

APROXIMAÇÕES DO CONCEITO DE *VERFREMUNGSEFFEKT* EM *A NEGRA FELICIDADE*

Danielle Martins de Farias (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -
UNIRIO)¹

RESUMO

O artigo investiga uso da ideia de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) de Brecht na construção da dramaturgia do espetáculo *A Negra Felicidade*, da companhia de teatro Alfândega 88. Através do uso da montagem e do estranhamento da forma em relação ao conteúdo, a dramaturgia fricciona documentos históricos que tratam sobre escravidão no Brasil, com textos literários que refletem sobre a exploração nas relações de trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro documentário; Distanciamento brechtiano; Dramaturgia.

ABSTRACT

The article investigates the use of Brecht's idea of distancing (*Verfremdungseffekt*) in the construction of the dramaturgy of the play *A Negra Felicidade*, by the theater company Alfândega 88. Through the use of montage and the estrangement of form in relation to content, dramaturgy rubs historical documents that deal with slavery in Brazil with literary texts that reflect on exploitation in labor relations.

KEYWORDS: Documentary theater; Brechtian distance; Dramaturgy.

Em abril de 2012, a companhia de teatro carioca Alfândega 88, da qual fui fundadora, estreava o espetáculo *A Negra Felicidade*, com direção de Moacir Chaves, no então recém-reaberto Teatro Serrador, na Cinelândia. A dramaturgia do espetáculo era composta por anúncios de comercialização de escravos, dos classificados do Jornal do Comércio do ano de 1870, pelo *Sermão de Santo Antonio aos Peixes*, do Padre Antonio Vieira, de 1654, por um pequeno trecho da peça *O jardim das cerejeiras*, de Anton

¹Doutoranda em Teatro pela UNIRIO, com orientação de Maria Helena Werneck. Atriz, diretora e pesquisadora.

Tchekhov, de 1904, pelos autos de um processo judicial do ano de 1870, no qual uma mulher negra e escravizada chamada Felicidade recorria à justiça no intento de ver legalmente reconhecida sua liberdade.

A presença de documentos tomados emprestados da realidade no texto teatral – os autos do processo judicial e os anúncios de classificados – remete o espetáculo *A Negra Felicidade* ao chamado “teatro documentário”, conferindo à montagem uma estreita relação com a realidade dos fatos históricos brasileiros, afirmando a importância de se preservar, renovar e construir memória sobre a nossa história. O teatro documentário se liga à ideia de um teatro como “espaço de informação alternativa no mundo submerso por informações na qual nós vivemos, e que pode organizá-las, pensá-las pelo viés do sensível” (PICON-VALLIN, 2011, p. 1). Ao lado dos textos literários, os documentos possibilitaram uma exploração formal da dramaturgia pelo uso da ideia de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) de Brecht, distanciamento este que se dá, no nível da construção dramática, pelo uso da montagem e pela contradição ou estranhamento da forma em relação ao conteúdo.

O desejo da companhia Alfândega 88 era, para além da investigação da linguagem, pensar um teatro que se abrisse à alteridade, ao mundo e à história. O nome da companhia faz referência à Rua da Alfândega, nº 88. Foi neste endereço que, no ano de 1870, Felicidade foi obrigada a servir como empregada doméstica, juntamente com sua mãe, como forma de indenizar ao senhor Antonio Vietas da Costa pela perda de uma mercadoria dele. A mercadoria, no caso, era ela mesma, que fora comprada por ele para lhe servir como escrava e agora clamava por sua liberdade.

Mas o simples fato de oferecer a realidade não diz algo sobre ela. É preciso articular uma forma de ler os documentos para a investigação do processo histórico. Conforme afirma Walter Benjamin, a legibilidade da história deve se articular com sua visibilidade concreta e singular e, para isso, devemos recorrer ao princípio da montagem, que coloca em primeiro plano as singularidades das imagens pensadas em suas relações, tornando visível sua própria construção. O conhecimento histórico não é um ato de deslocamento ao passado, mas, ao contrário, acontece a partir do agora, através de uma sobreposição dialética:

A marca histórica das imagens não indica somente que elas pertencem a uma determinada época, ela indica, sobretudo, que elas alcançam a legibilidade (*Lesbarkeit*) somente a uma época determinada (...). Cada presente é determinado pelas imagens que lhe são sincrônicas; cada Agora é o Agora de

uma determinada conhecibilidade (...). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética (BENJAMIN apud HUBERMAN, 2018a, p. 20-21).

Assim, a dramaturgia foi construída com o intuito de trazer legibilidade aos acontecimentos pelo distanciamento ou desfamiliaridade ou estranhamento causado pelo choque entre forma e conteúdo, no caso dos documentos históricos, e pela montagem, que faz saltar aos olhos o choque ou complementaridade de ideias entre os textos literários e os históricos. A montagem estabelece o sentido de descontinuidade, possibilitando a exploração formal eficaz do fragmento: “aquilo que eu imagino do ponto de vista formal é um fragmento em grandes blocos brutos” (BRECHT apud BENJAMIN, 2017, p. 124). A descontinuidade é uma estratégia de distanciamento que possibilita a crítica do presente imediato.

A origem do conceito de *Verfremdungseffekt* de Brecht é reportada por John Willett à influência do uso que fizeram dele os formalistas russos e o crítico literário Jan Schklóvsk, que nomeava “processo de singularização” o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. Este procedimento desautomatizaria a percepção e permitiria inscrever o mundo numa “visão” e não num processo de “reconhecimento”. Schklóvsk descreve o uso deste procedimento em Tolstói como quando ele não chama um objeto pelo seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez. A singularização aparece, então, como uma maneira de ver os objetos fora de seu contexto e de suas associações habituais. Os princípios do distanciamento brechtiano e o da singularização têm sua proximidade tanto nas características quanto nos objetivos (FÉRAL, 2015, p. 226-229).

Sobre o distanciamento no palco, Josette Féral enumera três referências; a primeira seria o distanciamento como um processo de apropriação do real, que ela descreve como um procedimento circular, que parte de uma análise política do real, analisada por intermédio do teatro para, então, retornar numa tentativa de transformação do real por um espectador-cidadão. A segunda, o distanciamento como ato de palavra e como fragmento, que encontra seu fundamento na função representativa da linguagem, através do relato, narração, ação, em que o enredo se torna objeto de discurso e a narração propõe uma interrupção da linearidade por uma causalidade exterior, produzindo fragmentos e introduzindo espaços abertos que possibilitam ao espectador uma percepção do tempo presente. E, finalmente, a terceira, o distanciamento como domínio do real, do discurso que adere a uma verdade pesquisada fora da cena, de

maneira a polarizar e justificar o conjunto do processo artístico (FÉRAL, 2015, p. 231-236).

Féral afirma a necessidade de se compreender o princípio do distanciamento brechtiano no âmbito do complexo sistema do fazer teatral, no qual sua eficácia seria garantida pelos atores, pelo espectador e por um projeto de sociedade, que se vinculam através do diretor-autor (FÉRAL, 2015, p. 230-231). Com visão consonante, Benjamin explica as mudanças nas relações entre palco e plateia, texto e representação, diretor e atores trazidas pelo teatro crítico de Brecht, que podem ser observadas também em *A Negra Felicidade*. O palco de um teatro crítico não se apresenta como um espaço mágico, mas como uma sala de exposição; o público não é mais uma massa de hipnotizados, e sim uma assembleia de pessoas interessadas; a representação não é mais virtuosística, e sim um controle rigoroso; o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho; o ator não é mais um mímico de um personagem, mas um inventariante; o diretor não transmite instruções visando efeitos, e sim teses em função das quais os atores têm que tomar uma posição (BENJAMIN, 1985, p. 51).

O distanciamento procede, num primeiro momento, pela desfamiliarização do familiar, mas, em um segundo momento, de análise, o objeto desfamiliarizado se torna mais familiar do que antes, pois conhecido em profundidade (ROSELFELD, 2009, p. 316); essa foi a aposta ao se colocar na cena as palavras dos documentos históricos em sua forma original. A ciência por parte do espectador de que se compartilha na cena teatral um fato real, um episódio histórico, afeta o seu processo de recepção, seja em relação ao espetáculo ou mesmo ao mundo cotidiano. No espetáculo em análise, além do programa da peça, que informava previamente sobre este caráter documental, a dramaturgia preservava as palavras dos documentos, não modificando ou acrescentando termos. A plateia ouvia as exatas palavras constantes dos documentos através dos atores, que se revezavam na narrativa sem a preocupação de que a um determinado ator coubesse um determinado personagem dos documentos. E essas palavras eram uma narração dos fatos, consignada nos autos, segundo os peritos, os advogados das partes, o réu e as testemunhas. Não há nenhuma consignação de palavras ditas por Felicidade; ela é representada por um curador - na condição de escrava, não-sujeito de direito, não podia falar em juízo. Mas o registro histórico que nos chega revela-se para nós também por suas lacunas: “a possibilidade de escutar vozes e memórias silenciadas, não só pelo ruído da história hegemônica (...), mas pelo silêncio da não inscrição” (CRAVEIRO, 2016, p.44).

Conforme afirma o teórico Bill Nichols, o documentário pode exercer uma forte influência em adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo, pois “quando acreditamos que o que vemos em cena é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele” (2005, p.20). O espetáculo tenciona falar, inevitavelmente, da nossa relação enquanto sociedade e questionar o sistema construtor das narrativas, aprendendo, lembrando, interpretando ou respondendo a um determinado momento histórico. Os dados documentais fazem com que o contato direto com uma versão sobre os acontecimentos históricos demande um posicionamento do espectador, em especial quando se trata, como é o caso aqui, de autos de um processo jurídico, com argumentações opostas e uma sentença final, que instaura na plateia uma percepção de tribunal de julgamento. Quando se coloca em cena o acervo da memória social, as referências sobre os fatos encenados são solicitadas em busca de uma decodificação.

Os diferentes textos que compõem a dramaturgia têm em comum a temática da exploração do homem pelo homem, embora com naturezas muito diversas. O trecho da conhecida peça de Tchekhov fala da necessidade de “expiar o passado” construído com base na servidão; o sermão do Padre Vieira prega contra o domínio dos homens sobre outros homens em posição de desvantagem; os anúncios dos classificados negociam a compra, venda, locação ou captura de pessoas escravizadas, e, finalmente, os autos do processo judicial revelam a disputa sobre o reconhecimento da liberdade de uma mulher negra escravizada. A construção dramática de *A Negra Felicidade* se dá, portanto, a partir de dois pilares de composição: documentos históricos da época da escravidão no Brasil e textos literários que refletem sobre práticas coloniais.

Os autos do processo judicial ganharam grande destaque na dramaturgia. Felicidade se encontrava em Minas Gerais servindo como escrava quando sua mãe, a “preta livre” Maria Ana de Souza do Bonfim, solicita ao senhor Joaquim Antunes da Costa Guimarães que, por compra ou por qualquer outra transação, consiga a vinda de sua filha para o Rio de Janeiro, para então poder pagar por sua liberdade. Maria Ana entrega a ele todo o dinheiro que possui, cobrindo as despesas da viagem, mas ele alega que ainda faltaram 1.700.000 réis do valor que pagara para a compra de Felicidade. Maria Ana, então se dirige ao senhor Antonio Vietas da Costa e lhe pede um empréstimo para, pagando o valor restante, comprar a liberdade da filha. Sendo Maria Ana analfabeta, Vietas da Costa se oferece para efetuar a transação com Costa Guimarães. Mas, em vez de comprar a alforria de Felicidade, Vietas da Costa obtém uma escritura

de transferência de propriedade em nome dele, com o dinheiro que havia emprestado para Maria Ana. Assim, Maria Ana tem agora uma dívida de 1700.000 réis com Vietas da Costa e sua filha é propriedade dele. Ele acede que ela pague a dívida em parcelas, mas como os juros são de 3% ao mês sobre o total do montante, por mais que ela se esforce na tentativa de pagar, sua dívida só aumenta.

A elaboração da dramaturgia não acarretou mudança na natureza dos documentos, eles não foram dramatizados, ou seja, transformados em texto dialógico, pois, mais do que desenvolver ações, a dramaturgia pretendia apresentar situações. A não adaptação dos documentos a uma dramaturgia convencional se deu porque eles trazem, em si, uma questão fundamental da reflexão a ser feita: a forma jurídica é reconhecida de imediato por qualquer um que tenha algum contato, por menor que seja, com o aparato legal, mesmo em atos bastante simples, como o aluguel de um imóvel, por exemplo. Ela nos é familiar, a forma e mesmo o vocabulário se mantiveram basicamente intactos, e é parte inalienável da nossa organização social.

No processo de Felicidade, porém, o assunto, o tema nos é totalmente estranho. Causa-nos choque a leitura de um auto de avaliação ou de uma escritura de venda de um ser humano, e este choque se dá pelo estranhamento ou, no termo utilizado por Schklóvsk, pela singularização, através da descrição do objeto que está fora de seu contexto habitual. Também com um auto de avaliação ou escritura de venda temos intimidade. Mas avalia-se um automóvel, um imóvel, um objeto, até mesmo um animal. Assim, de um lado, a nossa familiaridade com a forma jurídica, reconhecida de imediato por qualquer um; de outro, o nosso estranhamento - ou repulsa - ao objeto dessa ação: a compra e venda de um ser humano.

Escritura de venda da escrava Felicidade que faz João da Costa Varella Menna a Vietas da Costa e Irmão. Saibam quantos este público instrumento de escritura de venda de uma escrava virem, que no ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1868 aos 20 dias do mês de Novembro nesta Corte (...) foi dito que, pelos poderes especiais da procuração que apresentou e fica registrada no livro de registros deste cartório, sendo seu constituinte senhor e possuidor da escrava de nome Felicidade, crioula preta, com 22 anos de idade, solteira, do serviço doméstico, que a possui livre e desembaraçada de penhora, hipoteca ou outro qualquer ônus, tal qual a possui faz dela venda aos Outorgados (...).

Da mesma forma, os anúncios do Jornal do Comércio, formalmente, em tudo se assemelham aos classificados de hoje em dia; o que se oferta no jornal, entretanto, é que nos causa estranheza. Na peça há anúncios de busca de escravos fugidos, com

oferecimento de recompensa para quem os encontrasse, anúncios de locação de escravos, assim como procura por escravos que realizem serviços domésticos. Este choque propicia a legibilidade através da dialética; dialetizar é não cessar de se espantar como crianças e de construir a “conhecibilidade da imagem” como adultos (HUBERMAN, 2018a, p. 70). Este espanto pelo choque pode ser conferido por anúncios que fazem parte da dramaturgia do espetáculo, como o que se segue:

CONTINUA FUGIDO, desde o dia 20, do próximo passado, o preto José Congo, idade 38 anos, é fácil conhecê-lo por ser aleijado dos pés, vê só de uma vista, tem bigode, tem chapa de ganhado, n 031, protesta-se contra quem lhe tiver dado abrigo, e gratifica-se a quem o levar à Travessa de Santa Rita n 4.

Essa discrepância entre forma familiar e conteúdo totalmente estranho dos documentos é o ponto crucial de orientação do pensamento e do olhar da dramaturgia em *A Negra Felicidade*, tendo o tempo como matéria através da qual o olhar se torna viável. Será que daqui a cem anos perceberemos como afrontosas ações que, ao nosso olhar cotidiano, soam tão naturais? É preciso considerar que, em 1870, o tema do processo não causava qualquer estranhamento a ninguém. Teremos a capacidade de compreensão assim tão obnubilada pelo simples fato de sermos contemporâneos aos acontecimentos, embotamento nossa capacidade de percepção, indignação e mudança? Como considera Huberman, ratificando Benjamin, para saber é preciso implicar-se e afastar-se ao mesmo tempo; não se conhece nada na imersão pura (2018b, p. 16). Disso advém a eficácia da montagem como instrumento de pensamento crítico, que demanda imersão e afastamento ao mesmo tempo, interrupção do fluxo e desnaturalização do encadeamento de ações no mundo como um mero desdobramento natural.

A montagem a partir destes textos de temporalidades heterogêneas, provenientes dos séculos XVII, XIX e XX para ser apresentada ao público do século XIX, oferece uma superposição de passados e nos dá uma noção da persistência desta exploração humana abjeta e sua herança que se estende ao tempo presente. O salto de dois séculos depois da luta de Vieira pela igualdade humana e fim da escravidão nos leva a nos depararmos com a mesma estrutura de exploração humana em 1870, ano do processo judicial, e convida o público a também saltar mais dois séculos e perquirir o que ainda persiste do nosso passado colonial na contemporaneidade.

O efeito de distanciamento ou estranhamento das situações se dá também por meio da interrupção das situações apresentadas, conforme nos fala Benjamin (2017), efeito esse que se pretendeu alcançar através da escolha dramática pelo uso da montagem. A dramaturgia se apropria de nosso presente-passado de modo a ressaltar o confronto desses materiais de diferentes temporalidades. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal qual ele foi de fato’. Significa apropriar-se de uma recordação” (BENJAMIN apud HUBERMAN, 2018a, p.22-23).

Ao perquirir o teatro épico de Brecht, Walter Benjamin afirma que sua arte consiste em provocar espanto, assim como causar estranhamento/distanciamento por meio da interrupção dos processos: o modo crítico se funda, em linhas gerais, no princípio da separação. Temos, então, a interrupção das situações por intervalos, a separação da fala do ator que diz o texto como uma citação e se apresenta ao público como um narrador que fraciona e analisa, com a consequente relativização da figura da personagem como unidade central e organizadora do teatro. O distanciamento é um pré-requisito à compreensão crítica. O objeto é considerado em função de um determinado ponto de vista, dado pelas relações sociais, demandando do espectador um juízo crítico do seu comportamento moral e um confronto com a sua realidade. Brecht desejava desenvolver duas artes, a do ator e a do espectador, e ambas pedem um gosto do entendimento do mundo (BENJAMIN, 2017).

Através do recurso da montagem utilizado na dramaturgia, o espetáculo investe também no contraponto entre a coisificação máxima do ser humano – a escravidão – e as reflexões críticas sobre o colonialismo e a exploração humana feitas por Vieira e Tchekov. Após três anúncios dos classificados do Jornal do Comércio, nos quais se buscava, alugava ou vendia escravos, o público ouvia um pequeno trecho do Jardim das Cerejeiras:

(...) O seu avô e o seu bisavô, e todos os seus antepassados, eram senhores de servos, proprietários de almas vivas... de cada fruto desse jardim, de cada folha de árvore, de cada tronco, seres humanos que sofriam na servidão e estão observando. Não ouve as suas vozes? (...) Se quisermos de fato viver verdadeiramente o presente, então temos de expiar o passado, temos de liquidá-lo (...).

O *Sermão de Santo Antônio aos peixes* foi pregado por Vieira três dias antes de embarcar fugido para Portugal devido a perseguições que vinha sofrendo de senhores de escravos por sua constante crítica aos abusos por eles perpetrados. No sermão, os

homens estão representados por uma diversidade de peixes, construindo uma metáfora crítica a respeito da voracidade dos grandes, que, como peixes, vivem do sacrifício de muitos pequenos. Partindo da observação de que os homens são incapazes de escutar, diz, numa provocação, que pregará aos peixes:

Vede, peixes, quão grande bem é estar longe dos homens. Perguntado a um grande filósofo qual era a melhor terra do Mundo, respondeu que a mais deserta, porque tinha os homens mais longe.

Antônio Vieira viveu para a mudança, ainda que julgasse, como ao fim deste sermão, a humanidade incapaz de “Glória” e de “Graça”. Após o sermão, o espectador ouve a escritura de locação de serviços de Felicidade e sua mãe determinada no processo. Ambas acedem em trabalhar ainda três anos como escravas, na Rua da Alfândega, nº 88, para o senhor Antonio Vietas da Costa como forma de ressarcir-lo de seus prejuízos e conquistar a liberdade definitiva da filha. A conciliação final no processo, quando elas se sujeitam a trabalhar sob as condições determinadas na sentença, trabalho esse na especialidade das duas, naturalmente, em serviços domésticos, parece abolir de vez o espaço de tempo entre aquele Rio de Janeiro e o nosso. Assim como neste anúncio do Jornal do Comércio de 1870, da última cena da peça:

ALUGA-SE uma preta livre, já de idade, por 15\$, para cozinhar, lavar e passar roupa a ferro, na Ladeira da Glória n 52.

“A colonialidade é uma matriz que legitima e que justifica a colonização, mas não é o seu sinônimo. Assim os processos de independência prejudicaram a colonização, mas a colonidade do poder continuou intacta. Os territórios foram descolonizados, mas os imaginários não” (BISIAUX, 2018, p. 3). Nem os imaginários, nem as práticas que mantêm nossa violenta estrutura social através da opressão.

Por outro lado, a sentença judicial abre uma fenda, ao promover a possibilidade de liberdade de Felicidade (ainda que sob circunstâncias muito adversas), provocando, no sentido definido por Gumbrecht, um colapso dos códigos, que ameaça as estruturas dos mundos cotidianos existentes. Com o olhar de hoje, percebemos o resultado do processo como uma grande injustiça, mas se levarmos em conta o ano de 1870, podemos enxergá-lo como um indício de novos tempos, devido à relativização do “sagrado” direito à propriedade privada do qual gozavamos senhores de escravos,

impactando um código de conduta e direitos vigentes pelo reconhecimento da possibilidade de um escravizado pleitear sua liberdade. A quebra dos códigos implica um potencial de mudança; ao se opor o fluxo da história ao contratempo do acontecimento, podemos perceber o acontecimento como uma precipitação eficaz (GUMBRECHT, 1999, p. 484).

Os autos do processo judicial que decidiram sobre a liberdade de Felicidade escancaram uma lógica colonialista na nossa sociedade que não se encerrou. A matéria é a transformação do homem em objeto, de forma direta, sem subterfúgios no passado, e escamoteada de todas as maneiras no presente. Tanto na exploração da força do trabalho quanto nas relações interpessoais, decididamente contaminadas por aquela. O mercado estabelecido como padrão comportamental, a competição, metamorfoseada no termo competitividade, tomando o homem sempre e apenas como possível força de produção a ser descartada ou assimilada, a violência decorrente dessa organização, óbvia no século XIX, e não tão clara para nós, do século XXI.

“Alguém que esquece o passado não poderá lhe escapar”: isso significa que uma política do presente, ainda que seja construção do futuro, não poderia desconsiderar o passado que ela repete ou recalca” (HUBERMAN, 2018a, p. 36-37). O Brasil não valoriza seus lugares de memória, sofre de uma falta de inscrição do seu passado, e esta não-inscrição, apesar de sua origem se localizar no passado, não é passado, é, sim, presente. A memória é um campo de disputas de narrativas; é urgente “expiar o passado”, no dizer de Tchekhov, reconstruir e inscrever o passado no presente para possibilitar novos futuros. A memória vivifica o passado no plano do aqui e agora.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boi Tempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BISIAUX, Lílâ. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença** vol.8 no. 4 Porto Alegre out./dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/87003>.

CRAVEIRO, Joana. **Que teatro é este? Pensamento e processo de *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas***. Sinais de Cena, série II, n. 1, 2016.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido** – tradição e transformação do documentário. São Paulo: Azougue Editora, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Abrir os campos, fechar os olhos: imagem, história, legibilidade. *In: Remontagem do tempo sofrido: o olho da história II*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Aposição do exilado: expor a guerra; A composição das forças: remonstrar a política; A interposição dos campos: remontar a história. *In: Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG. 2015.

FÉRAL, Josette. Distanciamento e multimídia ou Brecht invertido. *In: Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de aprender com a História. *In: Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

PICON-VALIN, Béatrice. Os novos desafios da imagem e do som para o ator. **Folhetim**, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n.21, p. 6-23, jan-jun, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Bertold Brecht. *In: A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. São Paulo: Publifolha, 2009.