

AGITPROP SOVIÉTICO, TEATRO BRECHTIANO E DITADURA MILITAR BRASILEIRA: TRAJETÓRIAS DO TEATRO POLÍTICO DELIBERATIVO

Francisco de Paulo D'Avila Junior¹

Resumo: Neste artigo, é apresentado um recorte de um trabalho de conclusão de curso na área de teatro-licenciatura, intitulado “*Ação Política na Cena Contemporânea: um diálogo entre a história e o presente*” (2015), que investigou a dimensão política do fazer teatral, tanto na Europa do século XX, quanto no Brasil pós deflagração do Golpe de 64. No caso deste recorte, o estudo se concentrou na tentativa de investigar o conceito de teatro político, considerando influências de movimentos como o *agitprop* na antiga União Soviética, o teatro praticado na Alemanha entre guerras, tendo como referência obras de Erwin Piscator e Bertolt Brecht e o contexto teatral durante a Ditadura Militar Brasileira. Para tanto, autores como Bernard Dort, Margot Berthold, Patrice Pavis, Silvana Garcia, Fernando Peixoto, dentre outros, contribuem na discussão. Diante deste estudo, buscou-se compreender como o teatro, em determinados momentos da história, foi utilizado como um meio deliberativo de expressão e contestação social, contribuindo para a reflexão crítica e a conscientização política.

Palavras-chave: Teatro político; Teatro político deliberativo; Agitprop; Teatro brechtiano, Ditadura militar brasileira.

¹ Professor, Artista e Pesquisador. Doutorando em Educação pelo PPGE da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Artes pelo PPG da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialista em Direitos Humanos pela Universidade Católica de Brasília (UCB). Especialista em Mídia e Educação pela Universidade Federal do Pampa (Unipampa). Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com mobilidade acadêmica na Universidade de Coimbra/PT, cursando Licenciatura em Estudos Artísticos por meio do programa de Bolsas Ibero-Americano do Santander Universidades.

SOVIET AGITPROP, BRECHTIAN THEATER AND BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP: TRAJECTORIES OF DELIBERATIVE POLITICAL THEATER

Abstract: In this article, an excerpt from a course completion work in the area of theater-degree, entitled “Political Action in the Contemporary Scene: a dialogue between history and the present” (2015), which investigated the political dimension of theater making is presented, both in 20th Century Europe and in Brazil after the outbreak of the 1964 Coup. In the case of this section, the study focused on an attempt to investigate the concept of political theater, considering influences from movements such as Agitprop in the former Soviet Union, the theater practiced in Germany between the wars, with reference to works by Erwin Piscator and Bertolt Brecht and the theatrical context during the Brazilian Military Dictatorship. To this end, authors such as Bernard Dort, Margot Berthold, Patrice Pavis, Silvana Garcia, Fernando Peixoto, among others, contribute to the discussion. In view of this study, we sought to understand how theater, at certain moments in history, was used as a deliberative means of expression and social contestation, contributing to critical reflection and political awareness.

Keywords: Political theater; Deliberative political theater; Agitprop; Brechtian theater, Brazilian military dictatorship.

1 Introdução

Desde os primórdios da civilização humana, o teatro tem desempenhado um papel significativo na expressão e na reflexão das questões políticas. A trajetória política do teatro remonta à Grécia Antiga, onde as peças teatrais não apenas entretiveram o público, mas também serviram como uma plataforma para pensar e questionar as dinâmicas de poder e os dilemas éticos enfrentados pela sociedade da época. Sobre a relevância política nos temas abordados nas tragédias, Iná Camargo, em seu artigo intitulado *Teatro Político no Brasil*, relembra que:

Eurípedes caiu em desgraça quando escreveu e apresentou as troianas – um dos mais valiosos libelos pacifistas da história do teatro ocidental. Foi um pronunciamento do poeta contra os planos gregos de guerra então em andamento. (Camargo, 2001, p.114)

As tragédias gregas, como as obras de Sófocles e Eurípedes, abordavam temas como justiça, autoridade e a relação entre os governantes e os governados. Além disso, as comédias antigas de Aristófanes tinham por prerrogativa satirizar figuras políticas, instituições, valores, costumes, despertando a reflexão sobre diversos aspectos da *pólis*. É importante destacar também a relevância da própria arte teatral entre os gregos antigos, visto que as apresentações teatrais eram realizadas em festivais religiosos, como as *Dionísias*, em honra ao deus do vinho e da fertilidade, Dionísio. Essas festividades, conhecidas, também, como *Dionisiacas* eram eventos públicos importantes e atraíam grandes multidões.

Séculos mais tarde, capturado pela Igreja Católica, o teatro “recebeu a tarefa, sempre política, de ilustrar as passagens mais relevantes da Bíblia, com preferência centrada no Novo Testamento” (Camargo, 2001, p. 114). No entanto, pela inadequação dos artistas, e a impossibilidade de inserção de outros temas, foi expulso, e segundo Camargo:

Expulso, o teatro ganhou as ruas (as cidades começaram a se desenvolver) e, mesmo tratando dos temas bíblicos (mas agora com o direito de incluir as histórias do Antigo Testamento, desde o Gênesis), ganhou liberdade de neles incluir os temas profanos (grotescos, obscenos etc.) da vida de todos. Em *Mistero Buffo*,

Dario Fo explica que por isso o teatro se tornou desde então o jornal falado do povo. (Camargo, 2001, p.114)

Esse movimento para as ruas representou uma transformação significativa na dinâmica do teatro, pois agora as peças podiam alcançar um público mais amplo e diversificado, incluindo não apenas a nobreza e o clero, mas também os plebeus e as classes trabalhadoras. O teatro de rua se tornou uma forma de entretenimento acessível e popular, capaz de refletir as preocupações e aspirações das pessoas comuns.

Em outras passagens da história, o teatro continuou a registrar essa relevância política, como é o caso do teatro desenvolvido durante a Revolução Francesa (1789-1799), utilizado para promover ideias revolucionárias. Obras como *Le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais e *A Mãe dos Mártires*, de Voltaire, inflamaram o fervor revolucionário. No caso do teatro produzido durante a Revolução Francesa, segundo Camargo:

Nos dez anos que se seguiram à queda da Bastilha, nenhum teatro na França (das revistas nas feiras à *Comédie Française*) se dedicou a outro assunto que não fosse a política. Não passava pela cabeça de ninguém que o teatro pudesse se interessar por qualquer outra coisa. (Camargo, 2001, p. 115)

No entanto, foi no século XX que o teatro político assumiu novas formas e dimensões, influenciado por uma série de movimentos sociais e políticos globais que moldaram profundamente a paisagem cultural. Nesse período, surgiram experiências teatrais marcantes, impulsionadas por questões urgentes e debates ideológicos do século, como as revoluções, guerras mundiais, regimes totalitários e movimentos de resistência.

É neste contexto que este artigo se insere, explorando a conceituação do teatro político a partir das perspectivas proporcionadas pelos movimentos teatrais do século XX. A partir de análises de movimentos como o *agitprop* na antiga União Soviética, o teatro desenvolvido na Alemanha entre guerras e o contexto teatral durante a ditadura militar brasileira, buscamos compreender como o teatro se tornou um meio poderoso para expressar e contestar questões políticas e sociais em diferentes contextos históricos e culturais.

2 Conceituação do termo

Desde o começo do século XX, em determinadas ocasiões, o teatro passou a assumir declaradamente suas intenções políticas, e vimos isto nas manifestações teatrais lançadas após a Revolução Russa de 1917, o que se convencionou chamar de movimento agitação e propaganda (*agitprop*). Outro exemplo notável, foram as práticas inovadoras de Piscator e Brecht na Alemanha, onde de fato, esse teatro intencionalmente político se consolidou. No entanto é impossível definir, na amplitude e complexidade de seu conceito, o significado preciso de teatro político. Nem ao menos é possível obter uma compreensão definitiva do termo, visto que as esferas do político se entremeiam nas estéticas, nos discursos, nos modos de produção teatral, e no contexto político e econômico de cada momento. Inclusive, o teórico Bernard Dort, amplia a noção de teatro político para além da agitação e do engajamento, pois segundo o autor:

Quando se fala em teatro político, pensa-se em teatro engajado, teatro didático, tomada de posição. Creio que isso é colocar mal o problema, ou, em todo o caso, restringi-lo de maneira abusiva. É preciso não esquecer: “político”, em sua acepção mais ampla, designa tudo “o que se relaciona com interesses públicos” e por teatro é preciso entender não apenas a obra dramática e seu conteúdo, mas a peça tal qual é representada diante de um certo público e para um certo público - a obra e sua forma cênica. (Dort, 2010, p. 365)

“Ao invés de ficarmos nos perguntando como o teatro pode ser político, não seria melhor refletir sobre o fato de que, de alguma maneira, o teatro sempre é político, ontologicamente?” (Dort, 2010, p.366). Podemos então identificar uma vocação política no teatro, não só no que se refere a um produto final, ou ao discurso de uma obra, mas todas as etapas de uma produção teatral: organização dos grupos de teatro frente ao estado, como as obras são produzidas, a que público pretende atingir, acessibilidade das obras e a formação de público. “Em resumo, não é apenas a obra que é preciso interrogar ou questionar: é também a prática artística, da qual está obra é o produto” (Dort, 2010, p. 341).

Ao caracterizar seu entendimento sobre a ação política no teatro, Dort argumenta que a política no teatro não poderia ficar restrita apenas ao discurso da obra, pois haveria o grande risco de tornar-se algo superficial e moralista. Ao se ampliar o entendimento sobre o termo teatro político observa-se que ele não se limita apenas ao discurso, mas também ao modo como se relacionam os autores, ou os grupos em todas as etapas de produção. Fazer teatro político, não é necessariamente levar uma verdade para o público, mas poder sim instigá-lo a pensar seu próprio estatuto social. Conforme o escritor Fernando Peixoto:

O verdadeiro teatro político, como acentuou com precisão Bernard Dort, deixa de ser *cenocrático*: o palco não traz a verdade, dita e enunciada por sacerdotes iluminados, conhecedores da verdade e da justiça, diante de um bando de espectadores ignorantes ou tratados com objetos passivos. O verdadeiro teatro político propõe não apenas um simples ato esquemático de indignação e protesto, mas uma reflexão. (Peixoto, 1986, p. 40)

O teatro surge do convívio coletivo, da ideia de civilização (seja ela qual for), nas aldeias, nas vilas, nas cidades e, portanto, se faz teatro porque existem relações entre pessoas. A própria noção do surgimento do teatro ocidental, que remete a Grécia Antiga, nas celebrações a Dioniso, nos rituais onde um membro do grupo se desgarra e dialoga com os demais, comprova a ideia de que não se faz teatro sozinho.

Para Patrice Pavis (1999, p.200), “tomando-se política no sentido etimológico do termo, concordar-se-á que todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo”. No entanto o autor também afirma que, na história, em alguns momentos específicos, a política no teatro assume uma faceta enfática, que o entende como veículo importante para disseminação e discussão de ideias, bem como expressão da necessidade de se fazer prevalecer uma crença, ou um projeto filosófico:

A expressão designa, de maneira mais precisa o teatro de agit-prop*, o teatro popular*, o teatro épico* brechtiano e pós-brechtiano, o teatro documentário*, o teatro de massa*, o teatro de político- terapia de Boal (1977). Estes gêneros têm por características comuns uma vontade de fazer com que

triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico.
(Pavis, 1999, p. 202)

Concordando com Dort e Pavis, sobre todo o teatro, naturalmente, ser uma expressão política, as análises deste artigo, estão de encontro com a ideia de um teatro político deliberativo. Teatro político deliberativo é um teatro como expressão de um período determinado, onde o contexto social o faz politizado e engajado na emergência das revoluções sociais. Em diversos momentos da história, o teatro foi utilizado como um instrumento deliberativo de interferência na realidade, pois há a crença de que “o teatro não transforma diretamente a sociedade, mas pode ajudar a transformar os homens, que são os que transformam as relações de produção” (Peixoto, 1986, p.40).

Para melhor auxiliar essa compreensão, este artigo apresenta um recorte histórico de três momentos em que o teatro foi diretamente utilizado como veículo político. Os dois primeiros exemplos estão localizados na primeira metade do século XX, em contextos políticos emergentes de países europeus abalados por guerras e revoltas políticas que mudaram todo o panorama mundial econômico e social. O *agitprop* russo nos traz a primeira ruptura significativa do teatro com os valores convencionais, agindo de forma enfática na panfletagem comunista da revolução de 1917. Em seguida, um breve panorama do teatro alemão, entre as duas grandes guerras mundiais e na ascensão do partido nacional socialista. Foi justamente na ascensão do Nazismo, que se desenharam na história, duas grandes personalidades do teatro mundial: Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956). Ainda há espaço, nesse breve recorte histórico, para o teatro praticado durante a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985), principalmente pelas mãos e pés do grupo *Teatro Oficina*, na luta e labuta da resistência.

3 Teatro Político Deliberativo

3.1 *Agitprop* russo

O *agitprop*, abreviação de "agitatsiya" "agitação" e "propaganda", refere-se a um método de comunicação política utilizado para promover ideias, mobilizar as massas e incitar a ação entre as classes trabalhadoras e

camponesas. Tais movimentos de agitação e propaganda, embora tenham se consolidado na Revolução de Outubro de 1917, já eram praticados no século XIX em vários pontos da Europa, como destaca o pesquisador Rodrigo Alves do Nascimento:

O primeiro mito a ser desconstruído a seu respeito é o de que o teatro agitprop é uma forma nascida no período posterior à Revolução de 1917. Se a Revolução foi fundamental para definir sua forma canônica, a verdade é que sua formação tem relação direta com os debates sobre a democratização do acesso ao teatro enquanto bem cultural, realizadas já no século XIX em diferentes pontos da Europa. As primeiras formulações a respeito de um teatro popular de feição política remontam a grupos que bebiam diretamente da tradição agitativa da Revolução Francesa. (Nascimento, 2019, p. 105)

No caso da Rússia pré e pós-revolução, o *agitprop* combinava elementos do teatro, da música, da dança, da literatura e de outras formas de arte, para transmitir essas mensagens políticas. Antes da Revolução Bolchevique, sob o regime autocrático de Nicolau II, o teatro enfrentava uma rigorosa censura estatal, mas grupos clandestinos e semilegais começaram a utilizar o teatro como uma ferramenta para disseminar ideias revolucionárias e mobilizar as massas.

A Revolução Russa de 1917 se caracterizou pela derrubada do governo absolutista de Czar Nicolau II pelo partido bolchevique, de Vladimir Lênin. Em uma primeira fase da revolução aconteceu a renúncia de Czar Nicolau e, em uma segunda fase, a derrubada do governo provisório pelo partido dos bolcheviques. Segundo Nascimento, neste período:

Casas com clubes teatrais de agitação fervilhavam pela Rússia. Longe de ser um movimento controlado unicamente pelos bolcheviques – ainda que eles tivessem interesse direto naquela forma de intervenção – sua emergência era muito mais autônoma e, por isso mesmo, disputada por inúmeros grupos (sindicatos, juventude comunista, artistas independentes, membros da Proletkult e do Exército Vermelho). (Nascimento, 2019, p. 105)

Com os avanços da revolução, a população precisava ser informada sobre novas ideias e novos acontecimentos, nesse sentido, uma grande ruptura no teatro aconteceu no auge dos conflitos fazendo, do mesmo, um componente

importante para a consolidação do governo socialista-soviético, que perdurou até 1991, vindo a ser o primeiro do mundo. As manifestações artísticas eram entendidas, pelos revolucionários, como ferramenta importante no engajamento da sociedade na revolução. De acordo com Nascimento:

Em setembro de 1918, a 1ª Conferência Pan-Russa da Proletkult aprovou por unanimidade a resolução apresentada por Bogdánov, que concebia a arte como elemento central no processo revolucionário, dada sua capacidade de organizar a experiência cognitiva e sentimental por meio de “imagens Vivas”. (Nascimento, 2019, p. 105)

Assim como a resolução destacada acima, rapidamente diversos decretos foram elaborados nos primeiros momentos pós-revolução, como ressalta a pesquisadora Silvana Garcia:

O novo estado, desde cedo, mostra sua intenção de controle e condução dos assuntos culturais. Os primeiros decretos nesse sentido, como o que submete todos os teatros a tutela estatal, ocorrem antes mesmo que se complete um mês desde a vitória dos bolcheviques. (Garcia, 2004, p. 5)

Nesse contexto, surgiram, em 1918, as primeiras trupes ambulantes, resultado de uma forte articulação dos coletivos, entre o estado e a população, com o intuito de afirmar e consagrar a agitação. O vigor e participação de uma classe até então marginalizada na Rússia, e a revolução pulsante, fizeram com que o teatro da agitação e propaganda se desenvolvesse em distintas formas que, com o tempo, ultrapassam a si mesma enquanto proposta e produto. Foi diretamente nas questões políticas do governo que se configurou esse teatro, como declara Garcia:

O vínculo direto com o programa político-econômico do governo - aqui fundido com a figura do partido e a inserção no seio do processo de organização do movimento operário são os moldes que enformam historicamente o teatro de agitação e propaganda. (Garcia, 2004, p. 19)

A revolução percebeu, no teatro, um instrumento de agitação e mobilização importante, no qual o foco principal não era o produto teatral acabado, mas a possibilidade de o teatro colocar o espectador como cocriador da ação teatral. O importante era fazer a massa atuar, questionar e resolver os

problemas, ser capaz de transgredir os obstáculos e conhecer a si própria. O teatro passou a fazer parte da arquitetura das ruas, e dos *fronts* de batalha, no intuito de agregar o maior número de pessoas. Os temas eram as questões da própria revolução e os primeiros passos para a construção do socialismo. “A pesquisa formal do teatro de *agitprop* se fez motivada basicamente por dois fatores: a relação com o espectador e o vínculo com a história presente” (Garcia, 2004, p. 21). A pretensão do movimento foi fazer com que os espectadores se envolvessem com o teatro, desde a sua produção, na tentativa de que, acompanhando todas as etapas, pudessem refletir e discutir a temática de cada evento teatral. A construção de um teatro para um público específico, o proletariado.

Segundo a estudiosa Margot Berthold (2008) pessoas de teatro e outras treinadas pela organização da agitação e propaganda ficavam responsáveis pela organização teatral da revolução, comícios eram encenados, ou improvisados em diversas partes do país. Além do próprio exército, atores também participavam, e o público assistindo era exuberante, como no caso da encenação da *Tomada do Palácio de Inverno*, que beirou os 100 mil. Esse tipo de teatro, por diversas vezes, foi confrontado com a própria ideia de não ser teatro, visto que excluía todas as suas formas tradicionais, incluindo procedimentos ilusionistas.

Encenadores importantes como Vsévolod Emilevitch Meierhold (1874-1940) e Evgeny Vakhtângov (1883-1922), começaram a se desenvolver na vanguarda, com seus estilos próprios de colocar na prática seus ideais. Meierhold apresentou sua biomecânica em 1918, sendo esse um conjunto de técnicas de construção matemática de movimentos, colocando os atores muito próximos a atletas, vestidos com macacões e se relacionando com maquinaria pesada em movimento, como afirma Berthold:

Ele usou projeção de filmes, jazz e concertina, acelerou o ritmo das máquinas, de motores e rodas em movimento; montou estruturas de metal como cenário, pôs figurantes a correr a toda a velocidade ao longo das primeiras fileiras da plateia dispostas em cena, fê-los escalar andaimes e escorregar por escadas de corda. Meierhold varreu os últimos vestígios do teatro burguês; não estava preocupado com a atmosfera, mas com a agitação propagandística. (Berthold, 2008, p. 495)

Assim como Meyerhold, Vakhtângov também canalizou suas produções e experimentos teatrais para os eventos de massa, extrapolando os limites do drama. Vakhtângov reviveu a noção de *Commedia Dell'arte*, sugerida por Maxim Górkki. Sob efeitos de improvisação e perfeição, coordenou em 1918 o *Teatro Popular de Arte*, inspirado nas ideias construtivistas de Meierhold. Como apresenta Berthold (2008) os atores de Vakhtângov misturavam-se com o público das primeiras fileiras, comentavam o espetáculo com piadas improvisadas, e punham em prática o princípio que o encenador aspirava.

3.2 Teatro na Alemanha entre guerras: Piscator e Brecht

Após o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Alemanha se viu governada por uma frente (coalizão de Weimar), formada pelos Partidos Social-Democrata, Centro Católico e Democrata Alemão. No fim da guerra, com a vitória dos russos, os alemães estavam insatisfeitos, devido à duração da guerra, a catástrofe econômica e a quantidade de vidas perdidas. Inspirados pela revolução russa, em 1918, na Alemanha, começou uma série de rebeliões de soldados e trabalhadores para a derrubada do governo e pelo fim definitivo da guerra. Um dos movimentos mais importantes foi comandado por Rosa Luxemburgo (1871-1919), intitulado *Liga Espartaquista*, que acabou tirando a vida da socialista alemã. Em meio a esse estado caótico, surge também o primeiro núcleo do que viria a ser o Partido Operário Nacional Socialista Alemão, que teve como seu maior expoente Adolf Hitler (1889-1945).

Nesse contexto viu-se a radicalização de uma parcela do teatro, engajado na luta por uma libertação político-econômica da classe operária, principalmente pelas mãos de Erwin Piscator. O encenador foi inspirado pelo ideal da Revolução Russa, construído por muitos intelectuais europeus, de uma sociedade sem classes e sem Estado: “A Rússia é o rochedo que propagará a onda da revolução mundial”, escreveu Erwin Piscator em 1919, em seu manifesto endereçado aos trabalhadores de Berlim, conclamando a criação de um “Teatro Proletário” (Berthold, 2008, p. 499).

É no convívio intenso com os dadaístas que Piscator encontrou ideias-motores para a feitura de um novo teatro. A negação do conceito de arte

burguesa e a noção de que o conteúdo determina a forma são seus principais postulados. Não se tratava de um teatro para o proletariado, mas sim um teatro com o proletariado. Dentre algumas características básicas de seu teatro político, houve a preocupação com o preparo físico e intelectual dos atores, com o intuito, de melhor desenvolver seus princípios políticos e educativos. De modo geral, Piscator apostou na construção simples e clara da cena, para a revolução do fazer teatral, como aborda Silvana Garcia:

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. O teatro proletário deve ter na clareza e na simplicidade os seus principais atributos, tanto no que concerne a expressão quanto ao ideário político. (Garcia, 2004, p. 55)

Piscator, ao elaborar os princípios de seu teatro proletário, tinha, como ideologia, garantir ao espectador o reforço a uma ideia de luta de classes, expor a situação decadente da burguesia e esclarecer as ideologias do capitalismo. Para isso, de forma pragmática, ele não nega por completo toda a herança cultural burguesa, mas a transforma sempre que necessário. Silvana Garcia aponta duas tarefas primordiais do teatro proletário:

A primeira, mais complexa, implica o rompimento do modo capitalista no teatro. Significa uma alteração nas relações hierárquicas de trabalho, no plano interno, e entre o teatro e seu público, no plano externo. [...] A segunda tarefa, refere-se, naturalmente, a ação de propaganda e educação política das massas, em especial aquelas que “são ainda politicamente hesitantes ou indiferentes, ou que não tenham ainda compreendido que, em um Estado proletário, a arte burguesa e a maneira burguesa de ‘fruir a arte’ não podem ser conservadas”. (Garcia, 2004, p. 56)

O encenador utilizou diversos recursos extrateatrais para a afirmação de seu teatro político. Através da utilização de outros referenciais artísticos, Piscator tornava seu teatro didático, feito para levar uma informação e educar politicamente seus espectadores. Como revela Berthold, a proposta de Piscator se fundava na ênfase da mensagem:

Para as eleições parlamentares de 1924, Piscator, a pedido do partido, montou a *Revue Roter Rummel* (Revista do Barulho

Vermelho), com textos de sua autoria, e de seu futuro colaborador, Gasbarra. [...] “e nós usávamos indescritivelmente todos os meios possíveis: música, canções, acrobacias, caricaturas rapidamente esboçadas, esporte, imagens projetadas, filmes, estatística, cenas interpretadas, discursos”. (Berthold, 2008, p. 500)

O diretor e encenador alemão utilizava características do circo e do cabaré para a construção de esquetes e sátiras políticas. Suas peças poderiam ser compostas por diversos esquetes, mas sempre formando uma unidade, no que se refere ao discurso. Construiu, através da inserção de atores na plateia, o elo entre o público e a cena, fazendo os atores comentarem e narrarem a ação que acontecia no palco.

O nazismo foi uma ideologia política radical que surgiu na Alemanha na década de 1920, liderada por Adolf Hitler. Baseava-se em princípios de nacionalismo extremo, racismo e autoritarismo. O regime nazista implementou políticas discriminatórias e violentas contra grupos étnicos considerados "inferiores", como judeus, ciganos e homossexuais, culminando no Holocausto, no qual milhões de pessoas foram perseguidas e assassinadas em campos de concentração. De acordo com Brandt e Leite:

É senso comum que as principais questões elencadas e utilizadas pelos nazistas estavam ligadas a superioridade racial ariana – transposta para os alemães – e ao antissemitismo, ou mais especificamente, ao problema judeu. (Brandt; Leite, 2013, p.4)

O nazismo também promoveu uma economia centralizada e uma forte propaganda de glorificação do Estado e do líder, resultando em uma das épocas mais sombrias da história mundial. Além das políticas discriminatórias e do Holocausto, o nazismo também promoveu a censura da imprensa e das artes, suprimindo qualquer forma de expressão que não estivesse alinhada com a ideologia do partido.

Em plena ascensão do partido nazista, inspirado nas experimentações do teatro político de Piscator e com sua parceria, Bertolt Brecht se tornou o grande expoente do teatro político ocidental. Brecht se opôs bruscamente aos valores sociais difundidos pelo Nazismo, muito influenciado pelos estudos da teoria marxista, a partir de 1926. Ao longo de sua trajetória, se desenvolveu como dramaturgo e encenador, e acreditava em um teatro dialético, opondo-se à ideia

do teatro ilusionista, que “faz” tal e qual a realidade, a fim de encantar o público. “Tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos cênicos melhores” (Rosenfeld, 1985, p.145).

Brecht evidenciava, no palco, ideias em oposição, e buscava, nas contradições da vida em sociedade, um distanciamento crítico e reflexivo do homem frente a ele mesmo. O teatro épico se configurou a partir da quebra da ilusão teatral e para isso Brecht evidenciou o teatro dentro do teatro usando artifícios, como: distanciamento dos atores em relação a seus personagens; discurso direto entre atores e espectadores; canções sobre temas de época; cartazes, projeções, tudo para efetivar o jogo entre a emoção e o distanciamento crítico do público. Segundo Anatol Rosenfeld:

O teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após primeira guerra mundial. Há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu antiilusionismo e marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. (Rosenfeld, 1985, p.146)

O teatro épico de Brecht não foi uma nova invenção de teatro, mas a compilação de vários procedimentos, presentes em outras passagens da história do teatro, como o efeito de estranhamento presente nas manifestações cênicas asiáticas e, inclusive, nos coros da tragédia grega para a concretização de seu ideal teatral:

“Do ponto de vista estilístico”, escreveu ele no início dos anos 30, “o teatro épico não é nada particularmente novo, com seu caráter expositivo e sua ênfase no artístico, ele é aparentado no antigo asiático. Tais tendências didáticas são evidentes nos mistérios medievais, assim como no drama clássico espanhol e no teatro jesuíta”. (Berthold, 2008, p. 505)

Outra passagem da trajetória de Brecht que merece ser mencionada, se refere as obras teatrais conhecidas como *Peças Didáticas*. As peças didáticas corresponderam a uma fase em que o alemão se dedicou a escrever obras sem a necessária espetacularização das mesmas. O que importava para o encenador e dramaturgo era que espectadores fossem também criadores da cena. Para o

autor Hans-Thies Lehmann (2007), já nesta época, Brecht apresentou uma proposta que sugere o teatro do futuro, aquele que dissolverá de uma vez a distância do palco e da plateia.

No caso das peças didáticas, um dos elementos que influenciam o processo de aprendizagem é a conexão intensa com o gesto e a imitação, visando também fomentar o engajamento político do indivíduo e sem necessidade de audiência presente. O importante nas peças didáticas, é o estabelecimento de um debate, da participação e de uma tomada de posição de seus participantes. De acordo com Ingrid Koudela:

O ato artístico coletivo com a peça didática realiza-se por meio da imitação e crítica de modelos de atitudes, comportamentos e discursos. Ensinar/aprender tem por objetivo gerar atitude crítica e comportamento político. As peças didáticas são modelos que visam ativar a relação entre teoria/prática, fornecendo um método para a intervenção do pensamento e da ação no plano social. (Koudela, 1992, p. 4)

São exemplos de peças didáticas de Brecht: *Aquele que diz sim* (também conhecida no Brasil como, *Diz-que-sim*), *A decisão*, *A exceção e a regra*, *Malvado Baal- o Associal*; *Um vôo sobre o oceano*, entre outras.

A fábula brechtiana era narrativa, e todos os elementos que Brecht utilizou ajudaram a compor seu modo teatral, que se caracterizou pela sucessão de fragmentos interdependentes, formando episódios com interrupções intencionais:

A cada mudança de situação, canções (songs) ou letrados registram a passagem. Os letrados funcionam como títulos, ou subtítulos, que anunciam a cena seguinte ou dão referência de tempo e lugar. O palco é despojado, os cenários sugerem o local da ação. A iluminação é clara e homogênea, sem efeitos supérfluos, e os refletores estão visíveis, assim como os músicos. (Garcia, 2004, p. 85)

Além de todo um aparato cênico que Brecht utilizava em suas encenações, ele propunha também uma dramaturgia alinhadas com as questões do proletariado. Escreveu diversas peças, onde trazia sempre a temática do homem frente à sociedade, frente à natureza e as injustiças sociais. Com os textos de sua própria autoria, e com um modo particular de encenação, Brecht não impunha uma ideia para seus espectadores, mas suscitava reflexão.

Berliner Ensemble foi o Teatro criado por Brecht, e um dos espaços onde experimentou suas práticas teatrais revolucionárias. O Teatro ainda existe hoje, e mantêm a mística instaurada por seu criador. Na lista de montagens do *Berliner Ensemble*, destacam-se: *Mãe Coragem e Seus Filhos*; *Um Homem é um Homem*; *A Vida de Galileu*. A matéria-prima de Brecht foi o cotidiano, apresentado sobre todas suas circunstâncias. Como destaca Dort:

O Berliner Ensemble nos propõe, portanto, não apenas receita de teatro ou a exigência de uma escritura cênica coerente e uniforme: seus espetáculos, e todo o teatro épico brechtiano, se fundam numa visão dialética da nossa história. (Dort, 2010, p.302)

Nos últimos anos, Brecht trocou a expressão “teatro épico” por “teatro dialético”, porque acreditava que a vida era uma contradição e por isso passível de ser transformada. Exilou-se da Alemanha, foi perseguido e morreu ainda convicto na transformação através do teatro. Sua obra inspirou muitos outros grupos de teatro mundo a fora, inclusive o grupo americano *Living Theater*, *Teatro Oficina* de São Paulo e o encenador e dramaturgo *Augusto Boal*, grande homem de teatro brasileiro. Os preceitos teatrais de Brecht são amplamente estudados em cursos de teatro em Universidades de todo o mundo, incluindo as brasileiras.

3.3 Ditadura no Brasil e a cena teatral

Com a tentativa de refletir sobre a proposta de um teatro deliberativamente político, volta-se agora o foco para as práticas teatrais desta natureza que podem ser apontadas em território brasileiro. Para tanto, se faz necessário um breve panorama político, de algumas características sobre as quais se solidificou o golpe militar no país, em 1964, verificando as implicações desse sistema na feitura teatral, bem como as contribuições do Teatro Oficina para o teatro nacional e para a resistência política do período.

O Brasil, no início da década de 1960, tinha João Goulart (1919-1976) na presidência da República, um líder de governo problemático para o interesse privado. Jango, como era amplamente conhecido, elaborou, apresentou e

começou a colocar em prática uma série de reformas sociais, econômicas e políticas no país. A modernização do estado brasileiro, que teve a construção de Brasília, obra de Juscelino Kubitschek (1902-1976), como o símbolo maior e que acarretaria mais indústrias, mais empregos, em uma sociedade extremamente pobre, era um sonho de muitos brasileiros. As reformas propostas por João Goulart se tornaram reflexos de uma preocupação dos nacionalistas de esquerda e dos reformistas, que defendiam que, em paralelo à modernização, o país deveria caminhar também para uma independência econômica e para uma sociedade mais justa. Porém, vários setores conservadores se viram extremamente revoltados com tais reformas, arrastando milhares de pessoas para as ruas em protesto, denunciando a possível entrada do comunismo no país. Assim, começou a se formar uma forte conspiração para a deposição do presidente, o que resultou na tomada do poder pelos militares, no golpe de 1964.

O golpe militar teve apoio de grandes empresários brasileiros, de latifundiários, e de empresas estrangeira residentes no país. Merece destaque a influência do governo dos Estados Unidos, importante para a concretização do golpe, que na época manifestou apoio material e militar. O quadro se intensificou com a participação de setores das forças armadas. A crise política que enfrentava Jango, pelo acúmulo da dívida externa pelos governos JK e Jânio Quadros (1917-1992), e suas reformas em diversos segmentos da sociedade – com ênfase nas reformas agrária, da educação, urbana, bancária, reforma tributária, eleitoral, salário família e direito de greve - foi fatídica para a construção e concretização do golpe, não havendo muito espaço de luta para Jango, que, após uma fuga para o Rio Grande do Sul, exilou-se no Uruguai.

O teatro, assim como outras artes, por ser veículo de comunicação direta com a sociedade, sofreu grande impacto durante todo o regime militar. Logo nos primeiros meses do regime, em 1964, o teatro respirou sem restrições. No entanto, em 1965, houve a primeira proibição total de um texto, o *Vigário*, de Rolf Hochhuth, em seguida a censura de um espetáculo, *O berço do herói*, de Dias Gomes (1922-1999). Entre as duas décadas do regime militar no Brasil, de 1964 a 1984, sob uma política de censura e repressão, o teatro ganhou força a ponto de se tornar frente de resistência importante:

As condições anormais em que o teatro funcionou durante essas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade de seu tempo. (Michalski, 1989, p. 7)

Diante desse sistema de repressão, surgiu a possibilidade de um outro teatro no Brasil que, a partir de novos experimentos, desenvolveu novas estéticas, muito inspiradas na própria cultura brasileira. Um teatro nacional, preocupado com a sua própria situação política, econômica e cultural. A repressão, oriunda de toda a parte, que não se importava com a opinião popular, instaurando valores morais sem levar em conta as expectativas da juventude, fez com que emergisse uma revolução da linguagem teatral, que contestava os valores tradicionais do teatro e possibilitava alternativas mais provocativas. As reformulações se constituíram na medida em que se entendeu que o teatro deveria se comunicar mais intensamente com os expectadores e encontrar mecanismos que podiam melhor integrá-lo à cena. Antonin Artaud (1896-1948) inspirou essa geração e a ritualização da cena passou a ser a chave do problema, com ela, alguns aspectos da linguagem tradicional sofreram impactos, são alguns deles:

O predomínio da palavra, tradicionalmente consagrada como elemento determinante da comunicação teatral, é veementemente questionado e substituído por uma grande ênfase dada a linguagem gestual e a expressão corporal; o palco italiano, virtual espaço único e imutável há três séculos, é parcialmente abandonado em favor de vários tipos de espaços livres, em que atores e público coexistem sem fronteiras físicas; o conceito de personagem de ficção, a ser psicológica e corporalmente imitado pelo ator, cede lugar a um desnudamento ritualístico do ator, no qual a sua própria vivência pessoal vira matéria-prima temática tão ou mais importante quanto as falas criadas pelo autor; procura-se, por todos os meios, trazer o teatro de volta a suas raízes ritualísticas. (Michalski, 1989, p. 25)

Os grupos de teatro dos “anos de chumbo” buscavam a não hierarquização da cena, em contraponto à organização política vigente no país. Com criações de natureza coletiva, com utilização de material pessoal, e

levantando questões tabu (como o nu), desconstruíam e provocavam os discursos opressivos que ressoavam pelos quatro cantos do país. A elaboração e encenação de textos produzidos em território nacional tornaram-se característica importante na luta e na produção teatral dessa época.

Neste contexto, destaca-se o grupo de artistas do *Teatro Oficina*, de São Paulo. Este foi um importante grupo de teatro que, com seu alto teor político, lutou contra a repressão e o autoritarismo, rompendo com antigas convenções e buscando uma maior interação com os expectadores. O grupo surgiu em 1958, dentro do curso de direito do Largo São Francisco, da vontade de jovens estudantes de vivenciar a arte teatral. O nome do grupo não era *Oficina* e ele era formado, dentre alguns membros, por José Celso Martinez Correa (1937-2022), Carlos Queiros Telles e Amir Hadad. O grupo sofreu grande influência de outro importante coletivo artístico resistente dos tempos de chumbo, o *Arena*, dirigido por Augusto Boal (1931-2009). Dentre algumas montagens, sua primeira obra censurada foi *A vida impressa em dólar*, em 1961, na inauguração do espaço do grupo, onde funciona, ainda hoje, o *Teatro Oficina*. Foi a partir daí, que o *Oficina*, travou sua luta contra toda a censura e marcou a história do teatro brasileiro.

Com a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1890-1954), sucesso de bilheteria nacional, o *Teatro Oficina* se consagrou como grupo e fortaleceu sua frente de resistência contra a ditadura militar. Em 19 de julho de 1968, ao fim da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, proibida pela censura, os atores da peça foram espancados, como descreve o jornal A Folha da Tarde:

Os artistas da peça *Roda Viva* foram duramente espancados ontem à noite, por um grupo de 20 homens que, armados de cassetetes e jogando bombas de gás lacrimogêneo, invadiram o teatro Ruth Escobar no fim do espetáculo. Os invasores quebraram tudo o que puderam, bateram em todos os artistas, principalmente no contra-regra José Luis Araújo e na atriz Marília Pêra, que, depois de várias vezes mordida, foi obrigada a andar nua pela rua. O contra-regra José Luis apanhou tanto que teve de ser internado no pronto socorro Iguatemi. (Folha da Tarde *apud* Silva, 2008, p.58)

Ao encenar textos de Oswald de Andrade e Chico Buarque, Zé Celso enalteceu o Brasil e espantou a crítica especializada, acostumada com encenações criadas com textos estrangeiros. *O Rei da Vela* representa uma ruptura com a dramaturgia tradicional a partir da inspiração no movimento

Antropofágico que, proposto por Andrade, propunha um devorar de todas as culturas existentes, para o renascimento de algo novo. Um reencontrar do país consigo mesmo. A Antropofagia consistiu em fazer valer vozes oprimidas, em uma sociedade com uma elite que era, e ainda é, representante decadente dos colonizadores e imperialistas. O teatro antropofágico do *Oficina* procurou introduzir, nas suas encenações, gestos, palavrões e expressões cotidianas, aproximando, desta forma, sua arte do público.

Com os espetáculos *O Rei da Vela* e *Roda Viva* censurados, o grupo montou um texto de Brecht, *A Vida de Galileu*, que, com 12 horas diárias ao longo de um mês de trabalho, levou mais de 40.000 pessoas para os teatros do eixo Rio-São Paulo, sendo um sucesso de bilheteria. A meta inicial do grupo foi atingir a possibilidade de construção de um teatro popular, de fácil acesso a todas as pessoas. E, através desse encontro vivo entre atores e espectadores, pensar os conflitos mais urgentes do país, através das referências mais antigas da sociedade brasileira, como a cultura negra e indígena, por exemplo. Só um encontro coletivo, amparado em desejos de transformação social, seria capaz de analisar os próprios conflitos e contradições psicológicas, desse mesmo coletivo, como apontam os próprios artistas do *Teatro Oficina*:

Acreditamos na necessidade de verdadeira participação na atualidade em que vivemos. Só estudando-a, levantando e discutindo problemas de forma mais ampla, mais aberta, o mais sincera possível, com a disposição de revisar a cada instante nossos acertos e erros, acreditamos estar cumprindo nossa parcela de responsabilidade diante de nós mesmos, do público e da própria história. (*Oficina apud* Tavares, 2006, p. 1)

Mais do que teatro deliberativo político, o grupo oficina foi uma filosofia de vida, onde todos moravam em comunidade e o dinheiro arrecadado nas apresentações era utilizado para as próprias montagens. Utilizou não só dramaturgia russa ou alemã, mas encenou uma dramaturgia brasileira, calcada na realidade política local. Procurou desnudar o espectador, instigando sua inteligência. Trouxe o sexual para a cena, tirou as roupas de seus atores, falou com os espectadores, criou fora do eixo comercial e se manteve durante muito tempo na resistência.

Considerações Finais

Nas considerações finais, conclui-se que é evidente que o teatro, por sua própria natureza, é uma manifestação política, e por ser essencialmente político, é capaz de refletir e influenciar as estruturas sociais de uma sociedade. No entanto, é importante distinguir entre o teatro que inadvertidamente reflete questões políticas e aquele que é politicamente deliberativo em sua essência. Exemplos como o *agitprop* na antiga União Soviética, o teatro na Alemanha entre guerras e aquele que foi desenvolvido durante a Ditadura Militar no Brasil, destacam-se como manifestações deliberadas do teatro político, que não apenas refletiam as condições políticas de seus tempos, mas também buscavam ativamente engajar o público em questões políticas e sociais prementes.

Ao analisar o papel do teatro político deliberativo ao longo da história, podemos compreender melhor não apenas as complexidades do fazer teatral, mas também as dinâmicas políticas e sociais que moldaram e foram moldadas por ele. Um teatro deliberadamente político, como o *agitprop* soviético, o teatro alemão de Piscator e Brecht, e o movimento teatral durante a ditadura militar brasileira, apresentam complexidades que podem ser observadas por vários prismas diferentes.

No caso da antiga União Soviética, O movimento de *agitprop* foi um marco crucial na história do teatro, pois desafiou o paradigma estabelecido de uma estrutura teatral que segregava palco e plateia, tratava predominantemente de assuntos da burguesia e era acessível apenas à classe privilegiada que podia pagar pelos espetáculos. Ao inserir os temas e preocupações da classe trabalhadora no cenário teatral, o *agitprop* democratizou o acesso ao teatro, rompendo as barreiras entre os artistas e o público. Esse movimento não apenas ampliou a participação popular nos eventos teatrais, mas também transformou o teatro em uma ferramenta de mobilização social e política, desempenhando um papel fundamental na conscientização e na luta por mudanças sociais profundas na Rússia e além.

O teatro desenvolvido no período entre guerras, especialmente pelo renomado encenador Bertolt Brecht na Alemanha, abordava questões urgentes da época, como a desigualdade social, a opressão política e as consequências devastadoras da guerra. Além disso, sua ênfase na coletividade e na

participação ativa do público no processo teatral contribuiu para democratizar o espaço teatral e inspirou gerações posteriores de artistas a explorar novas formas de expressão e engajamento político através do teatro.

Durante a ditadura militar brasileira, o teatro emergiu como uma forma de resistência aos anos de repressão e censura. Artistas e grupos teatrais enfrentaram grandes desafios para expressar suas críticas ao regime autoritário, muitas vezes utilizando metáforas e alegorias para driblar a censura e transmitir mensagens de resistência ao público. O teatro de resistência durante esse período abordava temas como a violência do Estado, a repressão política, as desigualdades sociais e a busca pela liberdade e justiça. Espetáculos clandestinos, performances em espaços alternativos e manifestações teatrais nas ruas se tornaram formas de protesto e mobilização, desafiando abertamente o autoritarismo do regime e inspirando a população a questionar e resistir às injustiças.

No entanto, sejam quais forem as especificidades de cada uma das manifestações abordadas neste texto, ao contrário de simplesmente transmitir uma mensagem política, o teatro político deliberativo busca envolver o público em discussões, narrativas, buscando catalisar a reflexão crítica e inspirar a ação coletiva em prol de determinados grupos políticos, ou ações populares de resistência.

REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRANDT, Cleri Aparecida; LEITE, César Donizetti Pereira. **Linguagem Nazista: a Manipulação a serviço da dominação**. Disponível em: https://ib.rc.unesp.br/Home/Departamentos47/educacao/grupodeestudosepesquisaslinguagensexperenciaeformacao/2p-cleri_brandt_cesar_leite.pdf. Acesso em: 02. abril, 2024.

COSTA, Iná Camargo. Teatro político no Brasil. **TRANS/FORM/AÇÃO: Revista De Filosofia Da Unesp**, 24(1), 113–120, 2021. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/828>. Acesso em: 04. abril, 2024.

DA SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Um Vôo Brechtiano**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves Do. O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921). **Sala Preta**, Brasil, 2019 Vol. 19 Núm. 1, Pág. 97-120. São Paulo. Brasil. Disponível em: [file:///C:/Users/Acer/Downloads/pbarros1,+_6-EmPauta_156228%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/pbarros1,+_6-EmPauta_156228%20(2).pdf). Acesso em: 06. abril, 2024.

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

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1986.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos [1958- 1968]**. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

Recebido: 03/03/2024

Aceito: 16/04/2024