

MOREIRA, Carina Maria Guimarães. **A ideia de montagem cinematográfica no teatro**. São João del Rei: Universidade Federal de São João del Rei. Departamento de Artes da Cena; Professora Adjunta.

**RESUMO:** No ensaio A revisita política (Piscator) Peter Szondi (2001) nos sugere a aproximação da obra de Piscator com as técnicas desenvolvidas pelo cinema da época. Essa aproximação se dá não apenas no campo mais óbvio, da utilização dos filmes na encenação, mas das técnicas recentemente descobertas que trariam ao cinema o *status* de linguagem artística como a mudança de plano, o *close* e a montagem de imagens, descobertas essas que permitiram ao diretor realizar na montagem uma composição de imagens, deixando, assim, o cinema de ser apenas uma reprodução técnica de uma cena dramática. A presente comunicação tratará de algumas experiências laboratoriais da ideia de montagem cinematográfica no teatro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro político. Cena dialética. Erwin Piscator.

**ABSTRACT:** In the essay A revisita policy (Piscator), Peter Szondi (2001), suggests an approximation of Piscator's work with the techniques advanced by the cinema of the time. This approach not only gives the most obvious field, the use of films in staging, but the newly discovered techniques that allow cinema or the status of artistic language as a change of plan, the closing and mounting of images, discoveries that allow. director in the montage make a composition of images, thus leaving, or in the cinema, just a technical reproduction of a dramatic scene. This paper deals with some laboratory experiments on the idea of cinematic montage in theater.

**KEYWORDS:** Political theater. Dialectical scene. Erwin Piscator.

## Introdução

A presente comunicação, resultado parcial das pesquisas “Cena dialética: práxis e história”, apresentará parte das reflexões no campo da encenação sobre o trabalho e teoria do encenador alemão Erwin Piscator e da prática laboratorial de encenação, realizada a partir destas reflexões, junto ao Coletivo Fuzuê, na elaboração dos experimentos cênicos *Fuzuê* (2016) e *Confere* (2018). O *Coletivo Fuzuê* caracteriza-se como um grupo de teatro universitário de ensino, pesquisa e extensão formado por alunos dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro e do Mestrado em Artes Cênicas da

UFSJ, sob coordenação da professora doutora Carina Maria Guimarães Moreira. Formou-se a partir do Núcleo de Estudos em Teatro Político: Encenação /NETEPE, um núcleo de estudo de práticas de direção e encenação teatral, que se desenvolveu no âmbito do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena – GPHPC/UFSJ.

### **Piscator e o Teatro Político**

*Teatro político*, livro escrito por Erwin Piscator em 1929, teve sua primeira e única edição no Brasil em 1968, pela editora Civilização Brasileira. Na obra, Piscator traz algumas formulações teóricas sobre seu teatro, nomeado Teatro Político, bem como nos apresenta um quadro social numa narrativa pessoal que vai de encontro aos acontecimentos históricos de sua época. Este quadro é a base que lhe permite realizar uma formulação cênica que, como veremos adiante, Piscator propõe como a elevação das cenas particulares ao histórico (PISCATOR, 1968, p. 157).

Essa proposição do encenador parte de sua convicção e empenho em prol da transformação social e, dessa forma, traz o entendimento do fazer teatral como uma ação para revolução, abrindo caminho, por meio da obra de arte, para assuntos de cunho político e social, opondo-se à subjetividade por excelência, própria dos ambientes privados do drama burguês. Nessa proposição, trazemos para reflexão alguns elementos estruturantes desse teatro e que norteiam nosso atual laboratório cênico – o diálogo com o real; a elevação do particular ao histórico; e a ideia de montagem cinematográfica no teatro.

### **O Diálogo Com o Real**

Para expor suas ideias, Piscator inicia sua narrativa trazendo um relato de sua juventude, descrevendo-se como “originário de uma família simples, de vida rústico-patriarcal” (PISCATOR, 1968, p. 23), estudante de história da arte e voluntário no Teatro da Corte, em Munique. A primeira ideia

marcante que traz em relação ao diálogo do teatro com o real, diz respeito a sua experiência de guerra:

Do meu diário – fevereiro de 1915

Partimos para o cardo de Yprès. Os alemães achavam-se em plena e famosa ofensiva da primavera de 1915. O gás fora usado pela primeira vez. Debaixo do céu desalentado e sombrio de Flandres, fediam cadáveres de ingleses e alemães. Iríamos completar as companhias dizimadas. Antes de chegarmos à primeira linha, fomos levados para frente e para trás. No momento em que, mais uma vez, avançávamos, caíram as primeiras granadas, e recebemos ordens de dispersarmos e cavar trincheiras. De coração aos saltos, eu, atirado ao chão, procurava, como os outros, cavar o mais rapidamente possível com a minha pá. Mas enquanto os meus companheiros progrediam, eu ficava na mesma. O sargento, praguejando, rastejou até mim:

– Com mil diabos, vamos!

– Não consigo.

– Por que não? Estranhou o sargento.

– Não posso.

– Qual é a sua profissão?

– Ator de teatro.

Diante das granadas que explodiam, no momento em que proferia a palavra “ator”, aquela profissão, pela qual eu sempre lutara até o extremo, e que para mim sempre fora a coisa suprema, pareceu-me, com as demais artes, tão tola, tão ridícula, de uma falsidade tão grotesca, numa palavra, tão pouco adequada à situação, em tão pouca harmonia com a minha, com a nossa com a vida daquele instante e daquele mundo, que tive menos medo da chuva de balas que vergonha da minha profissão.

Um pequeno episódio, mas significativo para mim, a partir de então e para sempre. A arte, a real, a absoluta, deve mostrar-se à altura de qualquer situação e nela saber basear-se (PISCATOR, 1968, p. 28-29).

Assim, Piscator afirma já em seus pressupostos a ideia de que a obra e, conseqüentemente o artista, não se separam do mundo que os circunda; ao contrário, o utilizam como matéria, forma de expressão e crítica. O encenador atravessa o momento histórico da República de Weimar, período pós-Primeira Guerra Mundial, de intensa agitação político-econômica, com vida artística e cultural marcada por grande participação popular e contundente produção intelectual e artística.

Para compreender as produções dos anos 20, do período da República de Weimar, realizadas em sua maioria no Teatro Volksbühne, de Berlim, incluímos a seguir um breve esboço histórico, ajudados por Anatol

Rosenfeld (1993) em seu livro *História da literatura e do teatro alemães*. Na passagem do século XIX para o XX surgem na Alemanha duas associações teatrais a Freie Bühne (Cena Livre) e a Freie Volksbühne (Cena Popular Livre). A Freie Bühne (1889) foi criada nos moldes do Théâtre-Libre (1887) (Teatro Livre) de Antoine, uma associação teatral que encenava peças modernas (naturalistas) para os membros associados e, assim, conseguia driblar os mecanismos de censura da época. A Freie Volksbühne (1890), seguiu os moldes de associação da Freie Bühne, porém, seu objetivo era “oferecer ao povo mais modesto arte de alta categoria. ‘A arte deve pertencer ao povo e não deve ser privilégio [...] de apenas uma classe social’, declarou na ocasião Bruno Wille, um dos fundadores” (ROSENFELD, 1993, p. 314). Em 1914, a Freie Volksbühne constrói sua sede própria – o Teatro Volksbühne, de Berlim, no qual, em 1924, Piscator realiza uma primeira experiência, com o espetáculo *Bandeiras*, e cuja direção assume até 1927, quando, por questões políticas e ideológicas, o deixa e parte para o projeto de um teatro próprio. Com sua entrada no Volksbühne, Piscator passará a ter em mãos os aparatos cênicos e técnicos mais completos e modernos de sua época, viabilizando suas experimentações cênicas, principalmente com a projeção de imagens e filmes em cena, que são referência até os dias de hoje.

Em *Apesar de tudo!* (1925), Piscator utiliza o filme como elemento cênico pela primeira vez, e afirma que “Todo o espetáculo foi uma única montagem de autêntico discurso, redação, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias e filmes da guerra e da revolução, de personagens e cenas históricas” (Piscator, 1968, p. 82). Esse exemplo nos possibilita vislumbrar como, desde o princípio, a incorporação de aparatos técnicos tinha como objetivo incorporar à cena fragmentos documentais da realidade para a criação de um ambiente histórico.

**Em Apesar de tudo! o filme foi um documento.** Do material constante do arquivo do governo, pôsto à nossa disposição por um lado simpatizante, aproveitamos, em primeiro lugar, filmagens autênticas da guerra, da desmobilização e um desfile de tódas as casas dominantes na Europa, etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas,

multidões de sêres esfarrapados, cidades incendiadas; ainda não se estabelecera a "moda" dos filmes de guerra. Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios. Distribuí o filme por tôda a peça, e onde êle não cabia, vali-me de projeções. (PISCATOR, 1968, p. 81; destaques nossos).

Ao trazer, por meio da utilização de filmes, registros vividos por muitos na plateia, instigou a participação ativa desse público, descrita por Piscator (1968, p. 83-84) como “uma grande sala de assembleia”. Tal ponto de vista também nos esclarece o possível entendimento do filme como documento, ou seja, como na visão positivista do final do século XIX e início do XX, na qual o documento era encarado como “o fundamento do fato histórico”, como uma “prova histórica” (LE GOFF, 2003, p. 526). Também é possível entender, porém, que esse documento do qual Piscator lançou mão diz respeito a um tipo de história, ainda ausente do centro das atenções dos historiadores positivistas quanto Piscator apontou seu interesse e foco em trazer a história do proletariado. Seus registros da apresentação não deixam dúvida quanto a isso. “Os que lotavam a casa tinham, em sua maioria, vivido ativamente aquela época que era realmente o seu destino, a sua própria tragédia, a se desenrolar diante de seus olhos.” (PISCATOR, 1968, p. 83-84).

Piscator destacava o fato de que o uso do filme nesse trabalho fora muito valorizado, tanto pela crítica mais entusiasmada com seu trabalho quanto por aquela que o depreciava. Chamava atenção o emprego de duas linguagens na época consideradas rivais. Especulava-se ainda a possibilidade de influência dos russos, e quanto a isso Piscator (1968, p. 81) dizia que não tinha contato com a produção russa, porém acreditava que seu trabalho poderia ter fatores em comum, pois tanto seu teatro quanto o russo constituíam “uma forma de teatro apreendida ao nascer e baseada na filosofia histórico-marxista”. Interessava-lhe não apenas a propagação dessa filosofia, mas a demonstração de sua validade e de sua importância para a época. Piscator explica que para isso procurou trabalhar um nexos entre os elementos cênicos particulares e individuais dos personagens com os grandes fatores sociais e históricos, e o filme, nesse caso, entrara exatamente como esse

meio para a criação do nexos entre o particular e o histórico, criando camadas de leitura.

Tais camadas de leitura eram criadas por algo que poderíamos chamar de “camadas de cena”, diversas linguagens, visuais e sonoras, pelo filme e projeções, sobre a cena. É o que será legado ao século XX e XIX como a ideia de cenas simultâneas, que se relacionam a ideia de multiplicidades de vozes (coralidade) e discursos.

### **Elevação do Particular ao Histórico**

O teatro de Piscator, busca seu sentido em relação à história, vincula o homem – tanto aquele que pertence ao palco quanto aquele que pertence à plateia – a um lastro histórico e social. Nesse sentido, a relação entre teatro, história e público é dada via a apresentação do fato histórico (documento) e a confrontação na construção da ficção (cena) daquele fato por parte do público – seja na participação direta ou apenas em sua apreciação. Tal mecanismo nos apresenta uma cena dialética que não se fecha totalmente em si, pois que, pelo confronto dos elementos teatrais – a cena simultânea, utilização de diferentes planos de cena, a projeção de filmes, imagens, utilização de notícias de jornais, músicas, etc. –, ao constituir em cena seus contextos históricos variados, abre-a para além do palco. Assim, aqui a compreensão de cena dialética se dá na relação teatro/público/história, trazendo para o palco um princípio do materialismo histórico, o confronto das ideias com o real, o material.

**Quais são as forças fatídicas da nossa época? Que foi que esta geração reconheceu como seu fado, ao qual se curva para afundar, e que ela precisa abater, se quiser viver?**

**A economia e a política são o nosso destino, e como resultado de ambas a sociedade, o social.** E é somente quando reconhecemos esses três fatores, por consentimento, pela luta contra eles, que estabelecemos ligação entre a nossa vida e o “histórico” do século vinte. Logo, quando apresento a **elevação das cenas particulares ao histórico como ideia fundamental de toda a ação cênica**, não se pode entender outra coisa senão a elevação ao político, ao econômico e ao social. É por eles que unimos o palco à nossa vida (PISCATOR, 1968, p. 157, destaques nosso)

No trecho transcrito acima podemos perceber como se dá essa filiação a um tipo de pensamento, diretamente ligado à noção do materialismo histórico. Filiação essa aqui colocada como parte de uma geração. Trazemos a compreensão do materialismo histórico como a aplicação da dialética materialista para análise dos fatos sociais. Esse método dialético baseava-se nos fatos concretos e materiais, como Marx (2013) esclarece ao final do posfácio da segunda edição de *O capital*, escrito em 1873.

Sem dúvida, deve-se distinguir o modo de exposição segundo sua forma, do modo de investigação. A investigação tem de se apropriar da matéria [Stoff] em seus detalhes, analisar suas diferentes formas de desenvolvimento e rastrear seu nexos interno. Somente depois de consumado tal trabalho é que se pode expor adequadamente o movimento real. Se isso é realizado com sucesso, e se a vida da matéria é agora refletida idealmente, o observador pode ter a impressão de se encontrar diante de uma construção a priori.

Meu método dialético, em seus fundamentos, não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente seu oposto. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de Ideia, chega mesmo a transformar num sujeito autônomo, é o demiurgo do processo efetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro. Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem. (MARX, 20013, n.p.)

Na obra de Piscator essa conexão com o materialismo histórico transcorre na relação teatro/história/público, que se configura na proposição de “elevação das cenas particulares ao histórico como ideia fundamental de toda a ação cênica” (PISCATOR, 1968, p. 157), e nos revela a dialética materialista colocada em cena, uma vez que justapõe diversos documentos históricos à ficção, desenvolvendo, aliás, a partir dessa proposição de ação cênica, um tipo de uso de diversos mecanismos cênicos e técnicos que se colocaram como novidade para a época, dando as bases para o que hoje compreendemos como teatro épico dialético. Nesse sentido, entendemos o trabalho com a história por meio de um processo de compressão da história, propondo uma relação dialética entre o palco, o público e a história. O centro da peça não se encontra nela mesma, mas fora, na relação estabelecida entre a plateia e a história.

Judit Malina (2017) em seu livro *Notas sobre Piscator* nos traz sua experiência como aluna no *Dramatic Center*<sup>1</sup>, em seu relato nos fala da “atuação objetiva” nos dando pistas para o entendimento dessa relação entre teatro, público e história.

Piscator deixou enfaticamente claro que uma das duas polaridades no teatro é o espectador, que sustenta o assunto que está sendo tratado em cena tanto quanto os atores. Para o intérprete, o centro da atenção deve ser a plateia (Zuschauerraum), e não o palco, como ensinava Stanislavski. O ator deve atrair o espectador para o processo da ação (Spielprozess); deve capacitá-lo a praticamente olhar por cima do ombro do ator, ativando todos os seus sentidos, para participar junto com o ator do desdobramento do processo vital. Naturalmente, o pré-requisito para isso é livrar-se da atitude de “como se” arraigada no naturalismo, que continua sendo de praxe nos palcos norte-americanos e força a simulação, porque nega a presença do espectador. Piscator via o intérprete, acima de tudo, como um treinador do espectador, ensinando-o a ser um parceiro inteligente, com quem ele quer aprender algo sobre “as maravilhas do mundo”. Esse contato influencia a capacidade de reconhecimento e tomada de decisão do espectador e do ator. Eles precisam ser parceiros, um sendo incapaz de ser objetivo sem o outro, podendo somente juntos criar uma imagem verossímil da realidade. (Kirfel-Lenk Apud Malina, 2017, pp.233-234)

Essa atitude de engajamento do ator, no qual passava a ser um “parceiro inteligente” da plateia nos indica também um tipo de cena simultânea, na qual o espectador coloca sua atenção não apenas na relação intersubjetiva dos personagens, mas nos outros elementos visuais e sonoros que a compõem a cena.

### **A Ideia de Montagem Cinematográfica no Teatro**

No ensaio *A revisita política (Piscator)* Peter Szondi (2001) nos sugere a aproximação da obra de Piscator com as técnicas desenvolvidas pelo cinema da época. Essa aproximação se dá não apenas no campo mais óbvio, da utilização dos filmes na encenação, mas das técnicas descobertas no início do século XX que trariam ao cinema o *status* de linguagem artística

---

<sup>1</sup> A *Dramatic Center* foi a escola de teatro organizada por Piscator durante sua permanência nos Estados Unidos. A escola era associada à New School for Social Research de Nova York, abriu sua primeira turma em 1940 e permaneceu sob direção de Piscator até 1951, quando o diretor retornou a Alemanha. A partir de 1951 ainda permaneceu em funcionamento até 1967 sob direção de Maria Ley-Piscator (LEY-PISCATOR, 1967)



como a mudança de plano, o *close* e a montagem de imagens. Ao analisar o trabalho de Piscator, podemos verificar que a linguagem épica dialética se desenvolve na cena pelo emprego da técnica, representada pela utilização de filmes, projeções e iluminação cênica, e também pela construção cenográfica e contrapontos entre os aparatos técnicos, cênicos e dramaturgicos. Sobre a questão, Peter Szondi (2001, p. 132) comenta:

Mas a inclusão do filme na encenação direciona o drama político social para o épico, e não apenas por causa da épica imanente ao cinema. A justaposição entre o fato no palco e o fato na tela também tem um efeito epicizante (já que relativizador). A ação cênica deixa de fundamentar a totalidade da obra em sua natureza absoluta. Essa totalidade já não surge mais dialeticamente do fato intersubjetivo, senão que resulta da montagem de cenas dramáticas e relatos cinematográficos, além de coros, projeções de calendário, indicações de diversas ordens, entre outras coisas. A relativização interna e recíproca das partes é enfatizada no plano espacial pelo “palco simultâneo”, empregado por Piscator de diversas formas.

Szondi, nos apresenta aqui a possibilidade de pensar a construção da cena dialética em Piscator a partir da noção de montagem cinematográfica. Tal noção, profundamente explorada pelo cinema de vanguarda da esquerda soviética no início do século XX, revela-se como um ponto chave de análise não apenas da cena, mas da composição desse pensamento, que se propunha a favor da revolução, ou seja, um tipo de arte e pensamento, que procuravam questionar o *status quo*, portanto, questionar a própria história. Uma das personalidades que muito contribuíram para o pensamento sobre a montagem foi o diretor Eisenstein. Para ele, a montagem não se tratava apenas da justaposição de imagens para a criação de um significado, mas a ideia de que “O pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente” (EISENSTEIN, Posição.44: 2017). Da mesma forma, Eisenstein afirmava que a montagem não era específica da linguagem cinematográfica, embora seja a linguagem cinematográfica responsável por um alto grau de experimentação da mesma. Afirma que sua experiência com a montagem se inicia no teatro e que a ideia de montagem já se encontrava na pintura “nas vistas de Toledo feitas por El

Greco”, nos “princípios básicos do circo e do *music-hall*” ou na “montagem-cruzada de diálogos em *Madame Bovary*”.

Assim, quando aliamos as proposições de cena dialética em Piscator – no uso de aparatos tecnológicos, como as projeções, filmes, iluminação; nas proposições espaciais como palcos construídos com diferentes planos, esteiras rolantes e palcos giratórios; ou mesmo na composição entre esses elementos tecnológicos e espaciais – à noção de montagem é possível pensar que o dialético se coloca a partir desta uma cena simultânea, que se utiliza dos aparatos cenográficos e tecnológicos aliados às proposições da atuação objetiva, trazendo para o público a possibilidade de fruir uma obra teatral, que trabalha os elementos cênicos, como nos chama atenção Szondi, de forma relativizada, abrindo uma seara de experimentações no campo da cena épica.

### ***Fuzuê e Confere:***

Por fim, trazemos aqui algumas amostras de cenas desenvolvidas pelo Coletivo Fuzuê, que envolveu a prática artística e o pensamento de Erwin Piscator e o Teatro Épico, no que concerne principalmente à Direção Teatral.

A primeira cena que trazemos é Youtube do Experimento Cênico Fuzuê. Youtube, uma releitura da cena Mercado, uma das primeiras cenas da peça Arena conta Zumbi, de Boal e Guarnieri (1965). Inicia-se com um mercador apregoando a mercadoria – escravos –, e em seguida há uma cena com uma espécie de explicação científica dos instrumentos de tortura e castigos do período da escravidão. O texto traz a seguinte indicação: “Três atores revezam-se na descrição científica, slides ilustrativos são manipulados por um quarto ator; um quinto arranja a tela” (Boal & Guarniere, p. 1965). Nossa cena começa nessa parte da explicação científica, porém optamos pela realização dessa “explicação científica” por três adolescentes em uma espécie de tutorial de um canal no youtube. A cena, por si só já é

violenta, uma vez que fala de castigos e tortura, e essa violência é atualizada para nossos tempos não só quando mostra o descaso com o assunto por parte das adolescentes, mas também quando no decorrer da cena, as adolescentes começam a se empolgar com a tortura e a maltratar a colega que representa o escravo torturado. Simultaneamente à cena, ao fundo há uma projeção desses instrumentos de tortura e castigos; à medida que a violência da cena se intensifica, a projeção começa a mesclar imagens de violência atuais e do período escravocrata. A cena ainda se contextualiza em um quadro histórico atual, quando traz ao palco o âmbito das redes sociais, que podemos pensar como um instrumento tecnológico de democratização das informações e, nesse sentido, considerando o uso da tecnologia em Piscator, entendemos o quanto o uso das novas tecnologias se deu de forma política, aliadas ao processo revolucionário e à comunicação direta com o proletariado. Em nossa atualidade política, porém, não podemos deixar de tecer uma crítica ao uso das redes sociais, esse instrumento que se por um lado democratiza as informações por outro tem-se mostrado canal de uma política perversa e, travestido do novo, muitas das vezes carrega estratégias tradicionais de propaganda manipuladora e, no caso específico de alguns canais jovens do youtube, conteúdos retrógrados e altamente reacionários.

No segundo exemplo, em *Confere*, o cenário e sua constante manipulação pelos atores na constituição de diversas cenas – sempre num mesmo espaço e com os mesmos objetos a constituir diversos espaços, exatamente propõe que cada espaço é transpassado pelos demais, já passados e ainda por vir. Neste contexto, a ideia de um “cenário ruína” tanto resolve tecnicamente a proposta – uma vez que não há um espaço real representado, mas pedaços de objetos e coisas, bancos e mesas soltos e desmontados que ao serem agrupados e posicionados de formas diversas pelos atores propõe representações –, quanto realiza a proposta espacial abstrata por trás da ideia central da peça, que só se revela totalmente na última cena, de que na verdade vivemos sobre acúmulos de escombros e ruínas legadas pelo nosso passado.

A presença da TV tem relação direta com o debate histórico proposto pela ideia geral da peça, dos escombros e ruínas em que estamos assentados sem perceber, uma vez que tais tecnologias da comunicação são, no entendimento da peça, responsável pela constituição deste estado das coisas – tanto da própria ruína quanto da não percepção da mesma. Esta discussão sobre o uso da tecnologia na nossa realidade, trazida à cena, dialoga diretamente com o atual momento político de nosso país e, ao mesmo tempo, revela o processo histórico que constituiu este presente. Destacamos aqui a última parte da cena WhatsApp, que traz uma representação de pessoas em diálogo pelo WhatsApp, defendendo o período da ditadura militar no Brasil. O diálogo termina com alguém afirmando que só pessoas de conduta duvidosa sofreram durante esse período. Um corte, e a cena passa a narrar de forma intrincada duas histórias de morte de estudantes, a de Edson Luiz de Lima Souto e Marcos Vinícius da Silva. Edson Luiz era secundarista e durante a repressão a uma passeata que aconteceu no dia 28 de março de 1968 – período em que o Brasil passava por uma ditadura militar – foi morto com um tiro à queima-roupa, quando a polícia militar invadiu o Restaurante do Calabouço, no Rio de Janeiro. Marcos Vinícius faz parte de uma história mais recente, que aconteceu na carioca Favela da Maré, em 20 de julho de 2018 – período em que a cidade do Rio de Janeiro passava por intervenção militar, assinada pelo então presidente Michel Temer, justificada pelo objetivo de “intensificar a segurança pública” –, durante uma operação da polícia militar na comunidade; trajando seu uniforme de escola pública, o estudante foi morto com um tiro nas costas. A montagem do entrecruzamento das histórias resulta em um vai e vem histórico e costura a temática da violência e truculência militar na nossa história, buscando assim, na ideia de montagem, apresentar o contexto histórico (político, econômico e social) em relação às histórias pessoais.

## Conclusão

Trazendo à tona o diálogo com a história e os fatores sociais, políticos e econômicos, os laboratórios cênicos buscam a pesquisa, tanto teórica e histórica quanto na aplicação dos procedimentos cênicos e dramatúrgicos em cena. Isso se tem mostrado profícuo, trazendo até o momento como resultado, além de experimentos cênicos (produções artísticas), o desenvolvimento de práticas formativas em diversos níveis.

Nas reflexões no campo da encenação sobre o trabalho e teoria do encenador alemão Erwin Piscator, buscamos na prática laboratorial desenvolvida pelo *Coletivo Fuzuê* entender as dinâmicas e contribuições do uso das tecnologias e da ideia de montagem cinematográfica no pensamento do encenador. Desta maneira, na prática laboratorial, foi possível entender o diálogo histórico do encenador com as tecnologias que estavam ao seu alcance na época, saltando-nos o desenvolvimento da linguagem cinematográfica no início do século XX e levando-se em conta, no trabalho de Piscator, o uso e crítica a mesma por parte do encenador. Nesse empreendimento laboratorial foi possível trazer uma reflexão que perpassou o campo histórico, teórico e formal tanto do início do século XX, na investigação das práticas de Piscator, quanto uma reflexão – também histórica, teórica e formal – das condições técnicas e tecnológicas de nosso presente histórico, nas diversas possibilidades de montagem (e desmontagem) do pensamento em relação aos aparatos técnicos e tecnológicos nos dias de hoje.

## Referências

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco; LÔBO, Edu. **Arena Conta Zumbi**. Brasil; RCA, 1965.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Zahar, 2017 (E-book).

LE GOFF, Jacques [1924]. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MALINA, Judith. **Notas sobre Piscator**: teatro político e arte inclusiva. Tradução Ilyon Troia. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MARX, Karl. **O Capital – Livro 1**: crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital (Coleção Marx e Engels). São Paulo: Boitempo Editorial. Edição do Kindle, 2013.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SZONDI, Peter. A revista política. *In*: **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 127-132.