAS, 2012, p. 44).

O espaço do vazio para Brook “permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode

existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la”⁷² (BROOK, 1999, p. 4 apud ELIAS, 2012, p. 46). Este é um espaço, em que no começo o que existe é o nada, depois surge uma impulsão, onde uma vida se inicia e uma história ocorre, a cada vez que se acaba, recomeçamos. “A cada vez é um desafio, um novo nascimento, o ator cria e um mundo aparece, graças à sugestão, à imaginação... Sugerir, que palavra linda! Simplesmente dar lugar a uma humanidade possível... Assim é com o espaço interior do ator, começar pelo vazio, pelo silêncio!!!” (MARATRAT, 2015, p. 55 - 56). Para Brook seria este espaço vazio que faz com que algo relevante aconteça em cena, um palco nu, e neste palco no simples andar de um homem observado por outro já se tem um ato / situação teatral:

Em franca polêmica contra o amplo espectro do teatro de sucesso fácil de sua época, chamado por ele de “mortal” ou “mortífero”, ele confrontava o aparato costumeiro que ainda se entendia como uma aparelhagem sofisticada em concorrência com o cinema. Contra o espetáculo composto por cortinas vermelhas, sala escura e grandes refletores, Brook buscava apoio em mestres como Shakespeare e Bertolt Brecht para defender a eliminação de elementos supérfluos, de máquinas e efeitos cenográficos que sobrecarregam a encenação e desviam a atenção dos componentes básicos. O acento na simplicidade, contudo, não decorria de uma petição de princípio nem de purismo minimalista, muito menos de aversão à técnica, mas da convicção de que a função do teatro possa ser simplesmente abrir espaço e assim criar condições para que algo melhor apareça (GATTI, 2015, p. 19).

O fato de Brook não ter se apegado a um único estilo / método teatral, mas também, não sonega suas fontes, reconhece os modelos que utiliza, e continuamente se realimentando, a exemplo de Shakespeare, muito presente estruturalmente na poética brookiana. Ele vê uma importância no passado, porém, “afirma que, para um teatro ser vivo, as descobertas de cada dia de ensaio devem ser testadas no dia seguinte (e isso significa que se deve ser capaz de abandonar as descobertas), que se deve crer, continuamente, que a “verdadeira peça” não foi alcançada, e que o processo criativo deve estar submetido a um refazer e a um reescrever permanentes” (ELIAS, 2012, p. 47).

⁷² Livro: *A porta aberta* (BROOK, 1999), publicado originalmente em 1993, com 3 artigos, uma adaptação de *Le diable c'est l'ennui*, transcrição de uma oficina ministrada por Brook em Paris (1991); *O peixe dourado* e *Não há segredos*, que são adaptações de palestras proferidas em Kioto (1991).

Em relação a projetos de Brook em que ele lança mão de alguns recursos teatrais de outros diretores, a exemplo de Brecht, como do efeito de distanciamento, como em seu trabalho *A conexão* (1959). Neste trabalho, segundo aponta Brook (1994, p. 47), o artifício do “andamento” no teatro foi jogado por terra, e o interesse foi por uma relação entre estranhamento e a realidade, “como propõe Brecht e como provocam as imagens beckettianas, ele não quer romper completamente com a possibilidade de “penetração” na obra, com a manutenção, de algum modo, de uma situação de envolvimento entre o espectador e a obra, o que não elimina a ilusão” (ELIAS, 2012, p. 47). Brook a partir de uma divergência sobre a questão da ilusão a que Brecht evitava em seu teatro, relata em um artigo de (1964), sobre seu primeiro encontro com ele em 1950:

Sobre sua divergência com relação a Brecht, no que se refere à ilusão, Brook comenta, num outro artigo, ao relatar seu primeiro encontro com ele, em 1950: [...] constatei que no fundo não concordava com sua concepção da diferença entre ilusão e não-ilusão. Na montagem de *Mãe coragem* com o Berliner Ensemble, notei que quanto mais ele tentava destruir a crença do público na realidade dos fatos apresentados em cena, tanto mais eu mergulhava inteiramente na ilusão. (BROOK, 1994, p. 66 *apud* ELIAS, 2012, p. 50).

Já em *Teatro da crueldade* (1964), trabalhado por Brook, foi um momento em que ele procurou desapegar completamente sobre a questão do ritmo, e do fio narrativo, utilizando-se de procedimentos que rompem com a estrutura textual. Para este processo, Brook trabalhou com exercícios de improvisação, performances, em alguns momentos usava textos, outros momentos sons, e pelo fato de as apresentações variarem:

[...] compunham o experimento, que punha de lado enredo, personagens, diálogo e tempo (cronológico), muletas, como Brook se referia naquele momento a estes elementos, das quais queria se livrar ou cuja necessidade material queria no mínimo testar, pôr à prova. Outros dois aspectos que estavam sendo colocados em jogo nesta experiência e que teriam lugar fundamental na obra brookiana, quando pensada globalmente, seriam o ritmo e a ilusão. Neste trabalho, o encenador se associaria, ainda, ao músico Richard Peaslee⁷³ que compôs para ele um tipo de ‘música concreta no estilo de John Cage’ (SMITH, 1973, p. 119 *apud* ELIAS, 2012, p. 51).

⁷³ Richard Peaslee, é um músico / compositor americano. Compôs músicas espetáculos de Peter Brook, como: *Marat-Sade* (1964), *US* (1966), *Édipo* (1968), *Sonho de uma noite de verão* (1970), *Orghast* (1971), *Antônio e Cleópatra* (1979).

Ainda em *Teatro da crueldade* (1964), Brook usou de alguns textos variados em suas apresentações para improvisos, como Trechos de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry; cenas de *Os biombos*, de Jean Genet; etc. Utilizou também de *O jato de sangue* uma peça curta de Artaud, em que primeiramente era encenada com sons e gritos, depois repetida com as palavras feitas pelo autor. Tudo isso podia ter variações e algumas vezes, segundo Michael Kustow, “Brook e Marowitz iam para o palco para discutir porque eles estavam fazendo aquele tipo de coisa” (KUSTOW, 2005, p. 141 apud ELIAS, 2012, p. 52).

Um outro exemplo, muito ligado ao trabalho com a música, foi com a peça *US* (1966) que significa *United States e us* (nós), Brook a montou junto com a Royal Shakespeare Company. Um espetáculo feito no estilo happening, e “US surgiu da necessidade de Brook de se posicionar com relação a um acontecimento que afetava todo o mundo naquela altura, que era a guerra do Vietnã (...) não só sobre o território em guerra, mas sobre vários assuntos e movimentos da atualidade, da cultura pop” (ELIAS, 2012, p. 52). Este espetáculo aconteceu por meio de um trabalho coletivo que resultou de improvisações feitas a partir de diversas fontes, sem ter uma dramaturgia fixa. A condição de não ter texto, para Brook, foi necessária para aquele experimento. Um dos temas que também foi usado nos improvisos ligado à música, foi da *Composition 1960 #5*, de La Monte Young:

Essa era uma das “performance pieces” que constituíam a série de *Compositions 1960*, de Young, cuja importância, para o compositor, era a de levar a platéia a ouvir o que, a princípio, pertenceria exclusivamente ao campo da percepção visual. No mesmo ano, John Cage, por quem Brook continuava encantado (assim como por toda a vanguarda novaiorquina da época), continuava a trabalhar em *Cartridge music*, com “sons mínimos”, extremamente silenciosos, praticamente inaudíveis, mas tornados perceptíveis apenas via amplificação sonora. Transformavam-se, assim, em material musical, sons que estariam, na verdade, situados para além do nível da audição comum. E, como Cage, La Monte Young, incentivaria, em suas composições, uma ligação mais intensa entre música e teatro, criação e performance ao vivo (ELIAS, 2012, p. 53).

Foram alguns destes exemplos de trabalhos e experiências que foram trazendo a “noção de *espaço vazio*, que se insinua como sensação conceitual. Uma noção que vai se desdobrar em inúmeros aspectos (desde o “espaço vazio” do lugar, ao “espaço vazio” instaurado pelo caráter inusitado de um lugar qualquer, e ao “espaço vazio” do ator)”

(ELIAS, 2012, p. 54), tudo isso se pauta na produção de outras diversas formas espetaculares.

Pensando no âmbito do trabalho musical para a cena, é um pouco complexo definir qual é a estética mais ou menos usada por Brook, pois ele utilizou-se principalmente de um trabalho voltado para improvisações experimentais em seus processos. Assim como já vimos, sobre seu trabalho com os *espetáculos no tapeta* (carpet shows) em meados de 1968, os processos de montagem eram muito voltados para improvisações para cenas curtas, criadas a partir da música, jogo com sonoridades, etc. Foram estes elementos presentes neste processo. Ou como no *Teatro da crueldade* que ele experimentou em (1964) na encenação sons e gritos, junto a momentos com palavras, variando de forma a mesclar nas apresentações trechos e textos de vários autores.

Já em um trabalho mais atual de Brook, que traz uma relação interessante sobre o uso da música em cena, inclusive enquanto elemento épico, a peça *O terno* (2013) ou *The Suit*, uma adaptação teatral do romance de Canodoise Daniel (Themba), um escritor africano. A história deste espetáculo é ambientada em pleno apartheid sul-africano, e traz em sua narrativa a situação de Philemon (ator William Nadykan) e sua companheira, Matilda (Nonhlannha Kheswa), que gira em torno de um adultério, flagrado por Philemon, em relação a sua esposa. Um detalhe que ocorre na história da peça é sobre o marido que é traído e descobre o ato feito pela esposa, e essa descoberta se dá pelo fato de o amante da esposa ter deixado o seu terno para traz. A reação de Philemon ao passar por essa situação, não foi de querer separar-se de sua mulher, mas de se vingar da mesma, colocando-a para tratar o terno como uma pessoa, por dias esta situação foi se repetindo, e a cada dia esta situação, por conta do adultério, se torna inesquecível para a mulher.

A narrativa traz um forte olhar masculino, com inserção de um mundo falocêntrico, e com a vingança do marido Matilda não vê saída além da morte. A personagem Matilda canta algumas canções como *Feeling Good* (imortalizada por Nina Simone), *Malaika* (canção tradicional da Tanzânia), entre outras canções. E é através destas músicas que Matilda, que está submetida a um olhar masculino, encontra seu meio de resistência e saída.

Em *O terno* (2013), uma observação importante é que os elementos cênicos presentes na peça são utilizados como signos, inclusive ressurgem o tapete, já muito usado em outras peças de Brook. Este é um espetáculo de cenário simples, com alguns

pares de cadeiras espalhadas, araras de roupas, mesa, entre outros moveis, que no lado direito do palco servem de apoio para os músicos e suas performances. Os músicos são Arthur Astier, Raphael Chambouvet e David Dupuis, que também são figurantes na peça. A direção musical é de Franck Krawczyk, Brook tem uma atenção grande para o uso da música neste espetáculo. Para o diretor, o trabalho dos atores, assim como dos instrumentistas, não tem diferença, pois para ele é no simples ato do instrumentista ao tocar seu instrumento, que se tem a encantadora complexidade humana, ou seja, é o que preenche o espaço vazio. Já em relação à música sobre um olhar relacionado ao teatro épico:

Em *O terno*, a perspectiva distanciada propiciada pelo teatro épico ainda permitiu a Brook o encaixe de episódios que não decorrem necessariamente da ação principal, mas, na sua contiguidade, desempenham a função de comentário. Alguns merecem ser mencionados. Primeiro, a brincadeira da atriz com o terno, um número digno de um *clown*, que tanto pode ser apreciado independentemente das demais cenas quanto referido ao conflito principal, como uma maneira da personagem de Matilda resistir, pela zombaria, à convivência com o terno. Depois, duas cenas protagonizadas por Philemon e seu amigo Maphikela. Numa delas o amigo narra a Philemon a história do violonista torturado e morto pela polícia, uma espécie de história de jornal que poderia figurar dentre as reportagens da revista *Drum* de Can Themba. Em outro episódio, ambos encenam, como um número à parte, a tentativa de assistir ao serviço religioso em igrejas frequentadas por brancos. A história de Maphikela tem por base uma reportagem escrita pelo próprio Themba a partir de suas tentativas de visitar as igrejas e estabelecer um diálogo com um dado importante da ação principal. Até então as escolas eram dirigidas pelas missões religiosas e financiadas pelo Estado. Após o Ato Educacional de Bantu, de 1953, que consolidou a segregação no sistema educacional, o financiamento ficou condicionado à adoção de um currículo racialmente discriminatório. Transformar-se em um clube cultural foi o modo encontrado pela escola da missão anglicana para escapar ao controle governamental. São as reuniões desse clube que Matilda passa a frequentar em busca de alívio para sua situação doméstica, envolvendo-se em discussões sobre os problemas das mulheres e encontrando um espaço no qual pode exercitar sua vocação de cantora (GATTI, 2015, p. 24).

Assim como nas peças brechtianas, em *O terno* (2013), pensando no conjunto dos episódios, tem-se várias canções compondo um grupo especial. Estas canções são acompanhadas pelos músicos / figurantes. Como vimos estas músicas estão muito conectadas a aspiração e na biografia de Matilda, e estas também trazem uma

perspectiva mais ampla para a evocação dos problemas coletivos evocados no espetáculo:

[...] ‘Forbidden Games’ e ‘Malaika’, por exemplo, remetem a performances de Miriam Makeba, uma das grandes vozes de oposição ao *apartheid*, enquanto que “Strange Fruit” se tornou, na voz Billie Holiday, uma das canções centrais a respeito da violência contra os negros norte-americanos, além de também remeter à importância do jazz para a cultura musical de Sophiatown (GATTI, 2015, p. 25).

Como já apontado antes, um dos pontos principais trabalhados por Brecht no teatro épico, os artificios utilizados para a construção dos espetáculos visavam despertar uma postura crítica do público, que passam a tomar posição reflexiva em relação às situações sociais presentes na cena. Brecht utiliza de elementos a serviço da desnaturalização, que seguia um caminho diferente do viés naturalista, o qual tinha como ponto de fuga trazer à cena um caráter histórico e transformável da exploração do capital. Transformação essa decorrente da relação da luta de classes sociais. “Submetida à desnaturalização, a doutrina burguesa do indivíduo livre, cerne do drama burguês, se mostrava como ideologia, enquanto que o teatro épico e seu público passavam a se compreender como coletivos organizados” (GATTI, 2015, p. 26). Consciente dessas mudanças, assim como do teatro épico, mantendo-se como um dado imprescindível à consciência crítica, Brook na peça *O terno* (2013), optou por trabalhar com dimensões menos evidentes dessas questões, sustentando assim que o distanciamento ainda se faz necessário:

Muitas décadas mais tarde, pode ser um tanto redundante dizer que cabe ao teatro mostrar ao espectador que os processos históricos não são naturais. Após anos de luta histórica, quem ainda poderia acreditar que as condições de exploração, como aquelas do *apartheid* e de suas doutrinas raciais, sejam forças da natureza? Simultaneamente, muitas técnicas de distanciamento foram incorporadas e neutralizadas pela indústria cultural. O palco vazio e a cenografia despojada, por sua vez, são cada vez mais moeda corrente no teatro contemporâneo. Difícil é encontrar um palco ilusionista intacto (GATTI, 2015, p. 25 – 26).

Sabemos que um dos objetivos do teatro épico consiste em criar as condições para que o espectador avalie por si mesmo os acontecimentos mostrados no espetáculo. Em *O terno* (2013), não diferente disto, fugindo do caráter de identificação afetiva do público pelos personagens: “Resistir à empatia e ao juízo moralizante permite a Brook reenviar o conflito conjugal à dinâmica do conflito coletivo. Philemon e Matilda têm

suas razões e não se trata de justificar umas ou outras, mas de reconhecer como elas são formadas em um processo social” (GATTI, 2015, p. 28). Neste sentido, trabalhando com um estímulo crítico para o público, com distanciamento na cena, Brook assim sugere ao espectador: “que refaça as conexões que ele procurou estabelecer entre o destino particular do casal e as condições de opressão da população negra vivendo sob o *apartheid*. Se a opressão inscreve o destino individual na vida coletiva, a resistência a ela também depende dessas conexões mais gerais” (GATTI, 2015, p. 31).

3 COMPANHIA DO LATÃO: UM BREVE HISTÓRICO, SUA RELAÇÃO COM O TEATRO ÉPICO E SEU TRABALHO SONORO-MUSICAL

3.1 A influência de Brecht no Brasil, sobre o teatro e a música

O pensamento do teatro épico / dialético de Brecht no viés de uma arte estética e política, teve grande importância para o trabalho teatral no Brasil. Este pensamento influenciou diversos grupos teatrais desde os meados dos anos de 1950, destaco alguns como o Teatro de Arena (1953), o CPC da UNE (1962), assim como também ressaltar sua influência em relação ao surgimento da MPB (Música Popular Brasileira), a partir do trabalho do *Show Opinião* (1964) do Teatro Opinião com shows de protesto. Estes grupos teatrais ficaram por um tempo censurados durante o período de ditadura militar no Brasil, contudo passando-se alguns anos, novos grupos foram surgindo, trazendo novamente experimentos estético-políticos, prosseguindo o seguimento do teatro épico. Grupos como a *Companhia do Feijão* (1998), *Companhia do Latão* (1996), entre outros, que seguem produzindo seus trabalhos na atualidade. Vejamos um pouco sobre o trabalho destes grupos e suas correlações com o teatro épico.

Em meados dos anos de 1958, com a encenação da peça *A alma boa de Setsuan* (1941) de Brecht, no Teatro Maria Della Costa em São Paulo, com direção de Flaminio Bollini, poucas obras até então haviam sido traduzidas de Brecht no Brasil, desde peças a reflexões teóricas, etc. Foi a partir do sucesso desta montagem, que editoras passaram a trazer e traduzir mais textos do dramaturgo alemão. Com isso, vários grupos e organizações culturais surgiram, ou passaram a pensar sobre a tarefa de contestação de projetos sobre a política e a cultura da classe burguesa. Dos movimentos culturais que vinham surgindo, mesmo antes dos anos de 1960, temos a exemplo do Teatro Paulista

do Estudante (*TPE*)⁷⁴ (1954), o Teatro de Arena de São Paulo (1953) e o Centro Popular de Cultura (*CPC*) da União Nacional dos Estudantes (UNE) (1961), sendo formados por artistas, estudantes e intelectuais de esquerda que se juntaram na perspectiva de um projeto políticocultural, uma arte nova e revolucionária no Brasil.

Neste mesmo período, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) escreve a peça *Chapetuba Futebol Clube* (1959)⁷⁵, anterior aos seus trabalhos no CPC. Esta peça trazia temas sobre a classe trabalhadora, e sobre situação política do país. Ela foi encenada por Augusto Boal, pelo Teatro de Arena de São Paulo. Peça esta que sucedeu *Eles não usam black-tie*⁷⁶ (1981) de Gianfrancesco Guarnieri, montada também pelo Teatro de Arena em (1958), abrindo a fase nacionalista do grupo:

As obras Chapetuba e Black-tie estão à margem da problemática do nacionalismo enfrentado pela esquerda brasileira, na tomada de posição que implicasse a adoção de uma ideologia com bases na subordinação do movimento operário e popular à dita burguesia nacional. A discussão da esquerda era justificada pela adoção do nacionalismo, como instrumento de libertação de massas de um estado de opressão política e econômica. Mas, como percebemos, o nacionalismo exprimiu o sentimento pequeno burguês da hegemonia ao nível do aparelho de Estado, nesse sentido a própria Arte. (MOTA, 2018, p. 42).

74 O teatro Paulista do estudante seria o espaço dessa relação de participação cultural e da possibilidade de organização política dos estudantes. “O TPE foi organizado com a ajuda do teatrólogo italiano Ruggero Jacobbi, que participou da primeira fase do grupo teatral paulista Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Jacobbi apostou no empreendimento ao se aproximar do movimento estudantil durante um curso que ministrara. A ideia do diretor era agrupar estudantes para fazer teatro com a proposta de discutir os problemas sociais do país. Para Carmelinda Guimarães, “O TPE é um ponto de discussão da realidade nacional.” (1984, p.22 apud MATOS 2018, p. 22). Os ensaios deste grupo ocorriam no Teatro de Arena, que sedia o espaço, e trabalhavam peças muito inspiradas nos trabalhos cênicos do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia (1948), como peças clássicas, peças policiais, comédias inglesas e ou americanas. A partir dos ensaios do TPE no Teatro de Arena, houve uma fusão dos grupos, e isto levou a um movimento teatral que buscava pensar a realidade do país, formação de público, dramaturgia pelo viés político-cultural, questões sociais e também preocupados com a forma de interpretação. Mas o maior interesse do Teatro de Arena com o TPE, era de ordem econômica, enquanto o TPE estava na busca de ordem estrutural.

75 “Na apreciação do crítico Sábato Magaldi (1927), “*Chapetuba F. C.* examina, por dentro, o mecanismo do esporte, ‘engastando-o’ no quadro amplo da realidade social, que o condiciona e sem dúvida lhe determina as características. O texto transcende, neste caminho, as fronteiras da tipificação de um grupo humano, para situar-se como estudo de indivíduos de uma classe desfavorecida, em face da ordem social injusta. Os vários jogadores, sem serem abstrações, simbolizam as diversas fases de uma evolução, em que lutam desesperadamente por sobreviver. E sabe-se, com certeza, que o tempo os esmagará (MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 35)”. Disponível em: Enciclopédia Itaú Cultural. *Chapetuba Futebol Clube* <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399235/chapetuba-futebol-clube>> Acesso em: Setembro de 2020.

76 A novidade de Black-tie foi trazer para a dramaturgia brasileira a temática da luta de classes, o proletariado como classe que assume como protagonista de um espetáculo. Já citado no capítulo I, p. 9, desta dissertação.

Com a peça *Chapetuba Futebol Clube* (1959), Vianinha buscou, na estrutura da dramaturgia, tentar superar fórmulas ultrapassadas da escrita dramática, quando se pensa em algo que corresponde a um conteúdo vazio, e ou alienante. Com isso Vianinha via outras possibilidades de experimentos no campo dramático. “*Chapetuba*, sobretudo é uma análise sobre a vida humana, a temática do futebol está ligada ao processo da realidade humana e os personagens são observados como sujeitos históricos condicionados à imobilidade humana na sociedade de consumo” (MOTTA, 2018, p. 43-44).

Podemos, com isso, notar que nesta obra havia uma importante abordagem sobre a questão de consciência política do operário, “*Chapetuba* parte da experiência do futebol para expor os conflitos, as contradições vivenciadas pelos personagens e os times de futebol aparecem na obra como interesse expositivo e econômico, ou seja, o comércio rentável do futebol” (MOTTA, 2018, p. 45).

A partir deste período textos de Brecht passaram a ser mais encenados e discutidos no Brasil. Com isso Vianinha se dá conta de uma questão formal importante do teatro épico, em relação à estrutura dramática, principalmente sobre as contradições que as peças precisavam tratar, e assim passa a reportar ainda mais os problemas do país em suas dramaturgias, porém ainda não conseguia discutir dialeticamente estes problemas sociais. Este foi um momento que, devido a um reflexo sobre a tomada de consciência da intelectualidade brasileira e dos artistas em relação a busca de: “outro tipo de trabalho que aprofundasse as contradições brasileiras, partindo do intelectual ao organizar suas obras por meio do pensamento ideológico de libertação da contradição das classes e da denúncia do ocultamento da divisão social em luta de classes” (MATOS, 2018, p. 52).

Diante desse cenário aparecem algumas divergências de Vianinha no Teatro de Arena, pois ele era a favor de um teatro que apontasse para a necessidade de uma transformação cultural, “(...) da importância da atividade política e da função do teatro para enriquecer o instrumento do ser humano para enfrentar a realidade concreta, permitindo uma intervenção direta nas próprias condições materiais de existência” (MATOS, 2018, p.53). Assim, Vianinha se viu no desejo de realizar um teatro voltado para as massas populares, no combate do capital, e no combate da indústria cultural que gera alienação nas massas. “Ao se afastar da linha do grupo, ele aposta na criação de um

movimento de massas fora do eixo do teatro comercial, e caminha em direção ao projeto de teatro (popular).” (MATOS, 2018, 54- 55).

Desse modo, Vianinha passa a ler textos de Karl Marx⁷⁷, para ter uma melhor base de entendimento atual sobre o trabalho e sua relação com o capital. Analisa assim o conceito de mais valia, e então passa a lançar mão do conceito sobre “massas” para buscar entender melhor o conceito de “classe”. Por meio dessas reflexões, se vê na necessidade de escrever obras que tenham conceitos do marxismo. Este então foi o período em que ele escreve a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1960)⁷⁸, uma dramaturgia brasileira, dentro da forma brechtiana dramaturgic e cênica. Deu-se então continuidade a um processo épico⁷⁹, olhando a cultura popular, a classe trabalhadora, uma peça com estrutura épica e com pensamento dialético, indo rumo ao caminho de superação a textos realistas, colocando-se em prática a escrita de uma dramaturgia antirrealista:

O tratamento cênico e dramaturgic da adoção da forma épica no CPC demarca o início da recepção de Brecht na esfera da produção brasileira. Vianinha sugere com o projeto de encaminhamento do

77 Sobre a questão do Marxismo, disse Vianinha: “Brecht dizia que quando o homem vislumbra a verdade começa o sofrimento. Eu digo que começa a confusão. Eu ando terrivelmente confuso sobre tudo. O marxismo, o homem, a arte, as relações entre os três, a relatividade de Einstein, o absoluto, o relativo e todas essas coisas que vão se metendo na cabeça. Confuso porque não sei direito para que serve este estudo todo – se não seria melhor parar tudo e ir viver sossegado. Bom, de qualquer maneira, acho que a gente estuda e discute tudo isso para jogar alguma coisa para a frente. Senão não teria sentido um marxista fazer teatro – deveria fazer só política. Estou estudando violentamente. Mas ando chateado, pensando sempre e não entendo muito isso. Viva a vida, vá! (VIANNA, 1984, p.133)” (MOTA, 2018, p. 51-52).

78 Este espetáculo teve direção de Chico de Assis (1933-2015), uma montagem do texto de Oduvaldo Vianna Filho. “O texto de Vianinha, em versos rimados, procura despertar a reflexão crítica no público e, ao mesmo tempo, busca a popularização da linguagem. O didatismo da peça propõe uma teatralidade cômica das personagens e das situações. A ação se dá pela contraposição dos Desgraçados, representantes do proletariado, e dos Capitalistas, que personificam a classe dominante. D4, um dos Desgraçados, inicia um percurso investigativo de sua condição miserável, deparando-se com a explicação esclarecedora da origem do lucro e da mais-valia, ou seja, dos modos de exploração econômica; imagina uma situação exemplar que o faça vivenciar na prática essas relações e a partir dessa consciência, parte para a mobilização e o enfrentamento de seus opressores, rompendo a cadeia estabelecida, preconizando o fim do capitalismo e, conseqüentemente, da mais-valia” (*A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395652/a-mais-valia-vai-acabar-seu-edgar>>. Acesso em: 13 de jan. 2021.). Quando apresentado na arena Faculdade Nacional de Arquitetura -FNA, setenta atores, em um trabalho com muita plasticidade, outro detalhe é que para a encenação usaram de muitos recursos, de um alto nível de competência. Esta é uma peça em que o autor buscou unir didatismo e teatralidade, inspirado também em propostas cênicas e políticas tais como propunham Brecht e Piscator. O grupo que trabalhou com esse espetáculo foi ponto de partida par fundarem o CPC.

79 A assimilação dos recursos dramaturgic usados por Vianinha aos usados por Brecht se concretizou por suas escolhas e seleção ao escrever *Os Azeredo mais os Benevides* (1968). A referência de Brecht nesta dramaturgia “aparece em uma epígrafe que Vianinha escolhe e que saiu em publicação pelo Prêmio Serviço Nacional de Teatro, que é o trecho do Canto da Grande Capitulação da peça teatral Mãe Coragem de Brecht” (MOTA, 2018, p.115).

CPC, estabelecer uma relação entre o teatro e a realidade socioeconômica do país e pela proposta de abordagem do teatro popular, no sentido de superação do teatro burguês. Vianinha estava comprometido por um projeto político que estivesse sintonizado com as ideias marxistas, mas que tivesse uma perspectiva da análise dialética do materialismo histórico (MATOS, 2018, p. 55).

O Centro Popular de Cultura (CPC) – (1961 - 1964), uma organização associada à União Nacional de Estudantes (UNE), grupo de intelectuais de esquerda, tinha como objetivo produzir e divulgar a arte popular revolucionária, reunia artistas de várias áreas como da música, teatro, cinema, etc. Buscavam defender tanto um caráter coletivo e didático da obra de arte, como o engajamento político dos artistas. No CPC, estes intelectuais, passaram a fazer estudos do teatro épico de Bertolt Brecht, principalmente para pensarem sobre a relação da concepção de que “fora da arte política não há arte popular”. O objetivo de trabalhar uma arte em que o povo consiga acompanhá-la, servir-se dela, ou seja, combater o “hermetismo da arte alienada em nome de uma arte popular e de revolução”, e com isso também entender o mundo em que se vive:

O CPC tinha em vista dar uma contribuição para que o homem do povo pudesse superar as inúmeras dificuldades, as enormes desvantagens que ele enfrenta para adquirir uma consciência adequada da sua real situação no mundo em que vive e trabalha. Basicamente, nós éramos pessoas de classe média, a maioria de classe média baixa. As camadas e classes sociais que existiam acima de nós (a classe média alta, a burguesia, os latifundiários e assim por diante) não nos interessavam. (ESTEVAM, 1980, p. 82 apud MATOS, 2018, p. 18).

O CPC, ao enxergar a dramaturgia de Vianinha como instrumento de luta política, empregou os recursos anti-ilusionistas em seus processos cênicos. “Na temática rural, ele insistiu no modelo realista e na assimilação dos pressupostos do Teatro Épico de Bertolt Brecht [...] política ideológica que se processaram na agitação política do CPC e do PCB, do ponto de vista dramático, os textos [...] são experimentais à linguagem e ao modo de representação da realidade.” (MATOS, 2018, p. 114).

Como vimos, com a peça *A Mais-Valia Vai acabar seu Edgar* (1960), ocorre então a primeira experiência de teatro de agitação e propaganda (Agitprop)⁸⁰, no

80 Assim como já apontado anteriormente, *agitprop* (agitação e propaganda) é um termo relacionado a um recurso de organização política utilizada na Revolução Russa no ano de 1917, como também nas experiências teatrais de Erwin Piscator na Alemanha nos anos de 1920. Basicamente: “é um método da atividade teórica do partido comunista para educação ideológica, de esclarecimento político e organização das massas que tinha como objetivo a difusão do programa socialista. Em certa medida, a denúncia à opressão, a mobilização da massa trabalhadora e o desenvolvimento amplo da consciência política

trabalho de Vianinha, trazendo a relação de questões estético-políticas da vanguarda comunista, inaugurando assim a primeira fase do CPC. Contendo na obra *A Mais-Valia Vai acabar seu Edgar* (1960), uma temática política para construção de uma peça didática com relação sobre mecanismos de exploração do sistema capitalista. “Até o momento da História do Teatro Brasileiro, a narrativa épica dialética não fora aplicada nos meios cênicos, era um terreno estranho ao teatro. As concepções sobre teatro épico, didático, revolucionário, documentário de Piscator difundiram-se no trabalho artístico de Vianinha que na época estava interessado por um Teatro Político.” (MATOS, 2018, p. 80).

Para o aprendizado das formulações de uma teoria da estética marxista, Brecht foi uma das referências fundamentais no trabalho intelectual de Vianinha, que chegou a coordenar no interior do departamento de teatro do CPC, um grupo de estudos da obra do dramaturgo alemão. Vianinha em sua aplicada busca de técnicas brechtianas, procurou em *Os Azeredo*, retornar ao esforço de criação que o orientou na criação da peça *A Mais-valia vai acabar, seu Edgar*, na incursão aos recursos cênico-literários associados à estrutura da peça, a fim de elaborar seu próprio arsenal de assimilação das técnicas do teatro épico, ‘*Os Azeredo mais os Benevides é o fruto natural do processo de absorção de recursos brechtianos e de realização de um trabalho teatral capaz de inovar quanto à linguagem sem perder de vista o componente político visado*’. (BETTI, 1997, p. 146). Brecht emprega em seus textos dramaturgicos os seguintes recursos de distanciamento: literários (a ironia, a paródia, o paradoxo etc.), cênico-literários (os títulos, cartazes, projeções de textos, filmes, uso de máscaras etc.), cênico-musicais (coros, canções, músicas, declamação, dança etc.), e o ator como narrador ou o ator que narra seu papel com o *gestus* de que mostra uma personagem, mantendo certa distância dele (gesto das relações sociais, pantomima, entoação, mímica etc.) (MATOS, 2018, p. 122).

O período de 1960 ficou fortemente marcado pela efervescência política e cultural no nosso país. “Foram momentos de disputa política e ideológica no campo das mobilizações dos estudantes secundários, universitários, na organização dos movimentos sociais e no acirramento da luta de classes no país” (MATOS, 2018, p. 21). Em meados de 1962 / 1963, Vianinha escreve sobre questões do latifúndio e agrárias como a exemplo, da peça já citada anteriormente, *Os Azeredos mais os Benevides* (1964), contendo também questões sobre alianças de classes, uma crítica do quadro

exerciam influência nas atividades de militância política pela socialdemocracia russa” (MATOS, 2018, p. 65). No CPC, foram incorporados alguns dos métodos de (*agitprop*), para o repertório artístico dos militantes comunistas. Surgindo assim dramaturgias criadas neste grupo, nos anos anteriores ao golpe de 1964, uma tarefa de agitação de tendências políticas e culturais.

histórico do país, abordava também assuntos sobre miséria e exclusão. No período da estreia desta peça, em 1964, ocorreram invasões de militares em diversos grupos, censurando vários trabalhos artísticos. A duração do *CPC* se dá entre março de 1961 a março de 1964, extinto devido ao golpe-civil militar brasileiro. Já nos temas recorrentes na obra de Vianinha no pós-ditadura de (1964), ele procurou falar sobre o movimento humano e seu processo de fragilização para ultrapassar um modelo estático da arte.

Após o golpe de 1964 surge o *Show Opinião do Teatro Opinião*, um espetáculo musical dirigido por Augusto Boal, produzido por integrantes do CPC e do Teatro de Arena. Havia no elenco integrantes como Nara Leão, logo substituída por Maria Bethania, João do Vale e Zé Ketí. Eram estes atores / cantores que intercalavam narrações e canções com temas sobre a problemática sócio-política do país. O trabalho continha ainda textos feitos por Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes. Este foi um Show-Manifesto estreado em 11 de dezembro de 1964, na sede do Teatro de Arena no Rio de Janeiro. Referência de música de protesto, considerado um dos mais importantes nomes / momentos da história musical do Brasil. Foi um sucesso comercial de discos tocados nas rádios comerciais, com o que veio a ser batizado como MPB (Música Popular Brasileira).

Durante o período entre 1964 e 1969, ocorre um momento extraordinariamente efervescente do teatro com os chamados shows de protestos, como a exemplo o *Show Opinião*, combinação de estrutura épica, misturando depoimentos de artistas, costurados com canções e leituras de poemas. Ao mesmo tempo o que se interpretava como uma espécie de metáfora era destinada a driblar as atenções dos censores da ditadura, que evidentemente não permitiam a expressão artística como no período anterior ao golpe militar.

A *Marcha de quarta-feira de cinzas* (1963), canção composta naquele período por Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, se torna símbolo do estado que se abateu sobre o país, era uma espécie de protesto que vinha com uma premonição, contra a realidade imposta pela ditadura. Pertencente à fase inicial do CPC, uma obra político-nacionalista. Continha-se nesta canção uma mensagem com disfarce no lirismo um tanto melancólico de uma marcha-rancho, se encaixa no gênero de música de protesto, contém o seguinte trecho: “Acabou nosso carnaval / Ninguém ouve cantar canções / Ninguém passa mais brincando feliz / ... / Saudades e cinzas foi o que restou ... / E, no entanto, é preciso cantar”.

O próprio show opinião que pega o mote da música do Zé Keti, *Podem me prender* (1964), conhecida na voz de Nara Leão, com o seguinte trecho: “Podem me prender / Podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião / Aqui do morro eu não saio não”, esta era uma resposta de resistência diante da ditadura que havia se implantado. Esses foram exemplos de espetáculos de caráter épico que combinavam depoimentos com pesquisa histórica, com leituras de poemas entremeadas com letras, cujo resultado era interpretado simbolicamente, isso se repete na montagem seguinte do Grupo Opinião, espetáculo musical *Liberdade, liberdade* (1965), escrito por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, como uma bandeira de resistência ao autoritarismo que se abateu sobre o país. No final de 1967, um acontecimento marca a fragmentação do Grupo Opinião:

A fragmentação do Grupo se deu na votação, quando o espetáculo *A saída, onde fica a saída?* foi escolhido. Os membros ainda fizeram um acordo para montar *Meia voltar volver* no Teatro de Bolso. A montagem ocorreu com produção do Grupo Opinião, mas as relações já se encontravam desgastadas no momento em que Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa se desligaram do grupo. “A concentração de muitas “cabeças pensantes” num mesmo espaço, que por mais que fizessem não conseguiam dar vazão a tudo que queriam. Além da censura, e dos conflitos internos do grupo, e da crescente tensão social”. (DAS NEVES *apud* KÜHNER, 2001, p. 96 *apud* BATISTA, 2014, p. 87).

Por volta deste período, com o ocorrido do (AI-5)⁸¹ Ato Institucional número 5, em 13 de dezembro de 1968, foi decretado a inviabilização de toda e qualquer possibilidade de trabalho nessa direção de arte-política, na cidade do Rio de Janeiro, onde a UNE era sediada, e onde o trabalho do CPC se desenvolveu, mas em São Paulo o Teatro de Arena, neste mesmo período desenvolve um trabalho importante de linha épica, que foi a série de espetáculos, como *Arena conta zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967), e *Arena conta Bolívar* (1969). Estes espetáculos cênico-musicais tinham uma estrutura épica conjugada a uma pesquisa histórica, o que dá uma chave de

81 AI-5: este foi o quinto de dezessete decretos emitidos pela ditadura militar durante os anos que seguiram o golpe de estado do ano de 1964 no Brasil. Um duro Ato Institucional, emitido pelo presidente Arthur Costa e Silva, em 1968, que resultou na perda de mandato de parlamentares que eram contrários aos militares. Este Ato também gerou intervenções em municípios e estados em que suspendeu garantias constitucionais, gerando inclusive institucionalização de tortura. Com o trabalho de artistas, principalmente com viés político, com ideias contrárias a ditadura eram censurados.

leitura para situação que se apresentava no país, ou seja, a história de movimentos revolucionários de lideranças como o de Zumbi e o de Tiradentes, e dos destinos históricos do país que foram sendo produzidos ao longo daquele percurso.

De acordo com Maria Silva Betti (2010)⁸², esses espetáculos do Teatro de Arena, *Arena Conta*, continham um conceito que Augusto Boal viria a desenvolver, chamado Método Coringa, todos atores passam por todos os papéis; trabalham com estrutura narrativa, também com canções, comentários em distanciamento, o ator comenta e critica o personagem. Outro detalhe nestes espetáculos, é que a figura do herói na cena ficou mantida, uma contradição assumida no Teatro de Arena, pois, ao manterem a figura do herói numa estrutura épica na qual o herói apresenta-se como uma contradição, opondo-se à perspectiva dialética brechtiana.

Com Boal exilado, o Teatro de Arena encerra as suas atividades em 1970, pois naquele período se alavanca o processo de luta armada. Em meados dos anos 1970, alguns artistas que lutaram e produziram arte cênico-musical com o CPC, notaram depois de um certo tempo que o trabalho deles era como um sonho idealista, e apenas décadas depois aparece a crítica a seus trabalhos.

O trabalho épico no Brasil volta alguns anos depois com movimentos teatrais independentes, com grupos alternativos como Teatro Popular União e Olho Vivo (1970)⁸³, outros mais recentes como A Companhia do Feijão (1998)⁸⁴, Companhia do

82 Embasado no depoimento da especialista na obra brechtiana: Profa. Maria Sílvia Betti (USP). DVD – Brecht no cinema, Disco 3: *Visões de Brecht* (Brasil/2010).

83 Teatro popular União e Olho Vivo, formado inicialmente como Teatro do Onze, pelo Centro Acadêmico 11 de Agosto da Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo, no ano de 1970. Um grupo independente que se dedica à arte popular e também com a produção de espetáculos voltados para circuito de periferia. Um grupo nascido de ambiente universitário, que agrega um número grande de participantes de classes populares. “Além do teatro, o União e Olho Vivo dedica-se à música, com diversos shows no seu repertório. Percorre, na sua longa existência, um sem-número de locais na periferia de São Paulo e municípios próximos da capital; apresenta-se em sindicatos, salões paroquiais, quadras de escolas de samba, escolas, praças públicas e outros espaços. Muitas viagens para o exterior, participações em festivais, prêmios e distinções” (TEATRO Popular União e Olho Vivo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo209049/teatro-popular-uniao-e-olho-vivo>>. Acesso em: 25 de nov. 2020).

84 “A criação em equipe, encabeçada pela dupla de diretores Pedro Pires e Zernesto Pessoa, investe em pesquisa de campo e documentos históricos. Temas e personagens içados da literatura brasileira ajudam a interpelar criticamente o passado e o presente, enquanto interpretação e dramaturgia adotam como referência os recursos do ator-narrador. O grupo nasce por ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Bertolt Brecht, em 1998 e estreia em Piracicaba, São Paulo, com a peça *O Julgamento do Filhote do Elefante*. Com uma trajetória pautada pela inclusão cultural em todos os níveis; espetáculos são levados a públicos e lugares os mais diversos”. Enciclopédia Itaú Cultural. *Companhia do Feijão*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo383562/companhia-do-feijao>> Acesso em: Setembro de 2020.

Latão (1997) de São Paulo, e grupos teatrais do Movimento Sem Terra – MST (2001)⁸⁵. Tais Grupos seguem ativos atualmente, visando um trabalho teatral, desde a dramaturgia e linguagem cênica, estético-político, fortemente relacionados ao teatro épico de Brecht.

3.2 Um breve histórico sobre a Companhia do Latão

A *Companhia do Latão de São Paulo* é um grupo teatral que desde sempre se interessou por teatro político-social e reflexões críticas a respeito da sociedade atual, em um trabalho voltado para atividades pedagógicas, espetáculos teatrais entre outros experimentos artísticos. Sérgio de Carvalho é quem dirige a Companhia desde sua origem em 1997 até os dias atuais, os demais integrantes que também fizeram parte do núcleo de criação do grupo foram Márcio Marciano, Maria Tendlau e Ney Piacentini.

A origem da Cia do Latão se deu logo após estreadem a peça *Ensaio para Danton* (1996), uma adaptação livre do texto *A morte de Danton* (1835) de Georg Büchner, com direção de Sérgio de Carvalho. O grupo no ano seguinte traz à tona um projeto de pesquisa sobre teatro épico / dialético, buscando reunir uma equipe para este trabalho. E foi neste mesmo período que fazem a ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet em São Paulo, momento em que acontece a formação efetiva do Latão, sendo também co-dirigido por Márcio Marciano. Este grupo seguindo uma tendência sobre o estudo das obras teóricas de Bertolt Brecht, modelo para o teatro épico-dialético no

85 “Em 2001, Augusto Boal iniciou um processo de formação teatral com militantes do MST, que resultou na formação de dezenas de grupos em todo o país, organizados na Brigada Nacional de Teatro do MST – Patativa do Assaré, trabalhando com várias técnicas do Teatro do Oprimido e outras formas teatrais. A intervenção teatral mais significativa do MST foi realizada na Marcha Nacional de 2005, quando 270 militantes de todo o país participaram de uma encenação do que chamamos de teatro precissão e dezenas de peças foram apresentadas nos mais de vinte dias de marcha para os 12 mil marchantes. O trabalho teatral do MST se expandiu em articulações com outros movimentos e com dezenas de pesquisadores, artistas e grupos de teatro por todo o país e também de outros países. Tomando como referências às experiências que Boal encabeçou no início dos anos setenta, com a organização da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, o MST e outros movimentos sociais vem articulando diversos grupos, movimentos e artistas e organizando uma série de Escolas de Teatro e Vídeo Popular”. Disponível em: <<https://mst.org.br/2020/03/27/teatro-e-luta-de-classes/>> Acesso em: Setembro de 2020. “[...] práticas teatrais do movimento sofreram outras influências, como os métodos de distanciamento desenvolvido por Bertolt Brecht e a prática de outros grupos externos ao MST, como o *Ói nós aqui Traveis*, do Rio Grande do Sul, e a *Companhia do Latão*, de São Paulo. Esses grupos de teatro se simpatizam com os ideais do MST, e trazem outras perspectivas do fazer teatral. Através desses contatos, as experiências teatrais do movimento puderam ter novos parâmetros, novos modelos estéticos e novos desafios” (NOGUEIRA, 2007, p.2). Por volta de 2001, o MST vê uma grande potência de mobilização que essa prática teatral pode trazer, e com isso é criada a Brigada nacional de teatro do MST *Patativa do Assaré*, com o objetivo de dar identidade aos coletivos criados pelo MST.

Brasil, a Companhia faz dois anos de residência ainda naquele espaço, inicialmente com a leitura da peça *A santa Joana dos Matadouros* (1928 e 1931) de Brecht.

No ano de 1997 a Companhia, após fazerem uma leitura e pesquisa sobre os escritos teóricos como do texto de Brecht *A compra do Latão* (1939 e 1955), esta que é uma peça inacabada, traz um texto de limite entre arte dramática e teoria, este texto foi essencial para se originar o espetáculo *Ensaio sobre o Latão* de (1997) da Cia do Latão.

Além da teoria brechtiana do teatro épico, pesquisada na Companhia, ainda neste período, passaram a observar nas ruas de São Paulo elementos que seriam interessantes para seu trabalho e processos de composição, tanto quanto para criação de personagens e cenas, sobretudo da relação do comportamento social das pessoas. Relacionando seus trabalhos voltados nestas pesquisas ao teatro dialético, buscando assim, aproximar-se ao máximo dos seus espectadores. Este grupo sempre esteve ligado a movimentos sociais e universitários.

A Cia do Latão até certo ponto, principalmente em seus primeiros anos, trabalhou em processos com dramaturgias de autores como Bertolt Brecht, mas ainda assim, nestes trabalhos com obras que não do próprio grupo, seguiam em seus processos um caráter de releitura criativa dessas obras, transformando-as em encenações com características próprias, sendo elas de algum modo bem relacionadas ao seu tempo e à realidade sociocultural do país. Esta questão de adaptação textual de dramaturgias e de encenação é um ponto que o dramaturgo alemão inclusive sempre esperou de quem trabalhasse com suas obras, ou seja, Brecht conjecturava que quem trabalhasse com suas peças as transformassem, as modificassem, criando assim um constante movimento dialético, de transformação crítico-social.

Com o passar dos anos, a Companhia chegou a montar suas próprias dramaturgias, em sua maioria escritas por Sérgio de Carvalho, algumas inclusive em parcerias, de forma coletiva com participações de outros integrantes do grupo durante os processos de ensaios, com base, por exemplo, em improvisações dos atores, juntamente com uma pesquisa musical conduzida por músicos / compositores como Lincoln Antonio e Walter Garcia, e demais componentes da equipe, que atuavam. A Cia do Latão em suas obras cênicas, sempre buscou trabalhar em seus processos usufruindo de poucos recursos cenográficos e técnicos, e a partir disto, a atuação, a narração, a música etc; neste sentido tem um peso grande na cena, e um dos pontos mais importantes para o grupo é de conseguir fazer com que o público, de algum modo, colabore de forma imaginativa e crítica com a ficção em relação ao que se passa em cena.

As peças escritas pelo dramaturgo Sérgio de Carvalho e montadas pela Cia do Latão são: *O nome do sujeito* (1998), *A comédia do trabalho* (2000), esta que foi uma peça que trouxe a ampliação do grupo ao fazer intercâmbios com diversos setores politizados do país, chegando a ser apresentada em sindicatos, encontros estudantis e também fóruns sociais. *A comédia do trabalho* (2000) é uma peça que vem se mantendo por tempos no repertório do grupo. Outras peças de destaque e autoria do grupo são: *Ensaio para Danton* (1996 / 1999), *Auto dos bons tratos* (2002), *Mercado do gozo* (2003), *Visões siamesas* (2004), *Equívocos colecionados* (2004), *O pão e a pedra* (2016), *Os que ficam* (2015), *Lugar nenhum* (2018). Experimentos cênicos mais curtos e leituras também foram feitos em paralelo às grandes montagens da Companhia do Latão, ocorridos como em ocasiões comemorativas⁸⁶, lançamentos de livros etc. Alguns desses experimentos também deram origem a encenações que tiveram uma repercussão maior, como *João Fausto* (1999), *Valor de troca* (2002) que inclusive veio a ser exibida também na televisão como uma reescritura no ano de 2007.

Importantes intercâmbios com artistas alemães foram realizados pela Companhia juntamente com apoio do Instituto Goethe, e com isso puderam fazer trocas de experiências com Peter Palitzsch, um colaborador de Brecht no Berliner Ensemble e Alexander Stillmark, trabalhos com ensaísta Hanns Thies Lehmann.

No ano de 2005 o grupo chegou a fazer viagens pelo Brasil, com repertório de quatro espetáculos, assim encerra um ciclo de trabalhos da Companhia, pois passa a receber novos integrantes, incluindo o diretor de produção João Pissarra. A equipe formada por Helena Albergaria, Ney Piacentini, Martin Eikmeier e Sérgio de Carvalho, e os novos integrantes. A Companhia Latão dedicou 10 anos resgatando acervos literários, iconográficos e videográficos. Em 2006 estreiam o primeiro trabalho da fase nova, *O Círculo de Giz Caucasiano*, direção de Sergio de Carvalho, retomando a pesquisa sobre Brecht, e inaugurando formas novas de procedimentos de cooperação e de experimentos audiovisuais, atuação dialética, e também colaboração de Rogério Bandeira e Rodrigo Bolzan.

A companhia chegou a ser reconhecida internacionalmente nos anos seguintes, aonde Sérgio de Carvalho chega a ser convidado para conferência na Casa Brecht em

86 *Lorca, Dali, Buñuel* (apresentado no centenário de nascimento de García Lorca, 1998), *Homenagem aos trabalhadores de Eldorado dos Carajás* (na exposição Êxodos, de Sebastião Salgado, 2000), *Ensaio da Comuna* (nos 150 anos da Comuna de Paris, 2001), *O grande circo da ideologia* (no Fórum Social Mundial, 2001 e 2003), entre outros: (Companhia do Latão. Experimentos cênicos curtos. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/site/historico/>> Acesso em: Maio de 2020).

Berlim sobre a experiência em teatro dialético da Companhia do Latão. E a peça *O círculo de giz caucasiano* apresentada em Havana, obtém o prêmio Villanueva, como melhor espetáculo estrangeiro de 2007, concedido pela União dos Escritores e Artistas de Cuba.

Dentre outros trabalhos feitos pelo grupo, em 2012, com a peça *O Patrão Cordial*, inspirada no texto *Senhor Puntilla e seu criado* de Brecht, acaba sendo reconhecido por ter um grau de complexidade interpretativa notável. E ainda em 2012 chegam a vencer o edital da FUNARTE. Por volta do fim de 2013 para 2014, a Companhia vinha fazendo registros audiovisuais com o projeto da peça “*Ópera dos vivos*”, com colaboração de cineastas. A edição da peça *Ópera dos Vivos* (Editora Outras Expressões), reunindo o texto da montagem, documentos e ensaios de pesquisadores, é lançada no fim de 2014. Em 2015, a Companhia do Latão lança o DVD *Experimentos Videográficos do Latão II* e o CD *Canções de Cena II* e segue promovendo debates em torno do material audiovisual de *Ópera dos Vivos*. Neste período, ainda, têm início também os estudos dramaturgicos do projeto *O Pão e a Pedra*.

Ainda que seja forte a referência do teatro épico / dialético nas dramaturgias e montagens da Companhia do Latão, este não é o único caminho que o grupo segue, eles têm diversas outras referências culturais e teatrais que potencializam suas peças. É um grupo que já experimentou formas de diversos tipos em seus processos, por exemplo peças mais ou menos musicais, peças mais ou menos populares, já não se trata da questão de um estilo específico a muito tempo para eles, tal como no início de seus trabalhos, era pautado no estilo do teatro épico. Um dos pontos mais importantes nos trabalhos deles é com o uso da contradição como uma atitude que mobilize dialeticamente, na busca de um trabalho crítico, essa característica atravessa o conjunto das peças, um caminho inaugurado pelo Brecht, mas que também está em outros grandes autores.

O mais importante é ver tudo isso na sua condição de trabalho, de vida, neste momento do capitalismo, com essa história de formação, com o passado escravista brasileiro, nas atuais condições de vida social, nesse ambiente de cultura. Trata-se de um campo de abertura de trabalho experimental, mas que demanda autocrítica constante. Interessados “pelo comportamento dos homens, uns com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social” (BRECHT, 2005, p. 228). Comportamento este suscetível a mudanças, mas que também depende de certas

condições políticas e econômicas para se modificar esse fator muito presente nas dramaturgias do grupo. Esta é uma equipe que procura sempre ter o objetivo de trabalhar processos de forma colaborativa, em que todos estudem e pesquisem sobre a temática, e troquem experiências nos ensaios. Este grupo se tornou uma referência para o teatro de São Paulo e do país, principalmente, pelo seu trabalho estético-político.

3.3 Revisionismo sobre os caminhos da pesquisa sonoro-musical na Companhia do Latão

A pesquisa e o trabalho prático com a música, mesmo com o uso da sonoplastia, é algo que a Companhia do Latão faz desde o início de seus processos teatrais. Walter Garcia⁸⁷, um dos ex-integrantes do grupo, já vinha apontando em uma pesquisa, sobre três caminhos principais, com os quais o Latão buscou trabalhar em relação à música, mas como ele aponta, não são os únicos, porém os mais ativos na Companhia. Basicamente estes três caminhos musicais apontados por Walter Garcia (2009)⁸⁸, dentro da Cia do Latão são: O primeiro é o da pesquisa com ritmos, o segundo é de improvisação de canções pelos atores, e o terceiro caminho é o da pesquisa de melodias compostas com escalas que não a diatônica.

Inicialmente, com os processos cênicos feitos na Cia do Latão os atores somente cantavam a *capella* das canções, sem o acompanhamento instrumental, normalmente, eles mesmo faziam o apoio instrumental com a utilização de percussão, e continuaram com este tipo de trabalho em peças como *O valor de troca* (2002), e *O mercado do Gozo* (2003). A partir desses experimentos foram introduzindo, nos processos e na cena, a utilização do piano, contando com a participação do músico Luis Felipe Gama com a integração de Martin Eikmeier. O violão era uma exceção que às vezes aparecia na cena e em processos, já havia sido trabalhado anteriormente pelo músico Otávio Martins, como por exemplo em peças como *O nome do Sujeito* (1998) e

⁸⁷ Walter Garcia da Silveira Junior, é professor da área temática de Música do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, é pesquisador e crítico da canção popular-comercial brasileira. Doutor e mestre em literatura Brasileira pela FFLCH-USP (2006 e 1998). No teatro, trabalhou com a Companhia do Latão (1997-1997), atuando como diretor musical junto a Lincoln Antonio, além de músico-instrumentista, e em paralelo participou de outros grupos teatrais, entre eles a Companhia do Feijão em (1999-2002). Algumas de suas publicações em livros são: *Bim Bom: a Contradição sem Conflitos de João Gilberto* (Paz e Terra, 1999) organizador de *João Gilberto* (Cosac Naify, 2012). É também violonista e compositor, produziu o CD *Canções de Cena* (Cooperativa Paulista de Teatro, 2004) para a Companhia do Latão, entre outros.

⁸⁸ GARCIA, Walter. *Três caminhos de pesquisa musical no Latão*. In: Sérgio de Carvalho. *Introdução ao teatro dialético - experimentos da Companhia do Latão*. Sérgio de Carvalho (org.). 1.ed. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

A comédia do trabalho (2000). Otávio, nestas peças que trabalhou com violão, enquanto tocava fora da cena, era acompanhado pela atriz Adriana Mendonça que cantava.

Pensando sobre o primeiro caminho da música no Latão, apontado por Walter, tem-se o trabalho com os ritmos. Tendo o ritmo como um ponto de partida, praticamente junto à cultura brasileira de tradição oral, e junto à canção popular-comercial brasileira. A exemplo do “Jongo”⁸⁹ (paulista de Guaratinguetá), um ritmo africano, ao qual mistura percussão, dança e canto, gênero executado por eles por exemplo na peça *O nome do sujeito* (1998), que também foi acompanhado por um cânone a três vozes de Beethoven (“Signor Abate, io sono, io sono amalato...”). Foi esta uma ideia de Lincoln⁹⁰, diretor musical neste período, que acabou neste caminho acrescentando a percussão de um samba⁹¹ “carioca do Estácio” na peça *A comedia do trabalho* (2000).

Com o processo cênico da peça *Ensaio sobre o latão* (1997), surgiu-se de forma informal a “Bandinha do Latão”, nome dado para os atores-músicos que tocaram as músicas na peça. Por meio de criação coletiva, onde o grupo reunia várias experiências, que ao mesmo tempo fosse um trabalho musical simples, uma forma estratégica de inclusão de todos os atores para a execução musical. Foram usados instrumentos como agogô, tamborim, tambor, e mesmo latas pequenas. Três figuras rítmicas compunham a execução musical, que ocorria de forma sucessiva e simultânea, de acordo com a cena, em um padrão de seis tempos.

Segundo Walter Garcia, a figura rítmica inicial, que levou ao ensaio foi voltada para o estilo do samba, feita no tamborim em compasso ternário, depois substituído por uma lata. O agogô acabou ficando como acompanhamento do tambor em ritmo de maracatu, e a terceira figura foi feita com um chocalho que marcava o tempo, num compasso de 6/4 (subdividida internamente em 4/4, seguido de 4/4), em um ritmo bem simples, ritmos esses que facilitavam nas frases de canto. Outra experiência rítmica que

⁸⁹ Os Jongs são manifestações culturais executadas por afrodescendentes [...], apresentam percussão, dança e canto, em forma de poesia. A dança, próxima da fogueira, é em círculo, no centro do qual os dançarinos evoluem. O Jongo pode ser cantado por um ou mais solistas, sob forma de desafio. O restante do grupo, como um coro, responde em refrão [...]. Os Jongs hoje proporcionam a solidariedade comunitária e o orgulho de um patrimônio compartilhado e valorizado. Desde 2005 o jongo do sudeste recebeu título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Jongo. Disponível em: www.historia.uff.br/jongos/?page_id=11. Acesso em: nov. 2017.

⁹⁰ Lincoln Antonio também diretor musical em *O Pão e a Pedra* (2016), como consta no próximo capítulo. Em meados de 2004, foi a época ao qual ele, iniciava o trabalho com o grupo a Barca no mesmo Teatro de Arena Eugênio Kusnet, o mesmo que o Latão ocupava.

⁹¹ Uma versão desta música encontra-se gravada no disco *Canções de Cena* (2004) da Cia do Latão.

no mesmo período, o grupo acabou aproveitando, foi na montagem de *Santa Joana dos Matadouros* (1998):

Levei ao ensaio a sugestão de trabalharmos com a fórmula de compasso 11/8. Inspirei-me em “Follow your heart”, de John McLaughlin, cuja redução rítmica fora-me ensinada pelo maestro Cláudio Leal Ferreira: compasso misto de 4/4 seguido de 3/8. Os atores entoavam repetidamente “Ovo, ovo, casca de...”, palavras sugeridas pela imagem de um exército em frangalhos, conforme era narrado em *Ensaio sobre o Latão*. A execução alterou o desenho, transformando o 11/8 em 5/4. (GARCIA, 2009, p. 105).

Já em relação à improvisação de canções, que é o segundo caminho musical feito pela Cia do Latão, tem-se por base a improvisação de canções pelos atores, assim como o uso da oralidade, que é o ponto de partida do grupo em seus processos. Como a exemplo do que acontece na peça *Ensaio sobre o latão* (1997), as músicas escolhidas pelos diretores eram modificadas com muita liberdade a partir dos improvisos dos intérpretes. Na música “Xô, xô, barata”: (“Eu não sou quem você pensa / Você está mal enganada / Xô, xô, barata / Eu não sou parede não...”), criação de Gustavo Bayer, foi feita uma improvisação, em que os atores criassem uma cena com a voz / canto, junto ao samba de roda baiano, explorando assim silêncios, desacelerando o andamento, assumindo diversos sentidos diferentes dos que já estavam acostumados a trabalhar.

Outro exemplo, ainda na peça *Ensaio sobre o latão* (1997), foi com a música “Adeus, meu lindo amor”, feita numa versão em alemão, interpretada por Maria Tendlau. Levada ao grupo por Lincoln Antonio, esta canção faz parte da Chegança de Marujos, anotada por Mário de Andrade, no Rio Grande do Norte.

A experiência com canções e músicas – com base em versos pesquisados em textos ou memórias, voltadas para tradição oral – foi um dos caminhos feito pelo grupo. Em *O nome do sujeito* (1998), houve uma composição feita de melodias criadas pelos atores a partir de versos que anotaram. A estrofe da música *Bem-te-vi*, do cantor cearense João Pedro de Andrade, foi um exemplo de estrofe musicada por Gustavo Bayer.

Foi proposto aos atores que experimentassem criações musicais de canções, por meio do que fosse escrito também pelos diretores e dramaturgos. Não somente o que fosse retirado da tradição oral, ou seja, um trabalho feito com uma base bem diversificada. Como exemplo da “Canção dos fidalgos” com versos de Sérgio de

Carvalho e Márcio Marciano⁹² e melodia de Gustavo Bayer, inspirada na ópera “João Fausto” (1999) ou “Johann Faustus”, do compositor alemão Hanns Eisler.

Esse tipo de processo onde letras, e ou mesmo melodias eram criadas pelos diretores-dramaturgos, foi algo que se manteve na peça *A comédia do trabalho* (2000). As canções⁹³ que predominaram na peça foram cantadas pelas atrizes Maria Tendlau, Alessandra Fernandez e de Adriana Mendonça:

A direção musical, nesse ponto, se encarregava das composições, mas cuidava, sobretudo, de dar acabamento final às criações, além de estimular a criatividade, ensinando canções que pudessem ser úteis. É importante dizer que o resultado, via de regra, tomou distância do estímulo inicial. O trabalho que propus a partir de “O trem atrasou” (Paquito / Estanislau Silva/ Artur Vilarinho), p. ex., inspirou Alessandra Fernandez a compor *A sorte da telefonista*, em gênero bem diverso de um samba de carnaval (de 1941) como aquele: a canção foi composta na forma de cânone a duas vozes, e o arranjo final em contraponto; desse modo, as três vozes se entrelaçavam semelhando linhas telefônicas cruzadas (GARCIA, 2009, p. 107).

Em um exemplo de ensaio no ano de 1997, foi proposto por Walter Garcia aos atores, que no processo cênico, criassem melodias sobre versos de Manuel Bandeira, da crônica *Fragmentos* (1981), denominados como haicais⁹⁴, segundo o próprio poeta, em relação a sua coleção de poesias⁹⁵. Neli Sampaio trabalhou e criou melodias em cima de um desses haicais, alterou um pouco a letra, adicionando outras sílabas. E a partir disso outra melodia, e outra letra foi feita para uma voz masculina, ganhando um sentido novo para versos transformados em duetos, acabou sendo algo diferente do original, mas feito também em partitura, segue o exemplo da letra:

⁹² Márcio Luiz Maciano é diretor teatral e dramaturgo, é um dos fundadores da Companhia do Latão, co-dirigiu algumas das peças, e foi co-autor de textos como *O nome do sujeito* (1998), *A comédia do trabalho* (2000), *Auto dos bons tratos* (2002), *O mercado do gozo* (2003), *Visões siamesas* (2004), *Ensaio para Danton* (1996), *Equívocos colecionados* (2004), todos estes textos foram escritos também por Sérgio de Carvalho, entre outros colaboradores. No ano de 2008, junto a Sérgio e o grupo lançaram o livro “Companhia do Latão 7 peças”, pela Editora Cosac Naify, contendo textos de peças escritos ao longo dos últimos dez anos do grupo, participou como editor. É um dos colaboradores da Revista Vintém, publicada pela Cia do Latão. De outros grupos que participou, destaco o Coletivo de teatro Alfenim, realizando direções e escrevendo dramaturgias.

⁹³ Walter junto a Cia do Latão, chegaram a gravar também experimentos sonoro-musicais, em um CD intitulado “Canções de cena” (2004), registros que exemplificam algumas destas músicas já citadas.

⁹⁴ Um gênero de poesia que possui uma forma fixa, essencialmente com três versos, sendo que o primeiro e o terceiro são redondilhas menores, contendo versos de cinco sílabas. Já o segundo com uma redondilha maior, sendo que, o verso possui sete sílabas.

⁹⁵ Uma curiosidade interessante é que, segundo Manuel Bandeira, seus poemas considerados haicais, em sua coleção, são “poesias que repontam onde menos se espera”, diz ainda que essas foram encontradas em um livro de fórmulas de *toilette* para mulheres.

Original:

Água de rosas

Glicerina

Bórax

Álcool

Nova versão:

Água de rosas (*Roseira dá*)

E glicerina (*Glicério dá*)

Bórax

Álcool (*Pra quem*)

Álcool *puder*

Álcool *pagar*)⁹⁶

A pesquisa de melodias compostas com escalas musicais não diatônica é o terceiro caminho musical trabalhado na companhia do Latão. A escala diatônica é típica na música ocidental, muito vinculada à tradição da música europeia, primordialmente sua estrutura é composta por sete notas (heptatônica), contém também cinco intervalos de tons, e dois intervalos de semitons entre as notas. Este é um padrão que se repete a cada oitava nota, seguindo numa sequência tonal específica.

As escalas musicais, em modo geral, seguem um mesmo caminho melódico, podendo ser ‘ascendente ou descendente’⁹⁷, e o que caracteriza cada uma é a sua estrutura, ou seja, as distâncias intervalares. Um outro exemplo seria a escala com tons inteiros, chamada também de escala hexatônica, isso pelo fato da sua estrutura ser mais expandida (já que não tem semitons), ela não comporta sete notas em uma oitava, mas sim seis notas, diferente da escala diatônica que possui sete notas.

Como podemos ver, cada escala tem seu padrão próprio, e a grande diferença entre elas, encontra-se na sua estrutura e, conseqüentemente, isso é o que difere as suas

⁹⁶ Retirado do livro de: CARVALHO, Sérgio. *Introdução ao teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão*. Sérgio de Carvalho (org.).-1.ed.-São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009. Exemplo de letra musical contida no texto de Walter Garcia.

⁹⁷ Semitom é o intervalo que acontece entre uma nota e a nota seguinte (seja no piano / teclado), branca ou preta. É considerado o menor intervalo utilizado dentro da música ocidental. Dentro de oitava, entre as sete notas musicais e suas doze subdivisões, sendo o semitom natural, que acontece entre as notas mi – fá e si – dó, já os semitons cromáticos são os que fazem uso dos acidentes. O Tom é o intervalo formado por dois semitons.

respectivas sonoridades. A escala diatônica tem semitons, e a escala de tons inteiros não, e isto é o que faz com que ela soe um tanto quanto peculiar, remetendo por exemplo, a efeitos sonoros, como os que são utilizados em filmes / peças de suspense, fantasia, e ou como efeito de magia, mistério. Walter Garcia, assim também como Lincoln Antonio, com o trabalho musical na Cia do Latão, buscaram fugir do padrão de uso da escala comum, que se repete a cada oitava nota, e que passa por uma sequência tonal específica, ou seja, a diatônica.

Os experimentos e investigações musicais de Walter Garcia e Lincoln tendem a quebrar essas sequências sonoras em suas composições, feitas com escalas diatônicas, não que, nos espetáculos não apareçam em alguns casos músicas neste seguimento, mas um dos caminhos centrais é de experimentar outros tipos de escalas. E mais do que causar efeitos ilusórios, como o uso de escala de tons inteiros, a exemplos dos efeitos fantásticos como ocorrem em algumas cenas⁹⁸ do espetáculo *O Pão e Pedra* (2006), um dos seguimentos dentro do grupo, é de a música causar um estranhamento, em relação à cena, e às personagens, ou mesmo, para que a atenção do espectador se volte para o que está sendo dito através da letra de um canção, narração, fala mesmo quando acompanhado por um instrumental ao fundo.

E neste caso, a música é estranha pois ela pode contrapor as ações, falas como uma contradição em justaposição, ou mesmo como número isolado, essa música ou efeito sonoro também pode surgir de forma crítica, que comenta a ação cênica. É como em casos por exemplo em que a música aparece com um ritmo alegre, mas a ação em contraparte é pesada, tensa, a exemplo disso é como que o que fosse comemorativo para uns, pode soar como triste para outros, e assim essa música pode aparecer como um comentário na cena.

Neste sentido esta música que aparece de forma estranha, contraditória e crítica, quando feita por escalas que não a diatônica em sua construção, e quando acompanhada pelo canto dos atores (canção) ou junto a falas, narrações, essa estranheza da música faz com que o foco na cena apareça mais no que é dito, narrado. É este o ponto para que o efeito da música não seja “narcotizante” para o espectador, uma estranheza que o ajuda o público a ter o foco no que é dito, no que está por trás das palavras, e assim passa a ouvir de forma crítica, reflexiva.

⁹⁸ Exemplo de cena com efeitos fantásticos com o apoio musical, ocorrem no espetáculo *O Pão e Pedra* (2016).

Um exemplo da utilização de escalas que não a diatônica, foi usado na peça *Santa Joana dos Matadouros* (1998), a partir de um falso canto gregoriano, com a intenção de exaltar a indústria de carne enlatada, juntou-se uma letra “esquisita”, feita de forma coletivizada: segue um trecho da transcrição da letra: “Faz do leite uma alegria / Faz do leite uma alegria/ Sabor que alimenta/ Energia que dá gosto/ Sabor que alimenta/ Faz do leite uma alegria/ Sabor que alimenta/ Energia que dá gosto [...]”. A melodia foi feita por Walter Garcia, anterior à própria letra que foi integrada no espetáculo, mas já acontecia com a intencionalidade de trazer uma problematização, enquanto uma canção, misturando-se tanto religião, como a questão da propaganda comercial:

[...] a utilização do modo do VI^o grau da escala menor melódica de Mi bemol. Em outras palavras, o Dó eólio bV, um modo bem esquisito para o chamado ouvinte médio. Por outro lado, preocupei-me em criar uma melodia cantável, a fim de não ameaçar em demasia a qualidade da execução. Daí as repetições e a predominância de graus conjuntos, com economia de saltos melódicos (embora se utilize o salto de 5^a diminuta). (GARCIA, 2009, p. 110).

No espetáculo *O auto dos bons pratos* (2002), ocorre um outro exemplo da utilização de escala de tons inteiros, Walter Garcia apostou neste tipo de construção melódica, de forma que isso pudesse auxiliar em um trabalho em que expressasse intenções junto à letra das músicas. Na música *Há quem seja pródigo*, feita a partir de um trecho retirado do livro *Provérbios* (11, 24), com a seguinte frase “Há quem seja Pródigo e aumente a sua riqueza, e há quem guarde sem medida e se empobreça”, ele conservou a ideia básica contida no trecho, porém modificando um pouco a redação, alterando a frase “e a que guarde sem medida” por “Há quem seja módico”, usando-se frases já conhecidas popularmente.

A ideia dessa mudança na frase era a de apontar um certo pensamento irracional daquele contexto, e assim se cantava a falta de lógica, entre o que seria conduta e recompensa material, na busca de explicar como andava a economia da sociedade no Brasil, separada tanto pelo conformismo de fundo religioso, e mesmo por um conformismo de um senso comum. Os atores usaram do cânone na execução desta música, com a intenção representar uma certa confusão de tal pensamento.

Já na peça *Valor de troca* (2002), ocorre a introdução do piano nos espetáculos do grupo, para o próprio Walter Garcia, diretor musical neste espetáculo, este

instrumento permitia que as canções, em acompanhamento melódico, soassem ainda mais satisfatórias. Em uma das músicas: “Injustiça existe / Como a chuva e a gastrite / Isso é bom, isso é mau”, Walter transcreveu “[...] apenas a primeira estrofe da canção, antes da entrada do coro e da abertura das vozes – as quais, na terceira estrofe, serão duas e, na estrofe final, serão três” (GARCIA, 2009, p. 112), a intenção era de espelhar a ambivalência, e ou, uma ambiguidade, como na frase “isso é bom, isso é mal”, um mote que foi proposto por Márcio Marciano. Paro o canto, essa frase faz uma passagem brusca, passa da tonalidade maior para a menor homônima.

Como a canção, foi acompanhada pelo piano, e isso fez com que o uso dos empréstimos modais⁹⁹ garantisse no acompanhamento harmônico, um conforto no canto dos atores. Uma das ideias principais da melodia dessa música, não era para que ela soasse difícil, mas que também não parecesse com algo já ouvido antes, indo contra o caminho da canção popular-comercial daqueles dias.

Em linhas gerais, esses exemplos são criações musicais dentro da Cia do Latão, por meio de seus espetáculos iniciais, trazendo a forma de como a música foi feita em processos colaborativos, com sugestões de músicos participantes, atores, dramaturgos e diretores. Um caminho muito interessante que a Cia do Latão vem trabalhando desde o início de suas montagens, é o uso dessa música criativa e inspirada e influenciada por Bertolt Brecht, reflexiva, que traz como proposta um comentário autônomo, oferecendo possibilidades novas de pensamento para o público em relação à peça e à sociedade. Assim, este grupo vem buscando sempre novas possibilidades musicais, em suas peças, ressignificando frases, textos, enquanto *música-gestus*. Canções, melodias e performances, em uma função mais do que estética ou de entretenimento, mas, fundamentalmente, de comunicação e de representação simbólica.

Entre os anos de 2009 a 2016, uma fase mais atual da Cia do Latão, em relação à questão da pesquisa e prática sonoro-musical quase não mudou em relação aos últimos anos de trabalho. Seguindo os principais caminhos como o de pesquisa com ritmos variados, principalmente ligados à cultura brasileira, à improvisação de canções pelos

⁹⁹ Empréstimos modais são possibilidades do tonalismo, (música tonal é a que apresenta uma tonalidade definida, trazendo uma certa hierarquia entre os sons, as notas, os tons, e basicamente giram em torno de uma nota principal). Este empréstimo modal, ocorre quando ao compor uma música em que esteja no modo maior e se pega emprestado acordes do modo menor, ambos do sistema tonal. Um exemplo disto, é como a nota Dó menor é o homônimo de Dó maior, podemos concluir que Eb7M é um AEM do modo homônimo. Basicamente os acordes de empréstimo modal são acordes passageiros; eles surgem na música de repente e, logo em seguida, a música já retoma a sua harmonia tonal novamente. Estes são utilizados por simples justaposição (ou sem modulação).

atores, músicos e diretores e à pesquisa de melodias compostas com escalas que não a diatônica etc.

Pensando na questão de processo coletivo, em relação a questão de construção e pensamento musical, a fase atual a partir de 2009 para os tempos atuais, como a exemplo do trabalho em *O Pão e a Pedra* (2016). Por mais que desde o início do grupo, os atores, diretores, tenham contribuído muito para um trabalho em processo coletivo no fazer musical, há fortemente uma direção musical, delegada a um profissional específico da área, como músicos e compositores, mas que de algum modo estes busquem um diálogo e prática com toda a equipe. Tudo isso para evitar uma tendência apenas ornamental com a música, mas sim que traga funções variadas, características mais do que decorativas, com aspectos incomuns.

Levando em consideração que a Cia do Latão tem uma tendência a pensar e pôr em prática um teatro de forma dialética, em relação a suas várias instâncias, desde o processo de criação de cena ao seu conteúdo final. Isso se verifica desde a construção dramaturgica, a atuação, a criação musical etc; a tendência de fugir de práticas ou processos que sejam engessados, prontos. Em relação a criação musical que fuja de formas engessadas, uma das soluções práticas que é possível notar no trabalho do grupo é a de fazer uma inserção do trabalho musical nos ensaios desde o início processual de suas peças e de forma coletiva.

Este tipo de trabalho musical, está muito presente no espetáculo *O pão e a pedra* (2016), assim como aparece também fortemente em peças como *Equívocos colecionados* (2004) e *Visões siamesas* (2004), entre outros. Neste tipo de processo, além dos atores e dos demais profissionais envolvidos, o músico também ocupa o mesmo espaço e tempo criativo da cena, e isto possibilita gerar resultados que rompem com fronteiras especializadas, através da construção de uma comunicação comum, em uma mediação que possibilita que tanto atores, diretores e demais integrantes da equipe possam transitar no universo musical, não sendo algo só acessível para alguns.

Este é um grupo que dá uma grande atenção para o trabalho musical na cena teatral, igualmente aos demais elementos da cena, mostrando que a música e demais recursos sonoros, não são simples elementos que complementam a cena. O grupo procura fazer com que a música e a sonoplastia, em geral, obtenham um papel essencial para a cena. O interessante das composições feitas para grande parte das peças do Latão surge por meio de uma prática musical, que ocorre nos ensaios, e é algo de interesse comum a todo o grupo, basicamente feito “no calor do momento”, durante os ensaios.

Através do improviso dos atores, na construção de cenas, a música também aparece de forma improvisada, podendo em alguns casos ser aproveitada ou não, o material gerado com essa música pode ser utilizado em um contexto diferente do que aparece na criação inicial.

De modo generalizado, ainda que haja um certo barateamento da forma musical, dentro do campo teatral, e a Cia do Latão tende a ir contra este lugar. O que seria esse “barateamento da forma musical”? De acordo com Martin Eikmeier (2009)¹⁰⁰, ocorre quando trabalho de composição para o teatro ganha um lugar desprivilegiado dentro de um processo cênico, “quando um texto e uma concepção cênica já se configuram – é articular-se com a encenação, ou seja, enfatizar o calor da cena. Este modo de articular a música acaba configurando uma relação quase que sempre ilustrativa com o (complexo dramático)” (EIKMEIER, 2009, p. 116).

Isto faz com que a música delegue um papel marginal, ou seja, quando ela se torna predicado da cena, por exemplo, em uma cena de amor, ela adocique ainda mais a cena, ou em uma cena de guerra, ela traga ainda mais a sensação de horror. Seja no teatro ou em cinema¹⁰¹, há casos, onde a música é vista como algo obrigatório na cena, ainda que não seja, essa falsa obrigatoriedade a torna em certas situações uma música que não contribui de fato para a cena de forma crítica, ou seja, essa obrigatoriedade em um processo sem uma consciência sobre os materiais discursivos, a faz perder potência, tornando-a apenas como mais um acessório sonoro. Como em resultados processuais, onde os recursos sonoros-musicais são pensados e acrescentados depois das cenas já prontas, como se por inércia, esse tipo de articulação a torna mero adjetivo:

Isso se deve em grande parte à própria relação que convencionalmente estabelecemos com a experiência musical. É muito comum, mesmo entre críticos de música, a concentração e a insistência em referências predicativas. Em *O óbvio e o obtuso* Roland Barthes afirma que: “a música é por inclinação natural, aquilo que recebe imediatamente um adjetivo. O adjetivo é inevitável: esta música é isto, esta execução é aquilo. Sem dúvidas, desde o momento em que fazemos duma arte assunto (de artigo, de conversa), nada mais nos resta do que predicá-la; mas no caso da música, esta predicação toma fatalmente a forma

¹⁰⁰ Martin Eikmeier (2009), cita: Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisbon, 1982, p.217-218. Capítulo “A música na fase atual do trabalho da Companhia do latão” no livro de: CARVALHO, Sérgio *Introdução ao teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão*. Sérgio de Carvalho (org.). 1.ed. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

¹⁰¹ Sobre a música no cinema, Martin Eikmeier (2009), diz que “Hanns Eisler ia mais longe ao afirmar junto com Adorno a respeito do cinema em seu livro *Komposition Für den Film*: “Referências à música são raramente e apenas esporadicamente encontradas nos roteiros de cinema. [...] A música é tratada de forma marginal, como algo a que não se pode renunciar” (EIKMEIER, 2009, p.117).

mais fácil e trivial: o epíteto. Naturalmente, este epíteto, ao qual se volta incessantemente por fraqueza ou por fascinação (pequeno jogo da sociedade: falar de uma música sem nunca empregar um só adjetivo) este epíteto tem uma função econômica: o predicado é sempre o amparo com que o imaginário do sujeito se protege da perda com que está ameaçado: o homem que se apetrecha que apetrecham com um adjetivo ora é ferido, ora é gratificado, mas sempre constituído; há um imaginário da música, cuja função é acalmar, é constituir o sujeito que o escuta [...], e esse imaginário vem imediatamente até a linguagem por meio do adjetivo. Um dossiê histórico deveria ser aqui reunido porque a crítica adjetiva (ou a interpretação predicativa) tomou ao longo dos tempos certos aspectos institucionais: adjetivo musical tornou-se, com efeito, legal sempre que se postula um *ethos* da música, quer dizer sempre que se lhe atribui um modo regular (natural ou imaginário) de significação: entre os antigos gregos, para quem era a língua musical (e não a obra contingente), na sua estrutura denotativa que era imediatamente adjetiva, cada modo estando ligado a uma expressão codificada (rude, austero, orgulhoso, viril, grave, majestoso, belicoso, educativo, altaneiro, faustoso, dolente, decente, dissoluto, voluptuoso); e entre os românticos, de Schumann a Debussy, que substituem ou acrescentam à simples indicação dos movimentos (alegro, presto, andante) predicados emotivos, poéticos cada vez mais refinados, - dados em língua nacional, de maneira a diminuir a marca do código e desenvolver o caráter “livre” da predicação (sehr kräftig, sehr präcis, spirituel et discret etc.)” (EIKMEIER, 2009, p. 117-118).

Um outro ponto a se pensar é como a música a muitos anos, vem sendo também vista como um produtor a ser consumido pelo público consumidor. Isto acontece muito pelo fato de que em uma sociedade capitalista, em que a arte é tida como um produto, que passa inclusive por uma certa exigência imposta pelo público que a consome. Isto faz com que diversos compositores se veem em um lugar de produzir este produto para determinados públicos, e se veem também em uma dependência de uma visibilidade de seu trabalho, ou seja, na busca do sucesso. Quando tal fato ocorre faz com que gere em muitos casos um certo “barateamento” das formas musicais, inclusive em relação ao seu papel social. Martin Eikmeier (2009) neste sentido nota que este fato também se dá pelo fato que a música:

[...] sempre esteve associada ao caráter mais dionisíaco¹⁰² da arte. Tornou-se uma tradição criar-se uma expectativa pelo sublime prazer ao ouvirmos música. Como garantia há um comportamento de boa parte da classe de compositores em forjarem seu trabalho sobre formas aliciadoras que satisfazem essa tradição (EIKMEIER, 2009, p. 118-119).

¹⁰² Relacionado a Dionísio, o deus dos excessos, das relações entre o corpo e a alma, da embriaguez (vinho), da orgia, das emoções descontroladas, da transgressão, dos mistérios ocultos, do teatro, da música e das ménades.

Pensando no sentido de que seria este tipo de música sedutora, de fato enquanto algo que leve ao público um certo prazer narcótico, hipnotizante, podemos sim que a música esteja ligada a um caráter dionisíaco tal como coloca Eikmeier. Apesar de não ser uma reflexão que não será aprofundada nesta pesquisa até o momento, mas vale uma pequena reflexão sobre o assunto assim colocado por Eikemeier. Com isso vale ressaltar também que não podemos deixar de pensar em contraparte sobre a música em sua relação a Apollo¹⁰³ ou (Apollon), de uma ligação da arte, principalmente pensando na música pela forma do belo, harmonia, mas também pelo sublime¹⁰⁴.

Voltando um pouco na questão do sublime (do latim *sublimis*, tido como: “que se eleva ou “que sustenta no ar”), quando utilizada no séc XVIII, pensada por um viés

¹⁰³ Uma das grandes divindades da mitologia greco-romana, filho de Zeus e Leto. Possivelmente foi o deus mais influente no Olimpo depois de seu pai, era inclusive temido pelos outros deuses. O seu mito possui uma origem vista por alguns pensadores como obscura, para os românticos ele era visto como um símbolo da tirania cultural e política, visto como o sol e a luz da verdade, um civilizador, fazia os homens conscientes de seus pecados, era também o agente de purificação ritual destes. Para o teórico Winckelmann (considerado o maior teórico dos neoclássicos), colocou Apolo nas alturas ao dizer que ele possui uma descrição que exige o estilo mais sublime, ou seja, uma devoção sobre tudo o que se refira à humanidade. Já para Nietzsche filósofo do sec. XIX, via Apolo como o deus dos sonhos, em um contraste à Dioniso, tido como o deus das intoxicações, ele via os dois deuses como contraste complementar, algo que já era de certo modo claro para os próprios gregos antigos. Platão colocou que Apolo era a antítese e o complemento de Dioniso, o deus dos excessos, via Apolo mais ligado ao racional, à ordem social, à arte, portador da palavra divina. De fato, Apolo é um grande símbolo da inspiração profética e artística, um deus muito relacionado a questão da beleza, perfeição, harmonia, equilíbrio e razão. Ele é tido também é tido como o deus da música, com a função de elevar a alma até a esfera da Verdade e da Luz da Razão através da música, cuja virtude residia em sua capacidade de produzir harmonia e ritmo. VIEIRA (2011) complementando a ideia de Nietzsche sobre os deuses Apolo e Dioniso como contrastes complementares, a título de curiosidade: ‘No §19, Nietzsche refere-se aos movimentos do gênio da música, os quais não se deixam compreender segundo os conceitos, empregados pelos estetas de sua época, de ‘beleza eterna, bem como de sublime’ (Ibidem, p. 127). No §21, o filósofo menciona como o ‘apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: [...] por meio deles satisfaz-se nosso senso de beleza que anseia por grandes e sublimes formas’ (Ibidem, p. 152). O §7, por fim, aborda a possibilidade que a arte possui de transformar ‘aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver’. Segundo Nietzsche, tais representações seriam de dois tipos: ‘ou o sublime [...] ou o cômico [...]’ (p. 57). A referência ao sublime nesta passagem diz respeito, como se vê, não ao apolíneo ou ao dionisíaco separadamente, mas à sua ‘união fraterna’ sob a forma da tragédia. Com base especialmente nesta passagem, Roberto Machado conclui que o sublime em O nascimento da tragédia ‘não se identifica ao dionisíaco, à verdade, à essência da natureza. É um elemento intermediário entre a beleza e a verdade, entre a bela aparência e a verdade enigmática e tenebrosa, possibilitado pela união de Apolo e Dioniso existente na tragédia’ (O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 apud VIEIRA, 2011, p. 2).

¹⁰⁴ “O exame dessa questão tem, todavia, resultado bastante diferente para o sublime [erhaben]. Nietzsche emprega o termo e seus derivados 26 vezes em O nascimento da tragédia, mas em apenas três casos de modo decididamente técnico. Duas ocorrências, nos §§19 e 24, dizem certamente respeito ao dionisíaco em contraposição ao apolíneo; a terceira, por outro lado, qualifica no §7 a arte em geral, e não um de seus dois princípios constituintes em particular. Nas demais, a maior parte adjetivos, Nietzsche parece fazer um uso não técnico da palavra, como sinônimo de ‘elevado’ ou ‘superior’. Assim, ela é aplicada, indiferentemente, para qualificar entidades e efeitos tanto apolíneos quanto dionisíacos – por exemplo, Apolo e Homero nos §§1 e 3, mas a tragédia no §2, o coro e os sátiros no §8.17 Em pelo menos quatro ocasiões, o uso é evidentemente não técnico, visto que ele não está ligado a qualquer dos dois princípios” (VIEIRA, 2011, p. 8-9).

da estética, serviu para distinguir o belo do pitoresco. Enquanto um conceito estético, a palavra sublime designa uma qualidade de grande amplitude ou força, sendo algo que transcende o belo. Seria o sublime relacionado ao sentimento de algo inacessível, sem medida. Diante disso, o sublime pode provocar certo espanto, inspirado tanto pelo medo ou respeito.

O filósofo Kant, por exemplo, defendia que a beleza não é o único valor estético, para ele em situações onde se observava uma tempestade ou uma música / sinfonia de Beethoven por exemplo, o sentimento que melhor se adaptaria aquilo seria o do sublime, mais até que do belo. Ao nos referirmos a relação do sublime a Apollo pelo âmbito musical, de fato ele além de estar relacionado a questão do belo, por toda uma questão da harmonia, etc; também se encaixa no sublime no ponto de vista que este sentimento se liga a um efeito que gera espanto ligado ao medo, respeito, além de ser algo imensurável. Vejamos uma colocação sobre os efeitos sobre o sujeito relacionados a categoria do sublime e do belo, uma reflexão colocada por Vladimir Vieira (2011) ao citar Nietzsche a partir do texto “O nascimento da tragédia”¹⁰⁵:

Em termos fenomenológicos, o efeito do apolíneo sobre o sujeito consiste de um prazer simples vivenciando na contemplação de belas imagens oníricas¹⁰⁶; o dionisíaco, ao contrário, envolve inicialmente horror [Grausen], e em seguida êxtase [Verzückung]. A figura mitológica de Apolo, sugere o filósofo, é representada em ‘sapiante tranqüilidade’¹⁰⁷; Dioniso, quando age diretamente sobre o ânimo, provoca por outro lado uma turbulência que é comparada a um estado de embriaguez. Por este motivo, a situação que melhor evidência a sua manifestação não é a do sonho, mas antes aquela em que nos encontramos sob a influência de narcóticos ou de fortes emoções¹⁰⁸ (VIEIRA, 2011, p. 2).

Oposto ao pensamento do uso da canção / música no âmbito comercial, este tipo de arte como tentativa de oposição às tendências dominantes ocorreu nas experiências politizadas do séc. XX. Há exemplo disso, Hanns Eisler músico / compositor parceiro de Brecht em peças épicas, acreditava que somente a canção poderia conferir à música um papel crítico, politizado. Segundo Eikmeier (2009) entende-se que a música possui pouca ou mesmo quase nenhuma propriedade semântica:

¹⁰⁵ NIETZSCHE, F. Die Geburt der Tragödie. In: Sämtliche Werke. Bd. I. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.

¹⁰⁶ “[...] nossa essência mais interna, o subsolo comum de todos nós, experimenta o sonho em si mesmo com profundo prazer e com alegre necessidade”. NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 27.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 28.

¹⁰⁸ Cf. Ibidem, p. 28-29.

[...] os sistemas de linguagens verbais, visuais, sonoras ou audiovisuais são capazes de construir este tipo de relação com o mundo: a palavra ‘trem’ significa um elemento reconhecível, a palavra ‘chegou’, um outro e a palavra ‘estação’ outro. ‘O trem chegou na estação’ forma um composto semântico dos três elementos, uma frase. Este composto semântico pode ser tranquilamente veiculado por um sistema linguístico (como foi feito acima), visualmente (imagem em movimento ou estática), através da música isoladamente. O máximo grau de significação semântica que a música pode atingir é através do tratamento ‘onomatopeico’ do material temático. Este tipo de tratamento é bastante comum no cinema de animação: a música é sonoramente composta de maneira a mimetizar o som de um elemento, como o exemplo do trem. Assim sendo, um *ostinato* em andamento crescente tocado por instrumentos de corda, por exemplo, pode produzir a imagem deste trem (como o faz Villa Lobos na introdução do *Trenzinho caipira*), mas dificilmente, por mais habilidoso que o compositor seja, ele conseguirá produzir construções complexas como ‘o trem chegou na estação’ (EIKMEIER, 2009, p. 119).

A música pode trazer um potencial crítico muito relevante em relação às cenas de uma peça, quando associada ao texto, e utilizada sobre contextos dramáticos, ela se torna mais do que um simples prazer estético. Sendo a música um elemento de sintaxe em um discurso cênico, ela irá sempre levar um sentido para a cena, e com isso seduz o público para um ponto de vista em oposição a outro. Podemos perceber que, a partir do ponto de vista da linguística, em relação a forma pela qual, interpreta-se um código musical, e sobre os níveis de significações, a música nos possibilita subtrair.

Pensando nisso, Martin Eikmeier ao refletir sobre o pensamento de Umberto Eco (2001)¹⁰⁹ em relação ao sistema conotativo ressalta que: “[...] toda a tradição pitagórica confiava a cada modo a conotação de um *ethos* (no caso, tratava-se igualmente da estimulação de um comportamento), [...] encontra-se em tradições musicais como a chinesa clássica e indiana” (EIKMEIER, 2009, p. 120). A exemplo disso, músicas *trhilling*, de trilha musical, como música “pastoral”, são tipos que trazem um certo estereótipo, com conotações institucionalizadas. Outro sistema apontado por Eco (2001) é o denotativo:

Sistemas denotativos: Os sinais militares musicais, por ex., a tal ponto denotam um comando (em guarda, descanso, hasteamento da

¹⁰⁹ ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp. 400-4001.

bandeira, rancho silencio despertar, carga) que quem não lhes aprende a denotação exata incorre em sanções. Esses mesmos sinais assumem, depois, valores conotativos do tipo ‘coragem’, ‘pátria’, ‘guerra’, ‘valor’, e assim por diante. La Barre cita o sistema de conversação realizado por meio da flauta pentatonal, em uso entre os aborígenes da América do Sul. Conotação estilísticas¹¹⁰: nesse sentido, uma música reconhecível como setecentista conota um *ethos* reconhecível, um rock conota ‘modernidade’, um ritmo binário tem conotações diferentes de um ritmo três por quatro, conforme o contexto e a circunstância. Pode-se igualmente estudar os vários estilos do canto através dos séculos e várias culturas” (ECO, 2001, p. 400-401).

Para Eikmeier (2009), tanto no teatro, como no cinema basicamente, estes níveis de significações, que Eco aponta, são o ponto de partida para qualquer articulação musical, em determinada medida, de forma que partem de uma relação conotativa ou denotativa, e também da utilização de convenção estética. Tem-se assim o objetivo de uma vinculação musical com valores conotativos, algo de extrema importância em relação à formação da poética da música para com toda tradição dramático-musical do espetáculo: “Contudo, a música está na grande maioria dos casos associada a outros elementos do emaranhado teatral, e é exatamente esta relação e o uso que se faz dela que consideramos ao elaborarmos o processo criativo” (EIKMEIER, 2009, p. 121).

A utilização dos recursos sonoro-musicais em relação às cenas de um espetáculo, de acordo com a forma que é construída, pode alterar por completo o sentido das cenas, a partir do momento em que entra em confronto com os demais elementos da cena. Não é que a música ou a sonoplastia, irá de fato acabar com seu sentido, ou anular o sentido de uma cena, para criar um terceiro sentido, porém de algum modo esta experiência de confronto altera a experiência do público.

Se pensarmos sobre o princípio de uma música ou demais recursos sonoros, que são imaginados e ou produzidos antes de uma cena ou para uma cena já pronta, tem-se um risco de que esta música ou efeito sonoro soe ou transforme em algo engessado. Para evitar que isso aconteça, a um princípio cujo a Companhia do Latão sempre buscou trabalhar que é o da criação e produção musical durante o processo de criação de cenas,

¹¹⁰ Como aponta Martin Eikmeier, sobre a colocação de Eco (2001): “As conotações estilísticas de um determinado gênero musical, por exemplo, só dizem respeito ao processo quando pensadas de forma dialética, ou seja, quando consideramos os demais elementos cênicos com os quais uma determinada música está se articulando e que efeito eles podem vir a ter. Parte-se de um pressuposto semântico de que todo signo – unidade ou composto léxico – quando confrontado com outro gera um novo significado. Quando somamos a palavra “cachorro” à “quente” – um estado de temperatura, e “cachorro-quente” – uma refeição, algo completamente diferente das duas palavras isoladas. Essa é uma premissa que diz respeito a qualquer sistema de significação. Dois elementos justapostos ou sobrepostos produzem um significado além daquele respectivo às “unidades léxicas” que o geram” (EIKMEIER, 2009, p. 121).

ou seja, a música surge junto aos demais elementos cênicos. Com este tipo de processo diversas possibilidades criativas podem ocorrer na cena, permitindo inclusive com que música / efeitos sonoros possam aparecer como um elemento de contradição em relação a ação ou falas dos atores por exemplo, e que possa surgir enquanto um elemento crítico, como um comentário para a cena, algo difícil de se pensar antes ou depois de uma cena já pronta, e um tipo de processo de criação que permite também mais jogo cênico e improvisacional para os atores. Para Martin Eikmeier (2009):

Em uma elaboração mais tangível deste sentido, temos que: o método dialético defende que a arte deve revelar uma unidade na relação entre a forma e o conteúdo, na qual a forma de a priori reagir ao conteúdo. Não como reflexo, mas como a afirmação da necessidade de se importar historicamente determinados assuntos. ‘A forma é produzida pelo conteúdo, mas reage, por sua vez, sobre ele, numa relação dúplice’¹¹¹. Assim, consoante à Marx podemos dizer que os problemas formais de uma obra decorrem das deficiências de seu conteúdo. Se o elemento musical é elaborado mecanicamente a partir das exigências explícitas da forma, ele corre o risco de se tornar um investimento desfavorável ou mesmo contrário ao próprio conteúdo intencionado (EIKMEIER, 2009, p. 122).

Nesse sentido, a Cia do Latão, em seus trabalhos, tem como foco, a experiência e busca, sobre conteúdos políticos. No que diz respeito à música, um dos principais pontos é utilizá-la para criar esse efeito político, ou seja, evitar que a música ou sonoplastia, sejam usadas para efeito de relaxamento, e ou identificação do espectador com a cena, pois isso gera desencontro em relação a intenção política e reflexiva. Com isso, o grupo busca em todo processo musical, trabalhar a construção relacional entre música e o assunto da peça. Busca-se com os recursos sonoro-musicais, uma reação com o assunto proposto, que também contribui de forma orgânica, enquanto um elemento formal para uma relação com os demais componentes da cena.

Já sobre a articulação com corais em cena, temos o exemplo da peça *Visões siamesas* (2004)¹¹², uma peça que traz um ambiente de degeneração moral, em relação ao personagem Senhor Tchong, que leva com ele todo dinheiro que devia a seus

¹¹¹ Martin Eikmeier (2009) cita: (Eagleton, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Edições Afrontamento, 1976. P. 36).

¹¹² “Este primeiro mundo discutido pela peça é aquele em que a relação de trabalho se baseia na troca de favores. Os empregados do senhor Tchong não participam da sua riqueza, apenas têm o direito de trabalhar em suas terras, simplesmente porque são suas terras. Quando aquele mundo entra em desordem, o senhor Tchong foge e deixa seus empregados sem alternativa” (CARVALHO, 2009, p. 124). Na cena, é feito, através da narrativa de personagens, em um segundo plano, o levante realizado para garantir alguma parte daquela riqueza que ajudaram a produzir.

trabalhadores, os deixando na mão, ele foge. Nessa cena, o ponto de vista do personagem é distorcido por uma música incidental, pois com ela ocorre um trabalho que vai na contramão da cena.

A sua melodia traz uma sensação de alegria, entusiasmo, com ritmos saltitantes, que são executados em um xilofone, e que dão um tom de humor para esta cena. Esta é uma música que possui uma função de comentário, ou mesmo dramaturgicamente, pois ela também narra um certo julgamento em relação aquele mundo (situação) como algo que é possível de acontecer, sem muitas alternativas. Podemos perceber aí uma contradição na cena, que abre um espaço para que o público, possa ter uma experiência reflexiva, crítica, percebendo na cena o contraponto em relação a ideia que aparece pela intenção da música e pela ironia que é clara na cena, fazendo com que haja uma suspeita sobre todo o discurso ali contido.

Esse tipo de articulação dramático-musical basicamente ocorre quando “[...] a música executada em cima da cena impõe uma forte influência sobre a interpretação, contaminando o trabalho dos atores” (EIKMEIER, 2009, p.123). Não é um trabalho fácil de se fazer em cena, exige atenção e esforço para obter uma sustentação da contradição entre a energia cênica e os recursos sonoro-musicais. Além da música incidental que era feita tanto no piano, escaleta e xilofone, a experiência dramático-musical permitiu a produção de canções compostas a partir deste mesmo método, experimentos a partir dos quais os atores também sugeriam textos, frases que gostariam de cantar. Boa parte destes materiais que apareciam nos processos de ensaios gerou canções com função épica, em solos ou coro, como exemplo na peça *Equívocos colecionados* (2004).

Como vimos, por exemplo em *Visões siamesas* (2004)¹¹³, é proposto com o coro um aparente epílogo, trabalhado como comentário, em relação à temática da cena, surgindo como uma extensão ao assunto, que sintetiza ou mesmo que critica aquele conteúdo. Nesse espetáculo, o coro também serve para fazer a transição da próxima cena, uma parte dos atores executa a canção, enquanto outros articulam-se com objetos e cenários referente a cena seguinte.

Com a primeira canção apresentada na peça intitulada *ratazanas*: “[...] ratazanas / ratazanas / não comam nossa colheita / Por três anos labutando / E vós nem sequer

¹¹³ Em *Visões siamesas* (2004), assim como em *Equívocos colecionados* (2004), ambas são peças, que possuem temas que estão relacionados com a experiência política no Brasil, e também na América Latina. Está ligado a uma experiência de uma entrega ao mundo do capital, da mercadoria, uma grande desordem ao qual coloca uma classe de pessoas, jogados a margem.

notastes / Por fim nós vos deixaremos / Buscaremos terra mais farta / Terra mais feliz / Onde construir / O lar...”, o coro assume a voz dos camponeses e canta a esta letra. A letra apresenta a revolta dos camponeses, que a princípio parecem tomar uma atitude, mas o que deveria ser uma luta por justiça vira um projeto para procurar um mundo melhor, é o que resta para eles perante aquela situação de injustiça.

A música tem um papel de representação muito importante, em *Visões siamesas* (2004), a partir do momento em que no processo do espetáculo foi ocorrendo um recorte mais definido sobre a temática, cada vez mais a música ganhava seu espaço na trajetória. Ela aparecia como um “fio que desfia o enredo”, em que mostra temas como sobre do universo camponês e a relação de favores, a relação de patão e empregado, questões da sobrevivência:

Como a narrativa sugere uma trajetória bastante esquemática, a música foi aproveitada com a função de suspender de forma dialética a fluência desta deterioração. Ela sufoca a possibilidade do espectador estabelecer uma relação afetiva com os personagens e seu drama ou se identificando solidariamente com seu problema. Isso é realizado na oposição que se constrói entre o sentido discursivo da canção (que muitas vezes oferece um ponto de vista contraditório acerca do conflito) e a informação propriamente musical. A música se afasta de materiais reconhecíveis que satisfazem a expectativa do público: o próprio piano tem sua função subvertida e as cordas deixam de ser estimuladas com as teclas e passam a ser tocadas com baquetas, que produzem sonoridades ao mesmo tempo novas e estranhas, mas que lembram instrumentos orientais. As melodias caminham aos poucos para a atonalidade mergulhando em um universo distanciado chegando em alguns momentos ao extremo inclusive de estabelecer uma tênue fronteira entre ruído e música (EIKMEIER, 2009, p. 125-126).

No espetáculo *Equívocos colecionados* (2004)¹¹⁴, a música tem um outro papel interessante, que podemos ver como lírica sórdida, que se situa como um pulsar lírico em relação aos fragmentos de discursos nas cenas. Ela aparece como lamento, também como acusação, com pergunta etc. A peça contou com a produção de exercício lírico,

¹¹⁴ Texto de Márcio Marciano, Sérgio de Carvalho, Marina Henrique e Helena Albergaria, a partir das entrevistas de Heiner Müller, e do Filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. A direção musical foi de Martin Eikmeier. Esta peça contou com o apoio do Instituto Goethe. Em linhas gerais, basicamente a temática central gira em torno de “fragmentos de discurso proferidos em tom de justificativa por personagens que formam uma espécie de alegoria avantesma do ideário nacional-popular” (EIKMEIER, 2009, p. 126). Referência ao filme de Glauber Rocha, personagens que se defendem de acusações de um juiz.

em que a desordem surge na forma de julgamento ou defesa. A música é articulada com o enredo da peça e aparece como efeito crítico: “Em uma cena o lirismo da melodia se confronta com a sordidez do texto que por sua vez é arrebatado pelo ridículo da encenação” (EIKMEIER, 2009, p. 126). Podemos ver no seguinte trecho: “Nego os homens que amei / E que não se serviram de mim / Toco fogo na minha gaiola / Exumo meu peito / (...) / Meu dom de partir nos becos / O gozo de mil homens”.

A cena ao qual aparece esta música, se passa com algumas mulheres que giram em cena expostas como mercadorias, e neste mesmo momento, dois homens se masturbam. A canção nesta cena é feita por uma mulher, cantada em um tom de lirismo, como uma lamentação da personagem, esta que desistiu dos homens para virar prostituta, como uma mercadoria. Mas esta canção também ganha um outro sentido, quando é articulada com o assunto do espetáculo, em relação a questões como injustiça social. O que era a voz de uma mulher tida como mal amada, também se transforma na voz do povo, de um povo que se vê cansado de ser visto como mercadoria, como uma engrenagem do capital, ou seja, ali é representado também uma classe de pessoas, trabalhadores, que são desumanizados, vistos como objetos. Com isso aparece aí também ao mesmo tempo uma relação estética em relação ao encantamento que a música sugere, e ao mesmo tempo traz uma reflexão, contradições na cena.

A Cia do Latão, em relação a música de teatro no Brasil, é possível perceber que este é um grupo que, de algum modo em suas peças apoia-se também a referências musicais, ritmos, de nossa cultura. Sabendo-se da riqueza cultural, diversidade que a música brasileira possui, é certo que esta música, como a exemplo do samba, do baião, entre outros, são como um emblema da nossa cultura, capaz de revelar cor e local, assim como em outras culturas tem suas marcas, por exemplo, o jazz nos Estados Unidos.

Mas ainda que o grupo de uma atenção a cultura musical de nosso país, assim como Brecht usou de diversas referências para com a sua música de teatro, que vai da música de cabaré, popular a música clássica. O Latão também trabalha com uma música que aparece sem território, sem cor local, até mesmo quando a temática é especificamente sobre o Brasil, a função musical para mostrar uma localidade, somente aparece quando ocorre uma solicitação crítica.

A exemplo da peça *Equívocos colecionados* (2004), um samba aparece em chave ridícula, não como uma crítica ao samba enquanto um gênero, mas é utilizado para que, por meio de uma apropriação, se mostre um espírito ufanista de um povo. Uma preocupação que o grupo tem é de evitar com que nos trabalhos caiam na

experiencia do caráter postiço, sem autenticidade, como quando se imita a vida cultural que levamos.

Eikmeier cita um apontamento de Roberto Schwarz em *Nacional por subtração*¹¹⁵, sobre um mal estar em nossa cultura, da imitação de uma cultura de forma postiça, e isso merece uma atenção e cuidado, imaginemos a utilização de uma música de protesto dos EUA, em que o objetivo de protestar não nos diz respeito como para com os ouvintes de lá, esta questão de inadequação se torna um problema de fato, e a partir dele se constrói um projeto de busca do genuinamente nacional. Cabe, então, a busca por um resultado artístico, em que, encontre o nacional através da eliminação do que não é nativo, por meio de uma subtração em busca do que é autêntico no país:

Esta solução é obviamente ilusória e as posturas radicais que levam isso às últimas consequências arcaicas e reacionárias – como o músico que se deslumbra com o vigor dos ritmos nacionais e no intuito de deixá-los imaculados esbraveja contra qualquer releitura dos mesmos e a favor de um purismo descabido. Vale lembrar que o resultado muitas vezes desajeitado deste tipo de projeto provoca a rejeição da geração seguinte por este caminho. A tendência passa a ser a recusa pelo nacional e pela manifestação de nossas raízes. Mas a companhia do Latão, apesar de alinhada com um projeto onde procura discutir questões que dizem respeito ao Brasil, não dimensionou o seu teatro a partir de um mecanismo de subtração – muito pelo contrário. Seu teatro é uma celebração de referências no melhor dos sentidos. Basta lembrar que a grande inspiração para o trabalho da Companhia é um autor alemão. A companhia do Latão sabe fazer o melhor uso de um repertório não nativo para falar de temas e assuntos que dizem respeito à experiência nacional. Visões siamesas, por exemplo, se estabelece ao mundo da exploração do trabalho e da mercantilização da vida, tal como conhecemos no Brasil (EIKMEIER, 2009, p. 128-129).

A Cia do Latão, com a música, procura não cair na tentação simplista, onde sublinhe origens do país, a principal ideia é ir ao contrário. Eles buscam investir em repertório sonoro-musical cheio de referências, ao qual são utilizadas de acordo com a demanda dos assuntos. Para Eikmeier, “Entendemos que o reconhecível na música, a identificação a partir de um material emblematicamente brasileiro seria uma identificação da fábula com o Brasil e com o seu povo”. A peça *Equívocos colecionados* (2004) tem a representação do povo como uma ideia virtual, e a música acompanha esse momento na cena, em que a brasilidade aparece, uma música de samba, intitulada “*vai atrás*”, composta para essa peça.

¹¹⁵ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 108.

O povo ali aparece como um dado reconhecível ou mesmo esboçado, na figura do camponês, da mulata etc; um povo que aparece para ser julgado por seu maior crime, contra a si mesmo. Nesse momento, é possível que o espectador possa se reconhecer na música, pode-se dizer que este é um momento de caráter político e épico na cena, que coloca o espectador na mesma tribuna que o povo, ao qual é representado por alguns personagens. Esta é uma música que faz com que o público participe da construção do sentido da cena.

De maneira geral, nos processos de criação de espetáculos da Cia do Latão, um dos grandes diferenciais está na articulação da participação de músico(s) em relação as várias atividades de construção de cena, desde a relação com atores, dramaturgia etc. “A diferença entre a estética musical de um trabalho e outro é denotativa de como a música quando inserida dessa maneira no processo de produção passa a ser um resultado da necessidade dramática épica” (EIKMEIER, 2009, p. 130). Isso ocorre antes de ser um projeto estético propriamente. Com a coletivização da criação de espetáculos, a música é um elemento que envolve todo o grupo. Sabendo-se que a música é um assunto de uma classe de especialistas e o teatro de uma outra, ainda que seja um tema que poucos se propõem a dedicar. Na Cia do Latão, é muito necessária a reflexão da potência da música no teatro, é uma preocupação que se alinha com o projeto estético do grupo, que buscam colocar problemáticas de forma e conteúdo para serem debatidos.

4 MÚSICA, MUSICALIDADES, SONORIDADES NO ESPETÁCULO *O PÃO E A PEDRA* DA CIA DO LATÃO

4.1 Sobre o espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016)

A desigualdade no mercado de trabalho é um tema há muito tempo discutido no Brasil, e diante de um sistema machista, opressor e exploratório, tal problemática foi foco de estudos para o processo cênico e dramatúrgico para o espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), escrito e dirigido por Sergio de Carvalho e realizado pela Cia do Latão, de São Paulo. O espetáculo aborda a greve dos metalúrgicos, ocorrida em 1979, no ABC paulista, em São Bernardo do Campo. As cenas acompanham as dificuldades dos personagens a fim de mostrar a trajetória política dos trabalhadores na luta por uma sociedade mais justa.

O Pão e a Pedra (2016) é uma peça que traz uma mistura de elementos realistas, fantásticos e documentais em uma encenação que contrasta a greve dos trabalhadores do ABC e sua prática política, na busca de direitos, de melhores condições trabalhistas. Nesse cenário, destacam-se assembleias que ocorriam no Estádio de Vila Euclides e contavam com mais de 70 mil trabalhadores alimentados por uma expectativa ideológica de três grupos distintos, representados pelo “novo sindicalismo”¹¹⁶, pela “igreja católica progressista”¹¹⁷ e pelo “movimento estudantil de esquerda”¹¹⁸. Em meio à campanha salarial e ao enfrentamento da polícia, os operários lidavam com a coisificação da própria vida num momento histórico pouco conhecido, mas profundamente retratado pela Cia do Latão:

[...] em que religiosos realizaram uma resistência ativa à ditadura civil-militar, me aproximou, entretanto, de outras questões. A mais importante foi a da relação entre esse clero progressista e o chamado ‘novo sindicalismo’, [...] Essa junção entre a igreja e o movimento de trabalhadores, tensionada pela pressão de setores intelectualizados e o movimento estudantil de esquerda, se tornaria emblemática na luta pela democratização e mudaria as coordenadas da política de esquerda no país (CARVALHO, 2019, p. 10).

As cenas apresentam diversas histórias enriquecidas por disfarces e transformações (metamorfoses), tendo como exemplo a operária Joana Paixão, uma mulher extremamente inconformada com suas condições de trabalho¹¹⁹. A personagem,

¹¹⁶ Surge como uma organização desenvolvida por trabalhadores e sindicatos em meio à emergência de oposições políticas ao regime militar e crescentes reivindicações da classe operária, num período no qual ocorriam diversas manifestações trabalhistas na região do grande ABC Paulista. Os períodos de greves constituíram um tipo de história anterior de encontros que fizeram surgir o PT, “começava a ruir o ciclo de governos populares iniciado na presidência de Lula, em parte por razões internas ao projeto de conciliação de classes, e muito pela intolerância extrema de nossa elite financeira diante da possibilidade de diminuir seu lucro num momento de crise” (CARVALHO, 2019, p. 10). “Assim, a campanha salarial dos metalúrgicos representou um marco no processo de mudança no sindicalismo brasileiro, pois além de começar a impedir que o governo decidisse sobre o reajuste salarial para os trabalhadores, iniciou uma nova prática sindical” (Scania – 1978: *A greve que mudou o sindicalismo no Brasil*. CNM/CUT Brasil, 2007. Disponível em: <http://www.cnmcut.org.br/conteudo/scania-1978-a-greve-que-mudou-o-sindicalismo-no-brasil>. Acesso em: mar. 2020).

¹¹⁷ Em *O Pão e a Pedra* (2016), a Cia do Latão inicialmente pretendia estudar o pensamento religioso no Brasil, conforme aponta Carvalho (2019, p. 9): “O que se esboçava era uma tentativa de compreender o recente retorno do imaginário religioso à política, sob o signo das organizações midiáticas pentecostais”. Os estudos sobre o cristianismo nas últimas décadas levaram Sérgio de Carvalho a buscar pela história da atuação da igreja católica progressista no Brasil e compreender como era seu funcionamento.

¹¹⁸ O movimento estudantil nos períodos de greve no ABC foi muito solidário ao proletariado na luta contra o regime militar. Ambos defendiam ideologias da esquerda marxista, em busca de transformações de ordem social e de um projeto socialista que também ansiasse por melhores condições trabalhistas.

¹¹⁹ Joana em determinado momento da peça tem contato com Luísa, uma estudante politizada que se integra na busca por revolução, demonstrando interesse em fortalecer a greve junto aos trabalhadores. Destacam-se no diálogo entre as duas falas que demonstram a indignação de Joana com o trabalho e com

a favor da greve, luta junto aos demais colegas por melhores salários e mais direitos; no entanto, mais adiante se vê na necessidade de furar a greve¹²⁰ a fim de continuar trabalhando e recebendo. Faz isso por questões de sobrevivência, com objetivo de ter seu filho por perto e dá-lo melhores condições de vida. Na fábrica, Joana também percebe que os homens ganhavam muito mais fazendo o mesmo trabalho que as mulheres, com isso ela decide se transvestir de homem¹²¹ passando a se chamar João Batista. Disfarçada com roupas masculinas, bigode e cabelo preso, ao se transmutar não é mais reconhecida pelos demais companheiros de trabalho.

Vale ressaltar que as personagens mais importantes do espetáculo são mulheres. Nesse cenário, destaca-se Joana, que chama atenção por estar muito presente na narrativa, não como um tipo de heroína, mas simplesmente como uma mulher que, como muitas outras, também luta pela própria sobrevivência e de sua família, ao passo que também sofre por ser condicionada a trabalhar em uma empresa com um sistema machista envolto por desigualdades de gênero. A Figura 1 abaixo refere-se ao espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), retratando o resultado da metamorfose de Joana Paixão para João Batista.

a falta de direitos. A estudante diz gostar de gente inconformada como Joana e estar disposta a fortalecer o movimento ajudando como puder. Em resposta, a trabalhadora diz as seguintes frases presentes na dramaturgia do livro *O Pão e a Pedra*: “Ninguém se esfolia na fábrica sem ser obrigada”, “Eu fui para a rua na greve do ano passado, eu e mais 44 colegas. Eu já tive sete empregos, duas carteiras de trabalho. Inconformada? Política nunca deu futuro para ninguém”. “É fácil ser inconformada, difícil é engolir sapo todo dia e dizer amém” (CARVALHO, 2019, p. 40-41).

¹²⁰ Essa relação com a greve esteve muito presente também na peça *Eles não usam Black-tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri, produzida pelo Teatro de Arena.

¹²¹ Em função das repressões de classe, ela recalca o desejo de revolução, encarnando, na figura masculina, o papel de feitor. Algo do desejo recalcado a escapa como negação e metáfora em diversos momentos, incluindo-se um pesadelo com o espectro do marido superegóico, desaparecido dois anos antes. Se o filho de Joana esperava um pai, este chegou na figura do feitor João, que foi simultaneamente pai e mãe, análogos aos machadianos de "Pai contra mãe".

Figura 1 – Espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016) – A metamorfose de Joana Paixão em João Batista



Foto: Lenise Pinheiro. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/o-pao-e-a-pedra/>
Acesso em: 29 mar.2020.

Joana Paixão, em *O Pão e a Pedra* (2016), personifica uma dualidade emblemática: o que é mais adequado em uma situação em que ora se é a favor da greve, ora fura-greve. Apoiar o ideal comum de seus companheiros ou pensar individualmente, defendendo os próprios interesses. As questões que envolvem a personagem colocam o conflito entre ser racional e apoiar os demais trabalhadores em busca de um bem comum ou renunciar ao pensamento coletivo, buscando sua própria subsistência num paradoxo que se estende durante toda peça. Esse é um tipo de reflexão recorrente no teatro épico de Bertolt Brecht¹²², em que o espectador pode fazer julgamento humano e

¹²² A exemplo da dualidade e contradições dos personagens nas peças de Brecht, destaca-se *A alma boa de Setsuan* (1941). A peça trata-se da trajetória da personagem Chan-Tê, uma prostituta muito gentil que vivia em um vilarejo muito pobre, na China. Ainda que com poucas condições financeiras, ela procurava sempre ajudar os necessitados, abrindo mão das próprias necessidades em prol da caridade. Porém, as pessoas nunca estavam agradecidas e se mantinham explorando a moça. A parábola se desenvolve e, mais adiante, surgem três Deuses em busca de uma boa alma. Nessa procura, encontram Chan-Tê, que lhes dá abrigo e é recompensada por uma quantia em dinheiro. Assim, a prostituta consegue abrir sua própria tabacaria, gerando, inclusive, empregos na região. Contudo, ela ainda continua sendo explorada pelas pessoas da cidade até que decide se tornar outra pessoa e transvestir-se de homem, passando-se por um primo chamado “Chui-ta”. A partir disso, a personagem enquanto homem age de maneira racional, tentando manter equilíbrio nas situações e amenizando os problemas da personagem Chen-Tê para que não fosse mais explorada. Há um momento da peça em que Cha-Tê engravida e some por um tempo, aparecendo posteriormente apenas na figura de seu primo, porém, as pessoas começam a desconfiar desse sumiço pensando que Chui-Ta (ela enquanto homem) seria o responsável. A fábula termina com o julgamento de Chui-Ta, numa reflexão dual entre o agir com bondade ou ser racional. Dessa forma, a questão fica aberta para o espectador refletir acerca do equilíbrio necessário nessas situações.

social do personagem a partir do que esse desenvolve em sua trajetória na obra, além de poder se espelhar nele, refletindo sobre a própria vida quando em situações semelhantes. De acordo com Sérgio de Carvalho, a peça traz traços fortes sobre metamorfoses:

[...] ‘entravam’ na sala de ensaio conosco, além dos trabalhadores, sindicalistas e religiosos, além da operária que se transmuda em operário, os militantes do movimento estudantil, jovens que, no passado, se integram à produção para politizar o movimento. De certo modo, Luísa, a estudante que se disfarça de operária, traduzia o nosso ponto de vista: o dos artistas que se aproximam de um mundo diferente não para representá-lo, mas para compreendê-lo e, assim, se modificar. A dramaturgia passou a organizar sequências de metamorfoses: disfarces instauram mudanças. A peça se move no trabalho de tornar-se outro, para o bem ou para o mal. [...] a consciência política de certos personagens, seus ideais, teriam que ser instáveis também. [...] O aprendizado da luta contra a vida coisificada (comum a todos os personagens) refletia a necessidade de sair de si, na direção de uma espécie nova de consciência social, fundada no exame das diferenças, algo que raramente encontra lugar nas organizações políticas convencionais (CARVALHO, 2019, p. 11-12).

O Pão e Pedra (2016) se tornou, no nível de sua disposição formal, uma peça feita de temporalidades que se interagem. Algo típico no teatro épico, é apresentada no espetáculo a interação das temporalidades dos elementos cênicos: a ação possibilita vários outros tempos coexistindo dentro dela. Como acontece na cena em que um dos personagens ouvia uma música do Roberto Carlos enquanto lavava roupa. Nessa ação, é como se o personagem projetasse um futuro pelo qual desejasse, com outra realidade em uma sociedade mais justa e igualitária.

Na mesma cena há outro personagem que projeta o passado ao lembrar do namoro com uma moça que ele conheceu em um bar. Percebe-se, portanto, três tempos ocorridos em uma única cena: um futuro, um passado e um presente, os quais convivem e são manipulados pela música. Este tipo de manipulação temporal nasce de um princípio do teatro épico/dialético que permite expandir a historicidade da cena, essa por sua vez apresenta níveis históricos variados, pois dentro de num tempo pode haver muitos outros:

Ecoava-me na memória a frase de uma entrevista de Rancière, em que ele, ao comentar a vida de operários, dizia que ‘a realidade fundamental do trabalho proletário é o tempo roubado’, a vida saqueada, texto que desenvolvi mais tarde como se fosse uma reflexão da nossa estudante. A forma, tão livre e híbrida, dessa dramaturgia produzida coletivamente acolhia, assim, um embate de sentimentos do

tempo. Os quinze dias de mobilização grevista, que compõem o primeiro ato da peça, surgem em cena através de diálogos, coros e narrativas que acolhem tensões coletivas. Sua tendência à teatralidade épica é, entretanto, pontuada pela paralisia do relógio fabril, que alude aos contratempos dramáticos das conversas nos banheiros e à distensão livre e afetiva dos gestos no baile e na igreja, onde a política acontece de outro modo. O segundo ato, por sua vez, inverte essa relação e mostra, por meio de cenas aparentemente mais íntimas (as conversas nas casas, no quintal, o sexo no automóvel, o parque de diversões) toda a pressão temporal imposta pelo mundo do trabalho abstrato. E a contradição maior se expõe no grande debate final que reúne mulheres e homens no banheiro da fábrica. Há unidade contraditória entre cada ato, e cada um, em si, contém ‘tempos’ contraditórios. Da mesma maneira, cada personagem é portador de motivações ligadas a instantes diversos de sua história, como se escuta no cancionário tradicional que acompanha as esperanças de Joana Paixão por um futuro melhor (CARVALHO, 2019, p. 12-13).

Um dos grandes diferenciais dessa peça é a capacidade de desmontar qualquer ideologia pré-formada pelo espectador no campo cultural, político, religioso, social, etc.; ou seja, a peça não traz uma confirmação daquilo que as pessoas já pensam ou imaginam acerca de determinado tema, mas promove questionamentos e reflexões. Isso ocorre pelo fato do diretor Sérgio de Carvalho junto ao grupo terem feito um trabalho pensando no movimento dialético, a partir de contradições humanas e sociais, assim como na dialética proposta por Brecht no teatro épico.

É possível observar tal aspecto pensado nas contradições humanas e sociais refletidas em alguns personagens quando por exemplo, falam algo e ou agem de maneira contraditória em relação as suas ações em cena, e isto instiga o espectador a refletir sobre a coerência de determinadas ações e personagens. O espetáculo mostra como os personagens podem, de forma contraditória, manter ou não o caráter e os valores diante de impasses como, por exemplo, vislumbre por novas oportunidades de trabalho, luta pela sobrevivência ou priorização de escolhas individuais mesmo quando essas não contemplam o interesse coletivo:

O ritmo mais coletivo e coral da primeira parte do espetáculo, que trata do período da greve, em contraste com as dinâmicas mais suspensas e individualizadas da segunda parte, período da tregua, era compreendido como elemento de uma unidade contraditória: as duas etapas são o mesmo processo em evolução descontínua, como indicam as sínteses em aberto nas cenas finais que dão novo sentido às histórias anteriores. Procurou-se sempre as soluções mais contraditórias, que coincidiam muitas vezes com as mais vivas e ingênuas (CARVALHO, 2019, p. 15-16).

O espetáculo conta com vários recursos cênicos, dentre eles destacam-se os recursos narrativos, o uso de corais, da música, e os recursos fantásticos¹²³. Os recursos fantásticos servem para demonstrar delírios, fantasias de alguns personagens e, ainda, mostrar um período histórico do Brasil. Dessa forma, a peça não se caracteriza apenas pela estrutura de drama social¹²⁴. Peter Szondi (2001), no livro *Teoria do drama moderno (1880 – 1850)*, traz a relação entre os dramas social e épico¹²⁵ de Bertolt Brecht:

Como Piscator, Bertolt Brecht é um herdeiro do naturalismo. Suas experiências também principiam ali onde a contradição entre a temática social e a forma dramática vem à tona: no "drama social" do naturalismo. Mas não é exatamente o naturalismo que Piscator e Brecht defenderam e levaram ao êxito às custas da forma dramática, e sim seu antagonista interno, que, sob o domínio da lei formal do drama, limitava-se a aparecer em um disfarce temático. Porém, enquanto o diretor Piscator retira da estrutura antitética do "drama social" o elemento de revista e o converte em novo princípio formal, o dramaturgo Brecht vai mais fundo: interessa-lhe a entronização do princípio científico, que, embora pertença essencialmente ao naturalismo - como mostram os romances de Zola -, não podia vigorar no drama naturalista senão de maneira acidental, como na figura de uma *drama tis persona* (Loth, em *Antes do nascer do sol*). Brecht toma a objetividade em que os "lavradores de carvão" silesianos apareciam ao pesquisador social de Hauptmann e a transfere da contingência do tema para a estabilidade institucional da forma. Em seu *Pequeno organon para o teatro*, ele exige que o olhar científico, ao qual a natureza tinha de submeter-se, volte-se aos homens que submeteram a natureza e que agora destinam sua vida a explorá-la. Na idade da dominação da natureza, o teatro deve retratar as relações intersubjetivas, ou mais exatamente a "cisão" dos homens através

¹²³ “Algumas cenas ligadas à alienação do trabalho eram representadas como visões de um circo fantástico, metaforismo também associado às dinâmicas fabris” (Carvalho, 2019, p. 15). Os atores manipulavam objetos diversos e as ações ocorriam em câmera lenta, em oposição à música que os acompanhavam; junto a esses recursos também eram trabalhados iluminação e dinâmicas da cena. Segundo Carvalho (2016), era utilizado um palco giratório, um círculo que fica no centro da área de cena, onde os próprios atores o movimentavam, à medida que a linha de montagem da fábrica estava funcionando. “As áreas da frente e nas laterais também eram usadas no intuito de sugerir os muitos espaços da ficção: a fábrica, as ruas, o estádio, a igreja, a praça etc. Alguns objetos de cena, como bancos, ajudavam a concretizar os banheiros e vestiários da fábrica, espaços de fuga do tempo do trabalho” (CARVALHO, 2019, p. 15). A *Figura 2* – mostra o encontro de João Batista e fúria santa trabalhando na fábrica e utilizando alguns recursos cênicos como figurino, e manejando pedaços de metais.

¹²⁴ Termo usado pelo diretor Sérgio de Carvalho para se referir a um drama social, esse se diferencia da forma épica, muito usada pela Cia do Latão como no caso de *O pão e a Pedra* (2016).

¹²⁵ Szondi (2001) apresenta comparações na transição do teatro dramático para o épico: na forma dramática, o teatro incorpora um processo que envolve o espectador na ação, consumindo sua atividade e possibilitando-o sentimentos que o desloque para dentro da cena; para isso, trabalha-se com a sugestão, em que o homem é pressuposto como conhecido e imutável. Além disso, as cenas são lineares e dependentes entre si. Já no teatro épico, tem-se o narrador observador e reflexivo, que é colocado contraposto à ação, levando-o à atividade reflexiva e tomada de decisões.

desse “empreendimento gigantesco comum”? A problematização das relações intersubjetivas coloca em questão o próprio drama, visto que sua forma as afirma justamente como não problemáticas. Daí a tentativa de Brecht de opor ao drama "aristotélico" - teórica e praticamente - um drama épico e "não-aristotélico" (SZONDI, 2001, p. 133-134).

Figura 2 – *O pão e a Pedra* (2016) – João Batista e fúria santa trabalhando na fábrica



Fonte: Botequim Cultural. Crítica: *O pão e a Pedra* (2016). Foto 2. Disponível em: <http://botequimcultural.com.br/critica-o-pao-e-a-pedra/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

O espectador, diante do espetáculo de uma companhia sólida como o *Latão*, pode perceber com profundidade o diferencial que reside na harmonização de um elenco maduro em cena. Nesse espetáculo, não há protagonismo autoral, as cenas são feitas por criação colaborativa entre todos: do músico ao assistente de direção. Buscou-se uma estruturação de pesquisa dramaturgica comum a todos, sem individualismo nas atuações, mas com suporte mútuo, em que o jogo é permanente e o equilíbrio continuamente eficaz, independente das nuances que cada ator impõe aos seus respectivos personagens.

Além disso, muitas vivências e memórias dos atores, do diretor e de todos da companhia contribuíram no desenvolvimento de algumas cenas, como as experiências vividas em 2016, quando políticos brasileiros regressistas se juntaram para defender o

impeachment da presidenta Dilma Rousseff em nome de razões insustentáveis juridicamente. Neste período, a equipe do Latão foi às ruas em oposição e participou de manifestações em apoio à democracia, inventaram coros, gritaram, assinaram manifestos e, a partir dessas sensações, foi possível inspirar os sentimentos de esperança e revolta dos personagens que representaram o grupo de trabalhadores no ano de 1979, em *O Pão e a Pedra* (2016).

4.2 Música, musicalidades, sonoridades e sua potência épica em *O Pão e a Pedra*

A Cia do Latão é considerada um grupo que se inspira muito no teatro épico e dialético de Bertolt Brecht, principalmente em relação as questões sobre luta de classes, do trabalho com a dialética. Um grupo que trabalha com assuntos que interessam a todos, seja no âmbito político, religioso ou do universo do trabalho. E também uma das grandes semelhanças está no fato de a Companhia, assim como Brecht, se preocuparem em fazer uma produção estética avançada, uma obra de arte teatral crítica, presente desde a dramaturgia épica, atuação crítica, tanto como o uso de diversos recursos técnicos, como recursos cinematográficos, com uso de projeção, legendas mostrando divisões de capítulos, também modificação e dinamismo com a iluminação, e recursos sonoro-musicais. A utilização de elementos como cenários simples e dinâmicos, que variam de acordo com as mudanças de cenas, uso de figurinos com alguns acessórios que remetem algum signo em relação ao tema ou personagem, são estes elementos muito presentes nos espetáculos da companhia, entre outros em comum ao teatro épico.

Para além das características semelhantes à estética teatral épica, é perceptível algumas diferenças, tornando o Latão um grupo de extrema criatividade, com características próprias e por buscarem influências outras que complementam e potencializam seus processos e trabalhos cênicos. Isso se dá, também, pelo fato de o grupo não ficar preso apenas em uma forma, e também por estar em um outro tempo, em uma outra realidade, outra cultura, outro país, outras influências em seu tempo contemporâneo.

As características básicas de um teatro “épico” que aparecem nas peças da CIA do Latão, como a exemplo na peça *O Pão e a Pedra* (2016), ocorrem pelo fato da companhia trazer uma função tanto sociopolítica, filosófica, histórica e principalmente, sobre relação das contradições humanas, da “dialética”. Um grupo que não impõem

ideologias, mas que faz o público participar ativamente de forma reflexiva sobre o espetáculo.

Destacamos, assim, o recurso da música e da sonoplastia, dentre os diversos recursos cênicos utilizados pelo grupo. Buscamos mostrar a música e a sonoplastia, a musicalidade, em relação as suas variadas funções no espetáculo *O Pão e Pedra* (2016), apontando desde a relação destes recursos, a partir de sua função e potência épica e dialética, assim como os principais caminhos¹²⁶ ao qual o grupo trabalhou no espetáculo, como a pesquisa de improvisação e experimentação com ritmos, a pesquisa e criação de músicas com melodias compostas com escalas que não a diatônica, a improvisação de canções pelos atores e pela direção musical.

Dentre os principais exemplos que seguem a variação das linhas das canções, que são três linhas fundamentais na peça, sendo elas das canções de tradição popular brasileira, a linha das canções da cultura pop dos anos 70, ambas ligadas a memórias, desejos dos personagens, e a terceira linha que é das canções dos corais de operários, muito ligadas a temática da greve, gritos de manifestações, que basicamente são letras criadas no processo de ensaio, como por meio de resignificação de textos, frases etc. Estas músicas vocais estão muito ligadas a narrativa do espetáculo.

A de se destacar também a utilização da música instrumental e sons de efeitos, que aparecem na peça, basicamente para criar sonoplastia nas cenas de ambiente de fábrica, ambientalizar as assembleias, articula delírios e fantasias de personagens, sublinha alguns textos específicos, comenta gestos dos personagens, auxilia na transição de cenas. São estes efeitos e músicas instrumentais que estão no nível de condução de trilha sonoro-musical, fazem as costuras das trilhas de modo geral, e participa também das narrativas.

Lincoln não se sentiu satisfeito em trabalhar estes recursos sonoro-musicais apenas como um mero acessório nas cenas durante os processos de criação do espetáculo, ele teve um olhar atento as cenas e compôs músicas, pensou na execução instrumental enquanto elementos de representação de extrema importância para a peça. Ritmou músicas repletas de intenções, que ecoam do piano e dos instrumentos

¹²⁶ Estes caminhos seguem dentro da lógica dos três caminhos musicais básicos da Companhia do Latão, assim como apontados pelo ponto de vista de Walter Garcia, que são eles sobre a pesquisa com ritmos, o de improvisação de canções pelos atores, e o caminho da pesquisa de melodias compostas com escalas que não a diatônica. São caminhos musicais, entre outros que apontarei, que são muito usados pela companhia, desde o início dos primeiros processos cênicos, até peças mais atuais como no caso de *O Pão e Pedra* (2016).

percussivos, expandindo a sonoridade por uma ambientação que deixa pôr vezes no ar um rumo suspenso, e ou, uma certa tensão nas cenas, e em outros momentos constrói uma dinâmica efervescente, principalmente em relação as mudanças de cenas, juntamente com as trocas de cenário etc.

O espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016) da Cia do Latão, contou com a direção musical de Lincoln Antonio¹²⁷, que além de compositor das diversas músicas, canções que aparecem na peça, ele esteve presente do início ao fim do espetáculo, se matinha em cena, atrás do palco circular, como instrumentista, executando a maioria das músicas, muitas ritmando e harmonizando as letas das canções dos atores, ele também executava a maior parte da sonoplastia de efeitos. Em algumas cenas também narrava alguns títulos.

O diretor musical participou desde o início do processo de criação do espetáculo, a composição musical se deu junto à dramaturgia e à criação de cenas pelos ensaios. O pensamento sonoro-musical e a sua criação, na peça, contou, ainda com a parceria do diretor e dos atores, em um processo coletivo, do início ao fim dos ensaios. A equipe trazia ideias tanto em relação aos seus personagens, como sobre os temas da peça, e até ideias de músicas para experimentarem, ou também de canções populares, relacionadas a temática da peça. E, assim, buscavam experimentar essas ideias nos ensaios.

Alguns dos atores, além de cantarem algumas canções, individuais ou em coro, também tocavam alguns instrumentos em determinadas cenas, acompanhando o músico Lincoln. Como a exemplo do ator Tiago França, que interpretou personagens como (o padre, guarda da fábrica, entre outros), divide com o Lincoln a performance musical, e seu instrumento básico é uma carcaça do interior de uma geladeira, tocada com vassouras para percussão, baquetas. Este mesmo ator em algumas cenas aparece cantando com um megafone, que criava efeitos para cena. Os atores no decorrer dos ensaios experimentaram sonoridades de diversos instrumentos, como percussões, objetos não necessariamente instrumentos, como carcaças de metal, etc.

A equipe assim, buscou sempre manter um trabalho de pesquisa e experimentação musical, desde jogo rítmico, aquecimentos vocais, se reunindo em torno

¹²⁷ Lincoln, além de ter uma formação musical em composição e regência pela Unesp e ser compositor, é também arranjador e instrumentista, toca diversos instrumentos como Piano, pífano, sanfona, percussão, etc. Ele tem um trabalho musical na Companhia do Latão que ocorre desde o início do grupo, mas também já participou de diversos trabalhos de outras companhias como *São Jorge, Livre*, entre outras.

do piano, para se afinarem musicalmente, e essa afinação contaminava toda afinação cênica. Seguindo uma exigência técnica, tanto para que os atores tanto cantassem bem, e executassem alguns instrumentos, foi necessária assim uma atenção com a musicalidade.

Das canções que foram em grande maioria surgindo a partir de improvisações de cena, trabalho com ressignificação de textos para músicas, a equipe estava sempre aprendendo e experimentando novas canções nos ensaios. Ainda que muitas dessas canções não entraram de fato para peça, várias cenas não entraram, mas contribuíram para a formação do imaginário dos atores e fortaleceram as múltiplas camadas que compõem a dramaturgia, o que de fato ficou era o material que mais tinha relação com as cenas.

Com decorrer da construção deste trabalho, a experimentação musical, a dramaturgia sonoro-musical, foi se dando de forma cada vez mais colaborativa, algo fundamental para construção e finalização da peça, ainda que a criação principal das composições, melodias e ideias musicais viessem de Lincoln. Este é um processo, como a maioria dos trabalhos da Companhia do Latão, em que a música e efeitos sonoros ganham ainda mais potência e sentido narrativo, pelo fato de serem trabalhados desde o início do processo de ensaio, de forma criativa e colaborativa, se desenvolvendo junto a dramaturgia e improvisos de cenas.

Os instrumentos utilizados no espetáculo variam, desde piano, instrumentos percussivos, até objetos diversos, com sonoridade não convencional. Lincoln, então, montou um set musical, que incluiu além do piano que é o seu instrumento principal, mas também pedaços de metais, como peças de automóveis, carcaça de geladeira com (1,5m de altura e 0,60m de largura), instrumentos de percussão, sendo eles: surdo, 2 tontons ou (timbales), prato, ganzá de ferro com parafusos e arruelas em seu interior, além de lixas d'água, tocadas em fricção.

O conjunto tem um caráter bem metálico, que se desenvolve na combinação do piano com as diversas percussões. Dessa maneira, o músico quis evocar o ambiente ruidoso de uma fábrica e também trazer a imagem do som, com: a carcaça geladeira e cena, o piano aberto com parafusos nas cordas, e com o uso dos tambores. Segundo o músico, o piano em algumas cenas é tocado também de maneiras não-convencional, com baquetas, palhetas, e parafusos que são encaixados em suas cordas, alteraram a sua sonoridade padrão.

O Pão e Pedra (2016) é um espetáculo que contém uma musicalidade, sonoridade muito complexa, mas ao mesmo tempo muito rica musicalmente falando, uma peça em que Lincoln é praticamente insubstituível enquanto músico e diretor musical, executando diversos instrumentos, e vários ao mesmo tempo (quase como um homem-banda), totalmente presente no processo de criação musical da peça. Veremos em sequência alguns subcapítulos com as principais funções e diferenciações no qual a música e sonoplastia aparecem neste espetáculo.

4.2.1 A música e a sonoplastia em sua função épica no espetáculo *O Pão e a Pedra*

Seguimos, aqui, apontando algumas das características da Cia do Latão em relação a utilização da música e da sonoplastia enquanto a sua função épica, relacionada ao teatro de Bertolt Brecht. Basicamente, algumas das características principais do trabalho com a sonoplastia e música épica, é que estes são recursos com funções em que, interrompem a continuidade da ação cênica, quebra com a unidade da imagem cênica, rompendo assim o efeito do real no espetáculo - cena. Como ocorre com a utilização de canções, sejam elas cantadas individualmente, ou em coro, traz um comentário crítico em relação a cena, a temática, e aos personagens.

Não só com as canções, mas também a sonoplastia enquanto efeito sonoro, seja com música instrumental, ruídos, reprodução de áudio - playback, que em alguns casos trazem interação ou quebras nas cenas, fazem contrapontos, comentários, ou seja, pensados enquanto uma dramaturgia sonoro-musical que intervém, intercruza com a cena, trazendo um pensamento crítica para a cena. Esses comentários podem ter ligação direta ou não com palavras (texto), como nas músicas ou efeitos apenas instrumentais, sem relação vocal, algo diferente das canções, que já servem para narrar acontecimentos ou ironizar situações a partir da voz / canto dos atores.

Esta música ou som (efeito sonoro), remete a signos, podendo remeter também a uma sensação, que intervém na cena, atravessa a cena comentando-a, podendo inclusive conter uma certa ironia, uma contradição, isto é, diferente das músicas e efeitos utilizados em espetáculos, como os de estética naturalista, com a “paisagem sonora” por exemplo, que buscam fundir a música com a cena, criando climas ou mesmo efeitos narcotizantes em alguns casos, em relação ao espectador. Dentro do teatro épico, os recursos sonoro-musicais aparecem de uma maneira em que despsicologizam o personagem, e o leva a uma contradição na cena, rompem com o efeito do real. São

funções sonoro-musicais do teatro épico, estão muito presentes também no trabalho da Cia do Latão em *O Pão e a Pedra* (2016).

O trabalho musical do Latão se aproxima da música épica por também usar a música para marcar quebras e designar a peça como manifestação teatral. É uma produção que não tem uma fusão na continuidade da peça, manifesta-se por meios isolados. Ou seja, para exibir essa forma isolada, tem-se a presença de músicos no palco, junto a uma mudança de luz, cada “número musical” assim como mudanças de cenas tem títulos narrados ou projetados, e há também a dinâmica de mudança da colocação dos atores que cantam solos ou em coro dirigindo-se para os espectadores de forma frontal. Essas canções são semelhantes aos *songs*, algo que não tem ligação ao que é um tipo de cenografia sonora, desmanchando o efeito do real em relação aos outros elementos contidos na peça. O ponto principal deste tipo de canção é da função de ironizar, trazer um comentário autônomo à cena.

Lincoln Antonio, como músico-instrumentista, aparece em cena ao fundo do palco do início ao fim do espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016). Segundo ele, a proposta é tornar a música bem elástica, jamais prendendo-se a uma partitura, mas evoluindo continuamente com toda a encenação, ou seja, mantendo uma participação direta na cena com toda sua dinâmica. A escolha do músico estar presente no palco também é algo muito característico do teatro brechtiano, em que algumas peças não escondiam os músicos. Com a orquestra sendo mostrada em momentos de cenas fazendo trilhas e acompanhamento instrumental de canções, a ideia é mostrar o momento musical isolado, que intervém enquanto música de teatro, como um elemento justaposto na montagem, sendo algo que se contrasta em relação ao demais elementos da cena.

Assim como no exemplo de *A Ópera dos três vinténs* (1928) de Brecht, em que a música foi trabalhada de forma em que se manifesta como número isolado, e não se funde na continuidade do espetáculo, a música é separada da rigorosidade dos demais elementos de cena. A presença da orquestra no palco, mesmo quando pequena, junto a uma mudança de luz que a iluminava, tudo isso ocorre para exibir este isolamento: “Cada número é designado como tal através da projeção do seu título¹²⁸, pela mudança de colocação dos atores que cantam o seu *song* dirigindo-se frontalmente ao público. No caso, não se trata mais, em absoluto, de inventar uma cenografia sonora” (ROUBINE,

¹²⁸ Títulos referente a cada número dos *songs* apareciam numa tela de fundo, a exemplo dos títulos em *A Ópera dos três vinténs* (1928): “A menina Polly Peachum confessa, numa pequena canção, aos pais, atônitos, seu casamento com o ladrão Macheath” ou “A canção da insuficiência do esforço humano” (BRECHT, 2005, p.226).

1998, p.161). Como já visto, essa é uma música utilizada para desmanchar qualquer efeito do real, com uma função de ironizar e mesmo propor um comentário autônomo.

Podemos notar que esta função musical se dá em muitos momentos, por meio da relação à justaposição de referências diversificadas, ou seja, a intercomunicação de elementos diversos dentro da cena, um tipo de colagem polifônica sem a intenção de fundi-la¹²⁹. Este é um processo cênico, que, assim como Brecht utilizou muito em suas peças, a Cia do Latão também trabalhou em *O Pão e a Pedra* (2016). A exemplo de Brecht com o teatro épico, que ao justapor elementos cênicos, como da música em relação a ação dos personagens, na peça *A resistível ascensão de Arturo Ui* cada (1941)¹³⁰, ocorre essa justaposição, em uma cena em que aparece uma música, a Marcha fúnebre de Chopin, ligada a uma referência de luto, e ao mesmo tempo esta música aparece em um ritmo dançante como uma referência à feira popular - realejo. Aparecem na peça, na mesma cena, outros ruídos que inter cruzam o momento em que toca a marcha fúnebre, uma relação com um conjunto de ruídos, que, por sua vez, são também significantes.

Isso mostra uma contradição na cena, em que, para alguns personagens, a música de Chopin traz a ideia da liberdade e da justiça sendo assassinadas, daí o som do órgão de igreja que aparece estaria ligado ao luto. Para outros personagens nesse trecho, o assassinato seria uma comemoração de vitória, se tem aí algumas contradições. A cena que traz, assim, um caráter heterogêneo, em que se justapõem múltiplas referências. Apesar de ter uma música *bem composta*, não é algo simplesmente misturado de forma aleatória, intencional, planejado com objetivos dramaturgicos, reflexivos, para além de estéticos, levam uma crítica a cena.

A justaposição de referência, como vimos, é um dos fatores que dá espaço para se trabalhar com a contradição na cena, é o princípio da dialética, do paradoxo em cena, que são formas de se fazer algo contradizer outro em fundamento crítico, como quando se da música em cena para contradizer o que o personagem fala, em que, na fala pode-se anunciar um determinado assunto que a música não atende, ou mesmo em uma determinada fala em que a narrativa subverte a música. São formas de representação que podem não estar uma em acordo com a outra.

¹²⁹ Rever exemplo de justaposição musical de referências diversificadas no teatro épico, na página p .59, desta dissertação.

¹³⁰ *A resistível ascensão de Arturo Ui* cada episódio do oitavo quadro (o processo deturpado do incêndio dos depósitos [do Reichstag]), segundo (ROUBINE, 1998, p. 162-163). Exemplo completo na p. 59, desta dissertação.

Essa contradição na cena, pode ser visto como um contraponto, a fim de criar contrastes e trabalhar com colagens, trazendo a imagem dos atores em ação, por vezes contradizendo as músicas ou aquilo que é dito¹³¹. A justaposição de elementos em contradição, como do uso da música em que cria um clima ou ideia contrária, a exemplo disso, ocorre quando em uma cena, que está com o clima mais alegre, como em relação aos personagens, mas a música pode estar tensa, trazendo uma certa contradição.

Um exemplo no espetáculo tanto de justaposição de referências na cena, tanto como de contradição a partir do uso da música em *O Pão e a Pedra* (2016), aparece na cena 12 desta, do 1º Ato, chama-se “Baile no bar da Palmares”¹³², em que ocorre um baile, os personagens vão em um salão de um bar muito colorido, contendo imagens de diversas propagandas coladas no balcão. A personagem Luísa que está bêbada, resolve contar sua história as amigas, e uma música de fundo aparece alegre e delicada ao mesmo tempo, que é ouvida durante a cena, esta música é uma espécie de samba estranho, que inclusive alguns dos atores ajudam a tocar instrumentos na cena, a princípio apenas um ator toca um tamborim acompanhado com lixa, no decorrer da cena entram os outros e produzem sons com copos, entre outras percussões. Mas este samba nunca se instaura de fato, é como um samba meio longínquo, distorcido, que vai ganhando forma pouco a pouco, mas não se chega a identificar de fato, ainda que haja ali um sentimento de samba, que vêm de longe.

Nesta mesma cena a personagem Joana que estava conversando com as amigas diz a seguinte frase: “Eu quero uma lenta”. Ao fundo é tocado no piano a música “Homem de Nazaré” de Antonio Marcos, conhecida pelo cantor Roberto Carlos, tocada no tom (D), na cena o personagem Fúria canta, e Joana o acompanha cantando, de alguma forma chamado a sua atenção. Logo os dois atores começam a dançar, a música ao fundo transita para o solo de piano, música “Balada sobre a greve 3”, segue o toque ao fundo por um tempo. Ainda nesta cena a personagem Irene diz: “E eu não gosto de pegação, gosto de Jackson Five. [...] Dá pra mudar a vibração?”, a balada cessa é toca

¹³¹ A exemplo da canção épica (songs), como em *O Pão e a Pedra* (2016), neste caso o ator nem sempre precisa cantar deslizando em uma letra como se fosse em musical, ele pode cantar fazendo quebras, ou mesmo de forma mais falada do que necessariamente cantada seguindo a melodia musical, e isto seria como um contraponto.

¹³² Este exemplo, assim como outros, podem ser acompanhados com mais detalhes, pela dramaturgia deste espetáculo, no livro: *O Pão e a Pedra* de Sérgio de Carvalho, de 2019, editora Temporal. “Baile no bar Palmares” – p. 84, cena 12. E ou também pode ser acompanhado pelo roteiro musical contido nos anexos desta dissertação, que está como cena 10. “Bar – sambinha – tamborim”.

ao fundo o playback da música “Everybody dance”, atores dançam a coreografia em grupo até o início da cena seguinte.

Esta é uma cena, entre outras, cheia de referências justapostas, com ações distintas ocorrendo ao mesmo tempo, e a interferência musical ao fundo, ora contradizendo, ora comentando. De maneira geral a justaposição com a utilização musical em contraste ao demais elementos está extremamente presente no espetáculo, desde as canções, as músicas instrumentais, posso dizer que as canções que evocam memórias, que são cantadas dentro de um plano de uma lógica “realista”, possivelmente linear dentro da cena, que fogem dessa linha justaposta. Não há uma quebra brusca na ação, em que fragmente a cena.

Já em relação as canções que individuais ou em coro como em número isolados, que gera um estranhamento na cena, quebrando a ação cênica e trazendo comentários, tal como os *songs*¹³³ dentro da linha do teatro épico de Brecht, também aparecem em numerosas vezes em *O Pão e a Pedra* (2016). Nos números de canção desse espetáculo da Cia do Latão, tal como no teatro épico, é comum que atores se mudem de posição no palco, e essas canções podem ocorrer tanto em solos, duetos, trios e ou finais em coro. Nesses números, a canção normalmente interrompe a ação cênica, fragmentando a cena, acompanhada por uma mudança de luz, onde os atores cantam voltados para o público, em alguns casos o sentido verbal (textual) da canção é mais falado, ou salmodiado, do que cantado, mas ainda assim acompanhado por um sentido musical, rítmico, melódico e harmônico.

A ideia principal da utilização das canções, dentro do sentido dos *songs*, é de trazer um comentário a parte da cena, uma espécie de pensamento externo, mas este pensamento pode tanto comentar a cena, ou atitudes de um ou mais personagens, de forma distanciada pelos atores. Traz assim uma ironia, uma crítica, que permite com que o espectador reflita sobre as cenas, sobre o tema que ali é cantado. Assim como Brecht

¹³³ *Song* ou canção assim como já visto anteriormente, (p. 33, desta dissertação). É uma palavra Americana, usada por Brecht em relação a música / canção no teatro épico, e para contrapor o legado da música erudita da época, muito carregada de “romantismo”, ele optou por usar a palavra *Song* no lugar de *lied*, que seria este termo em alemão. O *song* voltado para um o diálogo com o público. E estão ligados a canção popular, ou a música / canção de cabaré, entre outras influências, ainda que compostas por músicos de formação erudita. O discurso do *song* dentro da música, serve para comentar, de maneira irônica e crítica, o próprio personagem, bem como seu comportamento. Segundo Patrice Pavis (1999): o *song* distingue-se do canto “harmonioso”, que ilustra uma situação ou um estado d’alma na ópera ou na comédia musical. Trata-se de um “poema paródico e grotesco, de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado que cantado.

embasava seus *Songs* em relação a música popular, como cabaré, o Latão com suas canções de cena, também se embasavam em canções e ritmos populares, mais especificamente de nossa cultura Brasileira. No próximo tópico, são mostrados alguns modelos de canções com partituras que seguem e não o sentido épico dentro do espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016).

O coro seguindo o sentido épico¹³⁴ também aparece em várias situações no espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), não necessariamente apenas cantado, mas em alguns casos também falado. Os corais é algo que a Companhia do Latão sempre buscou utilizar em suas peças¹³⁵, porém, longe de seguir uma fórmula específica apenas. O coro aparece como uma extensão ao assunto, como um epílogo, que resume, e que critica o conteúdo da cena, interrompendo a ação dramática. Em alguns casos, o coro também auxilia, para que haja transições de cenas, enquanto uns atores cantam outros manipulam objetos cênicos referente a próxima cena.

A música instrumental sobre uma referência do teatro épico, também é algo que aparece na peça *O Pão e a Pedra* (2016), a exemplo disto, que talvez seja a situação diretamente mais relacionada ao teatro épico de Brecht. Ocorre na cena 15, intitulada “Confronto na praça”, esta é uma cena em que a musicalidade contribui fortemente para exposição narrativa, onde a equipe de atores se põe diante do público. Os personagens relatam nesta cena, o dia que a multidão foi até a praça, e ocorreu um certo susto com a tropa de choque, com os policiais que lá estavam. Esses mesmos personagens que representavam a multidão que foram para o estádio, mas que estava fechado, e seguem para a praça, a narrativa conta sobre eles entrando na praça, e também sobre o sumiço de Lula (Luiz Inácio Lula da Silva), que havia sumido naquele dia.

Esta é uma das cenas mais narrativa da peça, ou até mesmo a mais como aponta o próprio diretor Sérgio de Carvalho¹³⁶. Esta é uma cena que tem uma referência direta ao teatro épico, inspirada na peça *A Mãe*¹³⁷(1931) de Brecht. Contém ali uma narrativa

¹³⁴ Assim como no teatro grego, o uso do coro serviu como base, um elemento fundamental. Ele era um elemento intermediário entre o ator e a plateia. Como um narrador, ou contador de histórias, o coro conversava com os espectadores. No teatro épico de Brecht, se tem um resgate desse diálogo com o público, o que normalmente se denomina "quebra da quarta parede", que abre espaço para a participação ativa do público, de forma reflexiva, sobre o que é dito pelo coro seja em canto ou falado.

¹³⁵ O uso do coro, em boa parte dos espetáculos da Companhia do Latão, se não todos, e a exemplo de *Visões siamesas* (2004), e *Equívocos colecionados* (2004), proposto com o coro um aparente epílogo que é trabalhado como comentário, em relação a temática da cena, surge como.

¹³⁶ Entrevista com Sérgio de Carvalho – Companhia do Latão, para esta dissertação, presente nos anexos, p. 223.

¹³⁷ *A Mãe* (1931) de Brecht, uma adaptação do romance *A Mãe* (1907) de Máximo Górkki. A peça de Brecht escrita no Sec. XX, bem engajada a um movimento político, trata sobre a luta de proletariados

sobre um confronto entre os militantes e os policiais, a dramaturgia de Brecht, traz uma situação um pouco diferente, mas o estilo da cena é um pouco parecido. Lincon trouxe a referência de uma música de Eisler usada na peça *A mãe* (1931), mas com algumas adaptações para a cena 15 de *O Pão e a Pedra* (2016). Pensando no sentido histórico e rigoroso do teatro épico, no tocante ao uso da música e do texto, em uma cena bem narrativa, com muitos relatos sobre a greve.

A cena começa com batidas de tambor ao fundo com um ritmo enérgico, em seguida a narração feita por um dos personagens: “Sexta-feira, 23 de março de 1979. No início da madrugada, o governo militar assina o ato da intervenção no sindicato dos metalúrgicos. A diretoria é afastada de suas funções e é obrigada a deixar o prédio. Informada pelo rádio, uma multidão se reúne nas ruas ao redor do sindicato. No fim da manhã, segue em passeata à procura de um lugar para realizar uma assembleia” (CARVALHO, 2019, p. 106). Enquanto vão ocorrendo outras narrativas, ao fundo a música de Eisler tocada no piano, esta música instrumental é intercalada aos toques de tambor (como em um ritmo de guerra), a um momento que é feito uma pausa no piano, na situação em que narram a tropa de choque lançando bombas de gás, nisto é feito uma sonoplastia de sons estridentes pelas percussões, o piano volta com fragmentos da música de Eisler, que dura até o final da cena, enquanto os atores narram na cena.

Em determinados espetáculos, pode-se fazer a escolha por sons que interferem com a finalidade de fazer um comentário para a cena. Esta é uma escolha feita pela Cia do Latão em *O Pão e a pedra* (2016), uma função, ao qual foi também muito utilizada por Brecht em seu teatro épico, a sua finalidade basicamente é fazer uma crítica, e entra de alguma forma aparte na cena, podendo expressar um ponto de vista, uma determinada opinião. Este tipo de som que traz um comentário, visa emitir um juízo, onde vale todo e qualquer tipo de argumentação dentro deste procedimento. E há um destaque para pontos argumentativos como da citação¹³⁸ em contraponto, da metáfora e

contra os patrões, que os deixavam inseguros em relação aos seus salários, não sabiam o que acontecia a cada mês. Traz também um destaque a uma mulher envolvida na luta de classes, quando convencia pelos operários, que a única saída para uma vida melhor seria pela mobilização de classes, e através de greves e do fortalecimento do partido Bolchevique. Esta mulher acaba se tornando um símbolo nesta luta naquele período. O seu filho é morto ao tentar passar da fronteira Russa para a Finlândia. Esta mulher acaba indo presa, e no momento que esteve na prisão resolve aprender a escrever e ler, para assim continuar na luta.

¹³⁸ Sonoplastia de efeito ou música como citação, são por exemplo músicas, sons conhecidos, como hinos, marchas, temas de repertório popular e folclórico são frequentemente aproveitados como citações sonoras nas peças. Em *O Pão e a Pedra* (2016), ocorre em cenas onde ocorrem delírios dos personagens, com músicas ligadas a temática de ambiente de parque, ou como em uma cena onde a mãe Joana junto ao

da comparação. Podendo ocorrer após ou durante a cena, a partir do momento onde já existe um conceito formado sobre ela, podendo assim ser lançado um comentário, seja pela música ou demais efeitos sonoros, ocorre como exemplo:

Assim, a incompatibilidade de um casal é comentada por uma orquestra desafinada ou uma fanfarra de ritmos desencontrados (comparação); a discriminação social é representada pelo ladrar de cães a noite, pela algazarra dos gatos no telhado (metáfora) ou por um coro de gargalhadas (ironia); o despotismo, a ditadura, o autoritarismo podem ser ilustrados por um discurso de Hitler (citação); o discurso dos cientistas (por que não ‘Os Físicos’, de Dürrenmatt?) serviria de mote para entrada de bombas e explosões atômicas (exemplo); o palhaço desacreditado e triste caminha ao som de ‘luzes da Ribalta’ (comparação e citação) ou sob aplausos estrondosos (paradoxo); a cena de morte ao som de galos cantando ou choro de bebê (antítese) etc. (GILL, 2001, p. 118).

Pensar na relação do som de cena, seja da música ou do efeito sonoro com a função de comentário, nos permite notar um lugar para a exploração de um rico material discursivo. Esta é uma função que produz um efeito de distanciamento sob a cena. Um detalhe interessante é que além de Brecht com o teatro épico, outros nomes de que souberam utilizar técnicas de montagem por justaposição, foram Pudóvkin¹³⁹ e Eisenstein¹⁴⁰.

filho, ligam uma televisão e toca a música da série Ciborgue: O homem de 6 milhões de dólares, onde se tem na cena todo um contexto da época da série. “São citações que, embora remetam, inevitavelmente, ao contexto original de onde foram retiradas, pedem uma nova leitura, em função do novo contexto ao qual se instalam. Às vezes, basta um pequeno trecho de fácil identificação para desencadear um novo processo de leitura da cena” (GILL, 2001, p. 118). Este tipo de citações sonoras normalmente ocorre como simples reprodução de um efeito que já existe, podendo ser uma gravação editada, surgindo na cena de forma isolada ou dentro de um contexto. Este reaproveitamento de referências musicais, já conhecidas pode ser ligado ao procedimento de paródia, em que se faz uma leitura nova sobre algo que já existe, já conhecido popularmente, um elemento que pode aparecer parodiado como uma metáfora, uma ironia, um paradoxo etc; Mas que de algum modo é algo que liga o espectador uma relação com uma informação prévia, que lhe dá condições de interpretação ao que está parodiado.

¹³⁹ Vsevolod Illarionovich Pudovkin foi um diretor de cinema russo e soviético, roteirista e ator que desenvolveu teorias influentes de montagem. As obras-primas de Pudovkin são frequentemente contrastadas com as de seu contemporâneo Sergei Eisenstein, mas enquanto Eisenstein utilizava a montagem para glorificar o poder das massas, Pudovkin preferia se concentrar na coragem e resiliência dos indivíduos. Ele recebeu o título de Artista do Povo da URSS em 1948. Nascimento: 28 de fevereiro de 1893, Penza, Rússia, Falecimento: 30 de junho de 1953, Jūrmala, Letônia.

¹⁴⁰ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898 – 1948), foi um dos mais importantes cineastas soviéticos, também foi filmólogo, um dos consolizadores do cinema enquanto meio de expressão artística. Esteve relacionado ao movimento de arte de vanguarda na russia, participando de forma ativa durante a Revolução de 1917. Eisenstein foi também reconhecidos pelos seus filmes mudos como A Greve, O Encouraçado Potemkin e Outubro, Alexandre Nevski e Ivan, o Terrível, uma grande influência para primeiros cineastas inclusive por seus escritos sobre montagem, sobre a coligação de imagens e sons articula-se com a trilha *sonora*.

Este som enquanto comentário ocorre muito quando as sonoridades, músicas aparecem enquanto contraste na cena. O contraste um recurso muito utilizado nas peças brechtianas, e muito presente em *O Pão e a Pedra* (2016). Este recurso sonoro tem a finalidade de fazer com que a mensagem final, chegue ao espectador por meio de contraste. O som assim deixa ser apenas um elemento passivo, ele passa a ser crítico, interromper dentro da cena e provoca transformações em relação ao processo de leitura. Causando assim, um destoamento do contexto da cena, gerando um efeito oposto sobre ela. Este efeito de contraste permite levar ao espectador uma terceira leitura, que se resulta da oposição entre duas mensagens simultâneas, porém contraditória:

O contraste sonoro traz perplexidade e estranhamento; por isso mesmo é instigante e pede que o espectador pense um pouco mais e reflita sobre aquilo que está diante dele. Ao contrário do uso convencional do som, de valor puramente expressivo, o som para estabelecer contraste entra como um anti-texto, explicitamente oposto àquilo que está sendo dito, usado não de forma aleatória, mas antes, para estabelecer uma relação dialética, baseada na ruptura e não, na unificação (GILL, 2001, p. 118).

Sobre a relação som e narração, muito presente no teatro épico de Brecht, também aparecem os efeitos sonoros, para além de narrações em falas, ou canções, eles também têm uma capacidade narrativa, ou de citação, e comentário nas cenas. Como no antigo coro grego, a narrava fazia comentários sobre o desenrolar da ação cênica. Por mais que as falas sejam o elemento sonoro mais propício a conduzir a narrativa da peça, a música e a sonoplastia podem auxiliar separando sequências e estabelecer transições em relação a cenas e narrativa:

Além da palavra e do canto como recurso de nação (os songs nas peças de Brecht), a música instrumental ou simples efeito sonoro, também podem desempenhar essa função. Em 'Exercícios de Guerra e Paz'¹⁴¹ experimentamos uma narrativa completamente sem falas, só com música, silêncios e ruídos, percorrendo desde a II Guerra Mundial, a era atônica até a civilização indo parar no fundo do mar. Em 'O Banco'¹⁴², também sem falas, havia dois planos: o do cotidiano de um estabelecimento bancário, com filas, caixas eletrônicos, funcionários e o plano da memória e do inconsciente coletivo. No primeiro, sons descrevendo o mundo contemporâneo; no plano da

¹⁴¹ Montado em 1989, com direção e coreografia de Janice Vieira. Trilha sonora a partir de gravações já existentes.

¹⁴² Montagem do grupo Katharsis, da Universidade de Sorocaba, em 1997.

memória, judy Garland, Maurice Chervalier e outros. Ruídos de teclado de computador, calculadora, papéis, moedas etc, misturavam-se com sons que vinham da rua (GIL, 2001, p. 127).

Em relação à música instrumental de fundo, além de ter uma ligação com estes momentos de narração dos personagens, como cena 15 que vimos de *O Pão e a Pedra* (2016), mas também em outras cenas. Esta música e efeitos sonoros, também contrapõem, ou interage de forma a complementar, a comentar as ações cênicas, gera um princípio chamado de relação música-*gestus*. A Cia do Latão, assim como Brecht, também utilizou tal princípio. Ou seja, a música-*gestus* que possibilita uma quebra na cena, uma interrupção da unicidade da forma teatral, contrapõe e/ou interage com a ação cênica, dialoga com a cena.

A música como *gesto* não está ligada ao senso comum da palavra gesto, da relação de gesticulação, mas é pensada de forma mais ampla, como propunha Brecht, seria este *Gestus*, ligado a um complexo sógnico. Ela opera como um signo, está relacionada a circunstâncias sociais. A música é uma expressão cênica de relações humanas, sociais, visando a uma crítica. Uma música que não se sobressai na cena, mas auxilia na compreensão política da cena. Tem um papel dramaturgico e narrativo. Com isso, o Latão, assim como Brecht, colocou que o sentido de trabalhar com a música-*gestus* está além da estética, onde ela se torna ainda mais efetiva quando ganha dimensão ética e política, do artista com seu tempo.

A exemplo do uso da música-*gestus*, ou seja, da música instrumental interagindo a ação cênica, ocorro no prólogo de *O Pão e a Pedra* (2016), em três momentos. O primeiro quando abre o espetáculo em que a personagem Joana diz: “É porque para Deus dívida é ofensa. (*reza*) E não nos exponha à tentação, mas livra-nos do Maligno, Amém”, neste momento no piano é feito um tema de “Eclesiastes” no tom (A). A inda no prologo a música seguinte é um ritmo de “guerra”, feito no tambor, durante uma fala do personagem Jaílton um sindicalista, o caráter da música junto a atuação ajuda a levar a cena para um outro espaço ficcional, neste caso em frente ao portão da fábrica de automóveis Volkswagen, essa música dura por um tempo enquanto o personagem da a sua fala “Vamos preparar a luta. Se eles engrossarem o tom, mostramos que estamos prontos. [...] Cadeia foi feita para homem” (CARVALHO, 2019.p.23). Após essa fala aparece uma nova música instrumental onde o piano acompanhado de um ganzá em RIF 1, tom em (DBº), em todos estes três momentos em que a música aparece no prólogo ela

pode ser vista como uma música-*gestus*, em que traz uma relação sígnica social em relação as ações na cena.

A contribuição da música popular como do cabaré, do circo e também de uma música erudita contida na ópera, foi algo que influenciava Brecht e seus parceiros compositores na construção sonoro-musical de suas peças épicas, pegavam formulas emprestadas que remetiam formas tradicionais e familiares que eram conhecidas por seus espectadores. Esta era uma música que intervia como um efeito que se exibia enquanto música de teatro, não hesitando em citar a si mesma, podemos dizer que está aparecia como o mais artificial dos barulhos com um papel de primeiro plano. A companhia do latão fez algo parecido em *O Pão e a Pedra* (2016), porém pegando formulas emprestadas como, das músicas de tradição brasileiras, música religiosa, ritmos como do samba, cultura pop dos anos 1970, ligado ao contexto da peça, aos seus personagens., mas que também de algum modo se aproxima mais ao público brasileiro, em relação a sua cultura, costumes, nossa realidade e

A utilização dessa música ou sonoplastia em *O Pão e a Pedra* (2016), pensando principalmente em sua potência épica, serve principalmente para levar ao espectador um discurso significante, com expressão do racional, evitando o efeito de ilusão ou narcótico frente. Esta é uma música que traz quebras nas cenas, interrompendo a continuidade das ações e ajuda na narração e nos comentários feitos pelos personagens, de forma a proporcionar ao espectador momentos de reflexão frente aos temas contidos na dramaturgia.

A utilização da música e da sonoplastia trabalhada no espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016) aproxima-se muito do estilo brechtiano. Mesmo contendo várias semelhanças, a Companhia do Latão buscou dar um passo além, assim como em outras de suas peças. Não se trata apenas da questão sonoro-musical, eles não se prenderam a uma questão formal, como ao estilo do teatro épico. O Latão experimentou outras formas, como elementos do teatro realista em algumas cenas. Não se trata mais de uma questão de estilo no espetáculo. Para eles, o mais importante da aplicação de recursos, elementos cênicos, está em como tais procedimentos são empregados para se trabalhar com a contradição, com a dialética, sobre as relações da vida social.

Nesse caso, para a Cia do Latão, a dialética como método transcendente, e além do que uma única forma, em que se pode, por exemplo, ter uma abordagem dialética dentro de um uso formal, como para o coro em cena, assim como pode tê-lo em uma abordagem não dialética. Não interessa a ele só fazer o coro porque este é um elemento

do teatro épico, é relevante ter uma função dialética. Esse é um tipo de abordagem de demolição ideológica. Assim como Brecht trabalhava contra as ideias estáveis em seu teatro, na busca de movimentação ideológica e movimentação anti-ideológica, a dialética é também neste caso um movimento negativo, ligado a um processo de desmontagem, de uma suspensão dentro do instável, para além de afirmações positivas.

Este seria um trabalho constante na Cia do Latão. Porém, não se trata mais da questão de seguir um estilo teatral. O grupo experimentou formas de diversos tipos, com peças mais ou menos musicais, trabalhos mais populares, outros menos. A exemplo disso, realismo não interessa como estilo, mas como uma atitude que mobilize dialeticamente, de forma crítica. Isso atravessa o conjunto de suas peças, um caminho inaugurado pelo Brecht, mas que também está presente em outros grandes autores:

[...] o mais importante é ver tudo isso na sua condição de trabalho, de vida, neste momento do capitalismo, com essa história de formação, com passado escravista brasileiro, nas atuais condições de vida social, nesse ambiente de cultura, acho assim que esse é um campo de abertura de trabalho experimental, mas que demanda autocrítica constante (CARVALHO, 2019¹⁴³).

Então, mesmo contendo semelhanças à forma teatral épica de Brecht, *O Pão e a Pedra* (2016) é um espetáculo que tem suas particularidades, seus diferenciais, tanto pelo fato que este é um grupo que vive em outro tempo, com outra cultura¹⁴⁴ de acordo

¹⁴³ Entrevista com o diretor de *O Pão e a Pedra* (2016), Sérgio de Carvalho, em 2019, encontra-se nos anexos desta dissertação (p. 223).

¹⁴⁴ Música Popular Brasileira, surge a partir de um longo período histórico de nosso país, pensando sobre a “produção de folcloristas e memorialistas sobre “festas, danças e músicas populares”, entre 1850-1950, localizamos uma importante discussão, comandada por intelectuais ligados à música, envolvendo as definições e os significados do que entendiam como a “música popular brasileira” 1 . Consagrada a partir das décadas de 1930 e 1940 por Mário de Andrade e Gilberto Freyre como “a mais forte criação de nossa raça” e “arte mais totalmente nacional” 2 , foi possível perceber que, desde o final do século XIX, já existiam importantes esforços de valorização e resgate da “música popular”, acompanhando de perto as polêmicas criações sobre o caráter nacional brasileiro.” (p.1) - ABREU, Martha. *Histórias da “Música Popular Brasileira”, uma análise da produção sobre o período colonial*. Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>. Acesso em: set. 2020. Por uma síntese sobre a história da Música Popular Brasileira, esta é um produto / manifestação artístico-cultural que vem a partir de uma mestiçagem racial de índios, portugueses e negros. É de difícil evidenciação de homogeneização de características gerais da “música popular”, e assim se faz uma realidade musical múltipla e multifacetada, demonstrando como o recurso da “fábula das três raças”, também recorrente nas construções sobre a música brasileira em geral. “A nossa música, de acordo com seus estudiosos, aparece, juntamente com os primeiros centros urbanos, no Brasil colonial do século XVIII. Mas é só a partir do final do século XIX que se configura a síntese da nossa expressão musical urbana através do hibridismo de sons indígenas, negros e portugueses”. (Op. cit. p. 4). A criação do **samba brasileiro** (samba urbano carioca) por exemplo é uma das maiores realizações do temperamento artístico no país, um estilo musical inconfundível, o samba tem em sua origem vindo de comunidades afro-brasileiras urbanas do Rio de Janeiro, no início do século XX, e a suas raízes estão na expressão

com a realidade de vida social no Brasil, ou seja, diferente do que ocorria na Alemanha no Século XX, ao qual foi vivenciada por Brecht. Com isso, a Companhia do Latão, para além de se prender em uma forma específica, uma estética, buscou, também experimentar outras formas, outras funções, como no caso, do uso da sonoplastia e da música. O grupo busca dar outras funções, tanto para a trilha instrumental, como também outras funções para as canções, como veremos em sequência nos próximos tópicos, ainda que mantendo o foco principal na questão dialética, sobre as contradições da vida social.

4.2.2 Criação de composições não tradicionais, por meio de escalas não diatônicas, e o trabalho com ritmos irregulares em *O Pão e a Pedra*

Assim como já visto anteriormente, sobre os principais caminhos musicais trabalhados pela Companhia do Latão durante muitos anos em várias de suas peças, são entre os principais: A pesquisa com ritmos, o de improvisação de canções pelos atores junto aos músicos, e o caminho da pesquisa de melodias compostas com escalas que não a diatônica¹⁴⁵. Além da pesquisa em relação a música em sua função dramática, com foco na dialética, ou seja, nas contradições. Destaco agora dois destes principais caminhos, sendo eles o trabalho com ritmos musicais, em foco para os ritmos, regulares e não regulares, e o da experimentação de músicas por meio de escalas não diatônicas que aparecem no espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016).

Lincoln em seu trabalho musical em *O Pão e a Pedra* (2016) aponta que o que mais buscou, foi transitar em momentos musicais não regulares, uma de suas escolhas, pois ele junto ao grupo procurou, ir também para um caminho de experimentação de

cultural da África Ocidental, assim como nas tradições folclóricas urbanas, ligadas ao período colonial, com o passar dos anos ganhou algumas modificações, ampliando mais o gênero musical, dando raízes ao pagode, partido alto etc. O Brasil por ser um país muito grande, com diversas culturas, advindas de outros estados, ou seja, contendo várias subculturas, com as expressões artísticas não seria diferente, outros estilos musicais vieram surgindo devido à grande miscigenação e diversidade cultural, um outro exemplo é do Maracatu, uma dança folclórica com origem afro-brasileira, que surge em meados do século XVIII, a mistura musical das culturas portuguesa, indígena e africana, originária do estado do Pernambuco. Um último exemplo são as cantigas populares, ou canções de tradição popular brasileira, estas fazem também parte do folclore brasileiro, apesar de uma origem europeia, tiveram grande influência indígena e africana, tanto nos ritmos, quanto nos temas, uma manifestação musical em grande parte transmitida pela tradição oral.

¹⁴⁵ Como já destacado anteriormente nesta dissertação Op. cit. p. 89. Basicamente o trabalho com escalas não diatônicas, visa buscar fugir do padrão de uso da escala comum, ou seja, do sistema da escala diatônica, que é aquela que se repete a cada oitava nota, e que passa por uma sequência tonal específica. A escala diatônica é tipicamente utilizada para música ocidental, da cultura europeia, e é conhecida também como heptatônica, que contém cinco intervalos de tons, e dois intervalos de semitons entre as notas.

formas diferentes de composição. E essa música não convencional que aparecia em muitos momentos peça, era composta basicamente por escalas não diatônicas. Um outro tipo de música trabalhada, que aparece na peça, são os trechos musicais sem piano e sem vozes, apenas percussivos, onde trabalhou-se ritmos irregulares, a partir de confronto de ritmos, ou seja, por uma rítmica quebrada, cheia de contratempos, contrapontos.

O uso do piano, um dos principais instrumentos utilizado por Lincoln no espetáculo, em alguns casos transita em temas musicais longos ou bem curtos, os temas instrumentais que aparecem nas cenas e são mais longos, são feitos por uma série dodecafônica¹⁴⁶, em que se buscou romper com o uso convencional do sistema tonal. As canções tradicionais, populares que aparecem na peça são tonais¹⁴⁷, já as canções escritas pelo próprio Lincoln, também algumas junto a equipe, são quase todas baseadas nas escalas modais¹⁴⁸, mas que também, algumas se desenvolvem em modulações tonais em certos momentos. Na peça, há trechos musicais totalmente percussivos, sem o uso do piano ou de vozes, onde se buscou trabalhar com confronto de ritmos simples, e com ritmos irregulares.

¹⁴⁶ Dodecafônismo – Surge em meados de 1930, final do séc. XIX indo para o início do séc. XX, é uma técnica de composição criada por Arnold Schoenberg, que basicamente utiliza de doze sons (notas), ou seja, o uso de várias notas dentro de uma mesma música, em que se explora outras formas de composição, na busca de romper com o sistema tonal tradicional, bem como da harmonia tradicional. E com isso surge o atonalismo, que pensa todas as notas com igual importância. Organiza essas doze notas variando-as de várias formas, na ordem em que se deseja, e entre elas variando a duração, velocidades, intensidade, mudança de timbre, mas para repetir determinada nota é necessário passar novamente por todas as outras 12 notas da escala.

¹⁴⁷ Tonais – músicas que apresentam uma tonalidade definida, trazendo uma certa hierarquia entre os sons, as notas, os tons, e basicamente giram em torno de uma nota principal. Este tipo de música tonal também pode ser entendido como pentatônica, também como música modal, e ou música ficta. Este tipo de musicalidade é mais comum no ocidente, no caminho da música não atonal, baseada em uma estruturação funcional determinada, que gera um percurso melódico e harmônico composto por repousos e tensões complexas. Mais detalhes sobre tonalismo, música tonal, pode ser revisto na p. 45, desta dissertação.

¹⁴⁸ Escalas modais – Uma escala musical de modo geral é feita por uma sequência ordenada de intervalos musicais, composta por tons e semitons. Conhecida como escala cromática, um exemplo seria com a escala de dó composta pelas notas: C, C# (semitom), D, D# (semitom), E, F, F# (semitom), G, G# (semitom), A, A# (semitom), B, as notas que não são semitons são os tons inteiros. Entendendo o que é escala, podemos notar que os “modos” musicais são um tipo de escala também, mas com características melódicas distintas. Os “modos” são divididos em 7, cada um com sua estrutura, cor e humor único, sendo eles o modo jônico, o dórico, o frígio, o lídio, o mixolídio, o eólio e o lócrio, estas estão dentro do “modo grego”. Estes modos surgem das primeiras formas da música ocidental, anterior da divisão matemática dos 12 tons da “oitava”. Atualmente a música modal é referida ao uso de dos modos de forma harmônica e estrutural, e não pela harmonia funcional tradicional. O som melódico dos modos permite trazer drama e frescor, e de uma maneira geral é possível notar que os modos de uma escala mais baixa são considerados escuros, já os modos com graus de escala mais elevados, são vistos com som brilhante. De maneira geral que faz a música soar modal é a harmonia escolhida pelo compositor, a forma que este intercrusa estas notas, podendo soar como não tonal, ou fora do tom, fora do centro tonal, tudo de acordo com a intensão que se busca.

O início do espetáculo após o 3º sinal, no prólogo, já começa com um tema musical feito no piano, que é curto, feito em série dodecafônica, acompanhado com uma batida de tambor, em sequência entram os atores. O piano aparece com tema sonoro (Eclesiastes), ligado a temática da religião¹⁴⁹, a intenção dos sons do piano nesta cena é de acompanhar a tenção das falas dos personagens. Este tema musical ocorre após fala de Joana: “É porque para Deus dívida é ofensa. (*reza*) E não nos exponha à tentação, mas livra-nos do Maligno, Amém.”, os demais atores ficam em volta do palco circular.

Em relação ao uso da música tonal, alguns exemplos que aparecem¹⁵⁰ na peça, é como o que ocorre na Cena II do Ato I, intitulado “Missa do não”, Lincoln utiliza o piano com progressões tonais. Nesta cena após uma fala do personagem Fúria Santa: (“Tudo isto te darei, se, prostrado, me adorares”. Aí Jesus lhe disse: “Vai-te, Satanás”), o personagem “padre” dá seu texto com sonoplastia ao fundo, os fiéis vão se aproximam, e o recitativo aos poucos se converte em um canto coletivo. Segue um trecho da letra “Operário em construção”¹⁵¹, narrada pelo padre, e notas da cifra musical que acompanha ao fundo da fala do padre, e ele (*recita*): “Portanto, tudo o que vês / Será teu se me adorares / E, ainda mais, se abandonares / O que te faz dizer não”. As notas musicais de são: (A, D / B, E / Db, Gb / Eb, Ab / F, Bb). Neste momento também pode-se notar que, ocorre uma quebra épica, em relação a ação que ocorre na cena, trazendo um distanciamento dos atores ao aparecer a música de fundo junto a narração do padre.

Logo em sequência o padre puxa uma canção e o coro canta, música “Operário em construção” música de Lincoln e texto de Vinício de Moraes com o mesmo título: “Via tudo o que fazia / O lucro do seu patrão / [...] A marca de sua mão. “TODOS” – E o operário disse: Não!”. Esta música é basicamente trabalhada em blocos modais com progressão ascendente em tons inteiros, segue a partitura na Figura 3. Em relação as notas da cifra desta música que são: (G, C / A, D / B, E / Db, Gb / Eb, Ab / Bb, Eb), pode-se dizer que tem pequenos blocos de pares de notas tem relação tonal, onde se tem uma nota dominante mais uma tônica.

¹⁴⁹ Religião é uma temática que foi fortemente trabalhada no espetáculo *O Pão e Pedra* (2016), a figura religiosa que aparece a princípio é católica, e não evangélica. Na cena de abertura do espetáculo ocorre a ação em que a mãe (Joana) ensina o seu filho a rezar o pai nosso, e tem uma correção que acontece nessa oração que tem no pai nosso antigo era “perdoar nossas dividas” e não nossas ofensas, que mudou nos anos 70, mas parte das igrejas evangélicas manteve (dívidas), que tem a ver com dinheiro, algo mais materialista. A música foi algo essencial para se trazer essa temática pra cena.

¹⁵⁰ Os exemplos de letras e cifras seguem completos nos anexos desta dissertação no roteiro musical.

¹⁵¹ Vinicius de Moraes, *O operário em construção e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

Figura 3 – Partitura musical de “Operário em construção”, música de Lincoln Antonio, texto “Operário em construção” de Vinicius de Moraes

Partituras

Operário em construção
Música: Lincoln Antonio
Texto “Operário em construção” de Vinicius de Moraes

$\text{♩} = 60$

Vi - a tu - do o que fa - zi - a

O lu - cro do seu pa - trão

Em ca - da coi - sa que vi - a

Mis - te - rio - sa - men - te ha - vi - a

A mar - ca de su - a mão E o o - pe -

rá - rio dis - se: Não!

199

Fonte: Imagem retirada do livro *O Pão e Pedra* de Sérgio de Carvalho (2019, p. 199).

Sobre a questão do trabalho com ritmos principalmente os irregulares, muito presente no espetáculo, mas também o trabalho com ritmos simples. Havendo em *O Pão e Pedra* (2016), a utilização de diversas músicas trabalhadas com trechos totalmente percussivos, sem o uso do piano ou de vozes, um dos pontos principais foi de se trabalhar o confronto de ritmos. E boa parte destas músicas percussivas, não eram acompanhadas nem pelo piano, ou por vozes dos atores, e a ideia maior de se trabalhar com os ritmos principalmente os irregulares, era tanto para contrapor ações cênicas, auxiliar das dinâmicas de trocas de cenas, ora mais enérgicas, ora mais tensas, e para complementar ações, como nas de climas de luta, confronto.

Um exemplo da questão rítmica musical, enquanto sonoplastia por meio de instrumentos percussivos e carcaças de metal, com ritmos irregulares, ocorre na cena 6, intitulada “Primeira noite de trabalho de Joana Paixão como homem”. “Noite de montagem está em pleno funcionamento. Operários e peças de automóveis transitam pelo espaço. Entre as máquinas ruidosas, o luzeiro e a fumaça das soldas. Um grande relógio vigia o ambiente” (CARVALHO, 2019, p.45), a música instrumental feita por sons de lixas, (no tempo rítmico 6/4), ao fundo durante uma narração do ator Ney com o seu personagem Arantes, o ritmo se altera ao final da narrativa e auxilia na transição da cena especificando o ambiente de fábrica, neste momento o Músico Lincoln toca percussão e é auxiliado por um dos atores que toca em uma grande carcaça de metal fazendo sons graves, em tons 6/4 - este compasso causa um ritmo (sicopa) irregular.

Durante esta cena que ocorre “num trecho da fábrica, o personagem Fúria Santa explica ao novato o procedimento de soldagem das peças que compõem a carcaça do carro. O rapaz tem o bigode grosso e usa um macacão largo. Ele é João Baptista, a máscara de Joana Paixão no mundo do trabalho” (CARVALHO, 2019, p.45), após a fala de Fúria “Se você não põe o certo, não cobre o buraco”, a música é pausada, ele faz uma pergunta: “Você tem um cheiro estranho, rapaz, passa perfume?” – resposta de João Baptista: “É que eu tomo banho”, neste momento volta a música percussiva.

Nesta cena a música acompanha as falas e ações dos personagens, havendo momentos do aparecimento de *Gestus Sociais*, onde Joana transvestida de João Baptista, pra não se entregar, faz alguns gestos clichês que homens “machistas” costumam fazer no cotidiano, como dar saquinhos nos companheiros, cotovelada no colega, segurar o órgão sexual, balançada por cima da calça. Acompanhado também de ações mais simbólicas, num cenário não realista, mas contendo efeitos cenográficos, como fogos de artifício que saem chamas e podem ser segurados, elementos estes que auxiliam na simbologia da cena, que remete ao ambiente da fábrica.

A música nesta cena além de complementar a ideia do ambiente fabril, porém não de forma realista. Fúria canta música “O homem de Nazareth” letra de Antonio Marcos, para descontrair um pouco enquanto trabalham, e dá dicas ao colega João Batista, que empolga e canta também, mas esquece que ali estava como homem, fingindo ter a voz mais grave, masculina e canta agudo, com a voz da Joana, e Fúria desconfia neste momento. O instrumental percussivo ao fundo durante o momento que cantam “O homem de Nazareth”, faz um ritmo em contraponto, contraditório a canção, como uma música-gestus, que comenta a ação, sobre a relação social que ela traz um

estranhamento, mas que tem uma relação crítica, esta música não se sobressai na cena, mas auxilia na compreensão política e social da cena. O personagem Arantes entra, interrompe o diálogo dos dois e cessa a música.

Um ponto importante de se destacar ainda em relação a cena 6, está ainda em relação ao trabalho com os ritmos, a partir do trabalho dos atores. A Companhia do Latão tem a tendência de em seus processos cênicos, na criação do espetáculo fazer com que os atores, tenham uma familiaridade com a música desde a relação com o canto, como um acesso a instrumentos, principalmente os percussivos. No exemplo da cena 6, se tem o ator a Tiago, que auxilia Lincoln na cena, tocando instrumentos percussivos, como também uma carcaça de metal. Esse tipo de experimentação musical esteve presente desde o início dos ensaios. Não só o Tiago, mas também os outros atores, mantiveram essa experiência musical durante o processo.

4.2.3 As principais linhas das canções em *O Pão e a Pedra*

Assim como a criação de canções, pelos atores e músico em processos de ensaios, sendo um dos principais caminhos de pesquisa musical da Companhia do Latão, em *O Pão e a Pedra* (2016), este tipo de processo se manteve, de forma coletiva, mas ainda assim, com uma grande participação de Lincoln Antonio como compositor principal, para além de instrumentista no espetáculo. Mas, além das composições criadas pela equipe, aparecem outras linhas musicais importantes em relação às canções, não só inéditas, mas houve a escolha de algumas canções já conhecidas popularmente e ligadas à temática da peça e aos personagens.

Algumas dessas canções estão mais ligadas a uma função épica, como vimos, a exemplo dos coros dos operários que aparecem cantando, canções que remetem ao universo do trabalho, inspirados em manter a greve. Em alguns momentos estas canções aparecem de forma mais falada do que cantada, acompanhada pela música instrumental, basicamente fazendo quebras e comentários sobre a cena. Das canções corais, relacionadas aos operários, são elas baseadas nas escalas modais, que se desenvolvem também em modulações tonais. Já em relação as outras canções, como músicas de tradição popular brasileira, ou da cultura pop dos anos 1970, estas são basicamente tonais.

A primeira linha que destaco, é a de canções ligadas a música de tradição popular brasileira, é um elemento que Lincoln sempre buscou pesquisar e trabalhar no teatro, como também em outros tipos de experimentos musicais, como a exemplo do trabalho que ele faz com o grupo *A barca*¹⁵². Ainda que estas músicas / canções tradicionais, trabalhadas por Lincoln não sejam todas que apareçam na obra final, esta é uma prática que ele tem o costume de fazer, um trabalho musical em processos cênicos, que serve como exercícios básicos para a equipe, relacionado tanto como para aquecimentos vocais, exercício de dança e de improvisação musical e para criação de cenas, etc.

Sérgio de carvalho sabendo da relação de Lincoln com uma pesquisa e prática em relação a música popular brasileira, o propõem em continuar neste caminho, para pensar a sonoplastia e música para a peça *O Pão e a Pedra* (2016). Lincoln com isso trouxe esses tipos de canções e sonoridades para os processos de ensaio, e relacionando tudo essas músicas de tradição popular a temática do espetáculo. Notando que a base histórica do tema central da peça é sobre a greve no ABC em 1979, e também pelo fato de muitos operários que trabalhavam nas fábricas serem nordestinos, uma grande parte da população. O diretor sugeriu músicas de brincadeiras culturais da região do Nordeste. Então experimentaram no processo peças do Reisado do Cariri cearense, cantigas de roda da Bahia e de Minas Gerais.

A equipe da Cia do Latão nesta pesquisa, notando que boa parte dos operários que trabalhavam no ABC Paulista naquele período, era composta em grande parte por nordestinos, perceberam que aquele foi um período onde se tinha um certo imaginário de segregação em relação a Baianos e Paulistas, entrando aí a questão de uma separação, ou mesmo do racismo. Um exemplo disto seria das pessoas que naquela época não queriam ser reconhecidos como nordestino, havia aí uma certa abstração sobre essa questão, isto se dava quando alguns nordestinos que falavam com uma afirmativa sobre serem baianos e não cearense, e é o que aparece na fala como do personagem do “Fúria santa”, e mesmo relacionado a canções que ele apresenta em cena.

¹⁵² Lincoln faz também parte do grupo *A Barca*, cujo tem sido o grupo de mais longo trabalho dele até então, que nasceu praticamente junto a Cia do Latão, desde meados de 1997. Lincoln junto *A Barca*, chegaram a usar do estúdio do Latão para ensaios musicais, eles sempre buscaram fazer estudos e práticas com a música popular brasileira tradicional, chegaram a andar pelo Sertão, fazendo um trabalho em que gravam diversas pessoas com suas canções e histórias. Este é um grupo que já teve participação de cantoras como Jussara Marçal, Sandra Chimenez, a contrabaixista Renata Amaral, entre outros, eles também pesquisaram sobre Mario de Andrade e a as canções populares brasileiras.

O Lula (Luiz Inácio da Silva – ex-presidente do Brasil) era um exemplo de imigrante nordestino que naquela época de greves no ABC, era chamado de baiano, ou seja, esse imaginário do imigrante nordestino que vai para metrópole paulistana, entra como figura guia de alguns personagens da peça, especialmente da personagem Joana Paixão, que tem uma espécie de memória infantil dessas canções de tradição popular que a atravessam, e que associa essa relação também com o seu filho.

Um exemplo deste tipo de canção ocorre na cena 20, “Compasso de espera”, É noite de folga da personagem Joana, e passará com seu filho, nesta mesma cena em um outro plano, há uma ação simultânea¹⁵³, um relato da personagem Luísa a seu grupo político, quando a personagem Joana entra na sua casa após comprar uma TV, lentamente ela entoa uma canção tradicional com uma melodia doce e melancólica, canta: “Bate Marcha” - Reisado de Mestre Aldenir, Crato, CE: “O meu amor é quem faz eu ir à guerra [...] meu coração é um guerreiro treme terra), ao fundo Lincoln acompanha com algumas poucas batidas no tambor.

¹⁵³ “No espetáculo da Companhia do Latão, esse relato era feito na semiescuridão, rompida por focos de lanternas. O movimento coreográfico das luzes indicava a passagem do tempo, como numa imagem ‘em negativos’ do ciclo de um relógio de sol” (CARVALHO, 2019, p. 137). Enquanto a personagem Luísa falava, ao fundo era tocado um instrumental da música “Bate Marcha” acompanha as duas ações em simultâneo.

Figura 4 – Partitura musical de “*Bate marcha*”, canção tradicional brasileira – Reisado do Mestre Aldenir, Crato, CE

Bate marcha
Canção tradicional brasileira
Reisado de Mestre Aldenir, Crato, CE

C
Oi ba - te mar - cha Ba - te o tam -

F
bo - or O meu a -

G7
mor é quem me faz eu ir à

C
guer - ra su - bi a ser - ra de a - vi -

F
ã - ão Meu co - ra -

G7 C
ção é um guer - rei - ro tre - me ter - ra

216

Fonte: Imagem retirada do livro *O Pão e Pedra* de Sérgio de Carvalho (2019, p. 200).

Seguindo esse exemplo de música / canção de tradição popular - cantiga de roda da Bahia, também trabalhada nesta peça, aparece na cena 3, ainda no Ato I - Após uma missa na cena, ocorre um diálogo entre os personagens padre e Fúria Santa, com a

seguinte deixa (fala): FÚRIA – “Não, ser comunista é achar que não tem céu, é tudo aqui na terra”. Após essa fala a uma outra troca rápida de cenário, ao fundo o instrumental da cantiga popular “Canção de Terezinha”, no tom (B), é uma música tonal, como exemplo das demais cações de tradição popular.

Segue a Figura 5 com a partitura da canção. Na cena 11, intitulada “Vigilância e propaganda”, torna a aparecer a música “*Canção de Terezinha*” no tom (B), em seu final “João Baptista-Joana, na fábrica, ergue a porta e a carrega até uma pilha encostada à parede. Ela entoa uma canção terna aprendida de seus pais” (CARVALHO, 2019, p. 83), (Solo - Joana): “As rosas também mudam do jardim paro deserto. / De longe também se ama quem não pode amar de perto”, em seguida Joana junto ao coro cantam: “O amor de Teresinha já subiu de avião. / Oi, Terezinha, laranjeira dá limão...”, continua o toque da música “Canção de Terezinha” em (B) no início da cena seguinte, no piano, enquanto a personagem Luísa (militante) narra sobre suas aulas.

Figura 5 – Partitura musical de “*Canção de Teresinha*”, canção tradicional brasileira – cantiga de roda da Bahia

The image shows a musical score for the song "Canção de Terezinha". The title is "Canção de Terezinha" with the subtitle "Canção tradicional brasileira Cantiga de roda da Bahia". The score is written in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 90. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "O a-mor de Te-re - zi-nha já su-biu de a - vi - ão Ô Te - re - zi-nha la-ran-jei-ra dá li - mão Ô Te-re - zi-nha la-ran-jei-ra dá li - mão". The chords are indicated by letters C, F, G7, and C. The page number 200 is visible at the bottom left of the score.

Fonte: Imagem retirada do livro *O Pão e Pedra* de Sérgio de Carvalho (2019, p. 200).

A partir do uso da música e canção de tradição popular, criou-se assim uma certa linha musical em relação as canções dentro do espetáculo, seguida pelo grupo. Mas além desta primeira linha, ao longo do processo foi surgindo outras linhas de canções também. Vejamos agora a linha das músicas / canções relacionadas a cultura pop dos anos 70. Pensando nesta linha musical com relação a cultura pop / MPB dos anos 70 no Brasil, as canções de rádio, tem-se o exemplo do ator Bandeira, com o personagem Fúria Santa, que na peça é fã do Roberto Carlos e das suas músicas, como da canção “O homem de Nazareth”¹⁵⁴, composição de Antônio Marcos: “[...] 1973, tanto tempo que ele morreu / O mundo se modificou / Mas ninguém jamais o esqueceu. [...] O mundo só será feliz, se a gente cultivar o amor...”.

Esta que é uma canção religiosa que tocava no rádio, aparece por exemplo na cena 6, em que o personagem Fúria Santa a canta quando está ensinando o colega de trabalho (Joana enquanto transvestido de João Batista). Esta música é um tipo de cancionero / pop religioso, muito tocado nos anos de 1970 no Brasil. Fúria canta música ocorre na cena 6, “O homem de Nazareth” letra de Antonio Marcos, para descontrair um pouco enquanto trabalham, e dá dicas ao colega João Batista, que empolga e canta também. A canção volta a aparecer na cena 12 no “baile do bar da Palmares”, onde Joana se aproxima de Fúria já bêbado, próximo ao balcão do bar, e os dois cantam a música o “Homem de Nazareth”, imitam som dos instrumentos percussivos empolgados.

A um outro exemplo ainda dentro desta linha de canção, é com a música “Conheço meu lugar” de Belchior, uma sugestão do ator Bandeira, que aparece quando seu personagem traz um trecho da música na cena 19 do segundo ato, após trabalhar freneticamente, tomado pelas tarefas fabris, executando de modo violento, com rapidez, fala sozinho, remetendo a uma luta interna, e logo canta: “(..) Não eu não sou da nação dos condenados, conheço meu lugar, nordeste é uma ficção...”, este trecho tem muito a ver com o seu personagem, mas que de alguma forma é uma canção que contém uma letra um pouco mais intelectualizada em relações as canções do Roberto Carlos, ao qual

¹⁵⁴ Esta é uma música que reaparece em mais de um momento na peça, com o Fúria Santa cantando. O trecho que o personagem canta na letra, inclusive, pode ser comparado a figura do Lula, em uma referência metafórica, na seguinte frase: “longe de sua cidade, não cursou nenhuma faculdade, mas na vida ele foi doutor”, falando de Jesus na letra, que na peça vem como um eco.

o personagem também se identifica. Esta música de Belchior contém uma letra fala do nordestino, este que é excluído no Sudeste do país, em São Paulo.

Como podemos notas, estas linhas de canções, tanto de tradição popular, tanto da cultura pop brasileira, estão muito ligadas questão da memória e trajetória dos personagens no espetáculo. Foi algo que Sergio de Carvalho trouxe no decorrer do processo da peça, usando-se inclusive, de sua própria memória infantil como exemplo no processo, de algum modo ele jogou esta ideia de memória musical para o personagem “Fúria santa”, quando entra cantando a música de Roberto Carlos em cena, e de acordo com o que ocorre na cena é possível perceber essa relação, socio-cultural, memorial do personagem. Isto seria um pensamento de musicalidade ligado com a relação memorial, sendo algo que entrou na dramaturgia musical da peça.

É notável a ligação interna e memorial dos personagens, contendo todo um contexto ligado a cena, e uma observação importante a se fazer, sobre algumas destas canções que se repetem, tanto cantadas pelos personagens ou reproduzidas pela sonoplastia, é algo diferente da relação dramática do ponto de vista do *Leitmotiv*¹⁵⁵, a técnica de Richard Wagner, em que um tema musical aparece múltiplas vezes ao longo de uma obra, de forma a caracterizar personagens, ou situação, estado de espírito, ou seja, um “motivo condutor”. Diferentemente do *Leitmotiv*, esse tipo de canção, ou mesma quando o tema instrumental da canção se repete, a intenção é de evocar trajetórias, memórias, desejos e emoções internas dos personagens.

A terceira linha muito presente no espetáculo, é das canções de coro dos operários, elas surgem por uma linha mais variante, remetem muito aos trabalhadores inspirados em manter a greve. Basicamente estas canções corais dos operários, foram criadas no processo do espetáculo, por Lincoln Antonio, e algumas letras com participação da equipe de atores e diretor, por meio de ressignificações frases, textos, falas, com a finalidade de se criar canções improvisadas sobre a temática de greve. Lincoln a pedido do diretor, analisou um material literário¹⁵⁶ e videográfico sobre a temática do espetáculo, destaco um dos livros ao qual Lincoln musicou trechos dele

¹⁵⁵ Leitmotiv – Richard Wagner: motivo condutor, uma técnica aplicada sistematicamente por Richard Wagner em suas óperas, constituídas por frases musicais curtas e recorrentes, usadas como recurso para fixar, rememorar e gerar identificação por parte do público ouvinte. Op. Cit. p. 11 – nesta dissertação.

¹⁵⁶ A referência completa de pesquisa para o espetáculo O Pão e a Pedra (2016) se encontra no site da Companhia do Latão, no programa da peça. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/o-pao-e-a-pedra/>.

durante processo de construção do espetáculo, que é: *Greve na fábrica*¹⁵⁷ (1970) de Robert Linhart, com tradução de Miguel Arraes.

A exemplo de canções musicadas, a partir de ressignificações textuais deste livro: “Canção do subversivo”¹⁵⁸, que aparece no meio da cena 6, nesta cena os trabalhadores da fábrica estão no vestiário, Jaílton um dos personagens que está com uma revista Playboy, que contém uns panfletos sobre a greve para distribuir entre os colegas, mas é surpreendido pelo feitor e esconde os panfletos, e finge está apenas admirando a mulher da revista, ainda assim é pego por deixar cair um panfleto. A partir disto ocorre a canção em uma quebra, durante a mesma, Jaílton faz movimentos estilizados, dando a ideia de uma visão interiorizada, como seu sentimento em relação a punição. “Canção do Subversivo Anônimo” está no tom (Eb), música modal que desenvolve em progressão de escala tonal. Ora ocorre o canto individual, ora com o coral dos atores, acompanhado de Gestus.

¹⁵⁷ Este livro narra a história do próprio autor, um estudante que se engajou como um operário no período de um ano em uma fábrica da Citroën na França, e relata sua experiência, sobre sujeição, métodos de repressão e de vigilância. E ao mesmo tempo percebe formas de resistência, em gestos simples, pequenos, do cotidiano dos trabalhadores. Ao se infiltrar no movimento operário participou do ponto máximo que este atingiu, ao qual se de deflagrou em uma greve.

¹⁵⁸ A partitura desta música e de outras contidas na peça se encontram no livro *O Pão e Pedra* (2019) de Sérgio de Carvalho, São Paulo, Editora Temporal. A música junto e a dramaturgia desta cena estão na página 51 do livro. Há mais informações sobre a utilização desta música no roteiro musical desta dissertação. *Canção do Subversivo* – tem a letra adaptada do livro de Robert Linhart, *Greve na fábrica*. Tradução de Miguel Arraes, com a colaboração de Lydia H. Caldas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 89.

Figura 6 – Partitura musical de “*Canção do subversivo*”, música de Lincoln Antonio, texto do livro greve na fábrica de Robert Linhart. Continuação na próxima folha.

Canção do subversivo

Música: Lincoln Antonio
 Texto do livro *Greve na fábrica* de Robert Linhart

♩ = 135

Seu mé - to - do é sim - ples e e - fi - caz

Um sub - ver - si - vo de - ve sen - tir - se mar -

ca - do vi - sa - do É ne - ces - sá - rio ar - ran -

cá - lo da re - la - ti - va pro - te - ção da a - ção co - le -

ti - va Não po - de se con - si - de - rar fun -

di - do na mas - sa a - nô - ni - mo

É pre - ci - so que ou - ça seu
no - me ser... pro - nun - ci - a - do E des - ta -
ca - do em ver - me - lho na lis - ta ne - gra
E sin - ta to - da a má - qui - na da
fá - bri - ca pe - sar so - bre e - le
en - tre as qua - tro pa - re - des me -
tá - li - cas des - se es - cri - tó - rio nu...

onde ressoa o
barulho das
linhas que lhe
são vizinhas.

202

Fonte: Imagens retirada do livro *O Pão e Pedra* de Sérgio de Carvalho (2019, p. 201).

A “Canção da segunda semana de greve”, música de Lincoln Antonio, também com o texto retirado do livro *Greve na fábrica* de Robert Linhart: “Reunimo-nos novamente no domingo a fim de preparar a segunda semana de greve”. Este é um trecho desta música ao qual Sérgio também mexeu em parte da letra, buscando deixá-la mais adequado a peça. Segue, na Figura 7, a partitura musical da música “Canção da segunda

semana de greve” no tom (Dm), está música que é em escala modal, mas se desenvolve em modulações tonais, piano ao fundo com a letra cantada pelo coro. A música ocorre após o “encontro de trabalhadores no sindicato dos metalúrgicos. A imagem estilizada e coreográfica se contrapõe à de João Baptista sozinho na fábrica, entre as marteladas nas peças e os tragos fundos no cigarro” (CARVALHO, 2019, p. 81), ao final da canção batidas com martelo do personagem Batista em uma porta de carro, e coro sai.

Figura 7 – Partitura musical de “*Canção da segunda semana de greve*”, música de Lincoln Antonio, texto do livro greve na fábrica de Robert Linhart. Continua nas 3 próximas folhas.

Canção da segunda semana de greve
 Música: Lincoln Antonio
 Texto do livro *Greve na fábrica* de Robert Linhart

♩ = 60*

Re - u - ni - mo - nos no - va - men - te no do -
 min - go a fim de pre - pa - rar a se -
 gun - da se - ma - na de gre - ve A o - pi - ni - ão ge -
 ral e - ra de que se - ri - a im - pos - sí - vel blo - que -
 ar a pro - du - ção por mais u - ma se - ma - na

* O pulso não deve ser rigoroso, mas convenientemente rubato para garantir a fluência do texto.

206

D⁵ (omit 3) 7

Mas a mai - o - ri - a do pes - so -

D⁴ (omit 3) D⁵ (omit 3) D⁴ (omit 3)

al da co - mis - são de ba - se

B^b 5

Não ti - nha a mí - ni - ma in -

A G 3 3

ten-ção de do-brar - se: Na-da os fa - ri - a mu-dar

A 7 Dm

de o - pi - ni - ão Con - ti - nua - re - mos en - tão

B^b 5 3 C

Mes - mo que a re - pres - são da po - lí - cia se a - cen - tu - e

B^b 6 C

Mes - mo que e - xe - cu - tem su - as a - me - a - ças Con

D⁵ (omit 3) D⁴ (omit 3) D⁵ (omit 3) 3

ti - nua - re - mos por u - ma ques - tão de prin - cí - pio Con

6 5 D⁴ (omit 3)

ti-nua-re-mos por-que tra-ta-se re-al - men - te de u

D⁵ (omit 3) D⁴ (omit 3) 5

ma ques-tão de hon-ra e não so - men-te de u-ma pa-

D⁵ (omit 3) B^b 3 Dm

la-vra que so - a bem nos pan-fle-tos U-ma

B^b 5 C

gre - ve, mes-mo ma-jo - ri - tá - ria não

B^b 7 A 3

po-de li-mi-tar se a u-ma sim-ples abs-ten ção do tra-ba-

♩ = 100 G

lho E - la en - vol - ve gran - de re - sis -

D Em

tên-cia é co - mo sus-ten - tar um blo - co de gra -

ni-to: se lar-ga-mos mão so-mos lo-go es-ma

ga - dos As - sim é que nos re - for -

çã-mos na ex-pec ta - ti - va da se-gun-da fei - ra:

No - vos pan - fle - tos

no - va cam - pa - nha de ex - pli - ca -

ção No - vos pan - fle - tos

Fonte: Imagens retiradas do livro *O Pão e Pedra* de Sérgio de Carvalho (2019, p. 201).

Greve na fábrica (1970) foi um livro importante. Entre outros materiais para o processo de construção da peça, além de referência para composição musical, a obra também serviu como ideia para pensarem a construção de algumas cenas e mesmo de alguns personagens. Lincoln também musicou trechos de jornais grevistas, relacionadas a greve no ABC nos anos de 1978 a 1980. Esses pequenos textos musicados entraram na dramaturgia da peça como a referência de convocação para greve ou orientando como proceder durante as negociações nas cenas.

A canção final da peça foi composta a partir de um trecho do *Eclesiastes* na tradução de Haroldo de Campos, texto este que foi sugerido pela atriz Helena Albergaria, e acabou sendo o ponto final do espetáculo. Algumas dessas músicas compostas pelo diretor musical, como trechos deste material que foi musicado, foi trabalhado pensando em uma música que ao cantada em coro, fizesse a narrativa, contasse parte da dramaturgia, sendo referente a situação que se passava na cena. Seria como os coros trabalhados no teatro épico de Brecht, abrindo espaço para um momento de quebra na cena e de reflexão para o público. A “Canção do *Eclesiastes*” na cena 28, aparece quando:

Todos os artistas e tores se aproximam do público. Formam pares ou trios. O ator que representa Arantes está ao lado da atriz que representa Luísa, assim como a atriz que representa Joana está ao lado do ator que representa Isaías. O grupo mostra, na atitude sombria, seu aprendizado diante de uma história de lutadores do povo (CARVALHO, 2019, p. 181).

Outra relação interessante em relação a “*Canção do Eclesiastes*”, é que no início da cena 28 do “passeio no parque”, na cena 27 da “assembleia no banheiro”, em seguida a fala de Arantes: (E quem sabe levantar a mão, enquanto tenho duas para seguir semeando), já aparecia o pré-tema instrumental de *Eclesiastes* modulando. E logo em sequência já ocorre uma mudança rápida de cena e o tema musical muda, sendo ele “circense”. Já na cena 28 “Passeio no parque”, há uma mudança de temas musicais muito interessante, trazendo um dinamismo a cena, e também de alguma forma comentam a cena, contribui na mudança de clima etc; segue algumas falas em que logo após ocorre essas variações de temas musicais na mesma cena, segue algumas falas junto com as músicas de acordo com o roteiro musical:

JOANA - "Teresa", o que você acha?

IRENE - Eu acho lindo. **“música”:** Piano (Acorde em C) **“Canção de Terezinha”** – Joana / atriz Helena

ISAÍAS - Carrinho de bate-bate, vamos, mãe? – **Volta o tema musical circense.**

(...) FÚRIA - Vamos rodar? - **Muda a música, em tom de (A).**

(...) (beijo Fúria e Joana) – **Volta o tema musical circense.**

(...) JOANA – Ficou com medo, filho? – **Cessa a música.**

(...) ISAÍAS - Não, mãe! O hoje não acabou! – **Coro: “Canção de Eclesiastes”.**

Figura 8 – Partitura musical de “Canção do Eclesiastes”, música de Lincoln Antonio, texto Eclesiastes 11, 6-8. Tradução de Haroldo de Campos.

Canção do Eclesiastes
 Música: Lincoln Antonio
 Texto: Eclesiastes 11, 6-8
 Tradução de Haroldo de Campos

♩ = 78

A D G D

De ma-nhã se - mei - a tu - a se - men - te A

A D A G D

té o ca - ir da noi - te não des - can - ses tu - a

D Em Bm

mão Pois não te é da - do sa - ber se

Em Bm

es - ta ou a - que - la vin - ga - rá Ou

Em A

se das du - as ca - da u - ma se - rá bo - a Que do -

D A

çu - ra a luz E co - mo é bom pros

218

D G D Em

o-lhos ver o Sol Que os a-nos se-jam nu-me
a-nos se-jam pro-vei

Bm

ro-sos na vi-da de um ho-mem Que os
to-sos na vi-da de um ho-mem

Em 1.

a - nos se-jam nu-me - ro-sos na vi - da de u-

Bm 2. A Da Capo à casa 3.

ma mu-lher Que os to - sos

3. Em

a-nos se-jam me-nos tra-ba - lho-sos na vi-da de um

Bm

ho - mem Que os

Em A

a - nos se - jam lu - mi - no - sos

Assim como já visto anteriormente, este caminho de ressignificação de frases textuais, de jornais, livros, revistas etc; por meio de uma improvisação de canções de forma coletiva em processo cênico, assim como em *O Pão e a Pedra* (2016), também esteve muito presente em outros trabalhos da Companhia do Latão. E dentre as canções corais, feitas pelos operários, é possível perceber também uma forte tendência épica na função do coro, seja por meio das letras que trazem comentários críticos sobre a cena, também pela forma que surge quebrando a linearidade de cena, trazendo um comentário.

Basicamente em relação as canções, pode-se dizer que foram divididas nestas três linhas musicais, ou seja, a primeira linha ligada as canções de tradição popular brasileira, a segunda linha musical relacionada as canções da cultura pop dos anos 70, que variam desde músicas de Belchior a Roberto Carlos. E a terceira linha, que é mais variante, feita pelos corais operários, como canções de chamadas para greve, gritos de guerra.

4.2.4 Música instrumental / efeitos sonoros e suas várias funções no espetáculo *O Pão e a Pedra*

A utilização da música instrumental e sons de efeitos que aparecem na peça, trazem funções fundamentais ao espetáculo, que para mais do que meros efeitos, estes são recursos que tem uma função dramaturgica sobre a narrativa, conduzem e costuram a trilha sonoro-musical da peça. Em sua grande parte, a música instrumental e efeitos sonoros, remetem em algumas cenas de *O Pão e Pedra* (2016), sons de ambiente de fábrica, ambientaliza cenas de assembleias, como também, articula delírios e fantasias de personagens, sublinha alguns textos específicos, comenta gestos dos personagens, e auxilia na transição dinâmica de cenas. Vejamos algumas destas principais funções.

Efeitos sonoro-musicais que ambientalizam cenas: Este tipo de efeito, ocorre em vários momentos do espetáculo *O Pão e Pedra* (2016), principalmente nas cenas em que remetem a fábrica, como das assembleias, nos momentos de culto religioso, e dos momentos de lazer em bar e parque de diversões. Um grande diferencial do uso deste efeito enquanto ambientizador de espaço cênico, é que a Companhia, junto a direção musical, optou para criar e trabalha-los de forma que não soassem como algo (realista /

naturalistas¹⁵⁹) como uma paisagem sonora, mas são sons estranhos, irregulares, porém com a ideia do signo espacial em que se passa a cena, este signo / elemento sonoro, aparece justaposto na cena sem a intenção de fundir a ela, mas de algum modo conversa com a cena, e em alguns momentos também compõem a ação dos personagens.

A exemplo das cenas que se passam no espaço da fábrica, onde ao fundo é feita a sonoplastia ou música instrumental, enquanto ocorre ações cênicas. Como no exemplo já citado anteriormente da cena 6 “Primeira noite de trabalho de Joana Paixão como homem”, a cena se passa na fábrica, onde ocorre montagem de automóveis pelos personagens, algumas peças de carro transitam em círculos no espaço, acompanhada de fumaça e luzes, remetendo o funcionamento ficcional desta fábrica. A sonoplastia / música instrumental feita por sons de lixas, tambor, e carcaça de metal, no tempo rítmico (sicopa), irregular em 6/4, potencializa o espaço fabril, com máquinas ruidosas, além de trazer uma dinâmica da movimentação em cena.

Em relação a sonoplastia e música que ambienta o espaço das assembleias, tem-se o exemplo da cena 8 “Corais da Vila Euclides”, batidas em um tambor ao fundo, num ritmo irregular, dinâmico como um toque de chamada para guerra, e o narrador diz: “Terça feira, 13 de março de 1979. No estádio da Vila Euclides sessenta mil trabalhadores se reúnem em assembleia para confirmar a decisão pela greve” (CARVALHO, 2019, p. 60). Esta é uma cena de uma assembleia, em que grupos de trabalhadores ocupam o campo de futebol da Vila Euclides. Entre os operários, os personagens Arantes e Jaílton procuraram um lugar na frente dos demais, para que possam enxergar as lideranças sindicais.

Como pode se notar, esta trilha sonora ao fundo é justaposta na cena, ela não é fundida como uma paisagem sonora, mas se intercruza na cena, comentando-a, e trazendo uma dinâmica efervescente para o clima da assembleia. Nesta mesma cena, a um momento onde os atores dizem palavras de Lula (Luiz Inácio da Silva) que são transmitidas de boca em boca pelo estádio, Coro da frente falava para o coro atrás, que repetia todas as informações: “Nossa greve foi decretada porque se esgotaram todos os recursos da negociação / (...) A luta dos metalúrgicos do ABC é a luta de todos os brasileiros.” (cessa a música), esta música feita no tambor, serviu para amplificar a sensação da multidão, da movimentação. Após a fala do coro, o personagem Fúria Santa ergue um relógio e grita: “A Volks parou!”, ocorrendo uma comemoração no estádio, e

¹⁵⁹ Op cit – naturalistas paisagem sonora.

no campo já vazio o personagem Arantes dança sozinho, e é observado por Fúria, ao fundo uma música feita no piano (valsa - série), numa virada lírica.

A articulação de delírios e fantasias dos personagens, por meio dos recursos sonoro-musicais, aparecem em alguns momentos do espetáculo. Um exemplo disto ocorre na cena 11 “Vigilância e propaganda”, nesta cena A fábrica da Volkswagen está ocupada pela polícia, alguns setores da linha de montagem foram reativados, após uma fala da operária Miriam em uma entrevista para televisão, ocorre ao fundo uma música feita no piano, com um toque circense em série, em continuidade a cena que tem um ar fantasioso:

João Baptista entra na fábrica. Ele tem a sensação de que as carcaças de automóveis e peças automotivas flutuam no ar. Uma coreografia de objetos intensifica seu estado delirante. Ele bate o cartão e se dirige para a seção de soldagem. Duas portas parecem se ajustar a suas costas, como se fossem asas de anjo. Uma calota se converte numa auréola. Ele caminha como uma espécie de Carlitos de Chaplin, no esforço de andar em linha reta (CARVALHO, 2019, p. 78).

Nessa cena, o personagem que faz o feitor começa a produzir bolhas de sabão, e Joana no meio da linha de montagem destrói as bolhas com martelo enquanto dá algumas falas, como se tivesse batendo numa carroceria de um carro, nessa cena o piano soa notas, junto ao estourar das bolhas, a cada martelada saía um som, como (plim, plim). O piano com alguns parafusos em suas cordas é tocado no tom (Ab), em que as bolhas são estouradas em intervalos de (7M), quando o som marca as bolhinhas estourando, ele tem uma função de “comentário”, entrando em cena junto com a bolha estourando. Lincoln enquanto tocava o piano olhava em um espelho, pois tocava de costas, mas tocava no tempo certo que as bolhas estouravam. Esta cena é como um número de palhaço copiado, inspirada no filme do Felline, chamado *I clowns* (1970), traduzido como “Os palhaços”, na cena do filme se produz esse ruído ao estourar as bolhas.

Uma observação interessante é que nos processos de ensaios da Cia do Latão para *O Pão e a Pedra* (2016). Foi experimentado alguns exercícios circenses, que foram sumindo aos poucos, praticamente esta cena das bolhinhas de sabão foi uma das poucas mantidas na peça. Segundo o diretor da peça, até mesmo o fato de o cenário conter um palco giratório desenvolvido pelo cenógrafo Cássio, trazia uma ideia metafórica de um circo de horrores, trazendo a sensação do ciclo da fábrica rodando. A cena final do

espetáculo se passa em um parque de diversões, e tem um pouco a ver também com esse universo circense, ligada a esses recursos fantásticos, inclusive com o uso da trilha sonora - musical.

Pensando ainda sobre a relação da sonoplastia e música que sublinham as cenas de delírios e fantasias dos personagens, um importante de se destacar na peça, em que a música potencializa esta função, ocorre com a transição da cena 23 “Bailarina de Kafka”¹⁶⁰ para cena 24 “Um filme politizado”. Na cena 23, após uma visão delirante da personagem Luísa, pelas ruas, onde voltava de um encontro com seu namorado, que a assediou, ela se enxerga como uma bailarina de circo, seus seios estão a mostra, e ela está furiosa, narrando: “E a bailarina sobe no cavalo do circo e é obrigada a rodar no picadeiro, sem descanso [...]”, ela ergue o braço e diz “Basta!”, a música que acompanha a narração é feita no piano em uma levada 1 no tom (DM / E) mais vassoura e tamborim, como um tema circense.

Esta música ajuda na transição para a próxima cena 24, auxiliando na dinâmica de mudança de cenário, uma trilha pro cinema, basicamente nesta cena está ocorrendo uma atividade cultural da greve dos operários, em um salão de uma igreja de São Bernardo, e neste espaço foi organizado uma sessão de cinema. O filme escolhido pela personagem Luísa é *Novecento* (1976)¹⁶¹, de Bernardo Bertolucci, a Companhia do Latão, escolheu alguns trechos para a cena. Há um momento nesta cena, que a estudante Luísa explica um pouco sobre o tema do filme, ler a legenda do filme para os demais personagens, quando ocorre uma cena de sexo¹⁶² no filme, na cena é feito um corte cinematográfico que muda a ação, mostrando no filme a cena das consequências de um incêndio feito por burgueses para com moradias dos pobres de forma criminosa, com corpos queimados em carroças, uma mulher emocionada gritando. Com isso a personagem Luísa ao traduzir de forma comovida a legenda, sobre os nomes dos

¹⁶⁰ A narração: “Adaptação do conto ‘Na galeria’, de Franz Kafka. In. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 22-23” (CARVALHO, 2019, p. 148).

¹⁶¹ Este filme traz uma retrospectiva histórica da Itália, do início do séc. XX ao término da segunda Guerra Mundial. Traz em sua narrativa a vida de Olmo, que é um filho bastardo de camponês, e a história de Alfredo, um herdeiro de uma família rica de latifundiários. Estes dois personagens mesmo nutrindo uma grande amizade desde a infância, são colocados em polos opostos em relação a escolha política, ideológica, tanto por conta de suas origens sociais. E assim neste filme é retratado o cenário político intenso que marcou a Itália, e também o mundo, no período das primeiras décadas do século XX, representa o fortalecimento das lutas dos proletariados, relacionadas ao socialismo, de forma oposta sobre à ascensão do fascismo. Um filme épico italo-francês, de gênero dramático.

¹⁶² Há na transição da cena 23 para 24, uma relação tensa (sobre a questão do assédio sexual presente nas duas cenas, uma sobre o namorado que tenta forçar a namorada a transar, e a outra do assédio na cena do filme), som / música neste caso, pertence as duas cenas – ligam a narrativa, traz uma tenção no ar, por um mesmo fio condutor sonoro, a tenção é a mesma, mas em situações distintas.

mortos: “Acordem. Pietro Pecorai, de 78 anos / Acordem, Rendeiro. Acordem. Explorado pelos patrões, morto pelos fascistas”.

A personagem Luísa “passa da comoção à fúria. Entra na frente da tela: a cena realista da sala de cinema se converte numa visão subjetiva. Ela convoca o público como se vivesse o horror real da cena e do país, sentimento amplificado pela música que ecoa uma percussão grave” (CARVALHO, 2019, p. 156). Após a fala de Luísa “Acordem.”, a música ao fundo continua, feita no piano junto a uma percussão com som grave, tema de circo (série 7: F7M 5b / Ab7M 5b / Gb6), esta música da continuidade para Cena 25, que vem em sequência, intitulada “Contratempo”, a troca de cenário é bem rápida e dinâmica.

Como vimos nos exemplos das transições de cenas, este é um recurso de ligação de cenas por prolongamento de som: “O elemento sonoro de uma cena se prolonga até começar a cena seguinte, estabelecendo ligação entre as duas, com mudança completa, ou não, de tempo-espaco-ação” (GILL, 2001, p. 131). Este som / música pertence a uma situação fictícia, mas que os personagens não o ouvem, podendo assim, este som atuar de forma unilateral, enquanto recurso que liga cenas, e faz parte da situação da encenação.

Ocorre também nestes exemplos de cenas, uma ligação de cena por antecipação sonoro-musical: “Uma cena termina sob o som da mesma cena que vem a seguir. Este recurso provoca um corte brusco na narrativa, principalmente quando transporta para uma situação completamente diversa, com mudança de tempo, espaço e ação” (GILL, 2001, p. 132). Essa antecipação sonoro-musical, é motivada pela narrativa, ela prepara o público para o que vem a seguir, para um outro percurso da narrativa, impulsiona a sequência dos acontecimentos e traz uma agilidade na cena. Sendo um indicio primeiro em relação a nova situação, estabelecendo um corte, uma suspensão:

Enquanto o efeito anterior, por prolongamento, encerra uma etapa e dá início a uma outra que parece começar do zero, num ritmo normal e sem atropelo, o efeito da antecipação sonora interrompe, às vezes bruscamente, a sequência anterior e, capta a cena seguinte já em desenvolvimento, sem dar tempo de o espectador tomar folego (GILL, 2001, p. 131).

Na cena 25, após a narração sobre o dia 30 de abril de 1979, sobre as empresas que aceleraram as suas produções, para compensar os dias que estiveram paradas pela greve, e na Volkswagen ocorre um acidente que interrompe a linha de produção:

Mariano está na fábrica, em meio a outros operários manipulando uma máquina de ajustes. Tudo em cena parece uma visão delirante do acidente sofrido por ele. As imagens da linha real se tornam estranhas em meios às peças automotivas que parecem voar. Ele julga ver uma operária com a cartola do mestre do picadeiro. Um outro enfia uma espada na cabeça. Um carregador se transforma num leão que rugir. Um atirador de facas ameaça Mariano. Um mágico extrai uma cabeça de gorila de um prato de banquete. Uma equilibrista caminha sobre ataduras com sangue. Durante a sequência delirante, em que a fábrica e o circo grotesco se fundem, o narrador anuncia as estatísticas de acidentes de trabalho daquele ano (CARVALHO, 2019, p. 157).

É possível notar que em *O Pão e a Pedra* (2016), a diversas cenas como a exemplo das transições das cenas 24 para 25, e 25 para a 26, em que ocorrem transições de cenas muito rápidas e dinâmicas, com trocas de iluminação, de cenário (ainda que simples), articulação de objetos cênicos, que são muito auxiliados, pela potência da sonoplastia e música ao fundo da cena. Como já vimos estes efeitos sonoros, atuam de forma justaposta na cena, complementando, e comentando a cena, mas sem fundir a ela. Trazem uma dinâmica de costura de trilha sonora.

Um outro exemplo de ligação de cena, presente nestes últimos exemplos, assim como em várias cenas em *O Pão e a Pedra* (2016), é o que é feito por um plano sonoro justaposto, ou seja, ligação de cena por meio de sons justapostos, um recurso de ligação entre uma cena e outra, mas também de desenvolvimento dentro da própria cena. A justaposição em relação ao teatro épico (sobre a relação simultâneas de elementos cênicos, sem fusão orgânica, como em representações realistas), está é uma técnica que é e foi, também muito utilizada no cinema¹⁶³, nos processos de montagem. Uma técnica de justaposição, está relacionada a planos diversos permite uma continuidade pacca com a narrativa. “Em que pese o realismo na peça de Eugene O’Neill, nada impede que uma leitura mais contemporânea (a título de exemplo) e distanciada, possa recorrer, no plano sonoro, a esses recursos expressivos da linguagem cinematográfica” (GILL, 2001, p. 138).

¹⁶³ Justaposição no cinema, através das experiências de montagem de Pudovkin e Eisenstein.

Em alguns momentos, o “som justaposto para fins de transporte no tempo, lembranças e evocação do passado: a exemplo das cenas, em que aparecem músicas relacionadas a memória e trajetórias dos personagens, músicas da infância, ruídos, etc; “O processo de justaposição sonora, ainda que integrado ao contexto da narrativa, tende a interromper a continuidade ou a sequência linear do discurso cênico, sobretudo, no realismo, por um processo evidentemente cenográfico, dando ao som o poder de modificar o enfoque e operar o transporte de tempo / espaço / ação” (GIL, 2001, p. 139). O andamento da narrativa é também permitido pela justaposição, mas por meio de entrecortes sonoros:

Às vezes, esse entrecorte nada mais é do que uma cena seguinte, representada somente pela sua contraparte sonora, como no caso dos chinelos e das tosses representando os idosos de um asilo; outras vezes, o entrecorte não constitui exatamente uma cena, mas um meio de interligação entre as cenas, evidentemente com intenção conotativa (o caso da destruição das árvores de cerejas, na peça de Tchecov, ou mesmo dos trovões em “Macbeth”, de Shakespeare, mais do que um indício de chuva, um indício de tragédia que há pela frente) (GILL, 2001, p. 139).

Como podemos notar as trocas dinâmicas de cenas, acompanhadas por efeitos sonoro-musicais, ocorrem do início ao fim do espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), e estes foram alguns exemplos. Algumas cenas são curtas, e as trocas de personagens e de elementos cenográficos são rápidos, na primeira cena da peça em que Joana reza o “Pai nosso” com seu filho, a cena de sequência está em um outro contexto, onde aparece a fala de um empregado militando pro público, tem-se aí um outro espaço, outra energia de cena, há uma fragmentação em relação a cena anterior, com isso a música tem um papel interessante em relação a esta transição. Então aparece o som de um tambor ao fundo, reforçando a força da fala do personagem, militante que narra para o público, o clima de energia nesta cena levou Lincoln a compor uma sonoridade com “tom de ritmo de luta”. Após a seguinte fala do personagem Jaílton a música é cessada: “Sem medo de ir preso. Cadeia foi feita para homem”. São elementos sonoros justapostos, primordiais para as cenas, desde a função de ligação de cenas, à função de comentário.

Um importante detalhe a se apontar em relação a música instrumental e sonoplastia em *O Pão e a Pedra* (2016), é sobre estes sons que também tem uma função metafórica, este seria um tipo processo de distanciamento: a metáfora sonora. Seja por meio de uma interação em relação a cena, ainda que não de forma realista, que é o que

mais ocorre nas cenas, ou mesmo uma metáfora sonora de ligação de cenas, em princípio, pode ser feita por intermédio de sons, ruídos, música. A metáfora, no entanto, pode ser explorada mais sutilmente e velada, consecutivamente, de forma mais poética do que transcende, o que comumente se vê no cinema de animação e nas formas mais populares. “A metáfora sonora, busca uma correlação com a cena, com base características que são praticamente as mesmas: [...]; em *O Preço*¹⁶⁴, a mobília tem um valor afetivo acima do valor material; à medida que o tempo passa, o valor afetivo aumenta. O efeito sonoro do tique-taque do relógio marca a passagem do tempo e a desvalorização das coisas” (GIL, 2001, p. 136).

Em *O Pão e a Pedra* (2016), a metáfora por meio de efeitos sonoros, ocorre por exemplo, nas cenas em que utiliza o recurso do megafone, que traz efeitos múltiplos, significações diferentes de acordo com as cenas, utilizado tanto para narrar algumas falas, o usado para cantar alguma música. Como no exemplo que ocorre na cena 18¹⁶⁵ - Ato I “Trégua”, “Numa área externa da fábrica, os operários retornaram, melancólicos do trabalho para o turno da noite. O coro, com uma sonoridade que alude à propaganda mercantil, veicula o texto de orientação do sindicato para o período da trégua que se indica” (CARVALHO, 2019, p. 125), o ator canta a “Canção do panfleto” com um megafone, em um canto mais próximo a uma narração, logo nesta música é acompanhado pelo coro do sindicato, segue um trecho: “Os metalúrgicos do ABC/ Continuam se mobilizando / Dentro das fábricas / Para, ao final do período da trégua”, o piano ao fundo acompanha a canção. O uso do megafone nesta cena como podemos notar, é para remeter um pouco a ideia metafórica de propaganda.

Em algumas cenas da peça, o megafone também é utilizado para amplificar o som de algumas músicas em playback, como na cena 20 “Compasso de espera”, Noite de folga de Joana com seu filho, ela entra cantando uma canção de tradição popular “Bate marcha” (marcada por um surdo, com ritmo irregular), segurando uma televisão, presente para seu filho, após um abraço, sentam-se no chão e ligam a TV. No momento

¹⁶⁴ *O Preço* (1968) de Arthur Miller. “O tique taque do relógio aproximando-se cada vez mais, aparentemente, nada quer significar a não ser uma contagem de algo que está prestes a acontecer; no entanto, [...] pode representar, metaforicamente, a velocidade com que as coisas (os móveis, as relíquias) perdem valor, para maior desespero daqueles que não querem admitir que, para os outros, o passado não tem o mesmo preço” (GIL, 2001, p.136).

¹⁶⁵ Nos anexos desta dissertação, consta o roteiro musical completo com as canções e músicas instrumentais com suas respectivas notas. O documento foi utilizado pelo diretor musical Lincoln Antonio. É importante frisar que o livro com a dramaturgia surgiu em 2019, e algumas cenas descritas no livro variam em relação ao roteiro utilizado em 2016. No roteiro, a cena ao qual descrevo está como 16 e no livro cena 18, informação para conferência complementar.

que ligam o aparelho, ao fundo o músico reproduz o playback amplificado no megafone com a música da série estadunidense *Cyborg*¹⁶⁶: *Six Million Dollar Man*, no Brasil *Ciborgue: O homem de seis milhões de dólares*. A música tema da série que aparece marca um pouco a fantasia¹⁶⁷ do filho de Joana, que é fã desse herói, e ao mesmo tempo é algo ambíguo, pois este ciborgue era meio homem, meio maquina, um herói / objeto, um homem-mercadoria, ou seja, esta musicalidade traz uma metáfora da relação da televisão, do consumo, do capitalismo, de um produto.

Logo na cena seguinte, nº 21 “Quintal do Arantes”, Fúria Santa segurando um rádio, ouve uma música Roberto Carlos e Erasmo Carlos “Sentado a beira do caminho” (1980), na cena Arantes lava roupas. A música é um playback reproduzido de forma amplificada por Lincoln (músico). O megafone¹⁶⁸ é um objeto sonoro utilizado em diversas cenas, nem todas ele aparece remetendo a uma metáfora, em alguns casos como na cena 10, ele é utilizado para complementar a ideia direta de uma ação policial, um efeito sonoro, acompanhado pela situação ocorrida na ação cênica.

Na cena 10 com o título de “Piquete”, “Em frente a Volkswagen. No estacionamento dos ônibus, um grupo de operários se posiciona para dificultar a chegada dos trabalhadores que não aderiram à greve. Entre os piqueteiros estão Jaílton, Arantes, Irene e Fúria Santa, o mais animado de todos” (CARVALHO, 2019, p. 71), em meio a cena, a polícia chega, alguns sons junto a uma iluminação indicam que a tropa de choque chegou no estacionamento, vários automóveis com sirenes. Há uma voz que ecoa de um megafone: “A polícia Militar está aqui para garantir a segurança dos

¹⁶⁶ *Ciborgue* foi um seriado de muito sucesso na televisão norte-americana, produzido por Harve Bennett, produzido e exibido nos anos de 1974 a 1978 pelo canal ABC, traz em sua narrativa a história do ciborgue Steve Austin, um homem que perde as pernas em um acidente e as troca por pernas biônicas superpoderosas, interpretado pelo ator Lee Majors. O programa foi baseado no livro *Cyborg* de Martin Caidin (1972), que também deu origem a três filmes anteriores a série.

¹⁶⁷ Esta foi uma ideia do diretor Sérgio de Carvalho, sobre a referência da música do seriado *Ciborgue: O homem de 6 milhões de dólares*, um antigo seriado que fez parte da infância e memória do diretor de *O Pão e a Pedra* (2016).

¹⁶⁸ Assim como Eisler músico parceiro de Brecht, em que trabalharam em diversas peças épicas em meados de 1930. Como já apontado no parágrafo x p. x 46. Enquanto músico / compositor de espetáculos, Eisler buscou trabalhar a música como um elemento importante para tornar estas práticas revolucionárias eficazes, com fins estético-político. O trabalho de Eisler relacionando música e política, meados de 1928, ao qual desenvolveu “música de luta” ou *kampfsmisik*, juntamente com *agitprop – Die rote spachöhr* (O megafone vermelho), uma música ideal para os versos irregulares e sem rimas de Brecht no interior de suas peças didáticas, que levou a parceria entre os dois. É possível notar algumas semelhanças, em relação a utilização sonoro musical, por meio da parceria do compositor / músico Lincoln Antonio e o diretor Sérgio de Carvalho, que trabalham em *O Pão e a Pedra* (2016), recursos musicais com uma eficácia estético-política, em diversas situações, como no exemplo do simples uso do megafone na cena, para se cantar canções, narrar falas, trazendo ao mesmo tempo um jogo de metáforas, e um jogo político pra cena, ou mesmo como no exemplo da utilização das percussões seja nos tambores, ou pedaços de metais, trazendo ritmos irregulares, gerando contradições, e climas justapostos nas cenas.

trabalhadores e o direito de ir e vir / Deixem o caminho livre. / Abram a passagem”. O efeito do megafone nesta cena, auxilia para o efeito de sons de sirene, e quando utilizado para a fala do policial, gera o efeito equalizado dos megafones ou rádios policiais. Percussões que acompanham a cena, foi feita pelo músico Lincoln e um dos atores Thiago França, trazendo uma dinâmica efervescente da cena.

4.2.5 A manipulação do tempo e espaço pela música e sonoridades em *O Pão e a Pedra*

A música, conforme aponta o teórico Bohumill (1996), é a combinação simultânea e sucessiva de sons organizados em equilíbrio e proporção dentro do tempo; é composta por melodia, harmonia, contraponto e ritmo, além de apresentar sons regulares ou irregulares. Nesse sentido, é possível que o músico desenvolva criações a partir de conhecimentos de técnicas musicais, domínio de instrumentos, canto, temporalidade e uso de ritmos regulares ou irregulares. Dessa forma, dentre das várias potencialidades da música e da sonoplastia, destaca-se a capacidade de transmitir informação temporal ou referências de tempo e espaço.

Para o espectador não é necessário que digam que está chovendo, pois ao ouvir determinado som ele logo recebe essa informação. O uso de efeitos sonoros pode transmitir rapidamente informações meteorológicas bem como indicar o horário em que transcorre a ação ou até mesmo o período do dia. Outros exemplos do uso da sonoplastia e da música ocorrem com intuito de deixar clara a passagem de cena: se é dia, tarde ou noite. Na indicação do amanhecer, o uso de vozes de crianças ou cantos de pássaros ou galo são de fácil reconhecimento, principalmente com auxílio de outros recursos como os de iluminação.

É importante destacar a utilização da sonoplastia e da música enquanto referências do tempo histórico. Ainda que a princípio não se situem em tempo algum, elas podem caracterizar ou marcar determinado período que esteve em voga, como uso de canções medievais ou estilos do século XX, como música eletrônica, minimalista, Jazz, rock, entre outros.

Para Camargo (2001), os sons podem servir como uma referência ao passado, os quais transportam a cena para o plano da memória: “A peça tem forte poder narrativo e a sonoplastia serve de apoio nas transições e mudanças de tempo. As referências irão desde música natalina até ruídos de trem [...], músicas infantis que introduzem ao ciclo de memórias” (CAMARGO, 2001, p.90). Sons esses que se referem a diversas

circunstancias e ocasiões ligadas ao futuro, presente ou passado, como marchas fúnebres ou de núpcias, ou até mesmo marcha militar, como aquela usada por Brecht em *Terror e Miséria no III Reich*, escrita entre (1935 e 1938)¹⁶⁹.

Já na Grécia Antiga, a música já era usada como meio de narrar e comentar o fluxo das ações. Nessa perspectiva, Brecht, além de utilizar o canto (*songs*) e a palavra como recursos de narração em suas peças, também buscou usar a música instrumental ou efeito sonoro simples. A narrativa sonora empregada para contar algo manipula o tempo e o espaço da cena, sendo capaz de introduzir um sistema de quebras que rompe a continuidade da ação. A ser observado, principalmente, o modelo épico (ou antimodelo), ao qual Brecht impôs formas radicais com narrativa não linear, fragmentada e com autonomia entre as partes.

Ao observar o trabalho com a música no teatro épico de Brecht como inspiração para a o espetáculo *O pão e a pedra* (2016), é possível notar na elaboração tempoespacial na peça uma manipulação dinâmica da música juntamente aos demais recursos sonoros. A música não é tratada como uma mídia separada das demais, com mais ou menos destaque comparada à iluminação, ao cenário, à projeção, etc. Mas trata-se recurso-mídia¹⁷⁰ que pode ser visto como uma fronteira dentro de um cruzamento com outras, que se dá na intermedialidade¹⁷¹. Os recursos sonoro-musicais neste espetáculo complementam, potencializam, contradizem e atravessam a cena com seus diversos significados, ajudando a dar conta dessa matéria histórica real presente na dramaturgia,

¹⁶⁹ *Terror e Miséria no III Reich* estreou em 1938. Sua temática traz o auge do fascismo na Alemanha, retratando como era o horror em cada uma das esferas da vida. Estão presentes as derrotas em grandes lutas da classe operária e dos oprimidos, a ascensão do nazismo ao poder e o domínio do sistema sobre todas as esferas da vida. Nas cenas é retratada a vida miserável dos judeus e marxistas no interior dos campos de concentração, a serem considerados inimigos do regime nazista. É mostrado também o diferencial da experiência da perseguição fascista: a de classe. “É uma obra realista, em que pese que carece de uma lógica narrativa tradicional, já que cada quadro corresponde a uma história em si mesma. O que dá unidade ao conjunto dramático é o contexto político no qual se desenvolve a ação: auge e consolidação do fascismo” trazendo questões abordadas naquele período a partir do cotidiano. Cada quadro na peça traz em seu início uma rubrica com lugar e data, mostrando cronologicamente as cenas e seu relato histórico. (DECAP, Alejandra. Ideias de esquerda. Bertolt Brecht: Facismo, terror e miséria revisitados. Disponível em: <https://esquerdadiario.com.br/ideiasdeesquerda/?p=872>. Acesso em: dez. 2019). Brecht além de traduzir o que foi horror do fascismo e sua extensão sobre os diversos âmbitos da vida, mostra também a possibilidade de um futuro comunista, colocando nas entrelinhas a validade do discurso e das estratégias da esquerda e a importância da superação do trauma relacionado ao triunfo do fascismo.

¹⁷⁰ Para Cluver (2011), pensar em *mídia* é pensar na metáfora daquilo que transmite mensagens ou signos de um emissor para um receptor, não só considerando as definições mais adequadas de rádio ou televisão. Nas atuais abordagens, a mídia implica na dança, artes plásticas e música. A teoria vem as tratando como conceitos coletivos e abstratos; a nossa relação com a mídia “música”, por exemplo, se dá por meio do nosso contato com signos emitidos.

¹⁷¹ “[...] como um cruzamento de fronteiras entre mídias começa pela procura por diferentes maneiras de se definir mídia (de comunicação), considerando especialmente seus aspectos materiais, no contexto das humanidades, que inclui reconceber “as artes” como mídias” (CLUVER, 2011, p. 1).

contada de diversas formas, seja como narração, por coro ou em diálogos. A peça, portanto, não fica presa na estrutura dramática, mas opta por uma estrutura teatral épica.

Em *O pão e a pedra* (2016), além das demais funcionalidades da música como ambientar a cena a partir de ritmos irregulares feitos com peças de metais e instrumentos percussivos representando um ambiente de fábrica, ela também é usada para contrapor determinadas ações dos atores, indicar mudança de ritmo de cena ou evocar memórias, trajetórias e desejos dos personagens, como se dá com emprego de músicas tradicionais.

Ademais, dentre outras funções já descritas ao longo deste trabalho, destaca-se o emprego da música pela Cia do Latão semelhante ao realizado no teatro épico de Brecht, servindo para intervir na cena como instrumento de *distanciamento*¹⁷², a se considerar as canções (*songs*), que de acordo com Roubine (1998) “[...] no sentido de que introduzem um sistema de quebras destinado a romper a continuidade da ação, a *naturalidade* de uma interpretação, a identificação com o personagem” (p. 66). Ocorre, assim, uma ruptura entre o personagem e o ator que canta o *song* de frente para os espectadores. Esse ator ao cantar relega provisoriamente o personagem para um segundo plano, fazendo um tipo de comentário em relação à cena e aos demais personagens. Mas logo volta com esse personagem ao fim da canção dando sequência ao espetáculo. O discurso do *song* serve para comentar, de maneira irônica e crítica, o próprio personagem, bem como seu comportamento. Ao serem usados para interromper uma ação cênica, fragmentam o tempo em questão como se ele parasse para surgir um comentário à parte feito pelo ator, como um pensamento externo que promove um distanciamento do personagem.

¹⁷² O efeito de distanciamento (ou *Verfremdungseffekt*) é um princípio essencial no teatro épico de Brecht, que procura colocar o objeto da representação à distância do espectador para que ele possa experimentar a sensação de sua *estranheza*. O espectador não vê a cena como algo natural e a considera de forma problemática, tecendo uma reflexão crítica sobre ela. Os espetáculos brechtianos não trazem uma lição unilateral em sua narrativa, pois se revestem suficientemente de ambiguidade que impõem ao espectador um processo de reflexão própria com consciência das contradições humanas e sociais. Para Rosenfeld (2012, p. 34), “Todos estes processos visam suscitar no público uma atitude crítica. A plateia deve começar a estranhar aquilo que o hábito lhe tornou familiar. As coisas que nos parecem muito familiares, e por isso naturais e imutáveis”. Em contrapartida, a forma épica, ao contrário do sistema aristotélico, transformará inadvertências da cena em efeitos deliberados: “Aperfeiçoara procedimentos que permitam quebrar a ilusão teatral, levar de volta o espectador à consciência de si e à sensação” (ROUBINE, 2003, p. 154). O distanciamento é importante também para as demais técnicas da representação em relação à cenografia, música, etc... O efeito de distanciamento se destaca quando introduzido nos hábitos de representação do ator épico; esse evita o efeito de ilusão, a não fazer crível seu personagem e permitir que o espectador tenha um juízo crítico frente à cena.

A utilização de dramaturgia e cenas fragmentadas é algo muito comum nos espetáculos brechtianos, esse tipo de trabalho serviu posteriormente como herança para diversos grupos e encenadores, os quais vieram a trabalhar com o teatro épico, como fez a Companhia do Latão em *O Pão e a Pedra* (2016). Para Ryngaert (1998), O teatro fragmentado propõe uma estrutura despedaçada, antiunitária, em que a ação se transporta em espaços e tempos diferentes, criando “possibilidades” e “virtualidades” que abrem o sentido, multiplicando as lacunas e os vazios. Assim, recorre-se à intervenção do leitor em relação à dramaturgia ou do espectador em relação ao espetáculo. Com esse tipo de estrutura fragmentada, não se vê algo totalizador, mas sim uma renúncia sobre pontos de vista definitivos em relação ao tema do espetáculo:

A dramaturgia do fragmento corresponde a uma escritura fragmentada, não totalizadora, que renuncia a dar um ponto de vista definitivo sobre o mundo. Ela apresenta antes sua desconstrução, seu jogo de facetas, sua oficina e suas asperidades em detrimento da conclusão plana da “grande obra”. Privilegia mais as partes do que o todo, mais a descontinuidade do que o encadeamento. Atinge seus limites quando se suspeita que sua composição em fragmentos chegue a um impasse ou revele uma impotência (RYNGAERT, 1998, p. 226-227).

Os *songs* também são muito importantes para indicar o espaço e o lugar onde se passa o espetáculo. Além do espaço físico, que é o teatro, há indicação do espaço da dramaturgia das cenas, que em *O Pão e a pedra* (2016) ocorria majoritariamente em uma fábrica metalúrgica. Por ser um espetáculo muito fragmentado, com cenas passadas em lugares e situações diferentes, algumas cenas ocorriam em ambientes ficcionais como rua, parque de diversões, escritório, igreja, casa, dentre outros.

Ainda que usasse de recursos cenográficos simples, a mudança de cena é muito prática e precisa devido ao seu cenário de fácil manipulação e símbolos cenográficos claros, que facilitavam interpretação do espectador. No espetáculo, a música estava muito presente auxiliando e potencializando a dinâmica de mudança de cenas; ora efervescente, ora mais calma. Todos esses recursos, tanto visuais como os sonoros, ajudam, portanto, na contextualização do momento histórico a ser retratado.

No que se refere ao espaço, o som e a música podem trazer a comunicação de dois espaços fictícios na cena teatral, sendo que para Roberto Gill Camargo (2001), o primeiro espaço é aquele que se encontra à vista do espectador como uma sala, um

palácio ou um jardim, o qual chamaremos de “espaço imediato”; o segundo é o “espaço circundante”, que está diretamente ligado ao primeiro, mas não é visto pelo espectador.

O espaço circundante normalmente é representado por meios sonoros. Em *O Pão e a Pedra* (2016), por exemplo, seria quase impossível levar para dentro do palco tudo que compõe uma fábrica. Assim, como nem sempre o cenário e a iluminação são capazes de mostrar tudo aquilo que se quer, torna-se necessária a utilização de um “cenário sonoro”, que representa o espaço imediatamente visível apenas por meio de sons:

O que se tem é o que realmente poderíamos chamar de “cenário sonoro”, onde os volumes, as cores e todas as formas visíveis são substituídas pelo som, ou melhor, são representadas pela contraparte sonora. Esse processo de representação parcial da realidade, temos visto em montagens dos mais variados tipos de texto, desde “A casa de Bernarda Alba”, de Garcia Lorca, até peças de Shakespeare, Brecht e Nelson Rodrigues. É um procedimento comum nos encenadores que buscam a síntese dos elementos cênicos, trabalhando livremente o intercâmbio entre signos visuais e sonoros. O procedimento parte do princípio de que o espectador, ao ouvir determinados sons percutidos pela sonoplastia, é capaz de reconstituir, em sua mente, as imagens visuais que se encontram, concretamente, sobre o palco (CAMARGO, 2001, p. 93-94).

Em *O Pão e a pedra* (2016), o cenário da fábrica, evocado por meio de sons e ruídos, usa a música e a sonoplastia como formas de representação, trazendo muitas mudanças de cenário que acompanham o deslocamento da ação no espaço. De acordo com CAMARGO (2001, p. 94): “A maioria dos sons, entretanto, só permite identificação à medida que se tem, previamente, uma informação qualquer a respeito do cenário, do objeto ou da contraparte visual à qual se referem”. Normalmente, sons ambientes têm a potência de enriquecer a cena, todavia, nem sempre são capazes de representá-la por si só, necessitando, para uma melhor compreensão do espectador, de elementos complementares como objetos simbólicos¹⁷³, figurinos, uma frase, etc.

Ainda no que se refere ao “cenário sonoro”, mesmo que não esteja presente no espetáculo da Cia do Latão, vale destacar a paisagem sonora de ambientes que não são caracterizados por sons específicos, como correios, hospitais ou museus. Nesses casos, é

¹⁷³ Outra problemática que ocorre em alguns casos, mas não no espetáculo em questão, é quando há uma limitação do recurso sonoro no cenário. Pois existem certos ambientes em que, por não haver um som peculiar que os caracterizem de forma específica, não podem ser representados somente por meio de som. Ou mesmo por serem ambientes silenciosos, assim é necessário recorrer a outros recursos complementares como figurinos ou até mesmo com um conjunto de elementos sonoros mais amplo.

possível que ocorra ambiguidade, pois se trata de espaços que não admitem, a priori, representação sonora. Já os figurinos representariam esses locais de maneira clara e eficiente:

É praticamente impossível, visto que estes locais não se caracterizam por nenhum tipo particular de som, a não ser por barulho de passos, murmúrio e ruídos quase insignificantes que, por se repetirem em outras situações do cotidiano, não servem como elementos distintivos (CAMARGO, 2001, p. 95).

Talvez seja essa a principal restrição que se possa fazer ao usar do efeito sonoro para substituir o uso de um cenário. É importante o cuidado de não cair no lugar de um teatro focado apenas em elementos sonoros. Pois o espetáculo teatral se constitui de uma experiência de elementos simultâneos, um conjunto de elementos auditivos e visuais que se complementam. Pode-se dizer que é praticamente impossível substituir o cenário pelo som como componente único, pois não se trata, por exemplo, de um radioteatro¹⁷⁴ ou radionovela, onde a parte visual não é necessária: para que se tenha um contexto no teatro é necessário que as partes se expliquem mutuamente, e haja interpretação de significados em relação a outros significados já existentes.

Vale destacar a relação existente entre *O Pão e a Pedra* (2016) e *A semente* (1961), de Gianfrancesco Guarnieri. Em relação à narrativa, o operário é colocado em cena discutindo questões fundamentais sobre a resistência e a necessidade de lutar pelos direitos humanos. Ambas as peças se utilizam da mistura de músicas e efeitos sonoros para criar um ambiente de fábrica e um espaço social. Na peça *A semente* (1961), a partir do ambiente sonoro, usou-se de sons como chiar de ferros, ranger de metais e apitos de fábrica para revelar o espaço social em que vivem os personagens, não havendo, assim, uma relação imediata com a cena. “O elemento sonoro, nesta peça, permite situar o contexto social; não há necessariamente uma relação imediata dos sons com a cena”. (CAMARGO, 2001, p. 96). A música em *A semente* (1961), semelhante à peça da Cia do Latão, traz ainda informações sobre o espaço cultural e religioso, no entanto, a peça aborda, também, o ambiente místico, numa combinação de instrumentos,

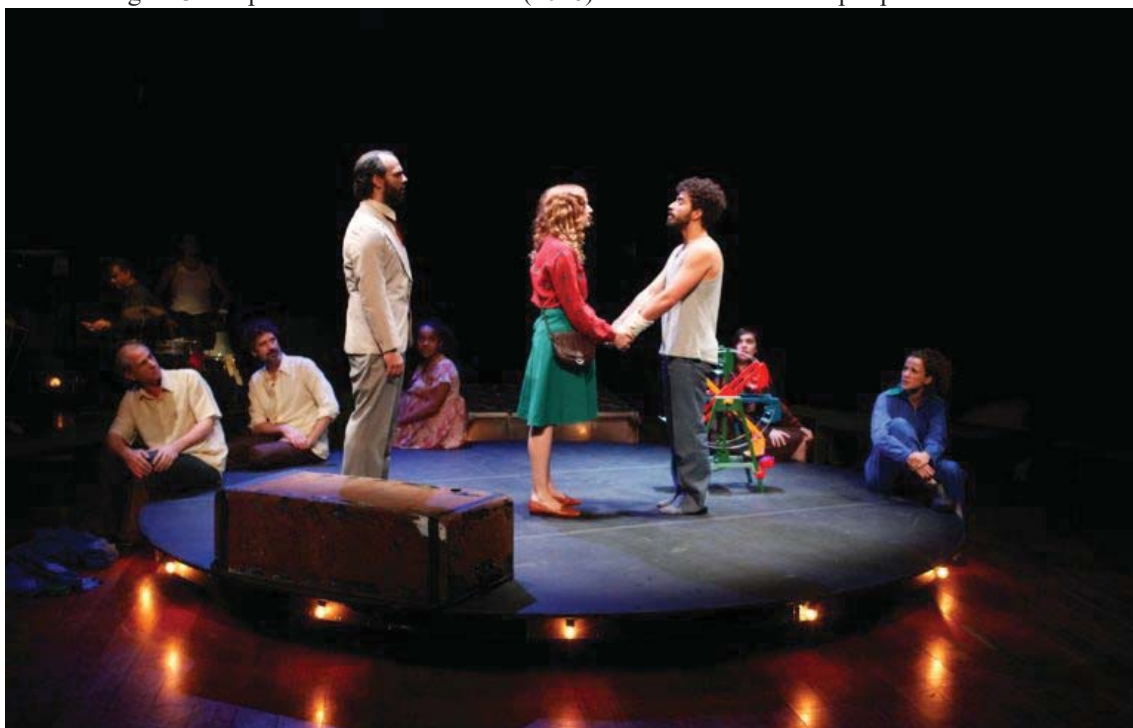
¹⁷⁴ O Radioteatro foi muito utilizado na primeira metade do século XX e posteriormente perdeu espaço para a televisão. É basicamente composto por efeitos sonoros, palavras e músicas que permitem a exposição de histórias a partir da comunicação e expressão dos textos pelos atores. O público deve imaginar os acontecimentos por meio dos sons, diferentemente, por exemplo, dos romances de televisão, que preza prioritariamente pelo uso da imagem.

ritmos e canto que fazem referência a igrejas, partindo de um misticismo não trabalhado em *O Pão e a Pedra* (2016).

O teatro, de maneira geral, está relacionado à questão espacial e temporal da representação cênica, a considerar os mais variados recursos desde a música e iluminação ao cenário do espetáculo. O domínio de recursos narrativos pelo encenador, diretor e dramaturgo permite o manejo criativo da arte, sendo possível criar e manipular os espaços e tempos em cenas e peças variadas, conforme as necessidades internas ou discursos que se quer emitir. Tudo isso se dá partir de escolhas narrativas, estéticas, históricas e culturais que se pretende junto à instância da presença.

Na peça *O Pão e Pedra* (2016), os artistas manipulam de maneira eficiente os variados recursos cênicos ao relacioná-los ao tema por meio de iluminação, recursos de cenário, atuação, entre outros. A Figura 3 mostra o encontro de Joana e seu filho em um parque de diversões, uma cena onde vários recursos cênicos são manipulados nesta cena para se retratar o espaço de parque de diversões desde o uso de objetos, da iluminação, sonoplastia. Os recursos da sonoplastia e da música são agentes da manipulação tempo-espacial da narrativa; a música no espetáculo define ambientes e cria climas, enquanto canção (*song*) interrompe o tempo da ação para comentar algo.

Figura 3 – Espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016) – Joana e seu filho no parque de diversões



Fonte: Foto de Lenise Pinheiro - *Botequim cultural* (2012). *Crítica de O pão e a Pedra*. Disponível em: <http://botequimcultural.com.br/critica-o-pao-e-a-pedra/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

Sendo assim, o uso da arte, mais especificamente da música, torna-se um recurso de criação muito poderoso. No espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), a música é usada como meio social e reflexivo, ainda que para contar uma história fictícia ou apenas fazer qualquer comentário. A música e a sonoplastia em suas diversas potências neste espetáculo sejam essas rítmicas, referências de ação, a serviço da informação, entre outras, traz vários aspectos temporais e espaciais que contextualizam a narrativa e propõem reflexões ao espectador. Ainda que se considerem as sensações múltiplas que a música pode produzir no teatro épico, o que se pretende em *O Pão e a Pedra* (2016) é fugir da função de algo usado simplesmente para divertir ou hipnotizar o espectador. Mas fazê-lo pensar sobre a temática da peça localizando-o tempo-espacialmente.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa intitulada “Musicalidades, sonoridades e sua potência épica no espetáculo *O Pão e a Pedra* da Cia do Latão”, basicamente, possui dois eixos centrais acerca do trabalho sonoro-musical para cena. O primeiro traça uma abordagem da sonoplastia e da música em seus desdobramentos épicos e dialéticos, por um olhar estético-político, assim como a música trabalhada por Bertolt Brecht e seus parceiros em suas peças no século XX. Já o segundo foco está voltado para a reflexão acerca da música e da sonoplastia que se desdobra na peça estudada, principalmente sobre como estes recursos sonoro-musicais se dão em cena, sobretudo pelo viés de sua potência épica e dialética.

Parte importante da análise desta dissertação se operou por meio de leituras a respeito de Brecht e seu trabalho cênico no século XX, bem como conforme diversos autores que tratam dos recursos sonoro-musicais da cena moderna e seu reflexo para a cena contemporânea. Somasse a isso um esforço reflexivo e analítico sobre a obra contemporânea *O Pão e a Pedra* (2016) e seus desdobramentos sonoro-musicais.

Os assuntos abordados neste estudo não estão esgotados, nem mesmo têm a pretensão de ser algo original. Há muitas lacunas a serem preenchidas ou para ampliarem a reflexão em relação aos seus temas centrais. Com a presente dissertação, espera-se contribuir para uma compreensão do conceito de Brecht no tocante à sonoplastia e à música, ao seu sentido estético e político no teatro épico, assim como às potencialidades e às possibilidades sonoro-musicais refletidas no espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016) da Cia do Latão.

Um ponto importante a se pensar dentro desta pesquisa refere-se à atualidade de Brecht, de seu pensamento artístico e político no cenário contemporâneo. O encenador e dramaturgo alemão se ainda faz muito atual. Isso é resultado de sua geniosa fórmula de encenação em suas peças épicas e dialéticas, assim como de seu trabalho com o estranhamento e de sua concretização com *Gestus* social etc. Nesse sentido, “[...] a força de Brecht deve-se muito mais à capacidade que seus textos dramáticos e teóricos têm de estimular, instrumentalizar, fundamentar e, sobretudo, provocar a reflexão e a criatividade do artista de hoje, frente ao tempo desafiador que se lhe apresenta” (PINTO, 2008, p. 297). Sérgio de Carvalho (2019)¹⁷⁵ afirma que:

¹⁷⁵ Entrevista feita, no ano de 2019, com Sérgio de Carvalho encontra-se nos anexos desta dissertação (p. 223).

Na verdade, todo mundo que se aproxima do Brecht, começa numa compreensão acentuada pela tendência do tempo, de que as transformações e a importância brechtiana está ligada a uma pesquisa formal, como se o teatro épico fosse uma espécie de forma ou um conjunto de formas críticas em relação ao teatro dramático, que tenta recuperar procedimentos formais, coletivizantes como o uso do coro, da canção, das técnicas do velho teatro postas na condição da vanguarda agora, os princípios da descontinuidade, da separação dos elementos, dos princípios supostamente capazes de ativar o público para um olhar esteticamente crítico. Só que quando se dá um passo além do Brecht, vê-se que a questão formal é importante, mas a questão maior, mais central é a capacidade que esse teatro tem de trabalhar sobre as contradições, que são as contradições da vida, e da representação da vida, do modo como eu olho a representação, o princípio da contradição de um teatro que pode ser mobilizador, a partir da vivência, da experimentação, e da crítica das contradições. Este é um aspecto mais determinante ainda, ou seja, a dialética como método transcende, vai mais além do que essa ou aquela forma, [...] a abordagem dialética, é uma abordagem de demolição ideológica. Brecht trabalhava contra as ideias estáveis, trabalhava com um movimento, com movimentação ideológica e movimentação anti-ideológica, então a dialética é também um movimento negativo, mais de desmontagem, ou de suspensões dentro do instável, mais do que propriamente de afirmações positivas, então isso é constante no trabalho da *Companhia do Latão*. Mas o mais importante é ver tudo isso na sua condição de trabalho, de vida, neste momento do capitalismo, com essa história de formação, com passado escravista brasileiro, nas atuais condições de vida social, nesse ambiente de cultura, acho assim que esse é um campo de abertura de trabalho experimental, mas que demanda autocrítica constante (CARVALHO, 2019, p. 224).

Apesar de ser uma peça montada com base em um texto específico de Brecht – ou conforme uma tentativa estética/ formal inspirada no modelo brechtiano, é praticamente impossível mergulhar em uma estética pura, pensando nos tempos contemporâneos e que a montagem de um espetáculo passa por diferentes influências, ainda que sutis. A exemplo disso, *O Pão e a Pedra* (2016) – ainda que tenha utilizado de elementos estéticos e políticos, formais com grande a influência do encenador alemão e seu teatro épico – é um espetáculo que possui características muito próprias e amplas, contendo outras influências estéticas.

Uma das questões presentes no teatro contemporâneo é a variedade de referências artísticas. Assim como na peça da Cia do Latão, nem sempre tal atravessamento de referências é aleatório, mas, sim, algo pensado, experimentado, com propósitos. “Há uma recorrência, nos espetáculos teatrais contemporâneos, da utilização de procedimentos épicos, mesmo que não sejam encenações explicitamente ligadas ao

estudo da obra e do pensamento de Brecht” (PINTO, 2008, p. 196). Em uma entrevista cedida por Ernani Maletta à Pinto (2008), ele faz a seguinte constatação a respeito do assunto:

[...] eu acho muito difícil alguém escolher uma estética pura e mergulhar nela. Por outro lado, é muito difícil, hoje, a gente não perceber elementos de distanciamento em espetáculos a que a gente assiste. [...] As montagens de teatro contemporâneo [...] acabam sendo influenciadas por várias correntes estéticas superpostas, o que é riquíssimo. Porque, às vezes, a necessidade de expressão do artista, daquele grupo de artistas que está envolvido numa criação cênica, essa necessidade de expressão [...] não dá conta de se estabelecer por um canal apenas, por uma forma apenas. Então, eu preciso buscar várias possibilidades estéticas para conseguir, nesse mosaico, fazer o que eu quero. [...] Assim, como a gente recebe informações de uma forma muito complexa, a gente responde a essas informações de uma forma mais complexa ainda. [...] Eu recebo vários pontos de vista simultâneos sobre o mesmo assunto e não tem como eu não responder, também, com vários pontos de vista diferentes. (PINTO, 2008, p. 297).

Brecht foi um artista que buscou, com seu teatro, mais do que fazer arte pela arte – ou seja, por pura estética ou pensando-a como um meio de entretenimento no campo comercial – criar uma arte teatral com uma preocupação da transformação do mundo. Foi preciso, então, trabalhar de maneira dialética. Com isso, Brecht se apropriava, inclusive, das mais variadas fontes teatrais¹⁷⁶, focando em uma construção artística estético-política, relacionada ao seu tempo e com contextualização de seu ponto de vista. A atenção de Brecht pelo que acontecia à sua volta, naquele momento histórico, refletiu-se muito em suas obras. Englobam questões políticas, filosóficas, sociais, econômicas, religiosas, científicas, além daquelas relacionadas às artes e à cultura. Trata-se de um importante olhar atento ao mundo.

¹⁷⁶ A exemplo disso, Sérgio de Carvalho comenta: “O teatro épico é filho - herdeiro do naturalismo, filho de uma teatralidade interessada na vida, lógico com uma diferença histórica grande, pois o naturalismo no final do século XIX se interessou pela famosa fatia de vida, se interessou por conseguir um ponto de vista crítico sobre a sociedade, só que o cientificismo naturalista era de uma certa ordem em que a sociologia estava naquele momento. Então um olhar naturalista numa primeira medida é um olhar de procurar vê ‘a vida como ela é’. Já o teatro épico brechtiano percebeu que olhar a ‘vida como ela é’, não é possível, porque seu olhar vai estar sempre condicionado por uma forma de olhar ‘a vida como ela é’, então era preciso fazer uma espécie de desmonte ideológico do olhar porque as imagens da vida vêm prontas pra gente”. CARVALHO, Sérgio. *Brecht na Companhia do Latão* / Parte 1 de 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t67uzia1M3o>. Acesso em: dez 2020.

Para Brecht, a dialética com o marxismo era a que melhor se adaptava ao teatro épico, assim como a dialética materialista da visão hegeliana, aplicada ao pensamento do “movimento” e das “contradições” de origem econômica na história da humanidade. O teatro dialético é, basicamente, aquele que dá enfoque à contradição, apresentando a realidade num formato que não é padronizado. Com base nos paradoxos da sociedade, ele promove reflexão sobre as problemáticas presentes nos seus espetáculos. Este é o ponto principal no teatro brechtiano.

A contradição é colocada por Brecht como “[...] a questão relativa ao ajuste ou à consistência entre duas posições pode ser enquadrada de diferentes formas dependendo de estar em jogo o nível estético ou filosófico” (FREDRIC, 1999, p. 114). Com isso, ele coloca as noções da subjetividade centrada ou individualista que é precursora das contradições. Assim, permaneceria sempre em conflito com valores atuais, mais do que uma personalidade antiquada. “Colocam que pela construção de contradições, [...] visto que é um processo de reordenação necessário para se entender o método dialético em Brecht: na qualidade de reestruturação de justaposições, dissonâncias, *Trennungen*, distâncias de todas as espécies, em termos de contradição enquanto tal” (FREDRIC, 1999, p. 117)¹⁷⁷.

Camargo¹⁷⁸ salienta que: “Uma sociedade com plena consciência de si não precisaria ter ideologia, necessária, entretanto em sociedades como a nossa, que contradiz o conceito de humanidade” (CAMARGO, 2012, p. 7), em que o principal crime de lesa-humanidade gerado pelo capitalismo não é ter feito uma sociedade materialista. A problemática maior na sociedade capitalista relaciona-se ao modo que impede que a maioria da sociedade tenha acesso aos bens que ela produz inclusive.

Aí está o papel fundamental da crítica e da cultura no fazer teatral que Brecht já propunha com o teatro épico e dialético: levar o pensamento crítico ao espectador. A “[...] crítica dialética tem o compromisso de levar a não verdade à consciência de si onde quer que ela se manifeste” (CAMARGO, 2012, p. 7). Ao se empenharem no cuidado do estado de coisas, a manifestação da cultura estará presente para combatê-lo com a arte dialética, forçando a sociedade a confrontar seu próprio conceito.

As obras de arte podem ser entendidas pelo público como: “[...] inúmeros aspectos tidos por conteúdo, como o ritmo, os cortes, as intensidades, as omissões, os

¹⁷⁷ Cita (WISSENCHAFT, op. Cit., p. 48-49; SCIENCE, op. Cit., p. 417-418).

¹⁷⁸ Pensamento que traz em seu livro de: CAMARGO, Iná. *Nenhuma lágrima - Teatro épico em perspectiva dialética*. 1. ed. Expressão Popular, 2012.

jogos de luz e sombra, e assim por diante” (CAMARGO, 2012, p. 13). Os artistas que apenas optam por produzir formas arbitrárias com sua arte e deixam de lado o conteúdo da experiência político-social – montando certos ‘quebra-cabeças’, acabam, em muitos casos, não produzindo nenhum sentido ou não dizendo nada.

A política como conteúdo e a forma estética são elementos essenciais para o teatro épico e dialético. Notando a potência dos recursos épicos presentes, por exemplo, na atuação, na dramaturgia, na música, etc; “Brecht nos fazia intuir [...] que a vida coisificada não é reconhecível apenas em expressões líricas ou em paisagens abstratas, mas pode tornar material para objetivação dramaturgicamente ativadora, capaz de gerar reflexão produtiva” (CARVALHO, 2009, p. 16). O mestre alemão apresenta uma desumanização, sendo um processo feito por homens, mas que se objetiva, com a colaboração do público, ser explicitado na própria forma de representar.

Conforme um estudo de formas de concretizar negativamente o processo social de coisificação abordadas por Brecht em seu teatro, Carvalho afirma que: “Ele procura uma atitude de intangibilidade, sem facilitação, em relação a um mundo confuso. Uma lição fora de moda, num tempo em que os artistas cultuam o incompreensível” (CARVALHO, 2009, p. 16). Em sua relação social e interna, mesmo no subjetivo dos personagens, as contradições do homem são, de certo modo, refletidas no público. Trata-se de um dos movimentos da dialética:

Isto não significa dizer apenas que o teatro seja político em seus efeitos formais, mas também que ele é em si uma configuração que expressa o social de modo mais geral, que procura dividir e instigar contra si próprio. O teatro precisa, portanto, mesmo simbolicamente, reativar a luta de classes, e a teoria do teatro se tornará uma alegoria do próprio processo, gerando por um outro lado uma doutrina estética ou formal abstrata - a da *Trennung* e da dissonância, distancia interna e similares - e, por outro, a forma de toda uma política (envolvendo a divisão de classes e a luta polêmica), enquanto ainda em outro nível é produzida uma figura específica para a subjetividade (FREDRIC, 1999, p. 108).

O teatro épico ultrapassa elementos estéticos e formais, sendo, assim, um trabalho extremamente político, dialético, relacionando a diversos temas, momentos históricos, relações sociais e contradições humanas. Como apontado nesta pesquisa, diversos recursos técnicos para se trabalhar na cena teatral são essenciais para se concretizar as estéticas com fins políticos e dialéticos. A sonoplastia e a música são recursos primordiais para cena épica brechtiana.

Sobre os elementos sonoro-musicais, a canção de cena – conhecida como *songs* no teatro épico – é um dos principais elementos cênicos presentes no trabalho de Brecht. Ela constitui perfeitamente um fator de reflexão na cena em relação ao espectador. Mais do que ser bonita, alegre, triste ou, mesmo, estranha, entre outros adjetivos, quando acompanhada por uma harmonia e melodia ou mesmo à capela; a canção tem a função de passar uma mensagem principalmente por meio de sua letra. Isso não significa as palavras soarem bonitas, bem colocadas, o que importa é fazer com que o espectador fique atento à mensagem e que ela seja um estímulo para a razão. Como um dos principais recursos épicos, em sua constituição, a canção traz:

[...] fatores específicos que tornam a sua manipulação expressiva especialmente contundente quando o objetivo é estimular a visão crítica da realidade, nela confluem pelo menos dois discursos de ordens diversas. De um lado, a melodia, com todas as suas implicações de altura, intensidade, duração e timbre, as referências tonais, modais, atonais, etc., implicações advindas do arranjo instrumental que a acompanha (quando há acompanhamento) e toda a sua carga cultural enquanto estilo musical socialmente estabelecido. Por outro lado, a letra, a palavra, com todas as suas reverberações linguísticas, configurando ou não uma situação enunciativa, uma cena, onde um interlocutor dialoga ou refere-se a um interlocutório (PINTO, 2008, p. 200).

Apesar de, à primeira vista, no teatro épico, a canção tenha essa função reflexiva (crítica objetivando o uso da razão em relação ao público), tal esforço nem sempre é uma regra absoluta. A música pode ultrapassar o sentido puramente racional da mensagem transmitida pelo discurso verbal lógico. “A *canção* em cena pode perfeitamente constituir-se num fator de reflexão e *ao mesmo tempo* projetar as insubstituíveis forças não-verbais advindas do estímulo sonoro, do discurso musical propriamente dito, associado a uma elaboração da presença gestual e vocal do ator em cena (e dos demais signos do espetáculo teatral)” (PINTO, 2009, p. 199). Ou seja, a emoção não está totalmente desvinculada, ela pode suscitar estímulos além do racional. Há, assim, uma falsa dicotomia entre emoção e razão ou entre fruição estética e reflexão crítica. Acreditamos, portanto, que o mais interessante seria pensar a superação desse tipo de afirmação sobre o uso da canção em cena.

Para Brecht, em seu teatro épico, a música tem uma ligação de sensibilidade em relação ao espectador. O pensador buscou usar a canção e os efeitos sonoros como um dos seus principais recursos para o *estranhamento*. A música aparece como uma

instância de expressão superior, vai além do que é racional, cumprindo, também, uma função poética – por mais triste ou estranha que seja a música.

Brecht traz, portanto, para o ritual apolíneo e reflexivo da palavra falada, a festa dionisíaca e encantatória da palavra cantada. Sem exclusões redutoras. Identifico, nessa escolha do uso cênico da canção, um dos sinais da superação da dicotomia razão / emoção no contexto da criação teatral. É uma estratégia de unir essas duas dimensões do olhar humano sobre o mundo: a canção é tomada, então, como um sinal da possibilidade inequívoca de aliar objetividade e subjetividade, intuição e raciocínio lógico, razão e emoção como dados inerentes à ação humana no mundo, mormente quando localizada no plano da criação artística (Pinto, 2009, p. 200).

Os recursos presentes na música (como arranjo musical e letra), para Brecht, foram utilizados no teatro épico com propósitos críticos de apresentar, revelar e descobrir as relações sociais e contradições por meio da cena teatral. Enfatiza-se, assim, o discurso sonoro-musical como tendo a mesma relevância do discurso visual/ gestual:

Mas acredito ser necessário, mais uma vez, frisar que não é a canção em si, não é a letra, não é a melodia, não é o arranjo, assim como não é a luz, o cenário, o figurino, o trabalho do ator, nem mesmo o texto de um espetáculo, o fator em si mesmo determinante para que se oportunize uma reflexão crítica sobre a sociedade: o que interessa é o uso cênico de cada um desses elementos e a forma de organizá-los polifonicamente¹⁷⁹ como vozes distintas a serviço da meta de não apenas divertir ou encantar, mas também de fazer pensar (PINTO, 2009, p. 202).

É possível notar que alguns aspectos estético-políticos oriundos do teatro épico desenvolvidos por Brecht refletem-se no espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), da Cia do Latão. Nessa estética épica, percebe-se recursos narrativos da canção cênica (em coro ou solo) como número isolado, que fornecem crítica reflexiva aos personagens e ao que passa na cena por um âmbito social, político, dialético. Na mesma medida, a sonoplastia aparece de forma ora distanciada e estranha, ora contradizendo ou trazendo um comentário à cena entre outros recursos e suas variadas funções.

De fato, a estética teatral épica sempre esteve muito presente em quase todos processos e trabalhos da Companhia do Latão. Eles reconhecem a potência brechtiana para o teatro. O grupo já experimentou diversas formas teatrais, com peças mais ou menos musicais, umas mais e outras menos populares. Não se trata de um estilo

¹⁷⁹ MALETTA (2005).

específico a ser seguido, seja na temática do espetáculo, seja na questão formal/ estética. Tais recursos são usados para uma mobilização dialética, de um trabalho crítico. Nesse sentido, “[...] o mais importante é ver tudo isso na sua condição de trabalho, de vida, neste momento do capitalismo, com essa história de formação, com passado escravista brasileiro, nas atuais condições de vida social, nesse ambiente de cultura, acho assim que esse é um campo de abertura de trabalho experimental, mas que demanda autocrítica constante”¹⁸⁰.

A Cia do Latão não impõe ideologias, mas faz o público participar de forma reflexiva do espetáculo. Quando dá um passo além da forma épica, o grupo – de modo crítico, político e atento ao seu tempo, à realidade política do seu povo, à cultura, à história – busca, com criatividade, outras características estéticas complementares que potencializam o seu processo cênico.

Há, também, um afetamento impulsionado por outros movimentos dialéticos presentes na dramaturgia e na cena da Companhia como um todo. Eles não são exatamente os mesmos que estimulavam Brecht a trabalhar no seu tempo. Mostram outra realidade, outros estímulos. A luta de classe refletida na cena continua aparecendo fortemente, por exemplo, nas referências às contradições dialéticas do homem e sua relação sócio-política. Com isso, seria errado dizer que se trata de grupo que representa, em todas as suas instâncias, os elementos do teatro épico.

No tocante ao trabalho sonoro-musical, os principais caminhos processuais, em *O Pão e a Pedra* (2016), ligam-se à experimentação de ritmos regulares e irregulares, assim como ritmos ligados à música de cultura popular brasileira (a exemplo do samba), utilizando instrumentos percussivos e outros improvisados (não convencionais). Importante, ainda, citar a criação e o uso de músicas instrumentais e de outras formas que acompanham as canções com suas letras, sendo a maioria compostas com escalas não diatônicas.

Algumas das canções utilizadas na peça são feitas em coro, outras apresentadas de forma individual, acompanhadas ou não por instrumentos. As canções seguem três linhas diferenciadas fundamentais no espetáculo. A primeira é oriunda de tradição popular brasileira e de canções da cultura pop dos anos 1970, ambas muito ligadas às memórias e aos desejos dos personagens. Outro tipo de canção trabalhada relaciona-se aos corais de operários, muito associadas ao tema da greve e aos gritos de

¹⁸⁰ Entrevista com Sérgio de Carvalho (2019) para esta dissertação encontra-se nos anexos (p. 224).

manifestações, feitas por meio de ressignificação de textos, frases etc. Este tipo de canção refere-se à narrativa do espetáculo, que seguem um caminho épico, comentando a cena e os personagens, durante o distanciamento da ação cênica.

Já o uso da música instrumental e dos sons de efeitos que fazem parte da sonoplastia auxiliam na criação como do ambiente da fábrica e ambientalizam as cenas de assembleias. Algumas músicas e efeitos sonoros articulam fantasias e delírios de personagens; outras sublinham alguns textos específicos, comentando gestos dos personagens e auxiliando a transição e a dinâmica de cenas. Tais efeitos e músicas instrumentais estão no nível de condução de trilha sonoro-musical, fazem as costuras das trilhas e participam dos momentos de narrativa. Lincoln, o diretor musical do espetáculo analisado nesta dissertação, longe de trabalhar a música e a sonoplastia apenas como um simples recurso, acessório para o espetáculo, procurou trabalhar essas sonoridades em busca de algo que também representasse uma importância dramaturgicamente e repleta de dinamismo.

A sonoplastia e a música presente em *O Pão e a Pedra* (2016) somente alcançam o status de uma música “inteligente” (que segue uma ideia de dramaturgia sonoro-musical) por terem sido concebidas em processo coletivo pela equipe – desde o diretor musical, Lincoln Antonio, o diretor-geral, Sérgio de Carvalho, os atores e os demais componentes do grupo. Todos estiveram presentes desde o início do processo cênico da peça, criando e experimentando sons e canções que conversassem e interagissem com os outros elementos cênicos, assim como com a dramaturgia textual. Resultaram, então, uma sonoplastia e música que traz comentários à cena e aos personagens, sobre suas respectivas ações – ora contrapondo, ora comentando de forma irônica, crítica, dialética. Também trazem costuras às variadas cenas de forma rítmica e dinâmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário. *Música de feitiçaria no Brasil*. - 2. Ed. - Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.
- ARENDR, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2007.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. trans. edited by Guinsburg, J., Editora Perspectiva, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Teatro e Ritual*. / Cassiano Sydow Quilici - São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*, trans. by Teixeira Coelho, Editora Martins Fontes, 2006.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Cinema, música e política em A ópera dos três vinténs e Kuhle wampe*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. Nº 49 – Dossiê: Arte cinematográfica e contextos culturais. 2018.
- BATISTA, Natália. *Nos palcos da história: Teatro, política e liberdade, liberdade (1965-1967)*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2014.
- BEIGUI, Alex.; FERNANDES, Flavia. *Jean-Jacques Lemetre e a presença da dramaturgia sonora no processo de criação do ator*. Ouvir ou ver - Revista PPGArtes / Iarte UFU. Uberlândia.V.14 n.2, p. 482-495, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaios sobre Brecht. 1892 - 1940*. Tradução Claudia Albeling. - 1. Ed. - São Paulo: Boitempo. (marxismo e literatura), 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Ed, brasiliense S.A, 1993.
- BOHUMIL Med. *Teoria da música*. - 4.ed. rev. e ampl. --Brasília, DF: Musimed, 1996.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro* – Aderbal Freire Filho. Rio de Janeiro. Nova Fronteira S.A, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo / A Ópera dos Três Vinténs*. Vol. 3. São Paulo, 2004.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Edições Cotovia, LTDA, 1990.

- CAMARGO, Iná. *Nem uma lágrima - teatro épico em uma perspectiva dialética*. -- 1. Ed. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.
- CAMARGO, Iná. *Sinta o drama*. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. - Sorocaba, SP:TCM- Comunicação, 2001.
- CARVALHO, Sérgio e MARCIANO, Marcio. In. *Companhia do latão 7 peças*. São Paulo: Cosac Naaify, 2008.
- CARVALHO, Sérgio. *Introdução ao teatro dialético - experimentos da Companhia do Latão*. (org.). - 1.ed. - São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.
- CARVALHO, Sérgio. *O pão e a pedra*. Texto de Maria Livia Goes. Nota: Produção Companhia do Latão. São Paulo: Editora Temporal, 2019.
- CARVALHO, Sérgio. *Vintém: Companhia do latão*. Revista - 6ª ed - por Sérgio de Carvalho, assistência editorial - Lia Urbini. Impressão - Povo Gráfica. 1º semestre, 2007.
- CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. - 1. Ed. - São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/ UFBA, 2013.
- CLUVER, Claus. Intermediabilidade. Pós Belo Horizonte - UFMG, v.1, n.2, p.8-23, 2011.
- CONDELA, Ingrid Dormien. Brecht: *Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo. - (Coleção estudos; 117), 1991.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Rizoma*. Texto extraído de Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) Vol. 1 Editora 34, 1ª Ed. (1995) Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.
- DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- DIAS, Luciana.; MANTOVANI, Tamira. *Artaud e a poesia sonora: o som como meio e descontração da linguagem*. Dradek, Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories. Vol. III Num. 1-2, 2017.
- ELIAS, Nobert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.
- ELIAS, Larissa. *Sobre as formações conceituais do espaço vazio de Peter Brook*. Escola de Belas Artes – EBA – UFRJ. Moringa (Artes do espetáculo), João Pessoa – V.3, N.1, 2012.
- FABIÃO, Eleonora. “Performance de teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. In *Revista Sala Preta*, p. 235-247 São Paulo, nº 8, 2008.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.

- FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética performativa: O teatro performativo*. Tradução: Lígia Borges. Revisão da tradução: Cícero Alberto de Andrade Oliveira, 2009.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. - São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Jogos*. Suplemento literário. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – CISC. Jornal O estado de São Paulo. SP, 09 dez, 1967.
- FREDRIC, Jameson. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti; revisão técnica Iná Camargo Costa. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- GARCIA, Walter. *Três caminhos de pesquisa musical no Latão*. Artigo, Sala Preta – USP, 2009.
- GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2010.
- HADERCHPECK, Robson Carlos.; ALMEIDA, Márcio Aurélio Pires. *O Gestus brechtiano em análise*. In CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO, Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HERRERIAS Priscilla. *A poética dramática de Tchêkhov: Um olhar sobre os problemas de comunicação*. Dissertação de mestrado. USP – SP, 2010.
- HILDEBRANDO, Antonio.; PADILHA, Laura Cavalcante. *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede*. Tese (doutorado), Universidade Federal Fluminense, 2000.
- HOBBSAWN, Eric.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. Ed. Paz e terra, 2012.
- HOUAISS, Antônio (1915-1999) e Villar, Mauro de Salles (1939-). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Tradução Maria Sílvia Betti; revisão técnica Iná Camargo Costa. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- JOURDAIN, Robert 1998. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, (Coleção Debates), 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1992.

LEITE, Martha e SILVA, Eusébio. *A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: Uma análise comparativa do conceito de verdade*. Artefilosofia, Ouro Preto, n2, p. 156-169, 2007.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, arte e cultura*. / Douglas Estevam e Iná Camargo Costa (orgs). -- 1.ed. -- São Paulo: Expressão Popular. (coleção arte e sociedade), 2018.

LYOTARD, Jean François. *O pós moderno*. [Les Éditions Minuit, 1979]. Livraria José Olympio Editora S.A, RJ. 3ª Ed - Trad. Ricardo Corrêa Barbosa, 1991.

MALETA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*. Belo Horizonte. Tese de doutorado. Faculdade de Educação da UFMG, 2005.

MALINA, Judith. *Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva*. Tradução de Ilion Troya. - São Paulo: Edição Sesc São Paulo, 2017.

MARATRAT, Alain. *Meu trabalho com Peter Brook*. Tradução: Gabriela Lírio. Revista: Moringa – V.6 – N.1, 2015.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira: erudita, folclórica, popular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MED, Buhumil. *Ritmo*. 4ª edição ampliada - Brasília, DF: Musimed, 1986.

MENEZES, Hugo Lenes. *Tradução intersemiótica ou adaptação: Alguns apontamentos*. Revista da Anpoll v. 1, nº 44, p. 260-271, Florianópolis, Jan./Abr, 2018.

MEYERHOLD, V. E. *Do teatro*. Tradução e notas - Diego Moschkovich. - São Paulo: Iluminuras, 2012.

MICHAELIS: *moderno dicionário da língua portuguesa* / (Dicionários Michaelis). São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MOTA, Danilo Henrique. *O nacional popular e a dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Uberlândia. 2018.

MOTA, Marcus. *Do ópera Studio de C. Stanislavski aos musicais de Brecht: por uma nova historiografia do teatro*. VI Congresso de pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

- MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo: Investigações sobre composição, realização e recepção de ficção audiovisual*. Editora Universidade de Brasília – UnB, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – histórica cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- OLIVEIRA, Felipe. *Artaud e a dança do corpo sem Deus*. Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas - PPGAC/UNIRIO, (2010).
- OLIVEIRA, Rodrigo. *Encenação de leitmotiv: O procedimento Dramático-musical para a constituição de uma cena teatral e não dramática*. Dissertação de mestrado, São Paulo, ECA – USP, 2015.
- OLIVEIRA, Rogério Santos. *El proceso creative teatral: Conceptualización y análisis a través de su aplicación a na obra de Albert boadella y els joglars*. Madrid. Tesis Doctoral. Universidade de Alcalá Facultad de Filosofía y letras, 2009.
- OLIVEIRA, Rogério Santos. *O espaço-tempo da vertigem / Grupo Teatro da Vertigem*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Teatro) – PPGT - UNIRIO. 2005.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. [tradução Sérgio Sálvia]. São Paulo. Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. [trad. Nanci Fernandes]. - [1. reimpr.] São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PEIXOTO, Fernando; BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht vida e obra*. Rio de Janeiro. 2ª Ed -- José Alvaro S/A-- Paz e Terra, 1974.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- PIACENTINI, Ney. *O ator dialético: 20 anos de aprendizado na Companhia do Latão*. 1. Ed. - São Paulo, Hucitec, 2018.
- PINCON-VALLIN, Béatrice. *Les écrans sur La scène*. Lausanne, Suisse: Editions L'Age d'Homme. Capítulo: Hybridation spatial, registres de presence, páginas 9-35, 1998.
- PINTO, Davi de Oliveira. *A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é Um Homem e Nossa Pequena Mahagonny*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Edição refundida - Felix Gasbarra. Tradução - Aldo Della Nina. Rio de Janeiro - Editora Civilização Brasileira S.A, 1968.
- RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.
- RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.
- ROSA, J. Guimarães. *Grande Sertão Veredas*. 1. Ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro Épico*. São Paulo. Perspectiva, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & indústria*. Editora Perspectiva S.A. São Paulo – SP, 2002.
- ROSENFELD, Anatol, (1912-1973). *O teatro épico*. São Paulo. Perspectiva, 2011.
- RÓTULO, Guilherme.; MÁRCIA, Nogueira. *Banco de dados para o teatro em comunidades: A Agitação e Propaganda e as práticas teatrais no MST*. CEART / UDESC – Florianópolis – SC, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução: Andréa Stabel M. da Silva. - São Paulo: Martins Paulo. - (Coleção leitura e crítica), 1998.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente / tradução Tomás Rosa Bueno*. - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SAMPAIO, Gustavo. *Sonoplastia e música épica Análise de “O Pão e a Pedra”, Cia do Latão*. Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Cênicas – Bacharelado em Interpretação. UFOP, 2017.
- SANTOS, Jordana de Souza. *A atuação das tendências políticas no movimento estudantil da universidade de São Paulo (USP) no contexto da ditadura militar dos anos 70*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2010
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo, Editora EDUSP, 2002.
- SOUZA, Raquel Castro. *O jogo musical no teatro de Meierhold. Principios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 10ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: Dramaturgia sonora*. - São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999. - (Signos música; 6), 1961.
- VALENÇA, Ernesto Gomes. *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- VIEIRA, Vladimir Menezes. *Belo e sublime, apolíneo e dionisíaco*. Universidade Federal Fluminense. AISTHE, nº 7, 2011
- WEGENAST, Sonia Leal de Souza. *Bertolt Brecht, a imaginação musical épica*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, 2004.
- WISNIK, Jose Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZAMACOIS, Joaquim. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1993.

REFERÊNCIA DE TEXTOS DISPONÍVEIS NA INTERNET:

- ARAÚJO, Nivaldo. *Protocolo: Teatro Político Dialético*. 2013. Disponível em: <<http://terraemcena.blogspot.com/2013/11/protocolo-teatro-politico-dialetico.html>>. Acesso em: jul. de 2019.
- CAMARGO, INÁ. Companhia do Latão. Enciclopédia Latino Americana. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/l/latao-companhia-do>>. Acesso em: ago. de 2020.
- CARVALHO, Sérgio. Dramaturgia dialética. Escritos de trabalho de Sérgio de Carvalho. Disponível em: <<https://sergiodecarvalho.com/?fbclid=IwAR0BmZTtX8dPeoFtwPAiZkAhHW5rZh5LEM-Bz76iIKuyMTY7I9g3hygYrwM>>. Acesso em: jan. de 2021.

CARVALHO, Sérgio. *Educação e experiência estética: "valor" social ou sentido público? Público, privado e social. Sala Preta*, 7, 83-89, 2007. <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p83-89>>. Acesso em: ago. de 2019.

CNM/CUT Brasil, 2007. *Scania – 1978: A greve que mudou o sindicalismo no Brasil*. Disponível em: <<http://www.cnmcut.org.br/conteudo/scania-1978-a-greve-que-mudou-o-sindicalismo-no-brasil>>. Acesso em: març. de 2020.

Companhia do Latão. *O Pão e a Pedra / Histórico*. Disponível em: <<https://goo.gl/NcQWV6> / <https://goo.gl/iseHef>> . Acesso em: nov. de 2018.

Pensamento em cena. BLOGSPOT. *O pão e a pedra*. Disponível em: <<http://pensamentoemcena.blogspot.com/2016/07/o-pao-e-pedra.html>>. Acesso em: abr. de 2019.

GATTI, Luciano. *O terno: Peter Brook e o teatro épico*. Revista: Questão de Crítica, (2015) disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/o-terno-peter-brook/>> Acesso em: set. de 2020.

MICHAELIS. *Leitmotiv*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=leitmotiv>>. Acesso em: nov. de 2019.

PUC-SP – Comissão da verdade. *O movimento Estudantil e a luta pela Redemocratização (1978 - 1984)*. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/movimento-estudantil-periodizacao-1978-84.html>> Acesso em: marc. de 2020.

TRINDADE, Ocinei. *Diadorim, o ser em labirinto*. Jornal online terceira via. <encurtador.com.br/dkoO2> . Acesso em: nov. de 2019

VÁSSINA, Elena. Revista Cult Uol. *Anton Pavlovitch Tchekhov*. <<https://revistacult.uol.com.br/home/anton-pavlovitch-tchekhov/>>. Acesso em: dez. de 2019.

REFERÊNCIA VIDEOGRÁFICA:

O Pão e a Pedra. 2016. Companhia do Latão. Gravação do espetáculo. Duração 120 minutos.

Brecht no cinema. (3 DVDs). DISCO 1 *A ópera dos três vinténs* (Die 3 Groschen-Opera/ALE/1931) de G. W. Pabst, musical de Brecht. Músicas de Kurt Weill. / Kuhle Wampe (Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?/ALE/1932), Roteiro de Bertolt

Brecht e Ernst Ottwalt. DISCO 2 *Os carrascos também morrem* (Hangmen also die!/EUA/1943) de Fritz Lang, roteiro de Bertolt Brecht. / DISCO 3 *A vida de Bertolt Brecht* (Brecht – Die kunst zu leben/ALE/2006) de Joachim Lang, a partir de raras imagens de arquivo e entrevistas de Brecht. / *Visões de Brecht* (Brasil/2010) - Depoimentos de especialistas na obra brechtiana: Profa. Iná Camargo Costa (USP), Prof. Marcos Soares (USP) e Profa. Maria Sílvia Betti (USP). 2001. Duração: 453 minutos.

Brecht na Companhia do Latão / Parte 1 de 2. Documentário didático sobre a utilização contemporânea da dialética aplicada ao teatro, feito de cenas das montagens e entrevistas com Roberto Schwarz, Iná Camargo Costa e Jorge Grespan. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t67uzia1M3o>. Acesso em: ago. de 2019. 25,8 minutos.

Brecht na Companhia do Latão / Parte 2 de 2. Documentário didático sobre a utilização contemporânea da dialética aplicada ao teatro, feito de cenas das montagens e entrevistas com Roberto Schwarz, Iná Camargo Costa e Jorge Grespan. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qH951n_Wft0 , Acesso em: ago. de 2019. 19,46 minutos.

DIVERSO – *Companhia do Latão* – Bloco 01. Programa exibido originalmente no dia 04/08/2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIROSAqIWPk>>. Acesso em: ago. 2019. 13,52 minutos.

DIVERSO – *Companhia do Latão* – Bloco 02. Programa exibido originalmente no dia 04/08/2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXRRjrep0xE>>. Acesso em: ago. 2019. 14,35 minutos.

Podcast – Na trincheira com Iná Camargo / Parte 3: *Atualidade: Marxismo Cultural*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qc1VAnEO2jM>>. Acesso em: jan. 2021. 27,48 minutos.

Podcast – Na trincheira com Iná Camargo / Parte 3: *Atualidade de Brecht e luta contra o fascismo*. <<https://www.youtube.com/watch?v=huT3p2-PZis>>. Acesso em: jan. 2021. 69,59 minutos.

Podcast – Na trincheira com Iná Camargo / Parte 3: *Teatro Político e de resistência no Brasil*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3hz2-LA22Tc>>. Acesso em: jan. 2021. 51,46 minutos.

ANEXOS

ANEXO 1:

ENTREVISTA COM LINCOLN ANTONIO, DIRETOR MUSICAL DE *O PÃO E A PEDRA* (2016), COMPANHIA DO LATÃO, (agosto de 2017).

Lincoln Antonio é formado em composição e regência pela Unesp. Toca instrumentos como piano, pífano, percussão e sanfona. Trabalha com teatro desde o começo da sua história musical em Santos. Com o Latão, trabalha desde o primórdio da companhia. Participou das primeiras peças dos anos iniciais. Ficou um tempo sem trabalhar com o Latão, retornou para dedicar-se a peça *O pão e a pedra* (2016). Além do Latão, tem trabalhado em outras companhias, como São Jorge, Livre, Fraternal, Graças, e também em montagens diversas. Além do teatro, atua na área musical também como compositor, arranjador e instrumentista. Faz parte do grupo A Barca que tem sido seu mais longo trabalho até então.

GS¹⁸¹ - 1 - As músicas foram criadas junto à dramaturgia, previamente pelos diretores ou em processo colaborativo no decorrer dos ensaios na construção da peça? Quem são as pessoas envolvidas?

LA - Em processo colaborativo nos ensaios, envolvendo os atores, direção e eu, Lincoln.

GS - 2 - Qual foi o repertório musical, e tipos de sonoplastia utilizados na peça? Houve também escolhas de músicas populares para o repertório, que não composições especificamente pra peça?

LA - Houve uma pesquisa de sonoridades com objetos que não eram instrumentos musicais: peças variadas de metais, peças de automóveis, carcaça de geladeira, etc. O piano já havia sido escolhido porque é meu instrumento principal e desde o princípio já estava decidido que eu estaria em cena com os atores. A partir do piano e das peças, fui montando um set musical que incluiu também instrumentos de percussão: surdo, 2 tontons ou timbales, prato, ganzá de ferro com parafusos e arruelas em seu interior, além de lixas d'água tocadas em fricção.

O piano também é tocado de maneiras não-convencionais, com baquetas e palhetas, e parafusos que encaixo nas cordas do piano alterando a sonoridade. Por fim, um ator-músico dividiu comigo a performance musical e seu instrumento básico é uma carcaça do interior de uma geladeira (1,5m de altura e 0,60 de largura) tocada com

baquetas e vassouras. O conjunto tem um caráter bem metálico que se desenvolve na combinação do piano com as diversas percussões. Dessa maneira, quis evocar o ambiente ruidoso de uma fábrica e também trazer a imagem do som: a geladeira, o piano aberto com parafusos, tambores.

A música tradicional brasileira é um elemento que sempre trago nas minhas criações no teatro. Mesmo quando não aparece na obra final, sua prática sempre pode servir de exercício básico de música, dança, personagens e cenas. No caso de *O Pão e a Pedra*^e de sua base histórica, a greve no A.B.C em 1979, e pelo fato de muitos operários serem nordestinos, o diretor sugeriu músicas de brincadeiras de lá. Trouxe então peças do Reisado do Cariri cearense e cantigas de roda da Bahia e Minas Gerais. Algumas músicas ficaram vinculadas a alguns personagens. Há ainda músicas da MPB evocadas por personagens em algumas cenas.

GS - 3 - E como foi essa escolha estética do músico estar tocando junto às cenas?

LA - A escolha de estar em cena é tornar a música bem elástica, jamais prendendo-se a uma partitura, mas evoluindo continuamente com toda a encenação.

GS - 4 - As composições inéditas foram todas partiturizadas? Teriam algum modelo?

LA - Escrevi poucas, mas tenho intenção de escrever tudo. Quero escrever como registro, porque elas não são usadas na peça. Tenho escrito uma espécie de roteiro temático de toda a trilha.

GS - 5 - A improvisação de canções foi também um caminho pela companhia? Como o uso da oralidade, ou trabalho em cima de ressignificação de frases, textos, falas, para as composições?

LA - Sim. Trabalhamos na busca de uma música coral que fizesse a narrativa. Musiquei trechos do livro “Greve na fábrica”, de Robert Linhart, que conta sua própria história como estudante integrado numa linha de produção na França. Esse livro serviu de referência na construção de cenas e personagens. Também musiquei trechos de jornais grevistas, convocando pra greve ou orientando como proceder durante as negociações. A canção final foi composta a partir de um trecho do Eclesiastes na tradução de Haroldo de Campos. O texto foi sugerido por uma das atrizes e acabou sendo o ponto final do espetáculo.

GS - 6 - Houve a escolha nas composições, voltada para pesquisa de melodias compostas com escalas que não as diatônicas?

LA - Há trechos totalmente percussivos (sem piano ou vozes) onde trabalho no confronto de ritmos simples com ritmos irregulares. Nos trechos instrumentais com o piano, trânsito por alguns temas muito curtos até outros mais longos. O tema instrumental mais longo é uma série dodecafônica que desenvolvo em alguns momentos. As canções tradicionais são tonais. As canções que escrevi são quase todas baseadas nas escalas modais, mas se desenvolvem em modulações tonais.

GS - 7 - Todas as músicas trazem um pensamento crítico, e servem de reflexão em relação às cenas?

LA - Sim. A música instrumental cria sonoplastia nas cenas da fábrica, das assembleias, dos delírios e sublinhando alguns textos específicos. As músicas tradicionais são músicas dos personagens, evocando memórias e desejos. As músicas vocais são parte da narrativa.

GS - 8 - Sobre o teatro Épico, dialético de Bertolt Brecht, influenciou neste trabalho de composição além da própria dramaturgia?

LA - Sim. Brecht está o tempo todo presente neste trabalho.

Anexo 2:

ENTREVISTA COM SÉRGIO DE CARVALHO - DIRETOR DA CIA DO LATÃO E NO ESPETÁCULO *O PÃO E A PEDRA*.¹⁸²(julho de 2019)

Sérgio Ricardo de Carvalho (São Paulo – SP, 1967) é dramaturgo, encenador e pesquisador de teatro. É professor de Dramaturgia e Crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), e foi professor de Teoria do Teatro na Unicamp entre 1996 e 2005. É fundador e diretor do grupo teatral Companhia do Latão de São Paulo desde 1997, e continua sendo diretor até os dias atuais. Possui doutorado em Literatura Brasileira (2003) pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado em Artes Cênicas (1995) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, tomando como tema o teórico Anatol Rosenfeld, período em que se interessou mais pelo teatro e sua teoria Possui graduação em jornalismo pela Cásper Líbero – SP - 1988. Trabalhou como jornalista por um tempo após sua formação e colaborou com diversos veículos de comunicação, sendo cronista do jornal O Estado de S.Paulo, mas com o passar do tempo foi se interessando cada vez mais pelo teatro, escrevendo dramaturgias, e começa a trabalhar como dramaturgo em projetos de outras pessoas do meio do teatro em São Paulo. Ajudou a fundar o grupo de Teatro da

Vertigem, assinou a dramaturgia de *Paraíso Perdido*, primeira montagem de Antônio Araújo.

Sendo um encenador também muito voltado aos recursos épicos do espetáculo, Sérgio de Carvalho realizou conferências na Casa Brecht de Berlim no ano de 2008 e Goethe Universidade de Frankfurt em 2009. Chegou a ser premiado como encenador pela União dos Escritores e Artistas de Cuba pela montagem de *O Círculo de Giz Caucasiano*, texto de Brecht, no ano de 2008. Possui em seu currículo a direção de vários outros espetáculos como *O Nome do Sujeito* (1998), *A Comédia do Trabalho* (2000), *Ópera dos Vivos* (2010), entre outras. Dentre seus livros destacam-se *Introdução ao Teatro Dialético pela Expressão Popular* (2009), *Companhia do Latão 7 peças* pela Cosac Naify (2008) e *Ópera dos Vivos - Outras Expressões* (2014). Continua atualmente atuando na área artística, muito voltada para a Dramaturgia de Teatro e do Cinema, com Encenação, com Teoria do Teatro, da Literatura Brasileira e Teatro Épico.

GS -1 - Fale um pouco de sua história e trabalhos com a Cia do Latão.

SC – O Projeto do Latão, sua história inicialmente começa em 1996, quando resolvo fazer uma direção mais autoral, eu já havia feito uma outra direção, com um texto de Jean Claude Carrière, após o meu mestrado. E interessado em fazer algo mais autoral, um texto do Buchner *A morte de Danton* (1977), que eu gostava muito me abriu os olhos para fazer um projeto com uma abordagem mais crítica do que os temas que estava trabalhando, como isso eu não iria fazer só uma pesquisa de linguagem formal. Então senti que eu tinha uma formação pra uma tendência muito formalista, pensando a forma em primeiro lugar.

E a partir de *A morte de Danton* (1977), vi que precisava estudar história pra fazer essa peça. Lembro também de Brecht, um autor que sempre gostei, mas que nunca tinha parado pra estudar, e no ano seguinte (1996) começa o projeto com a CIA do Latão, que nasceu com um intuito de estudar um texto teórico de Brecht, e em paralelo comecei a colocar a teoria brechtiana em prática também, assim como suas dramaturgias. Foi com *A compra do Latão* (1939 - 1955) de Brecht, um texto ainda não traduzido para o português do Brasil, que nasceu um projeto de estudo, e o grupo vem estudando o teatro épico / dialético desde então, mas pensando as questões sociais pensando na realidade do Brasil, voltando-se para uma dramaturgia brasileira, como do capitalismo periférico, a situação que nosso povo vive, é um projeto que busca um estudo histórico, temático, e assim Brecht e o Marxismo entra nesse interesse.

GS - 2 - A Cia do Latão vem trabalhando há alguns anos com o teatro do realismo crítico, dialético, épico, político e muito mais. Posso dizer que esses são uns dos pilares da Cia? E se sim, o porquê de se manter nesse caminho por tantos anos e atualmente?

SC - Na verdade, todo mundo que se aproxima do Brecht, começa numa compreensão acentuada pela tendência do tempo, de que as transformações e a importância do Brecht está ligada a uma pesquisa formal, como se o teatro épico fosse uma espécie de forma ou um conjunto de formas críticas em relação ao teatro dramático, que tenta recuperar procedimentos formais, coletivizantes, como o uso do coro, da canção, das técnicas do velho teatro postas na condição da vanguarda agora, os princípios da descontinuidade, da separação dos elementos, dos princípios supostamente capazes de ativar o público para um olhar esteticamente crítico.

Só que, quando se dá um passo além do Brecht, vê-se que a questão formal é importante, mas a questão maior, mais central é a capacidade que esse teatro tem de trabalhar sobre as contradições, que são as contradições da vida, e da representação da vida, do modo como eu olho a representação, o princípio da contradição de um teatro que pode ser mobilizador, a partir da vivência, da experimentação, e da crítica das contradições, é um aspecto mais determinante ainda, ou seja, a dialética como método, transcende, vai mais além do que essa ou aquela forma, por exemplo pode-se ter uma abordagem dialética dentro de um uso formal como um coro e se pode ter uma abordagem não dialética do uso do coro, ou seja não interessa a ele só fazer o coro por fazer, interessa que ele seja dialético, e o que eu fui percebendo é que a abordagem dialética, é uma abordagem de demolição ideológica. Brecht trabalhava contra as ideias estáveis, trabalhava com um movimento, com movimentação ideológica e movimentação anti-ideológica, então a dialética é também um movimento negativo, mais de desmontagem, ou de suspensões dentro do instável, mais do que propriamente de afirmações positivas, então isso é constante no trabalho da CIA do Latão.

Nós da CIA do Latão já experimentamos formas de todo tipo, peças mais ou menos musicais, peças mais populares, outras menos populares, já não se trata de questão de estilo a muito tempo para nós, o realismo não interessa como estilo, mas como uma atitude que mobilize dialética, trabalho crítico, isso que atravessa o conjunto das peças, um caminho inaugurado pelo Brecht, mas que também está em outros grandes autores. Mas o mais importante é vê tudo isso na sua condição de trabalho, de vida, neste momento do capitalismo, com essa história de formação, com passado

escravista brasileiro, nas atuais condições de vida social, nesse ambiente de cultura, acho assim que esse é um campo de abertura de trabalho experimental, mas que demanda autocrítica constante.

GS - 3 - Por que o título *O Pão e a Pedra* (2016)? Fale um pouco do processo de criação do espetáculo, desde a dramaturgia, estética e trabalho com atores, referências.

SC - *O Pão e a Pedra* (2016), é uma ideia de espetáculo que surge em meados de 2015, com a vontade de fazer alguma peça que tivesse haver com uma temática sobre religião, pensando em como esta atravessa o pensamento político hoje em dia em todos os sentidos, a ideia da religião no capitalismo. É um tema já discutido pelo teórico Walter Benjamin, o capitalismo como religião, eu estava com isso na cabeça e levei pra peça. Ao mesmo tempo comecei a estudar um pouco sobre a história das igrejas evangélicas no Brasil, analisando esse tema da religião como negócio. Um tema difícil, espinhoso, causando dúvidas no interesse de realmente trabalha-lo. Ocorreu também o período do processo da peça, meu contato forte com alguns grupos no interior do Ceará, em assentamentos, onde dei oficinas, e um fato que eu já sabia mas não tinha conhecimento de perto, era de ver a força que a igreja católica teve nos anos 70, os padres ligados a teologia da libertação tiveram uma ação politizadora num ambiente de igreja de esquerda que atuou principalmente nas pastorais da terra, pastorais camponesas que houve naquela região, mas também no Brasil todo, e aquilo acendeu em mim a questão da Igreja e sua força nos anos 70. Era também um elemento que estava em minha cabeça, mas sem saber direito como trabalha-lo, e isso fez com que eu lê-se e estudasse mais sobre isso, levantando materiais.

No período de construção do espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), ocorria também no Brasil o fim do ciclo do PT no governo, estava claro que as contradições todas desse processo de ter um governo de esquerda relativamente popular, mas que era muito combatido, e que vinha pagando um preço das negociações que tivera que fazer com a elite do país, chegando num ponto de insustentabilidade que depois deu no processo de impeachment da Dilma (Golpe). Mas isso já estava um pouco anunciado, e outras grandes questões que ocorriam era de se estudar o sindicalismo, parte da história brasileira, em que eu sabia que era algo muito ligado a religião também. Todas essas questões influenciaram muito no processo de criação do espetáculo.

Em relação ao nome do espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), até veio antes o projeto de estudo da religião, até porque um pouco de formação religiosa, apesar de ser

atualmente ateu, agnóstico, e meu interesse é mais material, sabendo-se enquanto pesquisador de teatro e dramaturgo da força da religião no imaginário de todo mundo, ainda mais em um país como nosso. E o projeto *O pão e a pedra* (2016), veio antes, e como eu gostava de ler textos antigos e entre eles o evangelho (Bíblia), eu sabia do “metaforismo” de *O Pão e a Pedra* (2016) que corre em alguns textos do evangelho segundo São Matheus, inclusive acho bonito a seguinte frase presente nela: “Que pai daria pedras a seu filho se ele pedisse pão?”, é uma coisa que aparece em alguns momentos na peça e então batizamos o projeto de pesquisa antes de saber o como seria a peça. E quando colocamos os estudos da religião em segundo plano, que não tinha nada a ver com o sindicalismo ainda, foi mudando o tema e tirando o foco da religião, prevalecendo talvez a religião dos anos 70.

E nisso, estudamos, eu e a equipe também, o ciclo das greves no ABC, e com isso lemos uma tese (não me lembro o nome do autor), sobre o quanto São Bernardo do Campo - SP roubou um certo protagonismo de Santo André - SP, e a figura do Lula (ex presidente do Brasil) foi tratada um pouco religiosamente no período, já na época, mas não só o Lula, mas o sindicalismo de São Bernardo do Campo foi tomando uma força mais do que tinha em relação as outras cidades ali naquele período histórico (1978) que participaram também do ciclo de greve, e percebemos através dessa tese que a greve de 1979 era uma greve especial, não era nem a greve algo espontânea, e algo acidental como foi a de 1978, ela já foi planejada, mas em 1980 que o movimento operário tomou a frente pra valer, em 1979 foi um primeiro contato dos sindicatos com a violência da ditadura e a repressão, e ao mesmo tempo em 1979 já tinha um apoio dos artistas brasileiros, da cultura em geral democrática do país, que sentia naquele período uma espécie de movimento democrático, um símbolo do fim da ditadura que se colou na greve.

Era a greve naquele período uma revolução que podia ser puramente econômica, por salário, mas virou uma reivindicação política, sobre a situação geral do país e passou a ser formativa do ponto de vista político. E lendo os documentos da época repara que os sindicatos reagiam a isso, o Lula e os sindicalistas achavam que aquela greve não era política, que era só por dinheiro e foi a greve que foi ensinando que ela era uma coisa política maior, o trabalho, a luta da greve, e ao mesmo tempo, Lula percebe nessa greve a potência política que ela levou, influenciando-o na política governamental. Ao mesmo tempo quando os sindicatos sofrem a intervenção federal e a polícia agindo de forma repressora e violenta no período de ditadura, houve um

momento em que o Lula sumiu por 3 dias, e com isso o sindicato recusou-se a negociar um acordo de trégua, um pouco pra salvar a própria pele deles.

E isso atraiu um pouco o calor que estava aceso na população que começou a fazer assembleias, que passaram de 10 mil para 70 mil pessoas, começaram a crescer muito, deixando estádios com campos cheios, eles pararam 120 mil pessoas na cidade, foi uma greve muito bonita, formatizadora, política, mas inclusive contendo erros e acertos também, ela tinha os dois lados: Aquela greve de 1979 parecia um caso exemplar de que continha contradições, mais do que as outras greves, com as primeiras as pessoas estavam aprendendo a lição, e aí escolhemos esse período de 1979, que foi pra sala de ensaio junto a um levantamento de materiais sobre esta greve, em que nós da Cia do Latão buscamos identificar essas forças em luta, o sindicalismo novo, a igreja e o movimento estudantil.

Os atores estudaram bastante sobre estes assuntos, e com o passar dos ensaios fomos chamando outras pessoas pra levar material e trocar informações com o grupo. Teve um material muito importante, por exemplo, que foi levado pelo professor Celso Frederico, grande estudioso sobre as teorias de Karl Marx, Georg Lukács, e que chegou a participar dessas greves na condição de estudante na época. Nós da CIA do Latão entrevistamos um estudante que formou um grupo teatral dentro do sindicato de 1980, chamado Tin Urbinatti, ele fundou um grupo chamado Forja que era formado por operários, pelo sindicato dos metalúrgicos, operários junto a um estudante. Com esse levantamento de materiais o Latão formou uma equipe de pesquisa que entrevistou pessoas, chegou a ter 5 colaboradores de pesquisa. A Maria Lívia começou nesse processo, Julian Boal que fez assistência de dramaturgia no trabalho anterior participou desse, e tinha a equipe de filmagem que registrava os ensaios e entrevistas, filmamos tudo. Mergulhamos em 3 meses intensos, e fizemos a peça bem rápido, escrevendo tudo em 3 meses.

GS - 4 - Sobre a música no espetáculo *O pão e a pedra* (2016), fale um pouco do processo de escolha sonoro / musical, suas funções.

SC – Lincoln Antonio diretor musical, entrou também a meu convite e desde o início do processo de criação do espetáculo, entreguei a ele um material literário para analisar e ter ideias em torno da temática, no programa da peça em nosso site tem mais informações, a bibliografia da pesquisa, filmes etc. Um dos livros que entreguei a Lincoln, muito importante, se chama *Greve na fábrica* (1970) de Robert Linhart, com tradução de Miguel Arraes, que fala sobre um estudante que se infiltrou num

movimento operário e participou de uma greve na França na fábrica Citroën, as pessoas envolvidas no processo viram este livro e Lincoln musicou trechos dele, com 3 dias de ensaio, e começou a trazer cada vez mais material musical inspirado neste livro.

A um exemplo da canção: “Reunimo-nos novamente a fim de preparar a segunda semana de greve”, trecho deste livro, eu mexi na letra um pouco para deixar mais adequado a peça. Houve outra orientação dada a Lincoln, que é um grande estudioso de música popular brasileira tradicional, de continuar neste caminho para pensar músicas e canções para *O Pão e a Pedra* (2016), ele anda pelo sertão com seu grupo Chamado *A Barca*, que grava pessoas, um trabalho que nasceu junto com o Latão há tempos atrás, entre 1997 / 1998, onde Lincoln já era diretor musical do Latão e com isso o grupo emprestou o espaço para *A Barca* ensaiar, grupo do qual, na época, a cantora Jussara Marçal fazia parte. Sandra Chimenez, Renata, e esse grupo faziam pesquisas estudando Mario de Andrade e canções populares. Sabendo disso, eu enquanto diretor, propus a Lincoln que trouxesse essas canções que tivessem a ver com o trabalho para a sala de ensaio, criando assim uma certa linha musical.

E junto a isso estudar sobre o ABC Paulista, pois grande parte da população trabalhadora do ABC era Nordestina, um imaginário de segregação em relação aos Baianos e Paulistas, questões do racismo. O Lula era chamado de baiano, por exemplo, então esse imaginário nordestino entra como figura guia de alguns personagens da peça, especialmente da personagem da Helena, que tem uma espécie de memória infantil dessas canções que a atravessa, e que associa essa relação também com o filho, um pouco dessas canções de tradição popular. Um exemplo é quando a personagem Helena entra na sua casa após comprar uma TV cantando a canção “do Guerreiro treme terra”: (Eu fui a guerra, (...) um guerreiro treme terra), cria naquela ocasião uma certa linha musical, como se pelo meio do processo percebemos que tinha uma linha musical variante, que era dos corais, dos operários, e dos textos do Linhart com os trabalhadores inspirados, isso pensando nas canções, tinha-se também uma linha musical ligada um pouco no imaginário popular de canções muito tradicionais e antigas, e com isso eu joga uma terceira linha que o Lincoln aceitou, que é uma espécie de imaginário da cultura pop dos anos 70, inclusive que eu tinha quando criança.

Pensando nisso tem-se também o exemplo do personagem Fúria Santa que na peça é fã do Roberto Carlos, ele gosta da canção do Antônio Marcos: “(...) 1973 tanto tempo que ele morreu...”, uma música religiosa que tocava no rádio, então o personagem a canta quando está ensinando o trabalho à personagem Joana que se passa

por João Batista, é um tipo de cancionista pop religioso muito tocado nos anos 70. Isso Sérgio trouxe de sua memória infantil e jogou mais para o personagem do ator Bandeira que faz o “Fúria santa”, como se fosse uma linha de musicalidade da memória do mesmo, colaborando então com a dramaturgia musical da peça, inclusive quando ele entra cantando Roberto Carlos em cena.

Mas essa identificação musical referente a alguns personagens, como canções que se repetem, não entram no ponto de vista do “Leitmotiv”, pois essas canções que surgem quando a personagem aparece, neste caso seria como uma canção interna, como uma memória do personagem. O Bandeira (ator) até propôs, em certa altura, utilizar uma música do Belchior na hora que ele fala: “Não eu não sou da nação dos condenados, conheço meu lugar, nordeste é uma ficção”, isto tem muito a ver com o seu personagem, mas de alguma forma um pouco mais intelectualizada que a média das canções do Roberto Carlos que o personagem dele gosta. Mas achamos que cabia muito, e a letra fala do nordestino excluído no Sudeste - São Paulo, que não quer ser reconhecido como nordestino, que é uma abstração, por exemplo: quando falam que são baianos e não cearense, e isso tem na fala personagem do “Fúria santa”.

Esta peça tem o repertório dos anos 70 / 80, canções de rádio, e a figura religiosa que aparece a princípio é católica e não evangélica. Na cena de abertura do espetáculo ocorre a ação em que a mãe (Joana) ensina o seu filho a rezar o pai nosso, e tem uma correção que acontece nessa oração, que tem no pai nosso antigo, que era “perdoar nossas dívidas” e não nossas ofensas, que mudou nos anos 70, mas parte das igrejas evangélicas manteve (dívidas), que tem a ver com dinheiro, algo mais materialista.

Das canções têm-se basicamente três linhas musicais mais fortes que aparecem na peça, já comentadas anteriormente, mas tem também um quarto nível musical que é o da condução musical da trilha, como as costuras de trilhas, que são participantes, são narrativas, e porque aí começa entrar uma trilha que serve para ambientar a fábrica, trilha que comenta gesto como por exemplo: usamos um pouco na sala de ensaio um material de circo, pra deixar a cena menos realista, apesar de trabalhar realisticamente improvisando, mas eu propus exercícios circenses também, contudo foram desaparecendo da peça depois.

Outra coisa sobre a questão circense, é que durante a pesquisa e ensaios se tinha a sensação do ciclo da fábrica rodando, ainda mais com palco giratório que surgiu certa altura como ideia do Cássio cenógrafo, tinha ali alguns elementos circenses de um circo de horrores, assim deu-se a metáfora do trabalho como um “circo de horrores”, isso

depois de ver um filme do Fellini chamado *I Clowns* (1970), sobre circo e palhaços e assim propus alguns jogos pros atores experimentarem, mas isso foi sumindo, e sobrou, por exemplo, na cena em que a personagem Joana Paixão está no meio da linha de montagem e produz bolhas de sabão, o feitor produz bolha de sabão e na fábrica ela destrói com um martelo, como se tivesse batendo numa carroceria de carro, nessa cena o piano da notas junto ao estourar das bolhas, a cada martelada (plim, plim...), Lincoln, o músico, tinha um espelho no piano, tocava de costas mas no tempo certo, como um número de palhaço copiado do filme do *I Clowns* (1970), que se produz esse ruído ao estourar bolhas. Essa foi uma das ações que sobrou na peça, como um circo horroroso. A cena final do parque na peça tem um pouco a ver com esse universo circense também, que tem um fato que ocorre quando o piano marca as bolinhas estourando ele tem uma função como de um comentário, entrando em cena junto com a bolha estourando.

Lincoln em sua criatividade musical tira som nas cordas do piano, toca nos metais, coloca pregos nas cordas do piano, ele vai produzindo sonoridades variadas que são de tipos diversos e vão produzindo funções variadas, como narrativa, como crítica, e que cria em muitos momentos um clima contrário a cenas, por exemplo: As cenas que trazem um clima mais alegre e a música tensa. Tem ai um princípio da Cia do Latão que o Lincoln manteve, que é a comunicação dele comigo, que é muito imediata e produtiva, até mesmo por trabalharmos por muitos anos juntos, há um exemplo disso que ocorre na cena do baile, que os personagens vão em um bar e dançam, uma das cenas mais bonitas da peça, nesta cena a música está tocando como uma espécie de samba estranhado de fundo, que inclusive alguns atores ajudam a tocar em cena, produzir o som com copos, marcar ritmos, mas nunca o samba se instaura de fato, ele é como um samba meio longínquo meio distorcido, mas o espectador sente que vai ganhando pouco a pouco um corpo, mas não se chega a identificar a um samba de fato, popularmente conhecido, é como um sentimento de samba que vêm de longe.

No meio dessa cena também o personagem Fúria Santa canta a mesma música que ele cantou na fábrica, do rei Roberto Carlos, letra de Antônio Marcos, num trecho inclusive da letra se pode ser comparado ao Lula, que fala assim: “(..) ele não fez nenhuma faculdade, universidade, mas na vida ele foi doutor” – (Falando de Jesus na letra), que na peça vem como uma espécie de eco.

O Pão e Pedra (2016) tem uma sonoridade muito complexa, musicalmente incrível, uma peça em que Lincoln é praticamente insubstituível, porque ele tocava tudo, e várias coisas ao mesmo tempo, quase como um homem-banda. O ator que fez o

personagem do padre toca algumas coisas com ele também, no processo começaram a experimentar sons, cantar no mega fone, e testando essa sonoridade vinda do mega fone para cantar e fazer narrativas, pois isso lembra um pouco a ideia de praça pública, da polícia, chega a ser usado numa cena em que o espectador jura estar saindo o som de um radiozinho e o som saía do mega fone, amplificado por Lincoln, a música tem camadas muito variadas.

A Música assume uma função dramática importante, isso é um processo em que o diretor musical estava ensaiando todos os dias, a música num espetáculo como esse seria impossível com alguém que se põem de fora, com alguém que chegasse no fim do processo com uma canção externa, com trilha externa, então ela é estruturante, e o fato da música ter nascido junto aos demais elementos do espetáculo no processo deixa uma organicidade com grande potência para o mesmo.

GS - 5 - Fale um pouco sobre o Gestus social e de sua função no espetáculo *O Pão e a pedra* (2016), e qual a sua relação com a música.

SC - Aparece pouco na peça essa questão do Gestus social. A musicalidade que aparece que é a musicalidade vinda da televisão, do consumo, especialmente porque tem uma criança na peça, o filho da Joana, que é filho do homem de 6 milhões de dólares, um antigo seriado da minha infância, chamado “ciborgue”. Fala sobre um homem que perde as pernas e troca por pernas biônicas, pernas eletrônicas super poderosas, e este foi um seriado de muito sucesso, inclusive tem uma música que vem com uma sonoridade do contexto feito na época, que é deste mesmo seriado, e em um certo momento na peça toca a música desse seriado, gravada, aparece num momento só, mas ela marca um pouco a fantasia do filho com esse herói. Ao mesmo tempo é algo super ambíguo porque este ciborgue era meio homem meio coisa, um herói meio objeto, um “homem-mercadoria”, já do capitalismo, produzido, como um produto.

Tem-se então na peça uma sonoridade de camada, ligada muito a memória, como já dito. É um esforço também que a música contribui, mas em um esforço de um teatro épico dialético de você não está só num tempo de ação, você tem um tempo de ação, mas a ação cria outros tempos dentro dela. Como acontece com um dos personagens numa cena em que está ouvindo uma música de Roberto Carlos e lavando roupa ao mesmo tempo, e nesta ação é como que o personagem projete um futuro desejando uma outra sociedade mais igualitária, que não tivesse tanta gente “escrota”, e o outro personagem projeta o passado, como ao lembrar do namoro com uma moça que ele conheceu no bar, que dançou com ele.

Então você tem 3 tempos ocorridos nesta cena, um futuro, um passado e um presente convivendo na mesma cena em que a música ajuda a criar esses três tempos. Eu sinto que nesse espetáculo, é muito sofisticada a utilização sonoro-musical, de altíssimo nível, posso falar isso até porque já estou distante da apresentação da peça, já se faz um tempo que trabalhamos com ela, e essas coisas não são feitas com consciência, é um processo que vem surgindo em conjunto com os demais elementos, e muito do que depois vai se vendo, algumas sim são discutidas, mas outras não, e isso nasce de um princípio que é do teatro épico / dialético, que é de você expandir a historicidade da cena, a cena tem que ter níveis históricos variados, porque num tempo existe muitos tempos, um exemplo disso seria: Nas ruas de São Paulo hoje se tem o passado, o presente e o futuro convivendo juntos, você tem um carroceiro de uma época mais arcaica, um endinheirado da época futura em seu carro de luxo, e o que tá atrasado parece as vezes estar mais adiantado do que o outro, são cruzamentos históricos. Eu acho isso muito importante a música, as sonoridades em seu uso e em relação manipulação tempo espacial no teatro.

Sobre o “Gestus social” e a música, é um princípio teórico do Brecht, mas acho que a gente trabalha de modo muito simples e prático as relações. Uma cena é forte, como dramaturgia, pra gente, se ela acontece num nível físico e ao mesmo tempo social, são relações corporais físicas entre pessoas que estão em vida social, então não são corpos abstratos, são corpos com história social. E isso o que concretiza essa relação de duas ou mais pessoas é uma relação gestual, eu tenho gesto para com o outro, gesto é um conceito que cria a palavra, ele não é fora da palavra, ele não é só sem palavra, ao contrário, o gesto e a música são elementos disso também, você pode pensar gestualmente e pensar música na relação que ela tem, não é a música em si, eu não avalio a canção, o efeito musical em si, eu imagino no que ele gera no outro então isso pressupõem uma atitude gestual da música, a música se dá na relação, na passagem para o outro que ela tem a força, então eu sinto que nossa dramaturgia é muito feita disso. Tem a questão de quem trabalhou num processo rápido, como foi no espetáculo *O Pão e Pedra* (2016), que é quando você lança a mão das coisas que já confia, que conhece, para abrir espaço para o novo.

E a experiência do Brecht é muito forte, por exemplo: não tem a ver com a pergunta, mas lembrei de uma cena que é fortemente inspirada por peça do Brecht, a cena da narrativa em que eles relatam o dia que a multidão foi até a praça e teve um conflito com a tropa de choque, vendo a polícia lá, eles foram para estádio e ele estava

fechado, com isso a multidão vai pra praça, e o Lula está sumido nesse dia, e aí ocorre uma narrativa sobre eles entrando na praça. Talvez esta seja a cena mais narrativa da peça, uma cena diretamente inspirada na peça *A mãe* (1931) do Brecht, que possui uma narrativa com o confronto entre militantes e a polícia, o texto é diferente, mas o estilo é mais ou menos parecido.

O Lincoln, diretor musical, resolveu, sem saber que ele tinha feito a cena inspirado na peça *A mãe* (1931), que não dá pra reconhecer muito de fato, não é uma escolha direta, ele trouxe a música do Eisler, músico parceiro de Brecht, em alguns trabalhos, escrita pra cena retirada desta peça, e eu posso estar enganado e ele ter percebido a referência, e ter buscado também lá, conscientemente, mas na minha fantasia foi acidente, e usou essa música do Eisler com pequenas adaptações, assim como fiz com a cena do Brecht ele usou desta música, talvez seja o momento mais brechtiano da peça no sentido histórico, e rigoroso, um momento em que usam a relação do texto e música do Brecht e é uma cena narrativa, são relatos.

GS - 6 - Resumidamente o que é o Realismo Crítico na Cia do Latão?

SC - Tema da oficina, mas acho que ao assistir, o espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), ao ver o resultado, é uma peça que do ponto de vista de estilo tem muitos elementos variados. É uma peça que tem, por exemplo, narração direta, coro, coreografias dançadas com os objetos, elementos de circo dentro da peça, tem projeção de cinema com dublagem com jogo cênico, então talvez de a impressão que foi concebida já assim, mas o fato verdadeiro é que todo o processo foi realizado de forma realística, mesmo que no final foram adotadas soluções estilizadas, dentro de uma linguagem, então tem o que chamo de realizar realisticamente, que consiste em pegar o material e trabalhar com ele, e não querer dar uma explicação estética pra isso, é pegar e contar a história de um cara que surtou dentro da linha de montagem, tentamos fazer a cena real, realista dentro do surto da linha de montagem.

É claro que as vezes alguém propõem uma versão estilizada disso, feita só com projeção de sombra, mas sempre nos damos a tarefa de fazer a pesquisa realista pra não cair no esteticismo, no formalismo, e sabendo que a forma é decisiva e que no fundo é ela que importa, tentamos chegar na forma e não partir dela, para assim chegarmos ao propósito a partir de decisões de escolhas tomadas durante o processo. Com isso, entrevistamos pessoas reais, gente do sindicato, as meninas responsáveis pelo levantamento de material foram para São Bernardo fazer as entrevistas, obtemos, por

exemplo, gravações do sindicato que inspiraram cenas e personagens, como o nome Joana Paixão que é inspirado em uma pessoa do sindicato que se chama “paixão”.

Pessoas que estavam na greve foram ver a peça, inclusive um homem relatou que pra ele a cena mais verdadeira e difícil foi do fura greve, do personagem que é criticado por ser furar greve, e o homem se identificou com o personagem ao ter essa atitude. Então dispomos disso, uma atitude realista é isso, procurar um pulso de conhecimento do que se está falando, antes de representar, porque assim o ator encontra a sua visão do elemento, que não é o outro e nunca vai ser o outro. Os personagens vieram das pesquisas, houve algumas sugestões de experimentação por mim no início, como o caso da mulher que se traveste de homem, a Joana Paixão, isso foi desde o começo. Uma sugestão que dei a atriz que interpreta a Joana foi para ela pensar sua personagem sendo uma mulher católica, e que seria interessante experimentar isso na cena.

Já no caso do personagem Fúria santa, fui eu que pensei nele, e falei para o ator Bandeira tentar busca-lo. Já o ator Ney experimentou o personagem do padre por um tempo, mas achei que não iria ficar tão bom para ele, passando assim a fazer o personagem de um velho comunista, sindicalista de velha guarda, que deu mais certo. O personagem da criança já apareceu na sala de ensaio durante o processo e ficou fixo na peça.

Anexo 3:

ENTREVISTA COM MARIA LÍVIA - ASSISTENTE DE DIREÇÃO EM *O PÃO E A PEDRA* (2016) DA CIA DO LATÃO,¹⁸³ (17/07/2019).

Maria Lívia Nobre Goes é de Campinas - São Paulo, possui fez mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com orientação do Prof. Dr. Sérgio de Carvalho, em que pesquisou as relações entre teatro e luta armada no período da ditadura militar no Brasil. Sua graduação foi em bacharelado em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em 2010, e licenciatura em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), em 2013 e 2016. E é formada em Atuação pelo Teatro Escola Célia Helena (TECH) em 2016. Participou do processo do

espetáculo o *Pão e a Pedra* (2016), na Companhia do Latão como coordenadora de equipe de pesquisa e assistente de direção.

GS - 1 - Fale um pouco de você, sua formação, trajetória, trabalhos e principalmente sua história com a Cia do Latão.

ML - Sou de Campinas, minha avó me levava ao teatro desde criança e nunca deixei de frequentar como público, mas minha formação acadêmica é em Direito e Filosofia. Meus primeiros trabalhos foram no direito e, depois, em pesquisa e arte e educação em museus. Por volta desse período, fiz formação técnica em atuação no Célia Helena e um curso intensivo do método Stanislavski com o Teatro de Arte de Moscou, mas não achei que fosse trabalhar com teatro. Conhecia o Latão de nome, pela admiração dos amigos (da filosofia e do direito), mas assisti relativamente tarde, a primeira vez em 2013 ou 2014, quando estava me reaproximando do teatro como prática e objeto de pesquisa, e fiquei apaixonada.

No ano seguinte, um amigo comentou sobre uma oficina da Companhia. Quando fui procurar informações, as inscrições já haviam se encerrado, mas havia aberta uma oficina com a Beatriz Bittencourt, então assistente do Sérgio de Carvalho. Me inscrevi, a oficina foi ótima, reuniu iniciantes como eu e atores experientes como o Ademir de Almeida, da Brava. A Bia falava muito sobre e traduzia muito bem o modo do Sérgio enxergar a cena e eu fiquei curiosa por estudar com ele.

Na época, eu ainda fazia licenciatura na filosofia e aproveitei para assistir dois cursos como ouvinte, teatro brasileiro e dramaturgia III, foram excelentes. O Sérgio apresentou objetos de pesquisa e modos de pensar que pra mim fizeram muito sentido. Na época, eu estava estudando para um possível mestrado na filosofia, mas decidi falar com ele no último dia de aula sobre pesquisar no teatro. Ele me passou uma bibliografia que apresentava debates em que filósofos tomaram parte e eu nem sabia, comecei a estudar o conceito de teatro popular. No semestre seguinte, vi uma disciplina que ele ofereceria na pós, tomei coragem e me inscrevi como aluna especial, mas acabei não cursando. Antes do começo das aulas, a Bia me ligou, disse que o Latão iniciaria um novo processo e formaria uma equipe de pesquisa, que o Sérgio queria saber se eu teria interesse em participar; imediatamente aceitei. Meu único conflito de horário com os ensaios programados era justamente a tal disciplina, que na realidade seria ministrada por professores convidados. Uma pena que eu não tenha podido assistir, são todos ótimos, e o curso prometia, mas o processo de *O pão e a pedra* me ensinou muito.

Eu aprendi e descobri um jeito novo de fazer pesquisa, e que pra mim dá muito mais sentido à pesquisa acadêmica, que junta ela com a vida concreta. O mestrado no fim das contas eu comecei só em 2018, pesquiso as relações entre teatro e luta armada no período da ditadura militar no Brasil. Mas acho que fazer teatro muda o modo de enxergar as peças e relações que nós estudamos.

GS - 2- Sobre o espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), fale um pouco do processo até as apresentações de montagem e de como foi a sua função de assistente de direção no mesmo.

ML - O processo de *O pão e a pedra* (2016) foram pelo menos três processos: o da peça, o da greve e o do golpe. Ouvíamos na sala de ensaio o Luís Inácio da Silva de 1979 e na rua o Lula de 2016 num mesmo dia, às vezes me irritava com um e me reconciliava com o outro. Muitas vezes, me irritava com o mesmo. A multiplicidade de vozes da peça refletia as personagens que descobrimos ligadas à militância no ABC na década de 1970 e era também da sala de ensaio. No processo, na temporada e em todas as viagens alguma hora surgia uma discussão sobre a trajetória política do Lula e do Partido dos Trabalhadores, mas o processo se fez não de discussão, mas de prática.

De saída, o Sérgio apresentou o ambiente em que trabalharíamos: a greve de 1979. No ciclo das grandes greves do ABC, a de 1979 expressava um processo de transição: a memória do movimento mais autônomo de 1978 era vibrante e as novas lideranças sindicais ainda não estavam sedimentadas, mas já disputavam a organização da greve. Ele também sabia dos núcleos ideológicos em que orbitariam as personagens: a igreja, o sindicato e a universidade, e de que haveria uma personagem mulher que se transformaria em homem para ganhar melhor.

A partir desse cenário, começou a pesquisa. Durante todo o período, ela foi compartilhada entre os livros e filmes, as entrevistas com militantes do período e a cena. Tudo que descobríamos era experimentado em cena. Toda a equipe propunha cenas e o Sérgio escrevia e reescrevia a partir dos improvisos na sala de ensaio, experimentamos até a última semana, fizemos o primeiro “ensaio-geral” no dia da estreia. E continuamos a ensaiar e fazer alterações na peça durante todas as temporadas. Logo na primeira semana, por exemplo, a cena em que o feitor Mariano (que tinha perdido o cargo e estava como operário de base) perde a mão mudou completamente.

Eu entrei no processo como parte da equipe de pesquisa e me tornei assistente de direção durante. A Bia, que era então assistente do Sérgio, e também atriz, foi para a cena já no início dos ensaios. Ele então conversou com ela, se queria fazer a peça como

atriz, e comigo, se topava assumir a assistência de direção. Eu nunca tinha feito esse tipo de trabalho e contei com a generosidade de toda equipe, que me ensinou e me permitiu descobrir o que eu sei e como eu trabalho. De certo modo, junto com o Sérgio, eu coordenei a pesquisa: levantei bibliografia a partir do que já tínhamos, li diversos textos e selecionei o que poderia ser útil, sistematizei o que o resto da equipe levava aos ensaios e como material de pesquisa, levantei nomes de pessoas a serem entrevistadas e contatos daquelas já conhecidas etc, além de funções mais práticas de organização propriamente de assistente.

GS – 3 - Como você vê o trabalho musical em *O Pão e a Pedra* (2016), processo, resultados, funções, relevâncias?

ML - Como nos processos da Companhia do Latão, o diretor musical (no caso, o Lincoln Antonio) trabalhou desde o começo com o grupo na sala de ensaio, propondo-o também, especialmente através da música, cenas e a exploração de sonoridades pelos atores com diversos objetos, assim como recebendo sugestões de toda a equipe de materiais a serem musicados, músicas do período a serem exploradas e participando, com a sonorização, de praticamente todos os improvisos. Assim que surgiu, por exemplo, o incrível “avião” que ele produz nas cordas do piano na cena da Instalação da antena. Olhando para o conjunto das canções da peça percebo uma musicalidade comum, ao mesmo tempo que uma grande variação de músicas que vêm desde a tradição popular brasileira até trechos de panfletos do sindicato ou de livros musicados.

Todos os ensaios começavam com um aquecimento musical e o aprendizado de novas canções. Assim como as cenas, várias delas não entraram para a peça, mas contribuíram para a formação do imaginário dos atores e fortaleceram as múltiplas camadas que compõem o texto. Durante as temporadas, várias vezes essas músicas eram retomadas com alegria nos aquecimentos antes das apresentações.

Em certo momento do processo, o Sérgio e o Lincoln também conversaram sobre a possibilidade de um novo ator que contribuísse mais intensamente na parte musical, com formação para isso. Foi então que se juntou ao grupo o Thiago Claro França, que na peça fazia alguns personagens e também tocava percussão em uma carcaça de geladeira, pandeiro e cantava, junto com o coro. O canto nessa peça além de bastante coral também conta com boa alternância entre os atores e, além de sonorizações pontuais em que os atores colaboravam como na entrada do bar “tocando” com os copos no samba, Rogério Bandeira também tocava tambor na música que encerrava o primeiro ato.

GS - 4- Como é pra você trabalhar com uma companhia que busca por em prática relações do teatro dialético, épico (de Brecht), onde se busca também um realismo crítico, métodos do Stanislavski, desde atuação, encenação etc?

ML - Acredito que a Companhia do Latão faz essa aproximação de modo muito coerente, e isso tem a ver com enxergar Brecht e Stanislavski para além de formulações simples ou simplistas. Eu me formei numa escola de tradição stanislaskiana, e a princípio isso me incomodava, porque com frequência os motes de nossos trabalhos me pareciam excessivamente individualistas e o próprio modo de estudo e trabalho do ator, muito voltado para a parte que lhe cabe, não para o todo, um Stanislavski apresentado (e apropriado pelos alunos) para falar somente de si.

A visão do todo era sempre esquemática. Quando tive a experiência com o Teatro de Arte de Moscou, isso já mudou um pouco, o modo como eles apresentavam os “études” - que eram como improvisações a partir de temas ou cenas propostas - permitiam um adensamento das personagens através de uma vivência das relações. O modo de trabalho no Latão me lembra muito o que aprendi com os russos, e se conecta muito bem com o que sempre esperei do Brecht: não há como compreender uma sociedade sem compreender as relações engendradas nela. Essas relações se pautam por funções, mas o que dá carne, substância à função ainda é humano: aí está a desgraça, mas também a possibilidade do novo.

GS - 5- Como é trabalhar na CIA do latão?

ML - É um excelente e contínuo aprendizado. É o grupo que, com muita generosidade, me ensinou e me permitiu aprender tudo que eu sei sobre fazer teatro. Além de gratificante enquanto produção artística, envolve muito afeto e respeito compartilhado na busca por criar um ambiente melhor, mais próximo de como achamos que deve ser o mundo do que de como ele é.

GS - 6- Pra você, quais os desafios e prazeres de ser fazer teatro político e didático na atualidade? É preciso panfletar, ser partidário?

ML - Acredito que há muitas formas de se fazer teatro *político*. No entendimento do Sérgio, que eu acho muito útil, teatro político seria aquele produzido em relação direta com movimentos sociais. Historicamente, a produção dos coletivos de cultura de movimentos sociais, em geral ligada ao *agitprop*, tem um caráter mais “panfletário” se entendermos como panfletário o que expõe decisões ou situações defendendo bandeiras, sem a produção de grandes análises dialéticas. Isso não quer dizer que não exista produção ligada a movimentos sociais com caráter mais dialético, e até mesmo peças de

agitprop que tensionam essa forma mais propícia a um certo “imediatismo”, do trabalho com tipos etc. Isso também não quer dizer que esse tipo de produção mais intimamente ligada a agitação política seja necessariamente ruim. Acredito que há espaços e tempos em que é necessário “panfletar”, e isso pode ser feito com qualidade estética e densidade política.

Mas também acredito que há teatro *politizado* para além dessa implicação necessária com um movimento social ou partido político específico. Nesse caso - como sempre, aliás - o lado em que estamos da barricada implica nas formas artísticas, mas elas talvez com mais facilidade possam extrapolar o “panfletário”.

Os principais desafios de se fazer teatro político ou politizado de esquerda na atualidade ecoam a dificuldade compartilhada por toda a esquerda: a perseguição, a retirada de meios de viabilização material das companhias e dos artistas e os impactos disso na vida das pessoas etc. Talvez no teatro isso se agrave por ele depender de uma produção coletiva, e se está difícil a subsistência individual, pior a do grupo. Bons são os momentos em que essa ordem é subvertida e viabilizada a alegria e privilégio de pensar o mundo na cena, com a radicalidade que o momento demanda.

Anexo 4:

ENTREVISTA COM NEY PIACENTINI - ATOR EM *O PÃO E A PEDRA* (2016) - CIA DO LATÃO.¹⁸⁴ (13/11/2019)

Ney Piacentini é ator, professor universitário, integra a Companhia do Latão desde a sua fundação no ano de 1997, atuando em diversas peças como *Ensaio sobre o Latão* (1997), *A Comédia do Trabalho* (2000), *Visões Siamesas* (2004), atuou em 2006 em *Círculo de Giz Caucasiano* (1944) de Brecht, *Ópera dos Vivos* (2012), *O Patrão Cordial* (2013), entre tantas outras e ainda, nos dias de hoje, atua no grupo. Ney tem 40 anos de trabalho com teatro, tendo atuado em mais de 50 peças. Fez doutorado e mestrado na Universidade de São Paulo (USP – ECA). Mas sua trajetória teatral basicamente começou na Universidade Federal de Santa Catarina, onde fundou o Grupo A de Teatro em 1980, em Florianópolis. Em 1985 quando se muda para São Paulo, trabalhou na TV Bandeirantes e na TV Cultura, atuou no programa *Revistinha* em meados de 1988-1989, atuando em telenovelas na antiga TV Manchete. No cinema participou de vários filmes como *Cronicamente inviável* (2000) e *Quanto Vale* (2004)

184 GS – Gustavo Sampaio / NP – Ney Piacentini

de Sérgio Bianchi, *Lula – O Filho do Brasil* (2009) de Fábio Barreto, entre outros. Escreveu o livro *Eugênio Kusnet: do ator ao professor* (2012) tema de sua dissertação de mestrado, e publicou também *Stanislavski revivido* (2014) – org. c/ Paulo Fávani.

É professor de interpretação na Universidade Estadual Paulista (UNESP) e na Pós-Graduação da Faculdade Paulista de Artes (FPA). Ney já foi premiado, por um trabalho chamado *Espelhos* (2019) que fez solo, como melhor ator pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). E junto a Companhia do Latão também ganharam o Prêmio Questão de Crítica/RJ-2013 de melhor elenco com a peça *O Patão Cordial* (2013), entre outros prêmios em sua longa carreira como ator. Ney presidiu entre 2005 e 2013 a Cooperativa Paulista de Teatro, além de ser também presidente e fundador do Instituto Internacional de Teatro no Brasil, ligado à Unesco, desde 2010. É o idealizador e formador das oito primeiras edições da Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo.

GS - 1 - Fale um pouco de você, sua formação, trajetória, trabalhos e principalmente sua história com a Cia do Latão.

NP - Eu me via, quando cheguei ao Latão, como uma pessoa de grupo, porque na minha juventude comecei assim, depois a vida me desviou e essa chance me fez tomar essa vocação, comecei achando que já sabia de tudo porque eu já estava com 35 anos, e tinha feito uma série de coisas, mas foi um longo desaprendizado, para depois se tornar um aprendiz.

As pequenas normas que abastecem o teatro e a atuação / interpretação, estavam em mim, como não poderia deixar de ser, até que revidei isso pela ótica da Cia do Latão, de Sérgio de Carvalho e de Marcio Marciano, no início dos primeiros anos na companhia, em que pesquisávamos o Brecht, o ator narrando, era uma coisa presente nos primeiros anos e depois fomos fazendo uma passagem para uma dialética atuativa, não só que diferencia o vivido, o vivenciado, o dramático, e o épico, narrado, mas a contradição interna com a contradição externa, e isso foi um acento considerável na trajetória. E é um pouco nesse sentido que o meu doutorado caminhou, com o tema *O ator dialético - 20 anos de aprendizado na CIA do Latão* (2018), uma pesquisa sempre atual para mim.

GS – 2 - A Companhia do Latão trabalha a muitos anos com teatro épico, dialético, político, com uma atuação pensando um realismo crítico, é um dos pilares?

NP - Lá atrás falávamos que, quando a CIA do Latão surgiu na década de noventa, segunda metade, a pesquisa de linguagem, estava em voga no teatro brasileiro e comentávamos que pretendíamos também fazer uma pesquisa de assunto não só a

estética, mas também de poética de conteúdo, em função também de que nós vivemos num país, agora até pior, mas quando começamos, de carências sociais, de desigualdades, injustiças ímpares, então para nós fazer um teatro que não tivesse relação com a vida brasileira e com as suas mazelas era um pouco anacrônico como depois não só denominou o teatro do Latão. Anacrônico porque tem uma pegada política, no entanto como não ser político num país em que os índices de humanização são pífios, então isso parece ser um dado que se vê, não precisamos discutir muito isso. É óbvio que cada um tem o direito de fazer o teatro que lhe couber, mas a nossa opção foi essa, e claro a gente se filiando ao teatro de arena, ao CPC, une essas experiências, onde a arte chegou mais perto desse sonho, ideal de contribuir de alguma maneira com a vida comunitária.

A dialética é uma espécie de instrumento pra isso, também por razões históricas, porque estudar as contradições e os movimentos que podem fugir disso nos parece cabível, razoável e a régua materialista, histórica que vem ao encontro dessa visão, mas a nossa intenção, nossa vontade, nosso desejo, é melhorar um pouco a vida, uma coisa simples, a nossa, das pessoas em volta da gente, e claro algo maior que seria da população, mas lógico que deparamos com os limites que são aí postos, mas é simples a coisa. Você (Gustavo Sampaio) fez essa oficina sobre “realismo crítico” conosco na CIA do Latão, que é uma célula, muito modesta, eu saio com a sensação de que essa semana a gente melhorou um pouco com o curso que ministramos de “Realismo crítico”, porque o convívio foi prazeroso e cheio de ideias, então essa junção de algo que seja gostoso, com uma reflexão, é mais ou menos o que propomos a fazer, diversão com reflexão.

GS - 3 - Fale um pouco do processo de criação do espetáculo *O Pão e a Pedra* (2016), como foi pra você?

NP - *O Pão e a Pedra*, quando chegamos para iniciar o processo, tinha uma equipe de 5 pesquisadores na sala de ensaio, já vinham trabalhando, então eles já tinham acumulado um material consistente, e nos abastecemos dessas fontes, pra começar a inventar cenas, pensar canções, narrativas, imagens. Toda sorte de um bom material teatral, sem nenhum filtro inicialmente para usá-lo, aos poucos as coisas foram se desenhando, ganhado contornos, selecionando este material, e nós atores passamos um tempo fazendo algo que depois mudaria.

Comigo foi assim: Eu estava conduzindo um personagem, que em dado momento se transformou em um operário veterano, mas que eu, de certa forma, acabei

levando junto o que havia feito antes também, isso só contribui, e esse processo foi relativamente curto em relação ao tempo médio que a gente leva pra uma montagem teatral. Foram 3 meses de ensaios, porque tinha já uma agenda pra estrear e foi muito intenso, e muito coletivista como geralmente é no Latão, não dá pra dizer que esse foi menos ou mais que aquele, mas as trocas foram muito vivas, e eu ligava pra casa dos colegas de ensaio, eles me mandavam um e-mail, eu trazia o material.

Eu tive a sorte de nesse processo me dedicar quase exclusivamente a ele, então eu chegava em casa anotava as coisas, pois estava escrevendo o doutorado, o último capítulo do livro foi uma espécie de diário de *o Pão e a pedra*, que era até muito mais extenso, eu cortei pois não ia caber na tese, e assim no dia seguinte de manhã eu continuava isso ou eu estudava, lia os livros, via os filmes, lia os jornais, e foi criado um arquivo dentro do site do grupo, de acesso interno em que foi disponibilizada uma série de fontes, a revista *Veja* da época por exemplo, as capas do *Folha de São Paulo*, foi um trabalho organizado, e alguns outros estímulos, como os das meninas da produção que conversaram com uma operária da época, que trabalha numa instituição sindical, hoje em dia, até o nome veio dela, Maria da Paixão, servindo para uma das personagens. Aí, eu fiquei com ciúmes dessa história, e pedi pra trazer alguém do sexo masculino também, e conseguimos que um operário viesse, vieram pensadores conversar com a gente, pessoas que trabalharam com teatro no movimento operário, na ocasião veio o Tin Urbinatti, fundador do grupo chamado *Forja*, alargamos o mais possível horizonte da pesquisa e na contramão foi recortando o tema, os personagens e a história.

Tivemos também um trabalho musical que vinha a galope atravessando tudo isso, juntamente no processo. Enfim, mais detalhadamente eu coloquei no meu livro, inclusive uma descrição que estava no programa que traduz esses momentos que são os que fazem a nossa vida no teatro saltar mais que a média, que é esse interesse mútuo, uns pelos outros, pra produzir material para que você faça o que eu proponho e vice versa, numa horizontalidade solta, descompromissada.

Enfim, foi um projeto que eu não posso eleger se o melhor, pois foram muitos outros, mas neste nos enfrentamos um tema espinhoso do movimento operário, do qual o Lula é um personagem, mas que não aparece em cena e as decisões daquele ano da greve eram questionadas, causava algum ruído na recepção, e a religião era forte porque a teoria da libertação fazia parte desse movimento, um agente protagonista também, mas assim a greve de 1980 foi mais bem sucedida, a de 1979 teve seus percalços, suas contradições.

Nos estreamos no dia do golpe que tirou a presidenta Dilma, então algumas pessoas viam como não sendo um bom momento pra questionar essa dupla visão que o Lula tinha de lidar com operariado e também negociar amistosamente com os patrões, coisa do gênero, se é que essa palavra cabe, e não é uma injustiça histórica. Mas a gente mexeu na peça com ela ainda em cartaz, porque nós também não tínhamos uma opinião extrema e pronto, a gente se deixa influenciar pelo que nos vem atravessando e repensar as coisas, porque se não deixamos de ser dialético, não é?

GS – 4 -Seu personagem antes seria o do padre e acabou sendo outro do velho sindicalista empregado da fábrica, como foi essa mudança e o trabalho com este personagem?

NP – Isso, eu estava fazendo um padre, mas que se manteve com outro ator fazendo-o o Thiago, mesmo com aparições menores. E virou minha função autoral na peça pra fazer o personagem Arantes, velho sindicalista que é um cara muito descrente, mas que quando a coisa chega perto dele ele se reempolga, então ele tem uma formação de militância muito forte, mas já está numa idade mais avançada, num tempo em que ele está desiludido porque está vendo um sindicalismo pelego, até a chegada do Lula, que ele via como uma continuidade disso, porque o Lula foi da diretoria anterior e ia manter o presidente que o Lula substituiu na diretoria dele, mas quando vê que a coisa começa a ferver, ele se mexe e não tem uma postura estanque, diante de um determinado interlocutor ele tem uma postura mais recuada, mas até na crítica que ele faz ao movimento a época, ele se posiciona a favor do mesmo, então ele é um sujeito que tem um engajamento, que se move, ora ele está lá, ora ele se afasta, isso num ideário maior, político.

Internamente criamos outro elemento que foi aparecendo do exercício da dialética nos ensaios, que não saía pra mim facilmente, numa certa forma eu estava com dificuldades, depois de tanto tempo ensaiando, ainda me via fazendo cenas não dialéticas, e via a atriz Helena fazendo já cenas dialéticas, chegando com coisas nessa toada, e uma hora fui pra casa e comecei a escrever sobre, fazer listas do que o personagem faria na idade dele.

Como pensar na idade deste personagem, em torno de 60 anos, que vai na padaria, engraxa o sapato, lava o carro se ele tiver um carrinho, que poderia ser um corcel da época, e aí eu virei um pouco o eixo e pensei no que que ele não faria, como passar a roupa, lavar a roupa, e disso foi aparecendo um homem que cuida da própria casa, morava sozinho, e é a sua própria diarista, ele dá conta das tarefas domésticas, mas

isso só aparece na peça com ele lavando roupa num tanque, mas eu fiz uma história dele, na qual o personagem faz pão, prepara a sua própria marmitta, e não é propriamente que ele não goste, algumas coisas são um pouco mais difíceis, e outras tem um certo prazer, sim a pessoa que vive sozinha as vezes é sua própria companhia, fazem sua comida, cuidam de sua casa, etc.

Mas na cena que aparece fica esse contraste, ele está lavando roupa mas está falando de coisas positivas, porém está ao mesmo tempo com um sabor um pouco amargo. Essa construção se deve ao fato de em função de estar perto da estreia da peça, eu estava ensaiando e Sérgio falou: “Olha achei que está harmonia com harmonia, ele tá vendo coisas poéticas de forma poética, acho que as coisas deste personagem, que ele diz são poéticas, mas talvez o sentimento dele internamente não seja esse, porque ele pode estar lavando essa roupa na hora do pouco prazer que ele tem, num sábado e num domingo e ainda tem que ter, ‘tem e não tem, é e não é’”. Juntamos também com uma cena de brincadeira que fiz de expediente da fábrica, ele se lavando e de repente começa a jogar água nos companheiros, como meninos que brincam com a água, e Sérgio o diretor juntou as duas cenas, meu personagem joga água no Fúria santa, ou seja, pra te dá uma ideia de que uma composição cênica como essa, se vê as vezes sendo fruto da combinação de 3,4,5,6 ou mais dados que são colocados e depois são recolhidos de outra forma.

GS – 5 - De maneira geral quais são os principais pontos pra chegar em uma atuação dialética, tanto pra você e demais colegas, e como que a música, pode ajudar ou não nessa atuação?

NP - Eu acho que é desacostumar, e tratar a questão da dialética pluralmente. Sei lá, a dialética é surpresa. O que eu li esses tempos e nem grifei de quem que era, é que então a gente vai fazer um improviso gerando alguma surpresa, no início, no meio e no fim, entendeu? Mas particularmente, pegamos esse aprendizado do Brecht sobre o Stanislavski que eu reproduzo inclusive no livro que escrevi, um exemplo de ação dialética seria como: Se está nervoso, mostra-se calmo. São coisas tiradas da vida cotidiana, as formas de representação podem também não estar uma de acordo com a outra.

Em relação a música, eu não preciso cantar deslizando na fala como num musical, eu posso cantar quebrando, a música pode contradizer o que eu estou falando, o que estou falando pode anunciar uma coisa que a música (instrumental, ou canção de coro ao fundo) não atende, e no meio da música posso ter uma narrativa que subverte,

ou seja, é um exercício livre de um princípio que é o do paradoxo. O olhar dramatúrgico naturalmente é do Sérgio, ele vai dizer: “olha isso aí está a serviço de algo estritamente formal”, e assim podendo estar muito bonito, interessante, mas não serve pra levarmos pra cena, tem várias maneiras dele receber isso e assimilar ou descartar.

Mas até na relação com os parceiros, porque, eu devo te dizer e aponto isso no livro *O Ator Dialético – 20 anos de aprendizado na Companhia do Latão* (2018), que algumas vezes a tendência é achar que enquanto atores somos superiores a alguém mais jovem no grupo e vice versa, e isso, numa determinada altura do projeto, comecei a perceber que não tem muito sentido, isso é reprodução não dialética, de um modo de viver e de existir no mundo, e também porque eu não sei porque treinamos muito e chega um momento que isso começa a virar um fluxo vital. Mas me recordo que em uma ocasião ensaiando com Renan Rovida, que é um ator muito forte e faz cinema também, e eu fui fazer uma coisa com ele e ficamos ali: “Ele: ‘não vamos fazer assim’, e eu: ‘vamos fazer assado’, e pensei: ‘poxa quem é esse cara? - O cara é novo demais’”. Contudo, “malmoradamente” aceitei fazer o que ele propôs, e ao fazer achei que ficou melhor mesmo do que a forma que pensei.

Então é isso atuar dialeticamente na prática e em processo também, viver dialeticamente é dar espaço pro contrário, dar espaço pro oposto, é tentar abrir um ar pra que nele caiba o desconhecido pra você, o diferente pra você, o “indisacordo” com você, e é um exercício difícil porque é o “ante jeito” de se estar no mundo que não é dialético, é dualista o tempo todo, moralista, as vezes desanima, você fala “poxa”, se aprende e ai vai querer viver o que aprendeu, que supostamente é algo melhor pra você, e pros outros será que é também? E as pessoas não querem saber? Porque com as regressões que a gente vem sofrendo, você fica um pouco atordoado. Mas é sempre importante estar aberto para o outro, o diferente e saber trabalhar com isso.

GS – 6 - Essa atuação dialética ela entra um pouco dentro desse realismo crítico?

NP - Sim, é porque assim, quando falamos nesse realismo crítico, estamos querendo dizer ter um ponto de vista, ter visão de mundo, não significa querer impor teu modo de ver as coisas, mas é falar que tem esse lado, mas tem outros, poderia ser assim, mas poderia ser de outras formas, ou dizem que sempre foi assim, mas isso é uma constituição, processo que foi vencendo, engendrado portais e tais forças, a ponto de tentarem impor, como uma verdade, e a verdade não existe, não é de ninguém, é uma construção humana. Então é talvez revelar um pouco isso, é o talvez, é também humanizar essas figuras cênicas, é olha-las pela sua fragilidade também, pelas suas

falhas, pelas suas lacunas, pelas suas incompletudes. Então é multifacetado, isso que se pode chamar de realismo crítico, tem ângulos diversos.

Sérgio de Carvalho usou esse termo (realismo crítico) mais de uma vez, não sei se ele pega isso de algum autor mais especificamente, mas historicamente me vem o Maximo Gorck (que foi escritor, dramaturgo, contista e ativista político russo), de escola naturalista, que fazia um realismo ligado as questões sociais. Tchecov também é um realista e tem uma visão muito crítica, então a outros autores da literatura o realismo literário universal, tem lastro a coisa, mas o termo em si eu não tenho uma localização exata pra identificar no tempo e espaço, ou se é uma apropriação que Sérgio fez pra o que a gente vem fazendo, porque pra nós não basta reproduzir realidade é tentar mostrar de um outro modo, de forma dialética.

GS – 7 - Pra você a atuação dialética se vê em Brecht e seu teatro épico ou além?

NP - Teoricamente se vê desde a questão de Brecht e Stanislavski, mas o próprio Stanislavski quando fala: “Ao tentar representar um homem mal, mostrar o seu lado bom”, ele já tá propondo um cruzamento não dualista, eu fiz algumas outras leituras, que não estão disponíveis aqui, do próprio Stanislavski e de repente eu encontro: “na mãe ao consolar o filho doente se lembra dele quando saudável e heroico”, então uma atitude contraria ali, “ahh meu filho”, ela tem uma coisa contraria, é um contraste, não é?, São sentimentos que não combinam, não são harmônicos, mas o Brecht empresta, pega emprestado, isso ele cita, ele fala os exemplos, como os que a gente deu na oficina feita pela CIA do Latão em 2019 sobre “Realismo crítico”, que é: “de um bêbado, nervoso, sovina, e tenta mostrar ser o contrário”.

A gente cultiva essas questões da contradição, mas cultivamos no sentido de dar vivacidade aos personagens, não porque isso é interessante, porque isso é sofisticado ou coisa do gênero, é porque a gente vê que por exemplo: um cara lavando roupa dizendo que queria ouvir todo dia aquelas músicas, que ele acredita que o ser humano possa ser maravilhoso e sem a convicção romântica disso, é uma coisa que causa uma torça e você fala “pó”, talvez até o efeito seja contrário, causando identificação na plateia e não o distanciamento, mas o distanciamento é uma espécie de identificação às avessas, porque por exemplo: Eu me vejo querendo ser assim, não querendo ser assim.

Então eu coloquei esse título de (Atuação Dialética) como já falado, no livro, mas como dizem que o Brecht não falava em distanciamento nos ensaios, nem em Gestus, eles o faziam, e na Companhia do Latão Sérgio de Carvalho fala sobre os esforços pra se aproximar, pra mostrar que não quer querendo, ninguém fica reforçando

a todo o momento a palavra faça dialeticamente, e vez ou outra surge, o trabalho é muito prático, sem ficar teorizando muito, tem conversa, informal em que se brinca com os termos no sentido de trocar ideia, mas ninguém tem muito apego por isso, o mais importante é que as coisas vibrem humanamente.

GS – 8 - Sobre a música no espetáculo *O pão e a pedra* (2016), fale um pouco do processo de escolha sonoro / musical, suas funções e sua relação de ator com a música e sonoridades.

NP - O que via de regra acontece, não é sempre, é que desde o primeiro dia, já tem alguém lá, algum maestro, alguma maestrina como no caso da Nina nesse último projeto, mas em *O Pão e a Pedra* (2016) foi Lincoln Antonio que retomou ao Latão depois de um longo tempo, e aí esse condutor musical propõem coisas, canções populares, ele tem um vínculo forte com isso. No segundo dia de ensaio alguém chega com uma letrinha ou ele pega como ele fez, trechos do livro *Greve na fábrica* (1970) de Robert Linhart que musicou. Ele colocou parafusos nas cordas do piano, e como eram letras extensas a gente foi pegando aos poucos um jeito de cantar “meio” falado, e as vezes a fala se sobrepondo ao canto, e basicamente foram essas duas linhas.

A Helena levou músicas que ela sempre compõe, depois Lincoln distribui trechos pros atores pensar músicas mesmo que simples. Houve um dia que ele pediu a nós atores que levássemos coisas de metal pra improvisar sonorizações de peças metálicas de carro, etc. E fomos brincando com isso, e o processo da peça foi ganhando corpo, como ao usar a carcaça de geladeira nos ensaios, deitado parece com uma banheira, mas tem uma sonoridade muito particular, forte. Incorporou-se um ator músico no decorrer do processo que é o Thiago, ora ele ia trabalhar com a parte musical e ora entrava em cena, isso já durante a peça.

No começo do processo o ensaio era dedicado a isso, ao trabalho musical, também porque pela exigência técnica, para que a gente, enquanto atores, cantássemos e alguns tocássemos bem tínhamos que treinar muito. Desde o início dos ensaios, muito material é dispensando, vai ficando o que tem mais relação com as cenas, e ainda depois teve outro estágio que foi a musicalização das cenas, uma espécie de sonoplastia ou, as vezes, os atores incorporam instrumentos na cena também, percussão, instrumentos percussivos e isso requer muito treino.

Daí aparecia a necessidade de se trabalhar diariamente a parte musical, e assim eu achava impressionante, que da noite pro dia o Lincoln trazia algo surpreendente, mas isso é uma “tônica, uma cunha”, o Sérgio diretor percebeu isso a muito tempo, então

desde o primeiro dia muita música foi trabalhada, isso integra o grupo, o concentra. Sempre tínhamos algum aquecimento antes da voz ser trabalhada em cena, esses jogos musicais faziam com que nos reuníssemos em torno do piano, agregando, e a gente começava a se afinar musicalmente e isso contamina a afinação cênica teatral.

GS - 9 - Fale um pouco sobre o Gestus social e de sua função no espetáculo *O Pão e a pedra* (2016), e qual a sua relação com a música.

NP - Isso é uma coisa que a gente sabe, porque eu estudei um pouco, mas que na pratica ninguém fica ligado o tempo todo a isso. Eu até passei por essa fase assim “meio patética” de ficar pensando em momentos “a acho que estou fazendo um *Gestus* aqui outro ali”, quando meu personagem, por exemplo, em *O Pão e a Pedra* (2016) em uma cena oferece o dinheiro e ninguém aceita e ele fica com dinheiro parado no ar sem saber o que fazer, porque ele não quer dar, enfim “sei lá”, especula-se o uso do *Gestus*, mas não importa muito sabe, eu acho que ele é uma coisa que implode de dentro das improvisações e dos ensaios, nesse sentido de que uma figura manifesta através de um gesto particular, privado individual, algo que revela uma relação maior do que isso, do privado atinge o público, e do particular atinge o social, isso é um pouco a ideia do *Gestus*, que você pode estender pra todo trabalho.

Porque não fazemos um teatro somente, as vezes a gente se porta discursivamente, uma cena ou outra durante um trabalho, esse ou aquele, vem um texto mais forte, as vezes emprestado de algum historiador, ou que o Sérgio, diretor e dramaturgo, escreve baseado na temática, e que tenha caráter de denuncia ou de exposição de uma situação aguda. Mas trabalhamos muito na dimensão dramática também dos personagens agindo na sua esfera, no seu ciclo pessoal, mas mesmo aí tem um eco do que acontece fora deles, das pressões, etc. Então essa questão remete tanto a esses comportamentos de um ou de outro personagem, das relações entre eles, que se abre um pouco mais e da cena como um todo, e da obra que tem essa ideia de querer ecoar, e receber também o como isso soa, pra também não ser uma via de mão única, ser unívoco.

GS - 10 – Nos dias atuais e com um governo (desgovernado), como tem sido pra você e pra Cia do latão trabalhar principalmente com um teatro político/ dialético.

NP - A gente já não sabe viu, o susto é muito grande e estamos estupefatos, pegamos uma época de abertura, de expansão, e nós contribuimos muito para que o movimento cultural, teatral se ampliasse e agora estamos percebendo esse revés que uma coisa bestial, brutal, violenta demais, sangrenta. Então isso causa um

estarcimento, no contrapasso, o Latão fez um trabalho em que eu não participei como ator que chama *Os que ficam* (2015), fala sobre as cartas de Augusto Boal no exílio (sobre um grupo teatral que ensaia “Revolução na América do Sul”, uma peça de 1960 – no início dos anos 70. Que trabalha uma situação histórica posterior, mostra as dificuldades de realizar arte política, sobre diversas pressões, como censura, ditadura e a violência, sobrevivência.

E a música se estabelece em narrativa, nessa peça ensaio, e independente de quando foi feito, quero dizer que o que fizeram quando as pessoas da cultura brasileira durante a ditadura, o quão duro foi. E agora eu vou te dar um exemplo sobre Stanislavski que pegou a revolução russa e o Stalinismo, a obra dele está aí viva, como ele fez pra ela durar por tanto tempo, não é? - Como a gente sobrevive não individualmente, “salvando a própria pele”, é uma questão que nós da Companhia do Latão estamos passando entre tantos grupos e artistas, se já era valoroso trabalhar com oficinas, agora elas se tornam mais necessárias, pois elas se desenvolveram como um espaço de convívio, de troca, sem ficar bandeirando partido, mas talvez a gente tenha que bandeirar se preciso, não é ficar ali no seu cantinho, por que os cantinhos estão ameaçados e alguns já deixaram de existir, então não dá para apontar com clareza, mas dá pra tentar através da prática e da reflexão e vice versa vê pra que lugares são possíveis. Agora pessoalmente talvez você tenha uma surpresa em relação a mim, você vai achar muito contraditório, saiba que tem questões maiores em jogo.

Anexo 5:

ENTREVISTA COM JOÃO FILHO, ATOR DE *O PÃO E A PEDRA* (2016) - CIA DO LATÃO. ¹⁸⁵ (agosto de 2017)

João Filho é ator há mais ou menos 10 anos, começou a entrar no mundo teatral por volta dos 17 anos de idade. É formado no Palácio das artes 2007- 2009, onde pôde obter muito conhecimento sobre prática teatral, e do teatro autobiográfico, também se formou em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Minas Gerais 2006-20011, cujo trabalho de conclusão de curso é uma peça inspirada na obra de Manoel de Barros, pensando fisicalidade, corpo, a partir dessas poesias, virou um jogo sobre a infância. Passou por cursos básicos como NET de Belo Horizonte, entre oficinas como as do grupo Galpão.

Em *O pão e a pedra* da Cia Latão, João atuou como dois personagens sendo um deles um sindicalista, e também como filho da protagonista. Ele recebeu o convite para atuar neste espetáculo após participar de uma oficina em São Paulo, feita pelo grupo Cia do Latão em 2015, onde participaram mais umas 20 pessoas, com duração de oito meses. O tema da oficina era sobre dramaturgia e atuação, com isso ele teve um contato mais próximo com o diretor e atores do grupo, conheceu os procedimentos da Cia do Latão e logo depois foi convidado para atuar na peça “O pão e a pedra”. Porém seu primeiro contato com o grupo foi em 2012 no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte. Segundo ele, nunca imaginou trabalhar em uma cia tão importante para o teatro Brasileiro como o “Latão”.

GS - 1 - Você, como ator, participou do processo de criação musical do espetáculo ‘O pão e a pedra’. Como foi este processo?

JF - Os ensaios da peça começaram no dia 2 de março de 2016, e estreou dia 12 de maio de 2016, no dia do Golpe. Eles têm um ritmo fundamental em *O pão e a pedra*, a música ajuda muito em vários aspectos, principalmente para as quebras, ajuda as pessoas a ficarem mais atentas e dispostas por 3 horas, contribui com uma questão didática, mesmo sendo dura, firme, mas tem um poder reflexivo, exemplo quando se canta panfleto sobre uma assembleia que vai acontecer, uma chamada.

O processo da escolha da música, a dramaturgia começou a ser escrita no primeiro dia de ensaio, em um processo colaborativo, amarrado pelo diretor Sergio de Carvalho. Influência da religião, movimentos sociais, e influência da religião na política, além de recortes da greve de 79. Em 1978, já havia ocorrido uma greve e depois em 1980, onde o Lula funda o PT. Greve essa que concentrou muita gente, um acontecimento épico, dialético, histórico, com dissenso ligando a arte à política, vários pontos de vistas e contradições de um mesmo objeto e de uma mesma ideia. Tudo isso somado com o histórico do Latão de 20 anos de trabalho. Além da greve que estava ocorrendo em 2016, manifestações que foram muito importantes para a pesquisa e construção da peça. Dali surgiram chaves e chamadas para participar e protestar naquela manifestação de 2016, já pensando criativamente nessa pesquisa, criando e festejando essa união com o povo ali em presença viva, para protestar.

A música e a dramaturgia começaram a ser feitas juntas desde os primeiros ensaios. Lincoln é um diretor musical, compositor, presente em todos os ensaios, um grande pesquisador de cultura popular, ajudou a fundar a Cia do Latão, sendo o primeiro diretor musical. E com isso houve um reencontro de Lincoln e Sérgio em “O pão e

pedra'”, sendo que a maioria das composições são de Lincoln, mesmo com algumas interferências dos atores. Este foi um processo de prática de experimentos, com muitas propostas vindas de letras dos atores onde Lincoln as musicava. Houve nesse processo uma “brincadeira” com ritmos, tudo em função da cena, música como intenção, levando a ambiente de som de fábrica, usando caixa de metal, objetos de percussão, levando a uma certa rigidez, dureza pra cena.

GS - 2 - Você teve alguma formação musical durante sua formação como ator? Ela contribuiu para o processo de montagem do espetáculo?

JF - Não tenho nenhuma formação musical, além das técnicas de voz que aprendi no curso de Artes Cênicas e no Técnico do Palácio das Artes. Esse interesse pela música veio a partir do interesse pelo teatro, um pouco já mais velho, pós-adolescência, onde passei a ouvir mais música, não só as que tocam na grande mídia. Não sou cantor, mas a musicalidade sempre me ajudou muito enquanto dar um texto em cena. Mas venho me interessando muito por instrumentos percussivos, como pandeiro que me ajuda muito na questão de ritmo. E participando da peça “O Pão e a Pedra” eu tive a oportunidade de ter um contato muito rico com a música, canto, coro e percussão, pois foi um trabalho que desde o início dos ensaios trabalhou muito com música.

GS - 3 - Qual a função da música para você na peça “O pão e a pedra”?

JF - Nos tempos atuais a música tem uma função importante. Além da função épica que serve como quebra e reflexão para o espectador. Vejo que a música tem ali também uma função de ambientação, também serve de transição para os personagens na peça e para falar um pouco deles.

Sérgio vê a música com a função épica reflexiva, mas também emocional, intelectual, mas que pra mim enquanto ator não é o foco central essa quebra de quarta parede do teatro épico, ela também serve de mudança de ritmo de cena, ou mesmo algo complementar. Vejo que o que interessa é trajetória desses personagens, se hora vai falar como ator ou personagem mesmo, podendo ter esses dois lugares. Vejo que a grande força do teatro épico dialético está no pensamento da dramaturgia como um todo, interessado no dissenso, na condução da jornada, “qual objetivo, de contar o que?”. Fazer na prática e não só no campo das ideias.

GS - 4 - Pra você o teatro político / dialético e os recursos usados nele, nos tempos atuais continuam surtindo efeito, principalmente reflexivos para o espectador? Você vê a música ainda como um bom recurso para o teatro neste sentido?

JF - Sim. Esses recursos do teatro político e dialético são muito ricos e tem uma função incrível, principalmente a música. Como sabemos esses recursos são meios de fazer uma quebra da quarta parede, permitindo uma certa participação do espectador enquanto ser pensante, que reflete sobre determinado tema ali exposto em cena. Um exemplo disso foi quando o diretor Sérgio que em Curitiba disse que o teatro Político, é um teatro que não necessariamente se resume ao tema de política, ou a uma peça do Brecht, ao um tema de greve. Pois teatro político é algo vinculado a algum movimento social, ou alguma forma estética, sendo o que o une a arte à política é o dissenso, pontos de vistas diferentes, mas trabalhando juntos.

E mais do que nunca está na moda o teatro político, pois política mais do que nunca vem sendo comentado pela população em geral a todo tempo, em vários lugares e por várias formas de comunicação. São essas questões macrossociais que interferem na vida de todo mundo. E a crítica mais legal que eu ouvi de *O pão e a pedra*, que na verdade é um elogio, foi de que a Cia do Latão vem inaugurando uma nova ideia de teatro popular, e faz um teatro político sem ser panfletário, que não está defendendo somente uma ideia, mas várias, colocando um assunto com vários, pensado por pessoas diferentes de várias maneiras diferentes. Num dissenso e contradições da esquerda, no quais ideias e ideologias são colocadas em prática. Criticando um sistema capitalista e desigual. Dando uma importância de lugar de debate social. Uma experiência muito rica, tem-se aí uma nova ideia do Latão não só como teatro intelectual, mas também popular, que chega em lugares como periferias, etc...

Meu maior aprendizado com Latão do teatro político, é a conscientização, poder ler Marx, e ver sua importância para complementar a arte. Interesses menos íntimos e mais sociais, grande luta de classes, o valor do trabalho, e de perceber a contradição de pensar diferente, e a incoerência de pensar e não fazer o que pensa na prática.

Anexo 6: Roteiro musical *O Pão e a Pedra* (2016)

Este roteiro musical ao qual foi utilizado na peça *O Pão e a Pedra* (2016), foi cedido pelo diretor musical Lincoln Antonio no ano de (2017), para fins de análise desta pesquisa (dissertação de mestrado).

***O PÃO E A PEDRA* (Roteiro musical)**

Lincoln Antonio

3º SINAL

PRÓLOGOS.

JOANA - É porque para Deus dívida é ofensa. (*reza*) E não nos exponha à tentação, mas livra-nos do Maligno, Amém. **PIANO TEMA ECLESIASTES (A)**
(...) JOANA - Seu pai de verdade sou eu. **CESSA MÚSICA**

NARRADOR - O pão e a pedra. Espetáculo ensaiado nos primeiros meses do ano de 2016.

TOM RITMO LUTAR

(...) JAÍLTON– Sem medo de ir preso. Cadeia foi feita para homem. **CESSA MÚSICA**

PIANO + GANZÁ RIF 1 (DBº)

(...) TEXTO - Podemos chamar isso de "integração à produção." **CESSA MÚSICA**
Mao Tse Tung

ATO 1. 1. (...) JOANA - Fica atenta, ele só te vê, se te enxergar.

2. MISSA PIANO PROGRESSÕES TONAIIS

(...) FÚRIA - "Tudo isto te darei, se, prostrado, me adorares". Aí Jesus lhe disse: "Vai-te, Satanás".

PADRE (*recita*) - Portanto, tudo o que
vês
Será teu se me adorares
E, ainda mais, se abandonares
O que te faz dizer não.
Disse, e fitou o operário
Que olhava e que refletia
Mas o que via o operário
O patrão nunca veria.

O operário via as casas
E dentro das estruturas
Via coisas, objetos
Produtos, manufaturas.

A D
B E
Db Gb

Eb Ab
F Bb

PADRE *puxa*, CORO *canta* -

Via tudo o que fazia

O lucro do seu patrão

E em cada coisa que via

Misteriosamente havia

A marca de sua mão.

TODOS - E o operário disse: Não!

G C
A D
B E
Db Gb
Eb Ab
Bb Eb

(...) FÚRIA - Não, ser comunista é achar que não tem céu, é tudo aqui na terra.

TEREZINHA (B) HELENA E LINCOLN

3. LINCOLN - SEXTA-FEIRA, 12 DE JANEIRO DE 1979. VESTIÁRIO DA FÁBRICA DE AUTOMÓVEIS VOLSKWAGEN, EM SÃO BERNARDO DO CAMPO. APÓS AS GREVES DE MAIO DE 1978, O ANO SE INICIA COM NOVAS CAMPANHAS SALARIAIS.

(...) FÚRIA - E tem paulista que sabe lê e nunca vai saber o sentido: companheiro.

4. PIANO TEMA LENTO (Gm Cm) / SEGUE NA CENA COM CORDAS ABAFADAS

(...) MÍRIAM - Tem fábrica em que eles pedem para a funcionária mostrar o absorvente todo mês, para ver se tem sangue.

5. METAMORFOSE: PIANO PROGRESSÕES 5 6b 5

(...) HELENA - Representar não é forjar estados, mas construir mudança.

6. LIXAS 6/4 SOB NARRAÇÃO NEY

(...) Operários sem rosto por trás dos quatro pontos de solda. **CESSA MÚSICA**
Primeira noite de trabalho de Joana Paixão como homem. **TONS 6/4**

FÚRIA – (...) Se você não põe o certo, não cobre o buraco. **PAUSA MÚSICA** Você tem um cheiro estranho, rapaz, passa perfume?

BATISTA - É que eu tomo banho. **VOLTA MÚSICA**

(...) ARANTES - Feitor, segura a linha, deu problema aqui no setor 3. **CESSA MÚSICA**

FEITOR – (...) Segurança!

CANÇÃO DO SUBVERSIVO ANÔNIMO (Eb)

(...) ARANTES - E o lado deles é tremendamente mais forte que o nosso.

INTRO PIANO + TOM GREVE 1

7. LINCOLN - SEGUNDA FEIRA, 12 DE MARÇO DE 1979. APÓS UM FIM DE SEMANA DE ASSEMBLÉIAS NO SINDICATO DE SÃO BERNARDO, A GREVE ESTÁ MARCADA PARA MEIA NOITE.

(...) JOANA - Seis milhões é muito dinheiro sim! Vai cair! **EFEITOS PIANO BAQUETA**
Está caindo. Domingo eu te pego. Tchau, meu amor. **TOM**

(...) **CORO - Trabalhador unido, jamais será vencido!**

(Ney chama Helena.) **CESSA TOM**

BATISTA *a Arantes* - Olha eu tenho filho para criar, é um menininho, greve ajuda a criar filho?

INTRO CANÇÃO DA GREVE (Ebm)

FÚRIA - Quase meia-noite!

CANÇÃO DA GREVE

(...) lutar, lutar, lutar até a vitória. (3x) **CESSA MÚSICA / ACORDE PARALISADO**

FÚRIA - E o sol se deteve e a lua ficou imóvel até que o povo se vingou dos seus inimigos.

8. TOM SOBRE NARRAÇÃO - ASSEMBLEIA DA GREVE

BETO - TERÇA FEIRA, 13 DE MARÇO DE 1979. NO ESTÁDIO DA VILA EUCLIDES SESSENTA MIL TRABALHADORES SE REÚNEM EM ASSEMBLÉIA PARA CONFIRMAR A DECISÃO PELA GREVE. **CESSA TOM / VOLTA NA NARRATIVA**

(...) FÚRIA – Silêncio. Vai falar. **TONS SAMBA em 3**

(...) CORO 1 - A luta dos metalúrgicos do ABC é a luta de todos os brasileiros. **CESSA MÚSICA**

(...) FÚRIA - A Volks parou! **VIRADA LÍRICA – PIANO VALSA SÉRIE**
ARANTES *dança* – (...) Porque já tenho idade para saber quando uma coisa é boa e dura pouco. **CESSA MÚSICA**

FÚRIA - Vamos encher a cara de vodca igual esse Lênin. **"CORDA BAMBÁ" TEMA ÉPICO**

(...) MILITANTE - Não, uma aurora é revolução. **CESSA MÚSICA**

9A . ANTENA (...) BETO – Olha lá, é um Electra. **AVIÃO EFEITOS PIANO**

9.B. PIQUETE

(...) ARANTES - Seu motorista, não precisa abrir a porta não porque ninguém vai descer. **EFEITOS PIANO** Faz a meia volta e deixa todo mundo onde o senhor pegou.

IRENE - Ih, abriu a porta. Olha o furão descendo. **TOM 12/8**

(...) FURA GREVE - Nordeste morto de fome. **CESSA MÚSICA**

FÚRIA - Não dá para esclarecer um merda dum paulista desses.

ARANTES - Foi bonito! **TOM PULSO RÁPIDO 280**

JAÍLTON - Gente, chegou a polícia, olha.

(...) PIQUETEIROS - **PM, irmão, não entra nessa não.**

(...) BATISTA - O caminho é meu, me deem licença. **MUDANÇA TIMBRE e DINÂMICA**

(...) BATISTA - O meu pão vem do suor do meu rosto, **CESSA TOM** não dos 120 mil.

9.C. SÉRIE SOBRE FALA BIA

(...) MÍRIAM - Ficou bom? **VALSA CROMÁTICA**

(...) NARRATIVA - Os empresários aumentam a vigilância dentro e fora das fábricas.
CESSA MÚSICA

9.D. FEITOR E BATISTA

(...) FEITOR - Essa greve não vai durar muito tempo. Greve dá muito trabalho.

PARAFUSO PIANO Ab – BOLHAS INTERVALOS 7M

(...) FEITOR - Quem foi o filho da puta que roubou o relógio? **INTRO TONS SOBRE NARRATIVA**

(...) NEY – A matemática tem que ser nossa, não deles.

CANÇÃO DA SEGUNDA SEMANA DE GREVE (Dm)

9.E. (...) ISAÍAS - A minha mãe vem me buscar no domingo. TEREZINHA (B) HELENA / SEGUE PIANO SOBRE NARRATIVA MILITANTE

10. BAR – SAMBINHA - TAMBORIM

(...) JOANA - Qual o drink mais caro? **PAUSA SAMBA**

(Abraço Joana e Irene) **VOLTA SAMBA**

(...) JOANA - Eu quero uma lenta. **HOMEM DE NAZARÉ (D) / BALADA SOBRE GREVE 3**

(...) IRENE - E eu não gosto de pegação, gosto de Jackson Five. **CESSA MÚSICA** Dá pra mudar a vibração? Vou te mostrar o que está acontecendo no mundo. **PLAYBACK EVERYBODY DANCE / SEGUE ATÉ COMEÇO DA CENA SEGUINTE, FADE OUT**

12. (...) IRENE - Como você conhece a vida deles?

13. RELATÓRIO – TOM + PIANO FRAGMENTOS EISLER / INTERNACIONAL

(...) JOANA - Sinto em seguida o impacto da pancada na minha cabeça. **MÚSICA DESMONTA**

(...) FÚRIA –

14. LINCOLN – NOITE DE 23 DE MARÇO. SAINDO DO PAÇO, UM GRUPO DE OPERÁRIOS RETORNA À SEDE DO SINDICATO SOB INTERVENÇÃO, ATRAVESSA UMA BARREIRA POLICIAL E ENTRA NO PRÉDIO, ABRINDO PORTAS E JANELAS. A AÇÃO É SAUDADA NA RUA E UMA ASSEMBLÉIA É IMPROVISADA.

15. (...) JOANA – Então liga o rádio. (*liga rádio*) **PLAYBACK DISCURSO LULA**

(...) IRENE - Eu sou um peão.

16. GREVE 3 – DURANTE A TRÉGUA (Cm / C / D)

ATO II

17.A FEITOR – (...) (*bate no acrílico*) **TEMA METAMORFOSE**

BATISTA – Chamem o médico. **ENTRADA EM CENA 17.B**

17.C FÚRIA (*canta*) - Não há motivo para festa... **TONS ACOMPANHANDO 12/8**

17.D IRENE - Joana! **PIANO TRINADOS / TEMA LENTO + TEMA ÉPICO**

(...) IRENE - Fala só se você encontrar, por esse caminho que você está indo aí, está bem?

18. SURDO FORA DE MARCAÇÃO: BATE MARCHA

(*Liga TV*) **PLAYBACK CELULAR TEMA HOMEM BIÔNICO**

(...) ISAÍAS - Obrigado, pai! **FADE PLAYBACK**

18. B. MILITANTE - Informe de uma militante integrada à linha de montagem: **BATE MARCHA CORDAS PINÇADAS**

(...) MILITANTE - É a do direito a responsabilidade sobre o tempo.

19. **PLAYBACK CELULAR ROBERTO CARLOS**

NAMORADO (*desliga rádio*) **CESSA PLAYBACK**

20. O AUTOMÓVEL DO MILITANTE

(...) ELA - eles são pobres.

21. TRILHA PRO CINEMA: LEVADA 1 (Dm E) PIANO + VASSOURA TAMBORIM

(...) MILITANTE - Explorado pelos patrões, morto pelos fascistas. Acordem, acordem, acordem.

22. A. CIRCO ACIDENTE: SÉRIE 7: F7M 5b Ab7M 5b Gb6

22. B. ACRÍLICO: SÉRIE (...) (Entrada João) CESSA MÚSICA

22. C. (...) ISAÍAS - Ele joga o monstro para Saturno, que fica preso em seus anéis.
FANTASMA: FERRO NAS CORDAS

(...) MARIDO - no mundo dos mortos não existe ação, nem pensamento, nem ciência, nem sabedoria. **CESSA MÚSICA**

JOANA - Eu não quero mais sacrifício, eu quero misericórdia.

23. CORO - Avisa o figueiredo: operário não tem medo. COM TONS

NEY - 1º DE MAIO DE 1979, NO PAÇO MUNICIPAL DE SÃO BERNARDO, UMA GRANDE MISSA AO AR LIVRE. **PLAYBACK MISSA**

(...) BISPO – Na unidade do Espírito Santo.

CORO - Amém. **VOLTA CORO COM TONS, CRESCENDO ATÉ PULO/TIRO**

ÉRIKA - Vai vendo como é o mundo, é cheio de gente. **PIANO DORME MEU MENINO**

24. ASSEMBLEIA NO BANHEIRO

(...) ARANTES - E quem sabe levantar a mão, enquanto tenho duas para seguir semeando.
TEMA ECLESIASTES MODULANDO

(...) SOL - Às vezes precisa de uma improvisação, uma inspiração. **VIRA PRA TEMA CIRCENSE**

25. PARQUE DE DIVERSÕES

JOANA - "Teresa", o que você acha?

IRENE - Eu acho lindo. **PIANO (ACORDE C) TEREZINHA HELENA**

ISAÍAS - Carrinho de bate-bate, vamos, mãe? **VOLTA TEMA CIRCENSE**

(...) FÚRIA - Vamos rodar? **MUDA MÚSICA, MODULA (A)**

(...) (*beijo Fúria e Joana*) **VOLTA TEMA CIRCENSE**

(...) JOANA – Ficou com medo, filho? **CESSA MÚSICA**

(...) ISAÍAS - Não, mãe! O hoje não acabou!

ECLESIASTES

Anexo 7: Exemplos de canções com cifras – do espetáculo *O Pão e a Pedra*

Seguem algumas letras de canções com cifras utilizadas no espetáculo *O Pão e a Pedra* em (2016), cedidas por Lincoln Antonio a título de pesquisa no ano de 2017. Alguns exemplos de canções e músicas partiturizadas deste espetáculo também podem ser encontradas no livro: *O Pão e a Pedra* de Sérgio de Carvalho, publicado em 2019.

QUE OS ANOS SEJAM NUMEROSOS

Lincoln Antonio

G C F C

De manhã semeia tua semente

G C

Até o cair da noite

G C F C

Não descanses tua mão

Dm Am

Pois não te é dado saber

Dm Am

Se esta ou aquela vingará

Dm G

Ou se das duas cada uma será boa

C G

Que doçura a luz

C F C

E como é bom pros olhos ver o sol

Dm

Am

Que os anos sejam numerosos na vida de um homem

Dm

Am

Que os anos sejam numerosos na vida de um homem

Dm

G

Que os anos sejam numerosos

GREVE 3 – DURANTE A TRÉGUA

Lincoln Antonio

C5 omit 3

C4 omit 3

C5

C4

C5

C4

Os metalúrgicos do ABC continuam se mobilizando dentro das fábricas

Ab

Bb

Para, ao final do período da trégua,

Ab

Bb

Voltar a entrar em greve caso os patrões

Ab

G

Não atendam as reivindicações

F

C

A luta continua de pé

Dm

Am

Até serem atendidas

Bb

C

As demandas dos trabalhadores

D7

F

Afirmam os diretores do Sindicato dos Metalúrgicos

C

De São Bernardo, Santo André e São Caetano

As recomendações das diretorias são:

C

D7

Muito cuidado com as manobras dos patrões

F

C

Não fazer hora extra

C

D7

Não aceitar mudança de horário

F

C

Não compensar os dias de greve

F

C

Não acreditar em boletim do interventor

F

C

Desconfiar de gente estranha ao movimento

D7

E7

Só a assembleia geral decidirá

G

D

O acordo virá no seu tempo

D

E7

Máximo cuidado com as manobras dos patrões

G

D

Não ter medo nem pressa

D

E7

Se demitido recorrer ao sindicato

G

D

Armazenar comida em casa

G **D**

Não acreditar em boletim do interventor

G **D**

Desconfiar de gente estranha ao movimento

E7 **F#7**

Só a assembleia geral decidirá

A **C**

O acordo virá no seu tempo

(*cena* – **C D7 F C**)

F **C**

Não acreditar em boletim do interventor

F **C**

Desconfiar de gente estranha ao movimento

D7 **E7**

Só a assembleia geral decidirá

G **D**

O acordo virá no seu tempo

D **E7**

Comparecer todo domingo à missa das 10

G **D**

Na igreja matriz de São Bernardo

D **E7**

Comparecer todo domingo à missa das 10

G **D**

Na igreja matriz de Santo André

GREVE 2 – NOVOS PANFLETOS

Lincoln Antonio

D5 omit 3 D4 omit 3 D5 D4

Reunimo-nos novamente no domingo, a fim de preparar

Bb Dm

a segunda semana de greve.

D5 omit 3 D4 omit 3 D5 D4 D5 D4

A opinião geral era de que seria impossível bloquear a produção

Bb Dm

por mais uma semana.

D5 omit 3 D4 omit 3 D5 D4

Mas a maioria do pessoal da comissão de base

Bb A

não tinha a mínima intenção de dobrar-se:

G A

nada os faria mudar de opinião.

Dm

Continuaremos, então.

Bb C

Mesmo que a repressão da polícia se acentue.

Bb C

Mesmo que executem suas ameaças.

D5 omit 3 D4 omit 3 D5

Continuaremos por uma questão de princípio.

D5 omit 3 D4 omit 3 D5

Continuaremos porque trata-se realmente de uma questão de honra

D4 omit 3 D5 Bb Dm

e não somente de uma palavra que soa bem nos panfletos.

Bb C

Uma greve, mesmo majoritária,

Bb **A**
 não pode limitar-se a uma simples abstenção do trabalho.

G **D**
 Ela envolve grande resistência,

Em **Bm**
 é como sustentar um bloco de granito:

C **D5 omit 3**
 se largamos mão, somos logo esmagados.

D5 omit 3 **D4 omit 3** **D5** **D4**
 Assim é que nos reforçamos, na expectativa da segunda-feira:

Bb **Dm**
 novos panfletos, nova campanha de explicação. (*repete*)

CANÇÃO DO SUBVERSIVO ANÔNIMO

Lincoln Antonio

G7 **C**
 Seu método é simples e eficaz.

G7 **Eb**
 Um subversivo deve sentir-se marcado, visado.

F **C** **Dm** **Am**
 É necessário arrancá-lo da relativa proteção da ação coletiva,

Bb **C** **Am** **C**
 não pode se considerar fundido na massa, anônimo.

Eb **F** **Eb**
 É preciso que ouça seu nome ser pronunciado,

⑨ (MIMOSÓDADO)

⑩

⑪ CANÇÃO DO SUBVERSIVO ANÔNIMO
 ⑫ TONS + MARRAGE

⑬ TOM >>

⑭ GREVE I: LUTAR ATÉ A VITÓRIA

⑮ TOM

⑯ VALSA G⁷ Fm⁶ E^o D⁷ 13^b

⑰ Am tr tr F (TEMA ÉTRICO)
 LEXEMPER 3

⑱ TOM POLÍCIA 280 RUO

⑲ SÉRIE

2º ATO

27 TONS

28 TEMA EPICO | Am | F | + TEMA LEWTO | Dm | Am |

29 BATE MARCHA

30 PIANO + VIOLONA Dm E

31 (SERIE)

32 FANTASMA

33 AVISA O FIGUEIREDO || MISSA || CRUZ, TIRO

34 DORME MEU MENINO

35 etc.

36 PARQUE 4 Dm | Am | Dm | Am | Dm | G || G | C | F | C | G | C | F | C

37 ECCLESIASTES

