

O CANTIL:

LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO FORMAL SOBRE O GESTO

O cantil: formal research laboratory on gesture

Francimara Nogueira Teixeira

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do

Ceará – IFCE

Resumo: O artigo aborda o processo criativo do espetáculo *O Cantil*, do grupo Teatro Máquina, de Fortaleza. O roteiro de ações recriado coletivamente é examinado através de alguns disparadores da criação, como a pesquisa sobre Gestus e os procedimentos de repetição, citação e interrupção da ação. As interfaces entre dramaturgia e encenação são refletidas ao descrever as decisões compositivas como espaços dialéticos de aprendizagem.

Palavras-chave: processo de criação; Gestus; dramaturgia.

Abstract: The article addresses the creative process of the show *O Cantil*, by Teatro Máquina, a Brazilian company from Ceará. The script was collectively recreated and is examined through some triggers of the creation, such as the research on the Gestus and the procedures of repetition, citation and interruption of the action. The interfaces between dramaturgy and staging are reflected when describing compositional decisions as dialectical learning spaces.

Keywords: creation process; Gesture; dramaturgy.

Recebido em: 03/04/2023

Aceito em: 10/04/2023

O *Cantil*, espetáculo do Teatro Máquina¹, de Fortaleza, estreou em 2008. O projeto surgiu de uma vontade antiga de trabalhar com a peça *A exceção e a regra*, escrita por Bertolt Brecht, em 1938. A primeira leitura da peça já foi reveladora, como acontece com os bons textos e com tudo na vida que tem força de transformação. Desde então, o texto continuou me perseguindo: o utilizei nas aulas de interpretação, o examinei através do que chamei de cenas exemplares com os alunos no Curso de Artes Cênicas do IFCE, o apresentei a um grupo de jovens atores que buscavam um texto para montar e, assim, fui lendo e relendo a peça, inúmeras vezes.

Desse contato diverso e prolongado surgiu um primeiro roteiro de ações, sem falas, centrado sobre a relação patrão/carregador da primeira parte da fábula. Em 2003, com um grupo de teatro de bonecos, o Circo Tupiniquim², comecei um trabalho de encenação e estudo mais detalhado dos movimentos desse roteiro com um boneco neutro articulado (Figura 1), construído especialmente pelos bonequeiros Omar Rocha e Carlos César, com suporte para manipulação direta na cabeça e no quadril.

1 Teatro Máquina é um grupo de teatro em atividade em Fortaleza desde 2003. Em seu trabalho, têm sido desenvolvidos processos criativos intensos, com princípios de criação e objetos de investigação escolhidos a partir do entendimento do teatro como lugar de encontro, de risco, de crise, de desnorreamento e de invenção de realidades. Ao longo de sua trajetória, destaca-se a participação em festivais internacionais e nacionais importantes (Festival de Teatro de Havana, Festival de Teatro de Edimburgo, Festival Ibero-americano de Artes Cênicas, Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, Bienal de Dança do Ceará, Cena Brasil Internacional), além de projetos de circulação como o SESC Palco Giratório e o BR Distribuidora, com vários projetos contemplados em editais de montagem (Funarte) e de fomento à pesquisa (Rumos Itaú e do Laboratório de Artes Cênicas do Porto Iracema das Artes). Mais sobre o grupo: www.teatromaquina.com.

2 O Circo Tupiniquim atua em Fortaleza com teatro de bonecos desde 1985. Mais sobre o grupo: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agenta/59454/#/tab=sobre>.



Figura 1: Boneco neutro, criação dos artistas do Circo Tupiniquim.

Fonte: Arquivo pessoal, Fotografia de Fran Teixeira.

O projeto com os artistas do Circo Tupiniquim não avançou. No final de 2006, encerrando uma temporada de *Leonce e Lena*, lancei a ideia aos atores do Teatro Máquina para um novo espetáculo: e se nós retomássemos o roteiro escrito para teatro de bonecos e nos desafiássemos a investigar mais profundamente as ações previstas, mas agora sem os bonecos, com atores-bonecos?

Era o começo do processo de criação de uma das obras mais importantes da nossa história. Apresentei aos atores o roteiro do que viria a se tornar *O Cantil* (TEATRO MÁQUINA, 2008). A escrita do texto se inspirou em parte das sete primeiras cenas que compõem a peça *A exceção e a regra* (BRECHT, 1990), notadamente a viagem pelo deserto já depois da *Dispensa do Guia no Posto de Han*, sem chegar às cenas finais, a cena 8,

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023

Canção dos Tribunais e a cena 9, *Julgamento*, nas quais o crime cometido ao final da viagem é levado a julgamento.

Durante a nossa criação, o roteiro passou a se dividir em nove cenas, uma cena de apresentação dos personagens, e mais quatro dias e quatro noites que tratavam da viagem do patrão e do carregador. Em um desafio de criação completamente gestual, com definição rigorosa de algumas ações que pudessem ser exaustivamente repetidas, passamos a aprofundar em sala de ensaio apenas a situação da viagem, apostando nessa situação como alegoria da exploração do homem pelo homem, examinando a relação em torno de um cantil em situações de crescente desconfiança e extrema subserviência.

Tínhamos assim a tarefa de contar a história de uma viagem empreendida por esses dois tipos, o patrão e o carregador, sem tempo nem espaço definidos, com atores feito bonecos e atores feito manipuladores. O processo se ancorou em uma pesquisa de movimentos e manipulação inspirada na forma de conduzir os bonecos na tradição do Bunraku³. Na nossa criação, para cada ator-boneco havia um outro ator-manipulador (Figura 2). Para os objetos e para a movimentação dos objetos e da cenografia, outros dois atores desempenhavam a função de contrarregagem.

3 Bunraku é o teatro tradicional de bonecos no Japão. Nasceu na mesma época do Kabuki, no início da era Edo (1603-1868). Para sua realização são necessários três manipuladores para cada boneco. Antes de 1872, era conhecido principalmente como Ningy Joruri, Ningyo significando “fantoche” e Joruri, sendo um termo para um tipo de música narrativa (LEITER, 2006).



Figura 2: Cena inicial de *O Cantil*. Fonte: Fotografia de Deivyson Teixeira.

Arrisquei-me a buscar com o grupo um desenho exemplar para a gestualidade de cada figura, sem recorrer à palavra falada, mas com uso de luz, de música e de pequenos sons para marcar os gestos mais importantes de maneira não-ilustrativa. Lancei mão de uma imensa licença poética para extrair da fábula de *A exceção e a regra* um modelo de ação, em um exercício criativo empenhado inicialmente em criar um roteiro de ações para “a história de uma viagem/feita por dois explorados e por um explorador” (BRECHT, 1990, p. 132). Não se tratava, portanto, de uma adaptação, nem de uma versão da fábula, mas da invenção de um espaço de investigação sobre o gesto.

A viagem foi construída com extremo rigor plástico e coreográfico, criando uma forma original de manipulação direta e aparente, através de mecanismos como alças de ferro e ganchos acoplados à cintura, aos punhos e à cabeça dos atores-bo-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023

necos, em uma descoberta que envolvia um profundo entendimento físico entre os corpos dos atores que eram manipulados e os que os manipulavam. Entre eles, o par resistência e força passou a se coordenar em um diálogo silencioso, mas não por isso pacífico.

Meu desejo na época da criação de *O Cantil* era o de investigar profundamente a noção de *Gestus* como aparecia nos *Escritos para o teatro* (*Schriften zum Theater*, 1967). Brecht decide usar o termo em latim⁴, *Gestus*, para gesto, mas usa também *gesellschaftlicher Gestus* quando precisa explicar que, no seu teatro, se entende *Gestus* por *Gestus* social. É preciso compreender essa diferença, porque ela requalifica o tratamento dado a esse termo. Todas as vezes que Brecht menciona *Gestus* ele se refere a *Gestus* social. Nas traduções para o português⁵, em uma decisão curiosa, muitas vezes, vemos a palavra gesto entre aspas ou em itálico, quando no original em alemão está escrito *Gestus*, o que colabora para gerar uma certa confusão acerca de um termo que transita liminarmente entre ação, movimento, mímica, pantomima, gesticulação. O que Brecht deixa claro nos textos que conheço em que formula teoricamente esse termo (*Breve descrição de uma nova técnica de atuação que produz um efeito de estranhamento, Acerca da Música-Gesto, Pequeno Organon para o Teatro, Sobre o Gestus, O gestic*)

4 No *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (1999) informa que *Gestus* é o termo latino para gesto, usado nos textos em alemão até o século XVIII. “O uso e a aceção dada à palavra em Brecht indicam a filiação a esse período, quando gesto correspondia à atitude para com o outro, ou maneiras características de usar o corpo” (TEIXEIRA, 2013, p. 94).

5 Refiro-me à tradução de Fiana Pais Brandão (BRECHT, 2005). No recente trabalho de tradução de textos de Brecht, *Sobre a profissão do ator*, a partir da seleção de Werner Hecht, realizado por Laura Brauer e Pedro Mantovani (BRECHT, 2022), essa substituição de *Gestus* por “gesto” não ocorre.

é que se deve compreender gesto dentro de certa esfera que englobe “as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras” (BRECHT, 2005, p. 155) e que a construção dessas atitudes é determinada por um Gestus social.

Em *Acerca da Música-Gesto*, escrito em 1938, Brecht evoca a ideia de que Gestus social se refere às atitudes globais de uma construção artística. Indica ao músico, nesse caso, que procure na sua composição o Gestus que lhe permita assumir uma posição política. No mesmo texto, alerta também que “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).

Ao meu ver, os tratamentos dados a esse termo convocavam imediatamente a experimentação na cena, indicando que a decisão sobre determinado desenho do gesto poderia ser encontrada ao testar uma variedade grande de possibilidades, dentro de um determinado campo de forças, evidenciando as contradições sociais. A noção de gesto não estava dada, já que, nos textos que tratavam de defini-la, ela não se encerrava em uma técnica passível de ser aprendida, nem em um efeito, não era apenas uma ação física, ou um certo movimento realizado com as mãos e a cabeça e culturalmente compartilhado. O Gestus no teatro épico é antes uma ideia e um caminho, um espaço dialético de aprendizagem.

Na peça *A exceção e a regra*, Brecht escreve um prólogo para ser dito pelos atores. Nele, enxergo uma pista valiosa para nossa criação:

Agora vamos contar
A história de uma viagem
Feita por dois explorados e por um explorador
Vejam bem o procedimento desta gente:
Estranhável, conquanto não pareça estranho
Difícil de explicar, embora tão comum
Difícil de entender, embora seja a regra
Até o mínimo gesto, simples na aparência
Olhem desconfiados! Perguntem
Se é necessário, a começar do mais comum!
E, por favor, não achem natural
O que acontece e torna a acontecer
Não se deve dizer que nada é natural!
Numa época de confusão e sangue,
Desordem ordenada, arbítrio de propósitos
Humanidade desumanizada
Para que imutável não se considere
Nada.
(BRECHT, 1990, p. 132)

Durante o processo criativo, nos detivemos em isolar determinados gestos e a nos aventurar a procurar a ideia de um “mínimo gesto, simples na aparência” para que ele pudesse ser levado ao exame, à dúvida, para que sua produção repetida estimulasse em nós e nos espectadores o olhar desconfiado de um teatro da era científica: “até o mínimo gesto, simples na aparência/olhem desconfiados!” (BRECHT, 1990, p. 132). *O Cantil* se tornou esse laboratório de investigação formal do gesto.

Para a criação do espetáculo, ensaiamos durante cerca de nove meses em diferentes salas de aula do IFCE, com condições de trabalho bem longe das ideais, mas com uma equipe muito especial⁶. Durante os ensaios, seguindo a divisão das cenas do roteiro e depois de um levantamento exaustivo, encontramos e selecionamos alguns gestos que pudessem comunicar as ações ligadas ao trabalho do carregador e à posição autoritária do patrão. Seriam esses os gestos que passaríamos a chamar de gestos de base ou gestos fundamentais (*Grundgestus*), como Brecht nomeia nas notas ao espetáculo *Um homem é um homem* (Apud GATTI, 2008). Para eles, o tratamento dado seguia a premissa de exteriorizar a emoção, a fim de enfatizar a contradição social ali premente:

A exteriorização do “gesto” é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo. (BRECHT, 2005, p. 155)

As ações dos dois personagens de *O Cantil* se concentravam em pedir, entregar/devolver, beber, indicar seguir o caminho e parar a caminhada, enxugar o suor, descansar. Para essas ações foram definidos modos de realizá-las e nos dedicamos a repetir esses modos da maneira mais rigorosa possível. Outras ações também aconteciam repetidamente, como a de sentar, fu-

6 Nessa época, o grupo era composto pelas atrizes Ana Luiza Rios e Aline Silva, os atores Edivaldo Batista, Joel Monteiro e Levy Mota, além de contar com a colaboração preciosa de Dušan Gallas na criação musical, Frederico Teixeira na cenografia, João Zabaleta nos figurinos, Ramon Cavalcante nos desenhos de animação e Walter Façanha na criação da luz.

mar, entrar na barraca, caminhar, puxar o carrinho com a bagagem, mas essas não foram consideradas gestos fundamentais, porque não contribuíam diretamente para explicitar as relações entre o patrão e o carregador. Assim, conquistamos um conjunto de sete gestos fundamentais e entendemos que, para que se tornassem – a cada nova aparição – uma citação a eles mesmos, eles precisavam ser claros e amplos.

Para Walter Benjamin (1994, p. 88),

A mais alta realização do ator é “tornar os gestos citáveis”; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras. “A peça épica é uma construção que precisa ser vista racionalmente, e na qual as coisas precisam ser reconhecidas, e, por isso, sua representação deve estar a serviço daquela visão”. A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostra essa ação. O mandamento mais rigoroso desse teatro é que “quem mostra” – o ator como tal – deve ser “mostrado”.

A fim de “tornar os gestos citáveis”, recorreremos aos procedimentos de repetição, comentário, suspensão do tempo e interrupção da ação, interessados em apresentar, em colaboração e disputa, a ação mostrada e o comportamento que mostra, como Benjamin (1994) defende. A movimentação do ator-boneco é feita pelo ator-manipulador em um caminho recortado pela luz, como se estivessem sobre um balcão de teatro de bonecos. Dessa forma, o ator-boneco não realiza um gesto de forma independente, nem o cria a partir de uma série de ações com alguma

motivação anterior, mas – através do movimento indicado pelo ator-manipulador – o mostra, o entrega ao público, o apresenta, o exterioriza.

O gesto de pedir, por exemplo, mesmo quando realizado pela primeira vez, é assim, reconhecido, porque é possível apreender seu significado por ser fruto de uma tradição, por ser herdeiro de um modo de pedir que foi socialmente difundido e que corresponde a uma espécie de modo habitual de pedir: esticar o braço, com a palma da mão virada para cima, em leve forma de concha e em direção àquele ao qual o pedido é endereçado. A possibilidade de ser repetido dá ao gesto a qualidade de gesto fundamental, sobre o qual outras camadas de significado podem se somar, mas dá também ao gesto de pedir, nesse caso, a possibilidade de ser contemplado justamente por ser apresentado como gesto de pedir.

Essa atividade de contemplação e de reconhecimento ativa um tempo para o espectador que não é o tempo próprio da ação dramática, porque esse tempo oferece ao espectador a possibilidade de tomar uma posição diante da história que está sendo contada. Parte dessa possibilidade se constrói ao enfrentar o teatro épico como gestual, colocando à prova a afirmação de Benjamin (1994) em *Que é o teatro épico?*. Essa possibilidade é nova, apesar de não serem novas as formas épicas no teatro. E, por ser nova, ela pode ser ao mesmo tempo agradável e assombrosa, apaziguadora e desnorteante. Em diversos momentos do espetáculo, realçamos a construção do gesto, ora suportando-o durante um tempo mais demorado, ora paralisando a cena, em uma espécie de tableau ou fotografia. Nesses casos,

o tempo dramático é ainda mais fortemente alterado, porque a ação é fragmentada e interrompida.

Destaco um momento do espetáculo, o que antecipa o primeiro afastamento mais longo entre os manipuladores e os bonecos. Esse momento se dá quando os atores-manipuladores soltam os mecanismos através dos quais manipulam os atores-bonecos e se distanciam deles para observá-los, suspendendo a caminhada e a realização do gesto seguinte. A situação é paralisada. É na *Cena 5: terceiro dia* que essa situação é criada pela primeira vez:

CENA 5: Terceiro dia

Amanhece. Vê-se o patrão com o mapa aberto diante do carregador que conserta o carrinho da bagagem. O patrão usa o binóculo. Sem certeza de como prosseguir, indica ao carregador, com um movimento agressivo, que venha lhe mostrar a direção. O carregador está ajustando as peças do carrinho da bagagem. Interrompe prontamente essa ação para atender ao chamado do patrão. Sem certeza sobre o caminho também, indica rapidamente a direção, sob a pressão do patrão. O patrão confirma a direção, indica (através de um estalo dos dedos) que direção deve ser seguida, como se ele houvesse descoberto.

Patrão segue em frente, sem muita segurança, enxugando seu suor. Olha diversas vezes para trás. Ordena ao carregador mais agilidade.

Caminhada. Passam por uma placa de madeira que é uma seta enorme. Os dois olham demoradamente para a seta. O Carregador repete o gesto que indica a direção a ser seguida.

Retomam a caminhada. Faz um calor infernal. Uma pequena maleta cai. Anoi-tece. (TEATRO MÁQUINA, 2008, p. 6)⁷

⁷ Em 2013, o grupo reúne parte dos exercícios e criações em uma publicação **Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023**

Quando a seta de madeira reaparece, na cena seguinte a essa, a caminhada fica mais tensa, evidenciando ainda mais a desconfiança do patrão e o cansaço do carregador. No quarto dia da viagem, os dois se deparam, repentinamente, com a placa em forma de seta. O encontro com a mesma seta, que no dia anterior confortou o carregador, porque, por sorte, confirmou a direção que ele havia indicado ao patrão, dessa vez deixava claro que estavam perdidos, ainda mais porque, perto da seta, encontraram uma mala que pertencia à bagagem do patrão e que acidentalmente tinha caído no dia anterior (Figura 3).

cação comemorativa dos 10 anos do grupo, o Caderno Teatro Máquina 2003-2013. Nele há uma versão atualizada do roteiro de ações escrito para *O Cantil*. Essa cena foi renomeada de 3. dia e está assim descrita: “Empregado e patrão consultam o mapa. Patrão repreende o empregado, que aponta a direção. Patrão usa o binóculo para ver o caminho. Empregado recolhe o banco. Patrão olha para trás e os dois retomam a caminhada. Patrão passa por uma placa com uma seta que indica a direção e vira-se para a placa. Empregado vira-se para a placa. Patrão olha para o empregado. Empregado indica, com um gesto, o mesmo caminho que a placa aponta. Patrão olha na direção que o gesto do empregado e a placa apontam. Manipuladores afastam-se, deixando os bonecos e os gestos congelados. Retomam a caminhada. Um objeto cai da bagagem, ficando em frente à placa. Luz em resistência até ‘Black out’ (TEATRO MÁQUINA, 2013, p. 27).

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023



Figura 3: Cena 5 de *O Cantil*. Fonte: Fotografia de Deivyson Teixeira.

A maleta diante da seta revelava definitivamente que a direção era falsa, e confirmava de forma atroz, pelo passar dos dias e pelo cansaço da caminhada, que a viagem não estava avançando, já que voltaram ao ponto do dia anterior. Na encenação, marcamos esse primeiro desnudamento da situação com a exposição silenciosa do gesto de confirmação do caminho diante da seta, que é realizado pela segunda vez de forma vacilante. A revelação do erro na cena seguinte faz uma conexão com o gesto que confirmava o caminho diante da seta na cena anterior, dando ao gesto o valor de citação, como indicou Benjamin (1994).

No nosso trabalho, enfatizamos a atitude de demonstração em detrimento da interpretação convencional ou da com-

posição através da emoção. A situação da viagem entre esses dois tipos é que se faz texto, os personagens estão em segundo plano, ação e comportamento se sobrepõem através das atitudes de quem manipula e de quem é manipulado. Mostrar e demonstrar são sobretudo atitudes investigativas dos artistas que fazem o Teatro Máquina. Essas atitudes se confundem e se revelam através do exame, da repetição e da exposição de um coletivo gestual e plástico, ao mesmo tempo cena e grupo.

A obra de Brecht já foi ponto de partida e inspiração para outras três criações do Teatro Máquina. Em 2003, o grupo encenou *Quanto custa o ferro?*. Já o *Documento Fatzer* e o *Comentário Fatzer*, um complexo de textos inacabados escritos entre 1926 e 1931 foi fundamental para a pesquisa do espetáculo que o grupo criou em 2014, *Diga que você está de acordo! Máquina-Fatzer*. Em 2018, estreamos *Nossos Mortos*, em que a *Antígona de Sófocles*, escrita por Brecht, foi um dos textos cotejados na pesquisa. Nesses quatro trabalhos, incluindo *O Cantil*, as dramaturgias foram tratadas como materiais que mobilizavam o grupo a tomar uma atitude diante do texto e em abordá-lo como um dispositivo poético para que uma determinada ação derivasse se dessa aproximação.

Brecht é um autor do qual me aproximei da minha forma, com minhas certezas e limitações, supondo, a princípio, conhecê-lo bem, mas entendendo ao longo do tempo que o supus conhecer mais pelo que dele se divulgava como figura artística, pelo que sobre ele se escreveu, ou até, um tanto bucolicamente, por uma certa impressão deixada pelos seus poemas pintados nas paredes do Diretório Central dos Estudantes. O que venho

ficcionando com o Teatro Máquina, desde 2003, passou a ser o teatro que resolvemos fazer, fortemente marcado pela poética brechtiana, mas que se interessou desde sempre por construir nosso próprio modo de fazer teatro, “um teatro que seja uma forma de agir no mundo. Um teatro que tenha consciência da sua história, de suas raízes políticas e do seu potencial *comum*” (MOTA, 2020, p. 71). Nesse espaço dialético de aprendizagem, se fortalece a certeza que o teatro é um espaço continuamente formador, principalmente para quem o confronta.

Estamos apresentando *O Cantil* há quase quinze anos. Se o roteiro deu forma à cena ou se a manipulação direta como escolha estética redefiniu o roteiro, já não sei precisar. Quando quis realizá-lo com atores não imaginava que seria criado um novo texto, nem a dimensão que as limitações da experiência de tornar expressão e fala nulas poderia ganhar. O roteiro foi revisito, alinhavado, desfeito, costurado, refeito inúmeras vezes, até não precisarmos mais dele. O texto que o gesto continha, uma vez exteriorizado, citado, expandido, ganhou com a música uma expressão própria e surpreendente. A música deu sentido ao gesto, o gesto dividiu e amplificou sua expressão na paisagem sonora. As cores, as texturas dos figurinos e da cenografia, o claro-escuro na profundidade ficcional da cena imprimiram ao espetáculo uma visualidade que talvez não pudéssemos supor. Hoje compreendo que a experiência de criação de *O Cantil* nos reuniu em torno de um trabalho efetivamente coletivo.

Referências

BENJAMIN, W. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e** **Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023**

história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BRECHT, B. **A exceção e a regra**. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, vol. 4. (Teatro completo em 12 volumes).

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, B. **Sobre a profissão do ator**. Org. Werner Hecht. Trad., introdução e notas: Laura Brauer e Pedro Mantovani. São Paulo: editora 34, 2022.

BRECHT, B. **Schriften zum Theater I**. Band 15. Frankfurt.M: Suhrkamp Verlag, 1967.

GATTI, L. **Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto**. Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade, [S. l.], n. 12, p. 51-78, 2008. DOI: 10.11606/issn.2318-9800.v0i12p51-78. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64797>. Acesso em: 2 mar. 2023.

LEITER, S. L. **Historical dictionary of Japanese Traditional Theatre**. In: Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 4. Lanham, MD: Scarecrow Press. 2006.

MOTA, L. **Rasgos para um teatro comum**. 2020. 76 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2020.

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

TEATRO MÁQUINA. **O Cantil**: roteiro de ações. Fortaleza, 2008 (mimeo).

TEATRO MÁQUINA. **Caderno Teatro Máquina 2003-2013.**

Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2013.

TEIXEIRA, F. N. **Diga que você está de acordo!**: o Material Fatzer de Brecht como modelo de ação. 2013. 324f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12469>.