

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS**  
**INTERDISCIPLINAR**

LUCIANO DIOGO OLIVEIRA FREITAS

O estranhamento e o *Gestus* brechtiano nos filmes de Charlie Chaplin.

Projeto de pesquisa apresentado ao  
Programa de Pós-graduação em  
Performances Culturais Interdisciplinar da  
EMAC/UFG.

Nível: Mestrado

Linha de pesquisa: Espaços, Materialidades  
e Teatralidades

Orientador: Dr. Robson Corrêa de Camargo

Goiânia

2015

# 1. INTRODUÇÃO/PROBLEMATIZAÇÃO

Como aluno da graduação, em Licenciatura em Artes Cênicas na Escola de Música e Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), realizei uma pesquisa sobre o Teatro Épico de Bertolt Brecht (1898 - 1956), buscando entender como o diretor e dramaturgo alemão se apropria da teoria marxista para compor sua obra prática. Foquei especialmente no conceito de alienação como pensada nas primeiras obras de Karl Marx (1818 - 1883) e nos processos que levam a manutenção ou transformação da consciência humana. Com esses pressupostos analisei três obras dramáticas: *A Mãe* (1933), *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1937) e *Mãe Coragem e Seus Filhos* (1939).

O termo Teatro Épico foi utilizado pela primeira vez por Erwin Piscator (1893-1966) em 1925, quando ele vai pensar o caráter narrativo de seu teatro, especialmente pelo uso de títulos, projeções e filmes, desenvolvendo o que ele chamou de *Drama Épico*, como um *drama documentário* (PISCATOR 1968, p.78). Essas são as bases do Teatro Épico brechtiano: “*É sobretudo a Piscator que cabe o mérito de ter orientado o teatro em direção à política. Sem essa orientação, o teatro do autor não teria sido nem imaginável*” (BRECHT *apud* PEIXOTO 1979, p. 78).

Brecht como diretor e dramaturgo, segue por caminhos expressionistas e sob a influência não só de Piscator, mas também de artistas como Thomas Mann (1875-1955)<sup>1</sup>, Heinrich Mann (1871-1950)<sup>2</sup>, Frank Wedekind (1864-1918)<sup>3</sup>, Karl Valentin (1882-1948)<sup>4</sup> e tantos outros (EWEN 1991, p. 51). Fundamental ainda é lembrar a influência do cinema como arte jovem e de forte apelo popular, que ganha espaço e passa a modificar a forma de se entender a arte presencial e os métodos de montagem e construção da obra. Com o passar do tempo Brecht procura sistematizar o seu teatro com o termo Épico

---

<sup>1</sup> Romancista alemão recebeu o Nobel de Literatura em 1929, principalmente pela obra *Os Buddenbrooks* de 1901. Tal como Brecht se exila em 1933, primeiro na Suíça e depois nos EUA.

<sup>2</sup> Romancista alemão que escreveu trabalhos com forte teor social, além de ensaios literários sobre diversos autores como Goethe, Voltaire, Flaubert, George Sand, Émile Zola, Victor Hugo.

<sup>3</sup> Foi ator, dramaturgo e romancista alemão, um dos precursores do movimento expressionista, além de cantor de Cabaret, compondo sátiras políticas que influenciaram o estilo dramático e estrutural da obra de Brecht.

<sup>4</sup> Comediante, autor e produtor de filmes, localiza sua produção entre o dadaísmo e o expressionismo, exerceu significativa influência sobre a obra de Brecht e foi considerado o Charlie Chaplin alemão.

estudando a ópera, o teatro proletário, pensando práticas esquerdistas e processos dialéticos de produção e estética. (PEIXOTO 1979, p.70).

Assim, Brecht vai pensar o seu teatro épico, como uma proposta de teatro não-aristotélico, ideia que defende em diversos momentos de seus diários de trabalho (Brecht 2002 e 2005). Porém, em si a ideia de épico não-aristotélico já pressupõe uma contradição, considerando que o termo épico é uma referência à *Poética* (335-323 a.C.) de Aristóteles (384-322 a.C.), que nos textos atribuídos à sua autoria<sup>5</sup> já considera a não separação completa dos gêneros lírico, épico e dramático, como adverte Anatol Rosenfeld em seu *Teatro Épico* (2008).

Mais do que isso, a proposta de teatro não-aristotélico que Brecht procura defender é mais uma revolta contra o teatro que se fazia no seu tempo, representado por Ibsen (1828-1906), Gerhart Hauptmann (1862-1946) e pelo próprio Stanislavsky (1863-1938) em sua fase naturalista, do que contra Aristóteles, que em nenhum momento defendeu um teatro de cunho naturalista. Ao se referir ao teatro não-aristotélico Brecht busca um deslocamento de intenção na encenação, visando a quebra da empatia, não de maneira absoluta, mas como uma possibilidade de encenação:

Em nenhuma dessas considerações deve ser esquecido que o teatro *não-aristotélico* é por enquanto *uma* forma de teatro; serve só a determinados objetivos sociais e não tem aspirações usurpatórias em relação ao teatro em geral. Eu mesmo posso empregar o teatro não-aristotélico ao lado do aristotélico em algumas produções. Ao montar digamos *Santa Joana dos Matadouros* hoje pode ser vantajoso induzir (permitir, do ponto de vista de hoje) a empatia ocasional com Joana (BRECHT 2002, p. 157).

É importante considerar ainda que “*Brecht vai chamar o seu teatro de várias coisas, entre elas Teatro Épico*” (CAMARGO, citação de orientação, 2015), chama ainda de teatro didático (1928-1934), com suas *Lehrstücke* e depois Teatro Dialético (1930)<sup>6</sup>, modificando a nomenclatura conforme a necessidade e a estruturação de seu teatro no decorrer de sua prática (BRECHT 2005, p.63; PEIXOTO 1979, p.74).

O diretor alemão buscava promover na audiência uma atitude crítico-reflexiva frente à realidade e ao contexto histórico e social em que elas estavam inseridas, por meio de suas obras. Pensando a sociedade por meio das contradições, Brecht vai desenvolver

---

<sup>5</sup> A versão a qual temos acesso de *A Poética* é uma compilação de anotações de aula, produzidos pelos alunos de Aristóteles durante suas aulas a aproximadamente 2300 anos.

<sup>6</sup> “*O teatro épico de Brecht encontra a plenitude de sua existência quando o elemento ‘dialético’ aparece. [...] Pois já em 1930 Brecht começara a substituir ‘épico’ por ‘dialético’*” (EWEN 1991, p. 195).

sua prática buscando produzir a reflexão na plateia de maneira estética, visando a diversão, porém não de maneira vazia, mas revestida de uma atitude crítica (BRECHT 2005, p. 127-135).

Com uma dramaturgia influenciada por esses pressupostos Brecht investiga técnicas que poderiam ajudar a promover a reflexão e o pensamento crítico por meio de seus espetáculos. O *Verfremdungseffekt* (*V-effekt*), ou efeito de estranhamento/distanciamento foi uma dessas técnicas utilizadas por Brecht, da qual ele fala em diversos escritos, como em uma nota dos diários de trabalho datada de 1920 e traduzida para o espanhol como *Si llego a tener un teatro en mis garras...*, em outro momento sistematiza o processo em um artigo traduzido como *Uma nova técnica de representação* de 1940, ou em seu *Pequeno organon para o teatro* de 1948.

Porém, ele sistematiza melhor essa ideia em um artigo de 1935, intitulado *O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses*, que o dramaturgo escreve após assistir a uma apresentação do ator Mei Lanfang<sup>7</sup> (1894-1961) pela Ópera de Pequim em Moscou, acompanhado do diretor teatral Alexander Tairov (1885-1950), o cineasta Serguei Eisenstein (1898-1948) e outros artistas (ZUOLIN 2008, p. 1). A composição da teoria brechtiana sobre o estranhamento passa pelo teatro chinês, mas também é construída por meio da elaboração junto com esses artistas alemães e russos com que Brecht se relaciona.

Entender a produção dessas pessoas e os processos de construção de suas obras, como em *O encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein, é fundamental para o entendimento da constituição do estranhamento na cena brechtiana, seja por meio de uma ruptura narrativa, nos títulos, pausas e outros recursos ou por meio do *Gestus*, enquanto imagem ou ação (KOUDELA E ALMEIDA 2015, p. 90).

Convém também um olhar mais atento ao momento histórico vivido pela Alemanha e pela URSS, em dois estágios diferentes, antes e depois de 1933, ano da chegada dos nazistas ao poder, quando Brecht é forçado a se exilar e o regime stalinista começa a fechar o cerco contra seus opositores, fuzilando nos anos seguintes diversos artistas e amigos de Brecht como Sergei Tretyakov (1892-1937) e o próprio Meyerhold (1874-1940).

---

<sup>7</sup> Mei Lanfang realizou temporadas com a Ópera de Pequim em diversos países da Europa e EUA, onde se encontrou com diversos artistas inclusive com Charlie Chaplin. Uma fotografia de 1930 mostra o encontro dos dois em Los Angeles.

Por meio do *V-Effekt* busca-se do espectador uma atitude analítica, para que ele pudesse visualizar e entender a situações posta em cena de maneira crítica e não por meio da empatia. Essas ideias têm muito a ver com a proposta dos formulistas russos e seu desejo de recuperar o efeito da descoberta do cotidiano de maneira surpreendente.

Brecht havia experimentado o efeito de estranhamento em elementos estéticos como cenário, figurino, iluminação, adereços, na utilização de projeções, desconstrução do palco à italiana (plateia, coxias abertas), música, títulos, narrações e falas diretas ao público, em espetáculos como *Um homem é um homem* (1926) e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1928-1929), além das peças didáticas como *Aquele que diz sim e Aquele diz não* (1929-1930) e *A decisão* (1929-1930). Essas obras no período da República de Weimar (1919-1933) foram fundamentais no desenvolvimento de uma estética que Brecht organiza primeiro no palco, e durante o período de exílio sistematiza em seus escritos teóricos (BRECHT 1967, p. 160).

Esta técnica também modifica a representação, promovendo um estranhamento do ator, que deveria interpretar de maneira distanciada, o que não quer dizer que sua interpretação fosse ausente de emoções (BRECHT 1967, p. 59; BRECHT 2005, p. 31; CAMARGO 2010). Camargo (citação de orientação, 2015) chama atenção ainda para uma questão importante, a identificação presente em todo processo de estranhamento, uma relação dialética em que só se pode estranhar ou distanciar, aquilo que passou por um colocar-se no lugar. As canções e os diálogos de *Mãe Coragem* só causam um efeito analítico na plateia, porque de diversas formas falam de uma realidade que é também da plateia.

Aqui se coloca um paradoxo, para distanciar é preciso se aproximar ou se perceber próximo, isso não ocorre em um único ponto do espetáculo, mas é uma construção que se dá no decorrer da narrativa dramatúrgica. Na peça *Mãe Coragem e seus filhos* existem a todo momento elementos que geram a identificação, por meio da construção de uma mãe que trabalha por sua sobrevivência e pela dos filhos em tempos de guerra. E em diversos momentos rompe-se com essa identificação, o que gera uma reflexão da vida por meio do teatro, por meio dos títulos, das músicas e de diversos diálogos.

O como podemos ver na citação do próprio Brecht acima, retirada do *Diário de Trabalho* (2002, p. 157), onde ele vai discorrer sobre a possibilidade de ter em um mesmo espetáculo a empatia e o distanciamento, em na presença em uma mesma obra de um

teatro *aristotélico* e *não-aristotélico*. Brecht parecia não desejar a indução da plateia a certa empatia, porém, reconhece em diversos momentos que a possibilidade da empatia público-personagem, pode possibilitaria a observação do acontecimento por outro ponto de vista. “[...] *hoje pode ser vantajoso induzir [...] a empatia ocasional com Joana, já que a personagem passa por um processo de compreensão, de modo que o espectador empaticamente pode observar as partes principais dos acontecimentos desse ponto de vista*” (BRECHT 2002, p. 158)

Nesse ponto o ator deveria a todo momento manter-se atento quanto a empatia com o personagem, nesse estado limite entre o identificar-se e o estranhar-se, ele deve sempre se perceber de maneira social, carregado de sentimentos e sensações, possibilitando a análise da situação por diversas vias. Uma das técnicas utilizadas na quebra de um efeito chamado *hipnótico* foi o riso.

A comédia é um elemento fundamental, utilizado para provocar o estranhamento. O teatro brechtiano sempre teve como principal objetivo divertir, que não necessariamente quer dizer o riso, mas que pretende criar um teatro para o prazer, um teatro onde se possa fumar, um teatro que faça rir. O senso de humor é essencial para se compreender a filosofia e a realidade, o cômico lança luz aos absurdos do cotidiano, é necessário distanciamento emotivo para rir.

Todavia, é importante considerar aqui também um contraponto, é preciso distanciamento para rir, mas como vai pensar Bergson (1983) em *O Riso*, só rimos do que é humano, ou do que nos lembra atitudes, comportamentos ou formas humanas. Nessa perspectiva existem junto a esse distanciamento uma identificação, eu rio do outro, mas de alguma forma me projeto e rio da minha própria realidade. Um exemplo disso é o próprio cinema de Charlie Chaplin que fazia piada a todo instante com a condição social de seu público, operários, imigrantes, pessoas pobres, apaixonados desventurados. Ou ainda em exemplos mais contemporâneos, podemos ver a produção de humor em diversos vídeos produzidos para internet que satirizam com o nosso cotidiano, questões políticas e sociais.

A comédia quando utilizada como aparato crítico vira sátira, muito presente na dramaturgia brechtiana (ROSENFELD, 2010, p. 157). Os elementos cômicos utilizados são herdeiros da *commedia dell'art*, do grotesco, da comédia burlesca, do *vaudeville*, das

formas de teatro popular, muito apreciados por Brecht, dada sua vivência com os cabarés de Munique e Berlim nos anos 20 do Séc. XX (EWEN 1991, p. 51).

A *commedia dell'art*, a comédia burlesca e o grotesco têm suas raízes na idade média (meados do século XV), porém formas de entretenimento como o *vaudeville* e o *Cabaret* tem sua origem no século XIX e se constituíram como formas de diversão voltadas para os estratos inferiores da sociedade, especialmente um proletariado que passa a ocupar os grandes centros, como vai apresentar Camargo:

O teatro, como diversão para os estratos inferiores, teve seu principal desenvolvimento na segunda metade do século dezanove, quando, com o crescimento acelerado da industrialização e da urbanização de grandes massas, começam a desenvolver-se formas de diversão e entretenimento para este público. Assim, aparecem o Music Hall, nos bairros proletários de Londres, o Vaudeville, o Café-Concêrto e o Cabaret na França, onde o drama se junta à mímica, prestidigitadores, números musicais, canções patrióticas e sentimentais, números cômicos, trechos de ópera, atos variados etc. compondo o que estamos chamando festa-espetáculo (CAMARGO 2009, p. 65).

Neste período, da década de 10 e 20 do século XX, Brecht se impressiona com a habilidade mímica e gestual de Karl Valentin (1882-1948) amplamente comparado à Charlie Chaplin (1889-1977) por seus personagens satíricos e que comunicavam por vias gestuais muito mais que por palavras (EWEN 1991, p. 53). Aqui está o germe do que Brecht vai desenvolver em seu teatro e chamar de *Gestus*, são habilidades expressivas extremamente caras ao diretor, como vai pensar Walter Benjamin (1892-1940) “o teatro épico é gestual”.

Nessa perspectiva Brecht cria o conceito de *Gestus Social*, que não diz somente da gestualidade, mas compreende a música, o cenário, o figurino e outros elementos estéticos como pontos que visam mostrar ao espectador uma característica social e/ou contraditória do personagem (BRECHT 1967, p. 77). Esse *Gestus* aparece ainda na dramaturgia, não sendo uma exclusividade da encenação. Assim o *Gestus* seria um elemento do espetáculo que exterioriza artística e significativamente uma ideia (BRECHT 1967, p. 54). O *Gestus* comunica algo que diz sobre o todo, sobre um contexto mais amplo, seja do espetáculo ou da sociedade como um todo.

Um exemplo pode ser visto na peça *Vida de Galileu* (1943), quando Andrea Sarti e o Grão-Duque de Florença Cosmo de Médici, duas crianças tentam entender o sistema solar conforme descrito por Copérnico em contraposição ao pensado por Ptolomeu. Ao brigarem as crianças quebram o modelo do sistema ptolomaico, em uma cena que mostra

como o novo “quebra” o velho, exatamente o que Galileu quer com suas teorias sobre o movimento dos planetas.

COSMO entrando - Boa-noite.

*Os meninos se inclinam cerimoniosamente. Pausa. Andréa volta ao seu trabalho.*

ANDRÉA *muito semelhante ao seu professor*- Isto aqui parece a casa da sogra.

COSMO - Muita visita?

ANDRÉA - Mexem em tudo, arregalam o olho e não pescam nada.

COSMO - Eu entendo. É esse o...? Aponta para o telescópio.

ANDRÉA - É, é esse. Mas não é para botar o dedo.

COSMO - E isso, o que é? Aponta para o modelo do sistema de Ptolomeu.

ANDRÉA - Esse é o ptolomaico.

COSMO - Ele mostra o movimento do Sol, não é?

ANDRÉA - É o que dizem.

COSMO *senta-se numa cadeira e põe o modelo sobre as pernas* - Hoje eu saí mais cedo porque o meu professor está resfriado. É gostoso este lugar.

ANDRÉA *andando para baixo e para cima, inquieto e incerto, examina o outro menino com olhar desconfiado; finalmente, incapaz de resistir à tentação, pesca um modelo copernicano que está detrás dos mapas* - Mas na verdade é assim.

COSMO - O que é assim?

ANDRÉA *apontando o modelo nas mãos de Cosmo* - Dizem que é assim, mas - *apontando para o seu* - é assim é que é. A Terra gira em tomo do Sol, o senhor compreende?

COSMO - Você acha mesmo?

ANDRÉA - Está provado.

COSMO - Não diga. Eu quero saber por que não me deixam mais ver o velho.

Ontem ele ainda apareceu para o jantar.

ANDRÉA - O senhor parece que não acredita, hein?

COSMO - Como não? Acredito sim.

ANDRÉA *indicando subitamente o modelo sobre os joelhos de Cosmo* - Dê cá, nem esse você entende!

COSMO - Mas você não precisa dos dois.

ANDRÉA - Dê cá, isso não é brincadeira pra criança.

COSMO - Eu devolvo, mas você devia ser um pouco mais educado, sabe?

ANDRÉA - "Educado, educado", você é um bobo, e dê cá, senão vai ter.

COSMO - Tire a mão, Viu?

*Começam a brigar e logo rolam no chão.*

ANDRÉA - Você vai ver como se trata um modelo. Pede água!

**COSMO - Partiu no meio. Você está me torcendo a mão.**

ANDRÉA - Você vai ver quem tem razão e quem não tem. Diz que ele gira, senão eu bato!

COSMO - Não digo. Ai, seu estúpido! Você vai aprender a ser bem-educado.

ANDRÉA - Estúpido? Quem é estúpido?

*Lutam silenciosamente. Embaixo, entram Galileu e alguns professores da universidade; atrás deles, Federzoni. (BRECHT 1991, V6, p. 86).*

Ou ainda em montagem do Galileu, onde se trabalha a questão da fome do cientista, e pelo seu desejo de comer bem acima de tudo, como apresentado várias vezes no texto. Em uma montagem do Galileu, que assisti em 2015, sob direção de Cibele Forjaz e Denise Fraga no papel título, Galileu a cada mudança de cena abre suas vestes e a atriz que interpreta Dona Sarti, vai colocando coisas em uma barriga, que vai crescendo cada vez mais até o fim do espetáculo. Da mesma forma, o Galileu do Teatro Oficina (1968),



interpretado por Claudio Corrêa e Castro e dirigido por José Celso Martinez Corrêa, a todo momento o cientista aparecia comendo algo que encontrava escondido em suas vestes (CAMARGO, citação de orientação, 2015).

É importante considerar que Brecht era um diretor e dramaturgo, construindo seus textos de uma maneira colaborativa, reescrevendo diversas vezes a mesma obra em uma constante insatisfação. Tal como coloca Marx “*a teoria só se prova na prática*”, dessa maneira o *Gestus* também só se constrói por meio de uma integração entre teoria e prática. A encenação de um texto brechtiano não deve em nenhum momento se enrijecer na teoria, mas dialogar com o seu tempo e com o contexto histórico-social com o qual dialoga.

Brecht produz um artigo onde busca explicar o que é a interpretação no teatro épico-dialético, o texto foi publicado em 1936, durante o seu exílio, em inglês no *London Left Review* sob o título: “*The gestic mode of acting owes much to silent film, elements from it were re-introduced into the art of acting. Chaplin, the former clown, didn't have the tradition of the theater and approached afresh the presentation of human behavior*”, onde ele promove uma análise do *Gestus* por meio do cinema mudo, especificamente nos filmes e na interpretação de Charlie Chaplin, o artigo discute as influências do modo de atuação no cinema mudo na construção de técnicas voltadas ao efeito V e na elaboração do *Gestus*.

As influências de Chaplin na dramaturgia brechtiana são diversas. Podem ser destacadas: como a relação existente entre os mineiros que buscam ouro na montanhas geladas em *The gold rush* (1925) e os homens do Alasca que vão a cidade-arapuca em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929, cena 5), ou o garoto encontrado por Chaplin em *The kid* (1921) e o filho do governador esquecido e disputado em *O círculo de giz caucasiano* (1944, cena 2 e 6) ou ainda a cena em *The gold rush* que Chaplin cozinha uma bota para comer e a menção de Mãe Coragem em cozinhar um cinto para matar a fome dos soldados nos tempos de guerra, dentre outros.

Multiplicam-se as referências, porém elas vão além e interferem no modo de atuação do teatro de Brecht. Entender a relação entre a mímica e a gestualidade de Chaplin e a ideia de ator épico é o desafio a que essa pesquisa se propõe.

Esta pesquisa pretende responder algumas questões: O que Brecht entendia por *Gestus* Social? Como ele desenvolve essas ideias em seus escritos teóricos, em sua

dramaturgia e em sua prática cênica? Quais as influências do cinema, as técnicas de produção montagem cinematográficas e a estética no teatro de Brecht? Como Meyerhold, Eisenstein, Chklovski em suas produções artísticas e teóricas trabalham conceitos que auxiliam Brecht na formulação de seu estranhamento e *Gestus*? Quais as influências entre suas produções brechtianas (peças, filmes, teorias) e a produção de Chaplin (direção e atuação, além dos textos)? Em que momentos a dramaturgia de Brecht faz referência aos filmes de Chaplin? Como o *Gestus* brechtiano é apresentado e pode ser visto nos filmes e na interpretação de Chaplin pelo dramaturgo alemão? De que forma o *Gestus* pode ser construída no teatro político, de cunho brechtiano, de forma a provocar a comédia e as relações de contexto e crítica?

## **2. OBJETIVOS**

**2.1 Geral:** Compreender o que é *Gestus*, tal como formulado na teoria/prática brechtiana em seus escritos e manuais sobre teatro e como ele se apresenta em três obras (dois curtas e um longa ainda a serem definidos) de Charlie Chaplin.

### **2.2. Específicos:**

-Promover um levantamento dos conceitos de estranhamento e *Gestus* na obra (em português, espanhol e inglês) de Brecht, além de comentaristas, publicações relacionadas ao teatro e também em enciclopédias e dicionários;

-Entender como o *Gestus* é recebido no Brasil de maneira teórica e prática pelos principais estudiosos da obra do diretor alemão;

-Compreender a relação entre Chaplin e Brecht, por meio das citações e análises diretas e indiretas nos escritos de ambos os artistas, bem como as aproximações entre as histórias nos filmes de Chaplin e nas peças de Brecht.

-Pensar como a teoria e prática do cinema influenciaram a produção teatral de Brecht, Piscator e tantos outros artistas da primeira metade do século XX, especialmente levando em consideração as ideias e teorias sobre a montagem de Eisenstein e as técnicas do cinema mudo.

-Analisar, com base no conceito ou nos conceitos brechtianos de *Gestus*, dois filmes curtos e um longa de Charlie Chaplin.

### **3. SUMÁRIO COMENTADO**

- 1. Introdução** – Contextualização e definição do objeto de estudo
- 2. Cap. 1 – Brecht, Chaplin e a influência do cinema na sociedade e no teatro do início do Séc. XX.**

#### **2.1. O cinema e o Século XX**

Perceber como o surgimento do cinema modifica sociedade e se comunica com as grandes mudanças sociais, especialmente no centro das revoluções – URSS e Alemanha. De que forma essa mudança na forma de produção e representação do mundo altera a maneira de se produzir arte como um todo, especialmente no teatro e conseqüentemente na performance. Entender também de que forma diretores e encenadores como Eisenstein, Meyerhold e outros revolucionaram a forma de fazer cinema e teatro desenvolvendo técnicas e estéticas novas pensando a forma que comunicasse as ideias políticas e sociais do período.

#### **2.2. Do teatro ao cinema e de volta: Chaplinismo, Meyerhold e Brecht sobre o cinema no teatro.**

Buscar nos escritos de Meyerhold sobre o chaplinismo as ideias sobre o cinema de Chaplin e como ele era pensado como um modelo de ator que representava a classe oprimida e ideais revolucionários. Pensar também o realismo e o modo de interpretação utilizados no teatro realista stanislavskiano e colocado como modelo na URSS. Em contraponto a ideia de realismo crítico e de teatro épico narrativo de Piscator e Brecht.

Principais referências: Vsevolod Meyerhold, Beatrice Picon-Vallin, Serguei Eisenstein, Erwin Piscator e outros.

#### **2.3. Chaplin como ator épico ideal.**

A forma como Brecht vai pensar a interpretação de Chaplin como uma interpretação ideal para o teatro que ele queria. Identificação de quais pontos da interpretação chapliniana eram buscados por Brecht em suas produções como diretor.

#### **2.4. Influências de Chaplin na dramaturgia brechtiana.**

Em quais obras e em quais momentos das peças de Brecht podemos ver referências diretas ou indiretas as obras de Chaplin.

Referências chave: *Diário de Trabalho* (v.1 e v.2) de Brecht, *Bertolt Brecht sua vida, sua arte, seu tempo* (1991) de Frederic Ewen, *Brecht vida e obra* (1979) de Fernando Peixoto, *Minha Vida* (2015) de Chaplin e *Chaplin: uma biografia definitiva* (2012) de David Robinson, além dos autores já citados e outros como: Bergson e Bakhtin.

### **3. Cap. 1 – *Verfremdungseffekt* e o *Gestus* em Brecht**

Entender a construção, relação elaboração desses dois conceitos na obra de Brecht por meio da análise de seus escritos e das análises realizadas por seus principais colaboradores, estudiosos e comentadores.

**2.1 Estranhamento/Distanciamento – *V-Effekt*:** Da teoria literária dos formalistas russo ao teatro épico-dialético.

Como Brecht, tendo contato com as ideias dos formalistas russos, passa a desenvolver suas ideias sobre o estranhamento em seus escritos, especialmente pensando os elementos estéticos do teatro e a interpretação e preparação dos atores na busca desse efeito e como ele conduz ao *Gestus*.

**2.2 *Gestus* Social:** A construção do *Gestus* na teoria e prática de Brecht.

Definições do *Gestus* na obra de Brecht, formulações teóricas e práticas (música, cenário, figurino, adereços, gestualidade e outros), além da influência de artistas como Karl Valentin e Charlie Chaplin na proposição de uma interpretação voltada ao teatro épico. Pensando ainda exemplos práticos na construção dramaturgica dos textos brechtianos.

Referências chave: *Estudos sobre teatro* (2005), *Teatro Dialético* (1967), *Diário de Trabalho* (2002 e 2005), *Brecht on Performance - Messingkauf and Modelbooks* (2014), *Brecht – vida e obra* (1979), *Bertolt Brecht – sua vida, sua arte, seu tempo* (1991) e obras de autores como Richard Schechner, Paul Flaig, Peter Thompson, Anatol Rosenfeld, Ingrid Koudela, Jacó Guinsburg, Gerd Bornheim, Iná Camargo Costa, Robson Corrêa de Camargo.

**2.3 *Gestus* no Brasil**

A recepção do conceito de *Gestus* de maneira prática e teórica nos estudos, análises e montagens épicas realizadas no Brasil, a interpretação e a estética brechtiana nas referências nacionais sobre o tema.

Referências chave (autores): Fernando Peixoto, Gerd Bornheim, Iná Camargo Costa, Augusto Boal, Anatol Rosenfeld, Ingrid Koudela, José Celso Martinez Corrêa, Matteo Bonfitto, Rodrigo de Freitas e Costa, e outros.

#### **4. Cap. 3 – Análise e discussão do *Gestus* brechtiano nos filmes de Charlie Chaplin**

A partir do conceito de *Gestus* tal qual formulado por Brecht nos escritos analisados, buscarei analisar e discutir o *Gestus* presente nos filmes de Charlie Chaplin (como ator em sua interpretação, como diretor em suas opções e construções de roteiro e cena). Inicialmente pretendo analisar dois curtas e um longa, os critérios dessa seleção, bem com a viabilidade desse número só presentificaram após o início da pesquisa.

#### **5. Conclusão**

#### **6. Referências Bibliográficas**

### **4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

Nesta pesquisa busco compreender três conceitos essenciais à prática do teatro épico e ao recorte específico que realizo para este mestrado, são eles: o *Verfremdungseffekt*, o *Gestus* e o chaplinismo. Pretendo fazer uma análise dos conceitos partindo especialmente dos escritos de Brecht, mas também trazendo leituras e trabalhos produzidos sobre os conceitos, na perspectiva de outros autores, como também em dicionários, enciclopédias e livros de teoria teatral.

Diversos autores analisam o *Verfremdungseffekt* – efeito de estranhamento como Gerd Bornheim (1929-2002), Fernando Peixoto (1937-2012) e muitos outros (alguns deles já presentes na bibliografia desse trabalho), o tema foi longamente discutido em vários escritos de Brecht como nos dois volumes (traduções disponíveis em português) do *Diário de Trabalho* (anotações de 1938 a 1947), *Teatro Dialético* e o *Estudos sobre teatro*. Como buscou ao analisar o *V-Effekt* em uma obra dramática chinesa:

O que se segue pretende abordar brevemente o uso do efeito de distanciamento pelos atores do teatro tradicional chinês. O método foi recentemente utilizado na Alemanha em peças não-aristotélicas (isto é, que não dependem da empatia) como parte das tentativas para desenvolver um teatro épico. Os esforços em questão foram dirigidos no sentido de representar de tal maneira que a plateia

era impedida de se identificar com os personagens da peça (BRECHT 1967, p.104).

O diretor alemão se preocupou em sistematizar esta técnica de maneira geral pensando em toda a estrutura do acontecimento teatral: no trabalho do ator, nos elementos estéticos e dramaturgicos e até mesmo no público.

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou, antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo que está representando com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. Numa arte com essas características, o cotidiano passa para além do campo da evidência. (BRECHT 2005, p. 77)

Quando apresenta as técnicas Brecht explica também seus objetivos com o teatro, a função social das construções estéticas que utiliza em cena. Muitos autores realizaram a análise do estranhamento como o brasileiro Gerd Bornheim (1929-2002) em seu *A estética do teatro* (1992) citando o próprio Brecht ao explicar o conceito:

Cito inicialmente algumas definições. A primeira: “O que é distanciamento? Distanciar um acontecimento ou um carácter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do carácter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (III, 101). (BORNHEIM 1992, p. 243)

O efeito de distanciamento sugere uma abordagem da história e do personagem de maneira a facilitar uma análise externa do contexto gerador da situação. Ele coloca o espectador em um lugar privilegiado de observador, podendo olhar e compreender o que está sendo dito sem a ilusão ou a hipnose causada pela empatia, amplamente criticada por Brecht, especialmente a do teatro aristotélico<sup>8</sup>, e do stanislavskiano, como ele apresenta longamente em seus diários:

Por um lado, o ato de *empatia* ocorre em conjunção com elementos racionais; por outro lado, o efeito-d pode ser usado de maneira puramente emocional. Stanislavsky utiliza longas análises para chegar à empatia, e nos quadros de panorama das feiras anuais (“Nero contemplando o incêndio de Roma”; “O fuzilamento do anarquista Ferrer”; “O terremoto de Lisboa”) o efeito-d é puro sentimento. No teatro aristotélico a empatia é também intelectual, e o teatro não-aristotélico emprega a crítica emocional (BRECHT 2002, p.137).

Para que isso ocorra é preciso que o ator se mantenha consciente, não entrando em um processo de transe no personagem, é preciso estar pronto a se desconstruir e romper

---

<sup>8</sup> É importante perceber que ao falar de teatro aristotélico Brecht está problematizando o teatro de seu tempo, montagem realistas de Ibsen e outros dramaturgos, especialmente no período que corresponde à existência da República de Weimar (1919-1933). Brecht fala mais de seus contemporâneos do que do teatro grego descrito por Aristóteles em sua Poética, que em nenhum momento reivindica um teatro de cunho naturalista (CAMARGO, citação de orientação, 2015).

com a representação a qualquer momento. Mais do que ser o personagem é preciso mostrá-lo. Como analisa Richard Schechner (2011) ao pensar uma transformação incompleta pela qual passa o performer no teatro épico:

Assim Brecht, como outros mestres diretores-performers, enfatiza as técnicas necessárias para esse tipo de atuação: atuação na qual a transformação da consciência não é apenas intencionalmente incompleta, mas também revelada como tal aos espectadores, cujo deleite está na dialética não resolvida (SCHECHNER 2011, p. 217).

O conceito original, de onde Brecht busca fundamentação para sua técnica de distanciamento, vem de Viktor Chklovski (1893-1984) importante nome do formalismo russo na literatura, em seus estudos propõe que a poesia subverta a linguagem e proponha uma multiplicidade de significados que gerem um desequilíbrio e uma reflexão sobre os discursos outros que podem ser encontrados no texto. Além disso este estranhamento visa um aprendizado, por meio de um processo dialético, onde o leitor/espectador se questione, pense e se surpreenda com as possibilidades de leitura e interpretação da obra. Como explica o crítico literário brasileiro Ivan Teixeira (1951-2013) em seu texto sobre o formalismo russo:

Assim, a principal função da arte seria restaurar a intensidade do conhecimento, promovendo a virgindade dos contatos e o encanto da descoberta. Neste sentido, o artista deve criar situações inéditas e imprevistas, em busca da restauração do ato de conhecer. Numa palavra, a finalidade da arte é gerar a desautomatização, mediante o estranhamento ou a singularização da estrutura que o artista oferece à contemplação (TEIXEIRA 1998, p. 37).

No teatro brechtiano esse adensamento da linguagem, pode ser visto no *Gestus Social*, onde o espetáculo cria toda um aparato de materializações e presentificações de ideias, que mostram as contradições humanas do personagem e detalhes do contexto social em que ele está inserido. Como explica o próprio Brecht em suas considerações sobre o *Gestus Social* na música: “*Nem todos os gestos são ‘gestos sociais’*. [...] *O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade*” (BRECHT 2005, p. 238).

Assim, dizer sobre uma relação histórica ou de contexto, é um dos elementos que caracterizaria o *Gestus* como social, entendendo que é *Gestus* é, existindo mesmo sem o social. Aqui precisamos realizar uma distinção dentro do conceito de *Gestus* pensado por Brecht, pois existe dentro desse contexto uma gestualidade e uma série de outros elementos (visuais, sonoros, estruturais, dentre outros) que são carregados de sentidos



social. E este trabalho buscará nos escritos de Brecht os conceitos e utilizações do *V-effekt* e do *Gestus* no teatro político proposto pelo diretor alemão.

O ponto de partida dessa abordagem é uma afirmação que norteia este trabalho: “*O teatro épico é gestual*”. Quando Benjamin (1987) escreve essa sentença, ele busca fundamental uma ideia de teatro não mais subordinado a literatura, mas fundamentado no palco e é nesse espaço que o teatro épico brechtiano se cria.

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambiguidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. (BENJAMIN 1987, p. 80)

Dessa forma o *Gestus* como gestualidade seria uma forma de comunicar com clareza (pouco falsificável) uma determinada relação social que está latente ou pouco trabalhada no texto. Como vai explicar o próprio Brecht ao reafirmar a relação entre o estranhamento e o *Gestus*: “*A finalidade do Efeito-D é distanciar o Gestus Social que é inerente a todos os acontecimentos. Gestus Social significa: a expressão mímica e de gestos, das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época*” (BRECHT 1967, p. 165).

Benjamin e Brecht salientam nestas citações, a presença de uma forte dimensão gestual presente no conceito. Estas ações e comportamentos sociais podem ser visto de maneira clara no cinema mudo. Quando por uma limitação técnica a representação perde o discurso oral e tem reduzidos diálogos escritos, estes filmes buscam se construir com uma linguagem gestual que comunique e transmita as ideias de roteiro e da história. Ao pensar os filmes de Charlie Chaplin, podemos perceber uma construção gestual extremamente elaborada por um perfeccionismo relacionado à personalidade e ao modo de trabalho do ator e diretor inglês.

Podemos ver uma análise dessa gestualidade nos estudos realizados por Meyerhold a cerca da corporeidade de Chaplin, haja visto que a interpretação chapliniana influência de maneira direta a interpretação no teatro de vanguarda russo como vai pensar Béatrice Picon-Vallin (2012). Meyerhold da mesma forma que Brecht buscava em Chaplin um contraponto ao realismo, que na Rússia, assumia hora um realismo

stanislaviskiano, e em outro momento um realismo socialista, assim Meyerhold vai pensar um chaplinismo (CAMARGO, citação de orientação, 2015).

Deidra Gwyther em um artigo de 2010 publicado em Los Angeles apresenta ainda um outro ponto de intersecção entre a atuação de Chaplin e o trabalho com o *Gestus* de Brecht, ambos têm origem no teatro popular, vaudevilles, comédias burlescas e nos cabarés. Camargo (2005) promove um levantamento das origens gestuais do melodrama na pantomima, no teatro de feira e na *commedia dell'art*, em um estudo que pode auxiliar ao entendimento de um *Gestus*, que em Brecht segue na perspectiva dos formalistas russos, dizendo aquilo que ainda não tinha sido dito ou que precisava ser dito, por meio de um adensamento da linguagem.

Estas considerações podem ajudar a entender a constituição do *Gestus* e da gestualidade como recursos expressivos elaborados e ainda onde se localizam historicamente no teatro. Estes são alguns pontos de partida que poderão auxiliar na busca por respostas às perguntas a que essa pesquisa se propõe. Outras referências se apresentaram durante o processo de investigação, bem como ideias que auxiliaram na construção do conhecimento acerca do teatro brechtiano.

## 5. JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa é para mim um aprofundamento na estética brechtiana que já venho pesquisando há três anos. Ele dialoga com a prática teatral que tenho junto ao meu grupo, Teatro Destinatário, há quatro anos, pois procura pensar o teatro como ferramenta de problematização e reflexão do mundo. Quando realizamos uma contação de histórias para crianças de 3 a 12 anos e trabalhamos histórias que discutem racismo, diversidade, descontroem preconceitos e buscam repensar ideias, estamos de alguma maneira promovendo a reflexão sobre o mundo, de maneira lúdica e divertida e aos poucos formando crianças mais questionadoras.

No espetáculo *Quecosô, Oncotô, Oncovô – Goiás Singulares no Plural* (2012) o grupo vai pensar a história não oficial, tentando entender quem foram os anônimos responsáveis pela construção do estado de Goiás, bem como as contradições da nossa formação social. Tanto a dramaturgia, produzida por uma professora de história, de

orientação marxista, quando a encenação tem traços brechtianos, como o estranhamento por meio da música, o caráter narrativo, falas diretas ao público, estrutura em quadros, literalização e uma gestualidade que apresenta contradições e questões sociais.

Essa pesquisa é importante, pois me ajuda a compreender não apenas uma teoria do teatro extremamente relevante para o teatro contemporâneo, mas também para que exista um aperfeiçoamento prático, do teatro que realizo hoje. Repensar a história, o discurso e a arte é um processo fundamental para todo ator que se propõe a uma prática de alguma forma política ou social.

Esta pesquisa é ainda fundamental se pensamos que o teatro brechtiano é extremamente conhecido no Brasil, especialmente depois de um período de ditadura que contou com diversas montagens de textos do dramaturgo alemão e uma forte influência nos conceitos estéticos de um teatro político nacional. Porém, ainda temos uma bibliografia bastante reduzida em língua portuguesa, especialmente sobre a prática de Brecht como diretor, e suas idealizações sobre interpretação e o trabalho do ator. Dessa forma esse trabalho é importante para apresentar uma análise mais atenta do ator brechtiano tomando como base trabalhos em português e língua inglesa.

## **6. METODOLOGIA**

Esta pesquisa é fundamentalmente documental, indireta e bibliográfica, onde pretendo fazer uma análise de diversos livros escritos por Brecht em português e inglês, buscando compreender o que o diretor entendia como estranhamento e o *Gestus*, de que forma isso é articulado na teoria do autor e em suas práticas de montagem e escrita dramaturgical.

Farei ainda um levantamento da bibliografia produzida sobre a obra de Brecht por estudiosos, analistas e colaboradores, tomando as principais obras escritas para pensar como os conceitos foram utilizados por Brecht. Da mesma forma buscarei em escritos de autores como Chklovski, Eisenstein, Meyerhold, Piscator e outros as influências e ideias que levaram Brecht a construção de seus conceitos.

Com essas informações organizadas é momento de buscar entender a relação do teatro de Brecht e o cinema de Charlie Chaplin, por meio da leitura das peças teatrais escritas

pelo dramaturgo alemão e os filmes produzidos pelo cineasta inglês. Pensando ainda a ideia de Brecht de que Chaplin seria o ator épico ideal, analisando os escritos do dramaturgo e as análises sobre essa relação afim de mostrar onde essa ideia se fundamenta e pode ser vista de maneira prática.

Após essas considerações serão escolhidos filmes, dois curta-metragem e um longa-metragem, para pensar o conceito de *Gestus* pensado por Brecht na obra de Chaplin. Esses filmes serão escolhidos no processo, pois é necessário um olhar atento ao que Brecht entendia como *Gestus* e um olhar mais atento à produção cinematográfica de Chaplin que conta com 13 longa e 65 curtas, que precisam ser vistos e pensados a luz da teoria brechtiana. As três obras devem da melhor forma possível mostrar a evolução técnica e ideológica do cinema chapliniano, e como as concepções estéticas e políticas vão amadurecendo e se aproximando (ou não) das formulações de Brecht.

Os livros já levantados estão listados nas referências bibliográficas ao final deste trabalho, lista essa que pode crescer com o andamento das leituras e a necessidade de leituras adicionais para o entendimento do tema proposto. Esse caminho está descrito nos procedimentos metodológicos, podendo ser modificado conforme a exigência do trabalho ao longo do processo de leitura e escrita.

### **6.1. Procedimentos Metodológicos**

- ✓ Levantamento da definição de Gestus em dicionários, enciclopédias, livros de história e teoria do teatro.
- ✓ Leitura e fichamento de toda a obra dramaturgica e teórica de Brecht (traduzida para o português);
- ✓ Apreciação de todos os filmes (longas e curtas) de Charlie Chaplin, como ator e diretor (box com filmografia pela Versátil);
  - 32 filmes curta-metragem pela Keystone Shorts (1914-1915)
  - 14 filmes curta-metragem pela Essanay Shorts (1915-1916)
  - 12 filmes curta-metragem pela Mutuals Shorts (1916-1917)
  - 2 filmes longa e 7 filmes curta-metragem pela National Shorts (1918-1922)
  - 11 filmes longa-metragem pela Feature Films (1921-1966)

- ✓ Levantamento das definições de *Gestus* em dicionários, enciclopédias e em livros de teatro, pensando como o conceito é apresentado em obras de referência (dicionários e similares) e por outros autores;
- ✓ Fichamento e organização dos conceitos encontrados;
- ✓ Levantamento da bibliografia escrita por Brecht, traduzida para o português, sobre o *Gestus* e a interpretação no teatro;
- ✓ Leitura e fichamento dos escritos de Brecht;
- ✓ Seleção, leitura e escrita reflexiva dos mais importantes trabalhos sobre o *Gestus*, como Bornheim, Peixoto, Koudela, Costa, Ewen e outros;
- ✓ Escrita sobre o *Gestus* e as técnicas brechtianas para sua construção e a preparação e interpretação para atores no teatro épico/dialético;
- ✓ Escrita do capítulo 1 (item 2.) – O *Gestus* em Brecht;
- ✓ Levantamento de bibliografia brasileira sobre o conceito de *Gestus* e a interpretação no teatro brechtiano;
- ✓ Leitura e fichamento dos principais trabalhos encontrados no levantamento;
- ✓ Escrita sobre o *Gestus* no Brasil (item 2.3);
- ✓ Levantamento da bibliografia sobre Charlie Chaplin em português;
- ✓ Levantamento da bibliografia sobre a relação Brecht-Chaplin;
- ✓ Análise da relação entre Brecht e Chaplin, diretamente por meios dos escritos de um e de outro e por meio de análises (leituras) sobre os dois artistas;
- ✓ Escrita do capítulo 2 (item 3.) – Relação entre Brecht e Chaplin;
- ✓ Escrita sobre Chaplin e sua relação com a interpretação teatral e cinematográfica;
- ✓ Análise, a partir das categorias brechtianas encontradas, dos filmes de Chaplin escolhidos;
- ✓ Promoção de uma reflexão sobre a importância da gestualidade no teatro de Brecht e a idealização de Chaplin como ator épico ideal pelo próprio Brecht;
- ✓ Escrita do capítulo 3 (item 4.), sobre como podemos identificar o conceito de *Gestus*, tal como proposto nos escritos de Brecht, nos filmes de Charlie Chaplin;
- ✓ Correção da dissertação junto com orientador;
- ✓ Qualificação;
- ✓ Correção e aperfeiçoamento do trabalho com base nas considerações da banca de qualificação;
- ✓ Finalização da escrita da dissertação junto ao orientador;
- ✓ Defesa do trabalho final;



## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on Performance – Messingkauf and Modelbooks*. London: Bloomsbury Methuen, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Diário de Trabalho V.1 (1938-1941)*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco. 2002.
- \_\_\_\_\_. *Diário de Trabalho V.2 (1941-1947)*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre Teatro*. 2. ed. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo em 12 Volumes*. 3º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. E que nossa emoção sobreviva... Brecht, Marx e o tratado védico Natyasastra. *Moringa: Teatro e Dança*. João Pessoa, Vol. 1, n. 2, 35-43, jul./dez. de 2010.
- \_\_\_\_\_. *O Espetáculo de Melodrama: arquétipos e paradigmas*. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, orientação Ingrid Koudela, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O mundo é um moinho: O Teatro Popular no Século XX Histórias e Experiências*. Goiânia: UCG: Kelps, 2009.
- CAMARGO, R. C; REINATO, E. J.; CAPEL, H. S. F. (organizadores). *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec. Goiânia: PUC-GO, 2011.

CHAPLIN, C. *Chaplin – A Obra Completa*. Box com 20 DVD's (13 longa-metragens e 65 curtas). Versátil, Manaus, 2013

\_\_\_\_\_. *Minha vida*. Tradução Genolino Amado, R. Magalhaes Jr., Raquel de Queiroz. 17ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2015

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular : Nankin Editorial, 2012.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na Noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2010.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada; 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Ed. Globo, 1991

FALARGUE, Paul. *O direito a preguiça*. Tradução de J. Teixeira Linares. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/lafargue/1883/preg/index.htm> Inclusão em junho de 2003. Acesso em 20/07/2015.

FLAIG, Paul. *Brecht, Chaplin and the comic inheritance of marxismo*. Publicado em The Brecht Yearbook: “Brecht/Marxism/Ethics”, Volume 35, 2010. Disponível em [https://www.academia.edu/962648/Brecht\\_Chaplin\\_and\\_the\\_Comic\\_Inheritance\\_of\\_Marxism](https://www.academia.edu/962648/Brecht_Chaplin_and_the_Comic_Inheritance_of_Marxism) Acesso em 18 de outubro de 2014.

GWYTHYR, D. *Brecht's Concept of Gestus and it's Relationship to Charlie Chaplin*. Disponível em <http://www.allvoices.com/contributed-news/6091515-brechts-concept-of-gestus-and-its-relationship-to-charlie-chaplin> Acesso em 12 de julho de 2014.

IBSEN, HENRIK. *O inimigo do povo*. Tradução de Pedro Mantiqueira. Porto Alegre: L&PM, 2001.

KOUDELA, I. D. (Org.) ALMEIDA, J. S. (Org.) *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

KOUDELA, I. D. (Org.) *Um vôo brechtiano – Teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Ed. Perspectiva: FAPESP, 1992.

KOUDELA, I. D. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. Coleção Estudos 127. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

MEYERHOLD, V. E. *Chaplin y el Chaplinismo. Meyerhold: Textos Teóricos*. Edición de Juan Antonio Hormigon. Traducción de: J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J. L. Bello y José Fernández. 3. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 1998.



MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Luís Claudio de Castro e Costa; introdução de Jacob Gorender. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Ed. Nova Stella, 1990.

\_\_\_\_\_. *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

ODETTE, Aslan. *O Ator no século XX*. Trad. Jacó Guinsburg *et al.* São Paulo: Ed. Perspectiva S.A. 1974

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira. *Teatro dialético em terras estranhas – A (in)diferença entre sujeito e objeto na formação cultural*. Tese de Doutorado. Orientadora: Silvia Rosa da Silva Zanolla, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação, 2013.

PEIXOTO, F. *Brecht: vida e obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PICON-VALLIN, B. O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas. Tradução: José Ronaldo Faleiro. *Urdimento*, n. 19, Porto Alegre: Udesc, novembro de 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3200> Acesso em 26/04/2015

PISCATOR, E. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROBINSON, D. *Chaplin – Uma biografia definitiva*. Tradução: Andrea Mariz. Osasco: Novo Século Editora, 2012.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

SCHECHNER, R. O que é performance?, em *Performance studies: an introduction*, second edition. Tradução de R. L. Almeida. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006.

SILBERMAN, M. Bertolt Brecht, Politics, and Comedy. Publicado em *Social Research*, V. 79; N. 1; Spring, 2012. Disponível em [http://link.periodicos.capes.gov.br/sfxlcl41/cgi/core/multi.cgi?sfx.request\\_id=47879274](http://link.periodicos.capes.gov.br/sfxlcl41/cgi/core/multi.cgi?sfx.request_id=47879274) Acessado em 12/04/2015.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

TEIXEIRA, I. *O formalismo russo*. Fortuna Crítica 2. Revista Cult. São Paulo: Ed. Bregantini, Ago de 1998.

THOMSON, P. Brecht and actor training. In *Twentieth Century Actor Training*. Edited by Alison Hodge. London: Routledge, 2000.

TODOROV, T. *Teoria da Literatura* – Textos dos formalistas russos. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

ZUOLIN, H. Um acréscimo ao texto de Brecht: “o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês”. Publicado em TATLOW, A. Brecht and East Asian Theater. The proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theater. Tradução de Robson Corrêa de Camargo. 2008. Disponível em [https://www.academia.edu/167234/Brecht\\_e\\_o\\_Estranhamento\\_no\\_Teatro\\_Chines\\_-\\_tradu%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_texto\\_de\\_Huang\\_Zuolin](https://www.academia.edu/167234/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_tradu%C3%A7%C3%A3o_de_texto_de_Huang_Zuolin) acessado em 17/07/2015.