



Brecht & Piscator: do teatro épico ao realismo dialético

Brecht & Piscator: from the epic theater to dialectic realism

Luiz Paixão Lima Borges¹

DOI: 10.5281/zenodo.13722607

Resumo

A convivência artística entre Bertolt Brecht (1898-1956) e Erwin Piscator (1893-1966) foi fundamental para o desenvolvimento teórico e prático do teatro épico. Observadores atentos das transformações pelas quais passava o mundo, no período pós-Primeira Guerra Mundial, não se furtaram à atividade estético-ideológica de um teatro de nítido conteúdo político e social. O presente artigo pretende, por meio de uma análise dialética e materialista, estabelecer as confluências e as diferenças entre os dois encenadores, e apresentar o percurso investigativo do processo de consolidação do épico no teatro ocidental, bem como demonstrar o realismo dialético brechtiano como coroamento dessa pesquisa.

Palavras-chave: Crítica marxista; Materialismo dialético; Teatro alemão; Teatro político; Teatro popular.

Abstract

The artistic coexistence between Bertolt Brecht (1898-1956) and Erwin Piscator (1893-1966) was fundamental for the theoretical and practical development of epic theater. Attentive observers of the changes that the world was going through, in the post-First World War period, they did not shy away from the aesthetic-ideological activity of a theater with clear political and social content. This article intends, by means of a dialectical and materialistic analysis, to establish the confluences and the differences between the two directors, and to present the investigative path of the consolidation process of the epic in Western theater, as well as to demonstrate the Brechtian dialectical realism as the crowning point of this research.

Keywords: Marxist criticism; Dialectical materialism; German theater; Political theater; Popular theater.

¹ Dramaturgo e Encenador teatral, Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Com quase meio século de atuação ininterrupta no teatro, seu atual espetáculo, *Capitão Fracasso*, tem merecido o reconhecimento em festivais internacionais de teatro, em diversos países da América Latina (Bolívia, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, México e Peru). Tem como principal objeto de estudos o realismo épico e dialético de Bertolt Brecht, sobre o qual já publicou diversos artigos, no Brasil e na Espanha, além de dedicar sua tese de doutorado às influências do pensamento brechtiano na dramaturgia brasileira. Escreveu o livro, ainda inédito, *O ator em Brecht: caminhos para o distanciamento épico, realista e dialético*. É autor do livro *Delcir da costa: rabiscos de vida* (apontamentos de um psiquiatra apaixonado por arte (Fino Traço, 2022). E-mail: luizpaixaoteatro@gmail.com.

Teatro operário – teatro de luta

A relevância das pesquisas desenvolvidas por Erwin Piscator, em favor de uma estética cênico-ideológica, deve ser considerada não apenas pela importância histórica e política que representaram seus espetáculos na Alemanha dos anos 1920-30, mas por tudo o que ainda representam na configuração de obras empenhadas na transformação social. Piscator influenciou decisivamente na construção de um teatro de agitação e propaganda – *agitprop*² – e na utilização de recursos ainda não observados na cena teatral: o diálogo com o cinema (como elemento fundamental na aproximação dos temas dramatizados com a realidade objetiva), a música (não apenas enquanto trilha sonora criada para a construção de climas psicológicos e emocionais, mas como instante de crítica e denúncia), foram fundamentais para o estabelecimento de obras que buscaram, mais do que o entretenimento, a consciência; mais do que momentos de prazer, instantes de confronto com a realidade; mais do que o aplauso ovacionado, o grito de palavras de ordem contra a burguesia e o capitalismo, uma vez que entendia que “a missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem” (Piscator, 1968, p. 156). Sua formulação para um teatro proletário, de caráter nitidamente revolucionário, surgiu no bojo de um momento histórico decisivo para a humanidade, e contribuiu para o entendimento desse momento em que o proletariado se viu representado e acreditava na possibilidade de construção de uma sociedade sem classes.

A radicalização da proposta política de um teatro operário vai se concretizar com o retorno de Erwin Piscator a Berlim em 1920. [...] A ideia de uma arte destituída da ‘respeitabilidade’ burguesa e a serviço direto da propaganda política é a pedra angular com a qual Piscator pretende revolucionar o teatro e estabelecer um marco de ruptura na história da cultura proletária alemã. [...] Por seus pressupostos teóricos e suas inovações cênicas, Piscator exercerá uma enorme influência sobre o teatro de *agitprop* que se desenvolverá na Alemanha no final da década. De certa

² Surgido após a Revolução Russa, com o objetivo de conscientizar o trabalhador da necessidade de luta contra o capitalismo e a burguesia, e a afirmação do socialismo, o teatro *agitprop* – agitação e propaganda – possui um nítido caráter ideológico e revolucionário; suas preocupações são muito mais políticas do que artísticas. Um equivalente brasileiro de teatro *agitprop* seria aquele produzido pelo CPC da UNE, no início dos anos 1960. Fernando Peixoto (1989, p. 11) destaca que “[...] é preciso compreender que o CPC, com o objetivo de contribuir para a conscientização popular, efetivamente aspirava a se constituir uma nova vanguarda, a partir dos conceitos, nem sempre bem explicitados ou bem definidos de elementos esparsos de uma estética marxista (em termos de teatro, simplificando bastante: mais Piscator, isto é, comício e agitação, do que Brecht, ou seja, reflexão e crítica): inclusive assumindo a produção de uma arte de cima para baixo como passo para instaurar uma arte de baixo para cima”.

forma, por seu postulado de que o teatro é uma arma de propaganda política e pelas características de algumas de suas montagens durante o período, Piscator pode ser considerado o iniciador do teatro de agitprop alemão (Garcia, 1990, p. 54-56).

O fruto deixado por suas ideias não demorou muito a germinar no movimento teatral alemão comprometido. Embora se possa observar certo viés visionário, e não poderia deixar de sê-lo, o teatro alemão de combate cumpriu sua função até ser perseguido e massacrado pelo nazismo. Piscator e seus seguidores representam o que de mais significativo foi realizado, no âmbito do teatro *agitprop* e do ponto de vista histórico-artístico, na Alemanha pré-hitlerista.

[...] hoje em dia [junho de 1930] só uma forma de teatro operário é aceitável: o teatro de luta. Dar a este teatro um nível tão bom quanto possível, desvinculá-lo de toda escória nociva, tal é a tarefa à qual devemos nos ater doravante. [...] A arte burguesa oferece como desfecho geralmente um beijo, enquanto nós propomos, como conclusão, a expulsão do inimigo de classe por firmes punhos operários. A diferença é que o procedimento da burguesia quer ser conformista, e o nosso que ser agitador. [...] Nosso teatro está a serviço da luta de classes. É preciso mostrar em cena o que a luta de classes exige da classe trabalhadora no exato momento em que apresentamos as situações, de tal maneira que o operário reconheça o que deve fazer para alcançar o objetivo final: a derrocada da ordem capitalista e a instituição da ditadura do proletariado (Moos, 2015, p. 152-153).

Teatro dialético – teatro de crítica

O projeto teatral de Bertolt Brecht está assentado numa perspectiva de produção da consciência crítica do espectador, devendo, portanto, ser considerado em seu conjunto artístico-expressivo, numa totalidade em que teoria e prática sustentam sua compreensão como totalidade dialética.³ As relações entre dramaturgia e encenação balizam a consistência de uma proposta estética que se organiza, como conceito elaborado teoricamente, a partir de sua definição formulada em 1931, confirmando o materialismo histórico e dialético como base filosófica do seu teatro.

A arte dramática épica, de orientação materialista, pouco interessada no envolvimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas: a obrigatoriedade a que se

³ “A síntese é a visão de conjunto que permite ao homem descobrir a estrutura significativa da realidade com que se defronta, numa situação dada. E é essa estrutura significativa – que a visão de conjunto proporciona – que é chamada de totalidade. A totalidade é mais do que a soma das partes que as constituem. [...] a totalidade é apenas um momento de um processo de totalização [...]” (Konder, 1981, p. 37 e 39).

submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos (Brecht, 1978, p. 28).

Afirmando a consciência histórica e social, sua pesquisa, amparada pelos princípios marxistas, se confirmou em sua luta por uma forma revolucionária que pretendia, e ainda pretende, pois está sempre a se adaptar às condições objetivas da realidade, responder às necessidades de seu tempo. Nessa perspectiva, definiu o conjunto de sua obra como teatro da era científica. Sua opção pela dialética marxista não foi apenas um anteparo ideológico para a construção conteudística empenhada na defesa do socialismo, converteu-se numa práxis que determinou a pesquisa por uma forma que, amparada pelo realismo o superou historicamente, sem com isso tornar-se menos realista, imprimindo nele novas possibilidades de configuração. O caráter teatral de sua obra extrapola o experimentalismo vulgar para se constituir num *modelo*,⁴ do qual deve-se extrair os procedimentos cuja aplicação contribuam para uma compreensão do mundo atual. A força da dialética em sua obra é substanciada em forma e conteúdo, provocação e crítica, instante de reflexão e prazer. Para Brecht, prazer não é apenas fruição, é também conhecimento.⁵

[...] o teatro do distanciamento é um teatro da dialética. [...] a realidade só pode ser dominada se se reconhece sua natureza dialética. O efeito-d possibilita representar essa natureza dialética, é para isto que ele existe; isso é o que o explica. [...] as emoções serão contraditórias, se fundirão umas com as outras etc. sob todos os aspectos, o espectador se torna um dialético. O salto é dado constantemente do particular para o geral, do individual para o típico, do agora para o ontem e o amanhã, a unidade do incongruente, a descontinuidade do processo em curso. Aqui os efeitos-d se mostram eficazes (Brecht, 2002, p. 151).

⁴ A utilização de um “modelo” não implica, necessariamente, a aceitação de formas definitivas e absolutas na construção da obra dramaturgica. Para Brecht (1967, p. 224), “a divisão do trabalho no mundo moderno transformou, em diversos setores, o ato da criação artística, que se tornou um processo coletivo de criação, um *contínuo* dialético. A invenção artística isolada e original não tem mais a mesma importância. É preciso, por conseguinte, não conferir significação excepcional ao ato da criação original, pois o ator que utiliza um *modelo* logo lhe imprime sua marca pessoal, e tem toda a liberdade de inventar modificações, desde que tornem mais fiel e elucidativa a realidade, ou esteticamente mais satisfatória a sua imagem. [...] a liberdade de tratamento não pode perder de vista a fluência que deve ter a realidade. [...] o modelo, na verdade, não foi criado para dar uma forma definitiva à representação – pelo contrário!”

⁵ Sobre o conhecimento e o prazer, conferir “Pequeno organon para o teatro” (Brecht, 1967, p. 181-219). Ver também o livro de Francimara Nogueira Teixeira, *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*, constante nas Referências.

Naturalismo e expressionismo: a síntese brechtiana

A verdade naturalista não é apenas uma fotografia da realidade a se nos apresentar como “um pedaço da natureza visto através de um temperamento” (Zola, 1982, p. 89), marcada pelo cientificismo em sua configuração: o caráter social, representado no naturalismo, determina significativamente as relações e o comportamento dos personagens. Não há como negar que o naturalismo trouxe para a cena teatral, tanto quanto para o romance, as perversas condições de vida a que estavam submetidos os trabalhadores, bem como as denúncias do modo de exploração do capitalismo. No entanto, e aí se verifica a crítica mais contundente aos autores do movimento naturalista, esse retrato não se convertia na consciência proletária de luta em favor da revolução. É preciso, portanto, destacar que as forças sociais estão presentes em cada palavra, gesto ou emoção do personagem que se movimenta no universo da luta que o homem trava em busca de sua sobrevivência. Sob esse aspecto, e na esteira do avanço do confronto de classes, o naturalismo deixa suas marcas profundas no teatro, tanto no âmbito de sua dramaturgia quanto no de sua encenação.⁶

O teatro político, do modo pelo qual se saiu em todos os meus empreendimentos, não foi um ‘achado pessoal’, nem tampouco resultado da reviravolta social de 1918. As suas raízes chegam ao fim do século precedente, ocasião em que irrompem na situação espiritual da sociedade burguesa forças que, conscientemente, ou apenas pela sua própria existência, mudam tal situação e em parte a suprimem. Essas forças vêm de dois lados: da literatura e do proletariado. Em seu ponto de intersecção surge, na arte, um novo conceito, o naturalismo, e no teatro uma nova forma, o teatro popular. [No entanto,] longe está o naturalismo de dar expressão às exigências da massa. Registra condições, estabelece a congruência entre a literatura e a condição da sociedade. O naturalismo não é, seguramente, revolucionário, não é ‘marxista’ no sentido moderno (Piscator, 1968, p. 41 e 44).

A contradição fundamental do naturalismo reside na opção por abordar temas sensíveis à sociedade, por meio de sua aproximação com a realidade das camadas menos favorecidas e economicamente exploradas, ao mesmo tempo em que manifesta uma carência teórica para uma análise sociopolítica mais profunda.⁷ Assim como Piscator,

⁶ A título de exemplo, destacam-se as obras naturalistas: o romance *Germinál* (1885), de Émile Zola, e a peça teatral *Os tecelões* (1892), de Gerhart Hauptmann.

⁷ “[...] para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto” (Cândido, 2010, p. 107).

Brecht (1999, p. 78) identifica esse problema:

O naturalismo não podia manter-se por muito tempo. Foi acusado de ser demasiado banal para os políticos e demasiado maçador para os artistas, e transformou-se em *realismo*. O realismo é menos naturalista do que o naturalismo, embora o naturalismo não seja considerado menos realista do que o realismo. O realismo não dá representações rigorosamente exatas da realidade, quer dizer, ele evita a reprodução integral dos diálogos tal como acontecem na realidade, e dá menos importância ao fato de ser ou não confundido com a vida. Em contrapartida quer abarcar a realidade mais em profundidade.

Por outro lado, e contrapondo-se ao modelo de representação naturalista, o expressionismo usa a experimentação da forma, negando de maneira radical a estética burguesa e compreendendo a espontaneidade da arte como expressão da alma.⁸ A teatralização reivindicada pelo expressionismo está centrada no gestual exagerado e na emoção arquetípica e busca uma renovação da linguagem e dos temas. Confrontado com esse embate estético e político, Brecht encontra o seu caminho no sentido de garantir em sua obra dramática um conteúdo de elevado caráter social convivendo com uma forma revolucionária, acreditando que “frente às exigências sempre novas do mundo social em constante transformação, permanecer preso a antigas formas convencionais também é formalismo” (Brecht, 1984, p. 211-212, tradução minha). Para Brecht, crítico ferrenho das velhas formas que permanecem presas ao passado, é necessário encontrar um novo realismo, que responda adequadamente ao seu momento histórico.

O caráter formalista da *teoria realista* se apresenta também no fato de que não se baseia apenas na forma de uns poucos romances burgueses do século dezoito (os atuais romances somente são lembrados se evidenciam esta forma), mas também em uma forma determinada de romance. O que dizer do realismo na lírica e o que dizer na dramática? (Brecht, 1984, p. 217, tradução minha).

A crítica de Brecht ao realismo burguês se sustenta na confirmação da repetição de uma forma que, para ele, já se esgotou e, no entanto, se recusa a adaptar-se às novas exigências históricas. Brecht percebe que ao realismo é necessário mudar para que tenha condições concretas de representar uma realidade que também se transforma. Do naturalismo, Brecht investe no aprofundamento da discussão sobre as relações sociais e

⁸ Gerd Bornheim (p. 15-41) nos apresenta uma importante análise sobre as influências do naturalismo e do expressionismo no teatro de Brecht.

⁹ “[...] do mesmo modo que Brecht, não posso ser formalista. [...] Não perdendo de vista os grandes problemas humanos, ninguém pode ser formalista” (Piscator *in* Cary; Ramos, 1970, p. 76 e 78).

seu condicionamento no comportamento do homem; do expressionismo, amplia a pesquisa formal visando a elaboração conceitual e a práxis do distanciamento crítico, que encontra no *gestus* social sua expressão estética de maior complexidade.

Revolução e consciência

A aproximação entre Brecht e Piscator não se efetiva apenas pela percepção do caráter épico que ambos atribuíam ao teatro: observadores atentos das transformações porque passava o mundo, no período pós-Primeira Guerra Mundial, não se furtaram à atividade estético-ideológica de um teatro de nítido conteúdo político e social. E, sob esse aspecto, não há como negar a influência, ainda que sob críticas do caráter ideológico, do naturalismo e sua consciência social, na dramaturgia e encenação dos dois artistas.

A afirmação do capitalismo, com suas contradições já profundamente acirradas, dividia espaço com as primeiras experiências do socialismo que se apresentava como “projeto de organização social que se vincula à classe operária [...] assentado na análise teórica da sociedade burguesa” (Paulo Netto, 1986, p. 67): duas visões de mundo, que se colocavam em campos antagônicos, e que lutavam pela hegemonia política e econômica da humanidade. O impacto da Revolução Russa nos meios intelectuais e artísticos se fez sentir de maneira substancialmente significativa, e transformadora dos processos de compreensão e de produção de uma arte comprometida e politicamente atuante; uma nova postura se apresentou aos artistas que se empenharam em responder a esse novo tempo em que novas relações se colocavam como alternativa para as sociedades.

Compreendendo a arte como produto do condicionamento histórico e social, Brecht e Piscator perceberam que o teatro poderia ser uma trincheira fundamental no processo de politização e conscientização da classe trabalhadora, e na luta por uma sociedade mais justa e igualitária, portanto, se confrontando concretamente com o ideário capitalista-burguês. Esse confronto estético-ideológico estava centrado no caráter ilusionista do teatro burguês, que, na perspectiva dos dois encenadores, contribuía decisivamente para a alienação do espectador que, envolvido emocionalmente através da identificação com o drama do personagem, abandonava sua consciência crítica sobre as relações sociais a que os personagens estão condicionados em favor dos seus conflitos e sofrimentos de ordem acentuadamente subjetiva e psicológica.

Combatíamos no teatro o ‘misterioso’, o ‘secreto’, a ‘magia’. Queríamos fazer sentir aos espectadores que estavam no teatro, que não tinham vindo ali para viver uma vida imaginária, mas uma vida mais ampla, fragmento da vida real, fragmento multiforme, feito de inúmeros acontecimentos que dizem respeito a todos os homens (Piscator, 1970, p. 72).

Brecht dedicará toda sua vida no teatro para investir na pesquisa de formas que aprofundassem o modelo piscatoriano, do qual foi discípulo e colaborador entre os anos de 1924 e 1933, e mais que reconhecer o pioneirismo do mestre em produzir um teatro de cunho eminentemente político, se declara não apenas seu seguidor, mas confirma a influência fundamental que absorve do encenador sobre o aspecto teórico-estético do seu próprio teatro, como também em sua afirmação profissional como “autor de peças”.

Os experimentos de Piscator produziam imediatamente um caos absoluto no teatro. Assim como transformavam o palco numa casa de máquinas, faziam da plateia num salão de encontros. Para Piscator o teatro era um parlamento, e o público, um corpo legislativo. Diante desse corpo eram colocadas abertamente as grandes questões públicas que exigiam decisões. Em vez de discursos proferidos pelos delegados, relacionados com certas condições insustentáveis, tínhamos ali uma reprodução artística dessas mesmas condições. O palco assumia a tarefa de induzir a plateia – o parlamento – a tomar decisões políticas. O palco de Piscator não se adiantava à aprovação, mas estava mais ansioso por provocar discussões. Não pretendia apenas dar ao espectador uma experiência, mas arrancar dele conclusões práticas, fazê-lo agarrar a vida em si mesma e participar ativamente dela (Brecht¹⁰ *apud* Ewen, 1991, p. 139-140).

A divergência fundamental entre Brecht e Piscator se verifica não no propósito da construção de um teatro empenhado politicamente, uma vez que ambos acreditavam em seu caráter pedagógico e transformador, mas divergiam na concepção do espetáculo apresentado em cena. Para Piscator, o caráter estético do espetáculo se revestia de menor importância do que o conteúdo apresentado: “Não arte, mas vida. [...] A arte é a ambição humana de criar além da realidade. O que precisamos agora é de realidade. Realidade, a esfinge das esfinges, o enigma dos enigmas. Mas todo novo início... não é um enigma?” (Ley-Piscator, 1967¹¹ *apud* Malina, 2017, p. 30) Isso não implicava necessariamente o descompasso entre forma e conteúdo. Para ele, que “gostaria de fazer um teatro que permitisse a reconstituição épica da vida real” (Piscator, 1970, p. 72), as diversas formas, a

¹⁰ Trata-se de uma citação dos “Escritos de Brecht”, na obra de Ewen. A referência é citada apenas nas notas, como segue: Brecht, *Schriften* III, 86-87.

¹¹ LEY-PISCATOR, Maria. **The Piscator experiment**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.

serviço do espetáculo, deveriam compor um painel documental que auxiliasse a compreensão inequívoca do conteúdo em seu caráter politicamente didático e revolucionário.

Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletário e sim de um teatro do proletário. [...] Riscamos radicalmente a palavra 'arte' do nosso programa; as nossas 'peças' eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e 'fazer política' (Piscator, 1968, p. 51).

Pensando o teatro em outra perspectiva, mas não contrária ao que pensava Piscator, Brecht entendia que os processos de aquisição de consciência e crítica deveriam orientar o novo teatro da era científica, *i.e.*, Brecht pretendeu fazer avançar a ideia política do teatro para situá-lo como produto destinado à diversão e ao conhecimento, apostando que somente a compreensão crítica das relações sociais objetivas poderiam transformar o homem, tornando-o capaz de *observar e comparar*.¹²

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto (Brecht, 1967, p. 197).

O que se pode verificar, a partir do confronto das duas citações acima, é que não se trata de uma divergência absoluta e excludente, mas que se instaura com base numa concepção do efeito do espetáculo sobre o espectador. O discurso direto e objetivo, e sem maiores preocupações artísticas,¹³ proposto por Piscator, visa a uma reação quase imediata seguida de uma tomada de posição revolucionária do público; no outro sentido, mas sem negar absolutamente Piscator, Brecht pretende proporcionar um momento de reflexão e crítica sobre as relações humanas concretas e, com isso, produzir conhecimento

¹² Em um poema, Brecht demonstra a importância da observação e da comparação para se compreender a realidade objetiva, e de como o ator deve se comportar diante do seu texto e seu personagem: *Para observar / É preciso aprender a comparar. Para comparar / É preciso já ter observado. / A observação / Constrói um saber, mas um certo saber é necessário / Para saber / observar. E: / Observa mal aquele que registra suas observações / Mas não sabe o que fazer delas* (Brecht* *apud* Peixoto, 1981, p. 189) [*Não consta a referência na citação de Peixoto].

¹³ Tal afirmativa não implica que Piscator não manifestasse nenhum interesse pela qualidade estética dos espetáculos que encenava. É preciso ressaltar que, segundo Brecht, "O teatro de Piscator, embora não renunciasse ao aplauso, pretendia, mais ainda, uma discussão. O que desejava não era apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de *participar ativamente da vida*" (Brecht* *apud* Drews, 1968, p. 5, grifado no original). Trata-se de uma citação de um depoimento de Brecht, sem maiores referências.

revolucionário e necessidade de transformação social. Para Brecht, o conhecimento, enquanto produto da reflexão, encontrou na diversão seu par e sua contraparte dialética. A compreensão de que não há incompatibilidade em formular um teatro que ao divertir também promova conhecimento permitiu uma configuração dramática da realidade dinâmica e, sobretudo, transformável nos aspectos que se apresentavam como eternos e imutáveis pelo teatro que Brecht denomina “dramático”.

É nesse ponto que a diferença entre Brecht e Piscator aparece nitidamente.

Piscator quer mostrar tudo. Quer mostrar a História que se faz, como e por quem ela é feita. Por exemplo, montando *Rasputin*, utiliza a *segment Bühne*, isto é, um palco hemisférico com planos múltiplos; no centro, Rasputin age e fala, e à sua volta, em alturas diferentes, desenrolam-se ações paralelas que envolvem as principais personagens da Europa. Brecht, por sua vez, pretende inicialmente nos mostrar a relação entre o homem, entre um homem e a História – não nos expor toda essa História. Para ele, há, de um lado, a vida individual deste homem e, do outro, a História: cabe ao espectador efetuar o vaivém entre os dois e extrair daí a moral, a sua moral (Dort, 1977, p. 286-287).

Do realismo burguês ao teatro épico

O modelo da encenação ilusionista impõe uma construção cênico-dramatúrgica que se subordina a um encadeamento e linearidade de ações, ainda que se utilize do *flashback*, cujo objetivo é prender a atenção e emoção do público ao desenvolvimento da trama, promovendo a concentração de sua expectativa no desfecho da peça. Para se conseguir a aproximação, e conseqüente aprofundamento da empatia, são exigidos e adotados procedimentos que visam atingir a ilusão teatral da verdade através da presentificação da ação. Assim, a criação do conceito de *quarta parede*¹⁴ permitiu o desenvolvimento de uma configuração estética que transporta o espectador para dentro da ação dramática, acentuando o seu envolvimento com o destino do personagem. A existência de uma *parede imaginária*, que separa palco e plateia, cria as condições de velamento de toda a estrutura cênica, que esconde do espectador os aspectos de sua realização. O ilusionismo o transfere psicologicamente para dentro da ação, através de uma sugestão que cria a condição dramática da verdade cênica, *i.e.*, aquela ação acontece pela primeira vez naquele lugar.

¹⁴ Diderot foi o primeiro a apresentar o conceito da quarta parede: “Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse” (Diderot, 2005, p. 79). Piscator já havia dito: “A parede que separava o palco da plateia foi eliminada; o teatro se tornou um só espaço. O público foi atraído para o palco” (Ley-Piscator, 1967 *apud* Malina, 2017, p. 23).

O Realismo, do qual a História oferece muitos exemplos, é condicionado pela questão de como, quando e para que classe é feito. [...] Devemos tomar cuidado em não limitar o realismo a uma forma histórica particular [...] Nossa concepção de realismo deve ser larga e política, livre das restrições estéticas e independente da convenção. [...] Realismo não é uma mera questão de forma. [...] Novos problemas surgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo (Brecht, 1967, p. 118-119).

Para Brecht, o realismo não se reduz a uma exposição da realidade se esta permanece inalterada; sua convicção exige que “os artistas realistas [descrevam] as contradições entre os homens e suas relações entre si e [exponham] as relações em que elas se desenvolvem” (Brecht, 1984, p. 424). O materialismo histórico e dialético permite ao artista realista não apenas reproduzir dramaticamente as condições históricas, mas produzir uma obra que contribua efetivamente para a apreensão, observação e análise das contradições produzidas numa sociedade de classes.

Sua opção pelo realismo não se satisfaz com o modelo tradicional, embora compreenda que o realismo é a forma mais adequada para, em harmonia com elementos épicos, o teatro responder de maneira objetiva às necessidades da era científica. Em um quadro comparativo que confronta o naturalismo e o realismo, Brecht aponta diferenças que nos permitem compreender como abordar a fábula desde o ponto de vista épico e dialético, em que o operador do efeito de distanciamento orienta os aspectos formais do trabalho do ator na construção do seu personagem.

<i>Naturalismo</i>	<i>Realismo</i>
A sociedade contemplada como parte da natureza	A sociedade contemplada com uma abordagem histórica
Parcelas da sociedade (família, escola, unidade militar, etc.) constituem “pequenos mundos em si”	Os “pequenos mundos” são setores da frente dos grandes combates
O meio	O sistema
Reação dos indivíduos	Causalidade social
Atmosfera	Tensões sociais
Empatia	Crítica

Os acontecimentos devem “falar por si”	Ajudar a torná-los compreensíveis.
O detalhe como um “traço”	O detalhe contraposto à totalidade
O progresso social é recomendado	O progresso social é ensinado
Cópias	Estilizações
O espectador como próximo	O próximo como espectador
O público como uma unidade	Essa unidade se desintegra
Discrição	Indiscrição
O homem e o mundo do ponto de vista do indivíduo	O homem e o mundo do ponto de vista da maioria
	(Brecht, 1979, p. 107, tradução minha).

Pensar no teatro épico é pensar em termos históricos. A historicização da ação dramática permite uma nova perspectiva na análise do presente. Para Brecht, imprimir o caráter histórico a uma peça é buscar entender os processos de opressão e subordinação do homem aos interesses ideológicos da classe dominante, o que significa revelar os mecanismos utilizados pelo capitalismo e pela burguesia para a produção da mais-valia, pois,

As ideias da classe dominante são também, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual; o que faz com que a ela sejam submetidas, ao mesmo tempo e em média, as ideias daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As ideias dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, a expressão das relações que tornam uma classe a classe dominante; portanto, as ideias de sua dominação (Marx; Engels, 1979, p. 72).

Sua visão de realismo está diretamente vinculada à questão de classe e ao caráter popular da arte, que deve servir às grandes massas trabalhadoras. Seu teatro busca apontar de forma rigorosa as contradições fundamentais do capitalismo com “uma representação mais exata das verdadeiras forças sociais que operam sob a superfície

imediatamente visível” (Brecht, 1967, p. 121).

O teatro dramático ilusionista burguês, segundo o pensamento brechtiano, apresenta determinada situação, mas se resguarda de promover uma reflexão mais profunda sobre as relações sociais ali configuradas, pois situa os conflitos no âmbito pessoal, em que cada personagem é uma entidade livre e autônoma; o teatro épico, também segundo a perspectiva brechtiana, amplia essa discussão denunciando as relações sociais como determinantes do comportamento humano, encarando o personagem como um ser social. O homem, no teatro épico, não é mais o eterno humano, imutável; bem como a realidade não está dada, mas em contínuo processo de transformação, e condiciona comportamentos e relações.

No âmbito estritamente cênico, o épico, sem abrir mão de uma análise realista das relações, permite a utilização de determinados procedimentos formais que possibilitam uma maior compreensão da fábula, estabelecendo concretos vínculos históricos em que o homem se reconhece não como projeção psicológica e emocional, mas como observador atento e crítico de comportamentos que devem ser questionados e superados. Neste sentido são utilizados recursos como projeções, cartazes, narrativas voltadas diretamente para o espectador, canções que adquirem função de esclarecimento de determinadas situações apresentadas em cena. Enfim, um aparato cênico que se conjuga com uma dramaturgia, também de caráter épico, que apresenta em sua estrutura marcas que visam produzir o mesmo efeito de distanciamento crítico.

A arte, tal qual a determina a sociedade burguesa, permanece, como conceito, intangível em toda a sua extensão. Não se atenta para o fato de que qualquer autor dramático tem algo de específico para exprimir ao seu tempo, e que ele não pode passar, sem comentário, de uma época a outra. O critério não está no formal, está no problemático (Piscator, 1968, p. 43).

O conceito de teatro épico foi cunhado por Erwin Piscator, no espetáculo *Bandeira*,¹⁵

¹⁵ Importante o registro, ainda que parcial, de uma crítica sobre o espetáculo, em que se pode verificar a recepção da utilização cênica dos elementos épicos: “Um drama sobre a vida dos trabalhadores, como acontece todos os dias, em todos os países, e, para o qual, nós continuamos insensíveis. Mas é justamente isso que faz com que a luta dos trabalhadores de Chicago [1880] se transforme num símbolo de valor universal, e que esse drama represente a luta, as preocupações e os sofrimentos da classe operária dos nossos dias. [...] A encenação – ideia original e feliz – utilizou o cinema a serviço do drama. Um prólogo introduziu a representação e explicou as características dos dirigentes operários, dos executivos das empresas e dos funcionários da polícia, enquanto fotos dos personagens da peça eram apresentadas num telão. No entanto, não me agradou o efeito produzido pelos textos fizeram, assim como no cinema, a ligação entre as diferentes cenas”. (Lania, 1972, p. 55-56, tradução minha). - A tradução francesa, *Le Théâtre politique*, de 1972, é bem mais completa do que a brasileira, de 1968. No entanto, considerando possíveis interesses de futuras pesquisas sobre o tema, darei preferência à edição brasileira; apenas em alguns casos, quando julgar necessário, utilizarei a edição francesa, sempre com tradução de minha

em 1924, quando, pela primeira vez utilizou-se a expressão “Drama épico”, como “subtítulo da peça” (Piscator, 1968, p. 68).

Bandeiras representou a primeira tentativa consequente que visava quebrar a estrutura linear da ação e substituí-la pelo desenvolvimento épico dos acontecimentos dramáticos. *Bandeiras* é o primeiro drama conscientemente épico. [...] em certo sentido, *Bandeiras* foi o primeiro drama marxista, e sua encenação a primeira tentativa de apresentar e tornar sensíveis as forças materialistas¹⁶ (Piscator, 1972, p. 57, tradução minha).

De sua convivência com Piscator, Brecht absorveu e transformou o conceito de teatro épico, incorporando a ele os princípios do materialismo histórico e dialético, o que não significa, absolutamente, que Piscator não tivesse uma preocupação materialista e dialética com sua proposta cênica. Brecht desenvolveu uma estética cênico-dramatúrgica que se configura, em sua totalidade, orientada pelo materialismo histórico e dialético. Assistimos, então, ao surgimento de uma nova compreensão do fazer teatral: o épico deixa de ser apenas um elemento narrativo para se complexificar e operar um salto qualitativo em sua conceituação e organização formal. O épico, em seu teatro, não exclui o realismo como forma organizadora, e se apropria dele e o aprofunda com a hibridização de novas formas que, aparentemente contrárias, se complementam criando uma terceira via que, mesmo rompendo com o realismo burguês não abre mão de sua capacidade de análise objetiva da realidade, uma vez que, para ele, a apreensão do real não está em sua exata reprodução, mas na configuração das relações sociais que condicionam o comportamento humano.

Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, mas sim quando as altera de tal modo que o público, ao tentar usar as reproduções na prática, em relação a ideias e impulsos, naufraga na vida real. É preciso certamente que a estilização não suprima a naturalidade do elemento natural, mas que o intensifique (Brecht, 1967, p. 218).

O realismo, nos moldes em que o configura, não se reduz à simples representação da realidade: propõe um rompimento com a naturalidade do realismo, para conferir a ele

responsabilidade.

¹⁶ Como aplicação prática do conceito – épico –, Piscator multiplica o seu palco e utiliza-se da projeção como elemento narrativo: “Mandei erguer em ambos os lados do palco grandes telas de projeção. Durante o prólogo, que introduzia a peça com uma caracterização dos protagonistas, apareciam nas telas as fotografias das personalidades por eles representadas. Na peça, vali-me das telas para ligar as diferentes cenas, por meio da projeção de textos intermediários” (Piscator, 1968, p. 70).

elementos que ao serem confrontados promovam o espanto e a surpresa. A organização dialética das formas permite uma supremacia do realismo enquanto análise da realidade objetiva: a parábola oferece as possibilidades de avanço e recuo temporal e espacial. Com essa nova formulação, e ampliando o sentido da ideia de teatro épico, as configurações realistas se manifestam a partir da compreensão dialética da realidade, em que os processos sociais são revelados: suas razões, sua mecânica de desenvolvimento e, particularmente, sua interferência na vida dos homens.

Para promover essa nova compreensão de realismo, cria o conceito de *gestus* social, certamente o aspecto mais revolucionário de sua teoria estética: uma forma narrativa dotada de alto poder revelador de comportamentos e situações. Não se trata de mera estilização, pois sua composição não se reduz a um efeito ou a um símbolo: o *gestus* social denuncia contradições, apresenta o comportamento humano em sua relação de poder e opressão, de luta e libertação, de possibilidades de transformação.

Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. [...] Nem todos os *Gestus* são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha de um maltrapilho contra os cães de guarda. [...] O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. [...] o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais (Brecht, 1967, p. 77-79).

Ao contrário do que Piscator concebia a respeito do caráter estético e artístico do teatro subordinado ao social e ao político, Brecht investe numa estética de sofisticada linguagem artística, resultante de uma organização em que a dialética *forma artística* e *representação social* adquirem uma unidade de contrários que seja capaz de ao mesmo tempo divertir e produzir conhecimento. A diversão, em seu universo teórico e artístico, não se reduz a um instante de deleite do público em relação ao espetáculo: “o prazer de aprender está ligado à posição de classe, o gozo artístico à atitude política, a qual é posta de lado ou aceita. [...] o conflito entre a capacidade de divertir e o valor didático agravou-se” (Brecht, 1967, p. 130-131). A diversão é a contraparte dialética do conhecimento, pois este não se realiza em sua completude na ausência daquela; por outro lado, a diversão se esgota em si mesma se não consegue produzir conhecimento. Para Brecht, prazer e diversão são um fato político.

Temos [...] que defender o teatro épico contra a suspeita de que seja algo extremamente desagradável, incapaz de provocar contentamento e, mesmo, cansativo. A esse respeito, podemos apenas dizer que a contradição entre aprender e divertir-se nada tem de necessidade natural, jamais foi isso e nada obriga a que venha a ser. [...] O desejo de aprender depende, assim, de várias coisas e, portanto, existe a possibilidade de aprender com gosto, alegria e luta. Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condição de ensinar. O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão (Brecht, 1967, p. 98-99).

As pesquisas empreendidas por Brecht, tanto no âmbito teórico quanto em sua aplicação prática, atingem seu nível mais elaborado de configuração estética com a adoção do conceito de *realismo dialético*, que deve ser considerado como resultante de um processo de investigação que o acompanhou durante toda sua vida teatral. A insuficiência do adjetivo “épico”, como definidor de um complexo e revolucionário pensamento estético, precisou de uma nova nomenclatura que respondesse adequadamente aos interesses políticos e ideológicos de um teatro que se pretendia da era científica. E como tal se configurou.

[...] a designação ‘teatro épico’ é demasiado formal para o teatro a que nos referimos (e que, em certa medida, tem sido, também, executado na prática). O teatro épico é, sem dúvida, o pressuposto deste tipo de representação; tal designação, todavia, é insuficiente, pois não sugere, por si, a nova produtividade, nem a possibilidade de modificar da sociedade, fontes de onde a representação deve extrair o seu prazer principal. Esta classificação tem de ser, por isso, considerada insatisfatória, sem que possamos oferecer outra em sua substituição (Brecht, 1978, p. 135).

A transição para uma designação que se amparasse na dialética materialista, permitindo superar o caráter “geral e indeterminado, quase formal” (Brecht, 1970, p. 196, tradução minha) do modelo épico, define sua proposta nos termos do realismo dialético. Tal opção não implica a negação do épico como seu operador estético e formal, responsável pela historicização da fábula, pois não é possível “conceber um teatro dialético desprovido do elemento épico” (Brecht, 1970, p. 194, tradução minha), antes, o aprofunda, incorporando a ele valores que, embora já reconhecidos como parte integrante de sua teoria, não definiam seus propósitos de maneira objetiva. O que se verifica, em face dessa nova conceituação, não é uma mudança nos rumos do seu teatro, que continua épico, dialético, materialista e socialista, mas um aprofundamento na análise das relações sociais e das contradições dos personagens, compreendendo o homem sempre na

perspectiva de sua transformação.

A definição do realismo como mediador da configuração cênico-dramatúrgica impõe um olhar objetivo sobre a realidade concreta, extraindo dela a matéria a ser configurada esteticamente, o que, de certa forma, pretende corrigir determinadas visões distorcidas sobre a sua teoria. O caráter “quase formal” do épico, permite compreensões, e às vezes conclusões, que não correspondem necessariamente ao conjunto do pensamento brechtiano.

Por outro lado, o caráter dialético, como teoria e método de análise da realidade em desenvolvimento, confronta o homem com sua contradição fundamental, necessidade e possibilidade, e condiciona o realismo a uma análise significativamente mais complexa da sociedade e da luta que se trava no interior do sistema capitalista. O realismo dialético contribui no aprimoramento do seu teatro, com o claro objetivo de

[...] expor os acontecimentos da vida humana que pretendemos representar, e fazer com que surja o caráter transformável do mundo ao mesmo tempo que nos proporcione prazer. Para saber em que medida o mundo é transformável, devemos levar em conta as leis de sua transformação. Para isso, partiremos da dialética dos clássicos socialistas (Brecht, 1970, p. 195, tradução minha).

Brecht & Piscator: unidade na divergência

Bertolt Brecht revolucionou o teatro ocidental ao propor um novo caminho, formulado a partir da percepção histórica de uma dramaturgia realista, que rompeu com os limites impostos pelo realismo burguês. Sem abrir mão dos significativos avanços apontados pela estética realista, estabeleceu novas possibilidades de análise da sociedade. Sua crítica ao modo de produção capitalista denuncia a exploração do homem pelo homem, visando revelar seus mecanismos e promover o entendimento sobre as lutas que o homem trava no seu dia a dia contra as várias formas de opressão, suas contradições, suas necessidades e possibilidades, das mais simples às mais complexas. Em suas pesquisas, nunca negou a importância fundamental de sua convivência e aprendizado com Piscator; foi a partir dessa rica e produtiva parceria que encontrou as bases do seu teatro.

A teoria em si do teatro não-aristotélico e a elaboração do efeito V devemo-las ao homem de Augsburg, mas muito disto foi também utilizado por Piscator, e de maneira inteiramente autônoma e original. Mas o mérito principal de Piscator é ter orientado o teatro para a política, e sem essa

orientação o teatro do homem de Augsburg seria impensável (Brecht, 1999, p. 71).

Por outro lado, Piscator reconhece as diferenças fundamentais para com o discípulo, e reconhece, também, seu alinhamento ideológico e estético.

Ideologicamente, Brecht é meu irmão, mas a nossa apreensão da totalidade é diferente. Brecht revela pormenores significativos da vida social, eu tenho de preferência mostrar a conjuntura política na sua totalidade. [...] Brecht age através de determinados episódios de que revela as estruturas; eu prefiro mostrar um desenvolvimento contínuo (Piscator, 1970, p. 77).

Piscator e Brecht transformaram radicalmente o teatro ao incorporar, de maneira definitiva e esteticamente harmoniosa o conceito épico, aplicando-o tanto à cena quanto ao texto dramaturgico. As possibilidades de historicização da ação dramática conferiram ao espetáculo novos meios para uma análise científica da realidade, o que não deve ser confundido com o cientificismo naturalista, pois, amparado pelo materialismo histórico e dialético marxista. A contribuição de ambos ainda se faz sentir, e continuará enquanto houver artistas sensíveis às condições sociais em que se vive num sistema que se sustenta na exploração do homem e no acúmulo do capital. Suas ideias extrapolam o próprio teatro empenhado, e contaminam o fazer teatral em suas formas mais diversas, ainda que, eventualmente, sem a consciência de seus produtores e sem o interesse de desvendar as relações perversas do capitalismo.

No entanto, é preciso compreender que o fenômeno teatral se consolida e se transforma a partir do condicionamento histórico da arte; as questões especificamente formais só se completam definitivamente numa relação direta com o caráter ideológico e a postura do artista frente às relações sociais concretas. O empenho firmado por um teatro de transformação “tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade” (Brecht, 1967, p. 192). Sem a perspectiva de uma organização estético-ideológica em que forma e conteúdo construam uma totalidade dramaturgica e cênica consciente e revolucionária, a experiência artística está fadada a um exercício inconsequente e prejudicial à própria luta que se trava.

Referências

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro** - v. 3. Selección: Jorge Hacker. Trad. Nélide Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **El compromiso en literatura y arte**. 2. ed. Trad. J. Fontcoberta. Barcelona: Ediciones Península, 1984.

BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**. Trad. Urs Zuber com a colaboração de Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho** - v. 1: 1938-1941. Trad. Reinaldo Guaranu, José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. In: CÂNDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 107-132.

CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura (Org.). **Teatro e vanguarda**. Trad. Luz Cary; Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1970.

CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. 2. ed. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac-Naify, 2005.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DREWS, Wolfgang. Prefácio: documento histórico – documento atual. In: PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 1-16.

ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; Rafael Villas Bôas (Org.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

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

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.

KONDER, Leandro. **O que é dialética?** 3. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

LANIA, Leo. L'art profané. In: PISCATOR, Erwin. **Le théâtre politique** (suivi de supplement au théâtre politique). Texte français d'Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch. Paris: L'Arche Editeur, 1972. p. 54-59.

LEY-PISCATOR, Maria. **The Piscator experiment**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.

MALINA, Judith. **Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva**. Trad. Ilion Troya. São Paulo: Edições SESC, 2017.

MOOS, Siegfried. Agitprop. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (Org.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 152-155.

PAULO NETTO, José. **O que todo cidadão precisa saber sobre comunismo**. São Paulo: Global, 1986.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PISCATOR, Erwin. Piscator fala-nos de teatro (Entrevista concedida por ocasião da apresentação em Paris da sua montagem de Guerra e Paz, de Tolstoi.). Extraído de *Théâtre Populaire*, n. 19, 01 jul. 1956. In: CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura (Org.). **Teatro e vanguarda**. Trad. Luz Cary; Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1970. p. 71-79.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PISCATOR, Erwin. **Le théâtre politique** (suivi de supplement au théâtre politique). Texte français d'Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch. Paris: L'Arche Editeur, 1972.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003.

ZOLA, Emile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. Trad. Célio Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Submetido em: 05 fev. 2024

Aprovado em: 10 jun. 2024