



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Um modelo antifascista para ser encontrado: uma experiência da Escola de Teatro Popular

Geraldo Britto Lopes (Geo Britto)
Daniel Leite de Nadai

Para citar este artigo:

LOPES, Geraldo Britto; NADAI, Daniel Leite de. Um modelo antifascista para ser encontrado: uma experiência da Escola de Teatro Popular. **Urdimento**– Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e107

Este artigo passou pelo *PlagiarismDetection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)– (CC BY 4.0)



Um modelo antifascista para ser encontrado: uma experiência da Escola de Teatro Popular¹

Geraldo Britto Lopes (Geo Britto)²
Daniel Leite de Nadai³

Resumo

O artigo é um esforço de debater uma experiência de criação de um modelo teatral brechtiano sobre o tema do fascismo pela Escola de Teatro Popular (ETP). Para isso, (1) apresentamos o que é a ETP, e, em seguida, (2) o que a ETP entende como um modelo para Brecht. Depois, (3) discute-se o tema do fascismo e (4) como a biografia e as obras de Brecht se articularam com esse tema, em especial considerando o período do nazismo alemão. Assim, temos finalmente condições de apresentar o modelo sobre fascismo que está em desenvolvimento pela ETP. O tema é altamente pertinente considerando o período de ascensão da extrema-direita fascista que demandou da ETP maneiras de pensar a forma do fascismo em cena.

Palavras-chave: Fascismo. Brecht. Modelos. Escola de Teatro Popular.

An anti-fascist model to be found: An experience from the Popular Theater School

Abstract

The article is an effort to discuss an experience of creating a Brechtian theater model on the theme of fascism by the Escola de Teatro Popular (ETP). To do so, (1) we present what the ETP is, and then (2) what the ETP understands as a model for Brecht. Next, (3) the theme of fascism is discussed, along with (4) how Brecht's biography and works engaged with this theme, especially considering the period of German Nazism from the 1930s until the end of World War II. This provides the foundation to finally present the model on fascism currently being developed by the Escola de Teatro Popular. The theme is highly relevant, considering the rise of the fascist far-right, which has required the ETP to find ways to represent the form of fascism on stage.

Keywords: Fascism. Brecht. Models. School of Popular Theater.

Un modelo antifascista por encontrar: una experiencia de la Escuela Popular de Teatro

Resumen

El artículo es un esfuerzo por debatir una experiencia de creación de un modelo teatral brechtiano sobre el tema del fascismo por la Escuela de Teatro Popular (ETP). Para ello, (1) presentamos qué es la ETP y, a continuación, (2) qué entiende la ETP como un modelo para Brecht. Luego, (3) se discute el tema del fascismo y (4) cómo la biografía y las obras de Brecht se articularon con este tema, especialmente considerando el período del nazismo alemán. Así, finalmente tenemos las condiciones para presentar el modelo sobre el fascismo que está en desarrollo por la ETP. El tema es altamente pertinente considerando el período de ascenso de la extrema derecha fascista, lo que ha llevado a la ETP a buscar maneras de representar la forma del fascismo en escena.

Palabras clave: Fascismo. Brecht. Modelos. Escuela de Teatro Popular.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Carolina Machado de Almeida Dziedzinski. Bacharelado em Letras – Língua Portuguesa/Literaturas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

² Doutorando em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharelado em Ciências Sociais e Políticas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).  geobritto@gmail.com
 <https://lattes.cnpq.br/9356833025508270>  <https://orcid.org/0009-0005-4414-262X>

³ Doutorando em Economia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Economia pela UFRJ. Bacharelado em Economia pela UFRJ.  danielnadai@ufrj.br
 <http://lattes.cnpq.br/0013531284679438>  <https://orcid.org/0009-0004-8380-3200>



Introdução

Como é que alguém se propõe a dizer a verdade sobre o fascismo, ao qual se opõe, se não se propõe a falar contra o capitalismo, que o produz? Aqueles que são contra o fascismo sem serem contra o capitalismo [...] são como pessoas que querem comer a sua parte do bezerro sem que o bezerro seja abatido (Brecht, 2003, p. 145).

A Escola de Teatro Popular (ETP) do Rio de Janeiro surgiu em abril de 2017, com o objetivo de ser um espaço de formação em técnicas de Teatro do Oprimido e no tema da cultura e da arte anticapitalistas. O público para o qual a escola se voltava era bastante restrito: militantes de movimentos sociais – inicialmente, o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), o Movimento dos Trabalhadores sem Teto (MTST), o RUA e o Levante Popular da Juventude. Depois, outros movimentos se juntaram: companheiros da Vila Autódromo, do Movimento Nacional de Luta pela Moradia (MNLM), da Ocupação Vitto Giannotti, dentre outros. Por algum tempo, o foco foi o trabalho com os pré-vestibulares populares. Mais recentemente, a ETP criou parcerias com o Movimento Unificado dos Camelôs (MUCA) e o Sindicato de Profissionais da Educação (SEPE) do Rio de Janeiro e de Niterói.

A trajetória da ETP conheceu diferentes fases desde então e passou por uma ampliação em diferentes sentidos. Em primeiro lugar, ela deixou de ser apenas uma sala de ensaio e de discussão sobre aqueles temas recém-citados para se tornar uma rede de unidades ou núcleos. Pouco antes de se transformar de sala de ensaio em rede de núcleos, passou pelo teatro de rua, impulsionada pelos protestos contra a reforma trabalhista e previdenciária de Temer, o repúdio ao assassinato de Marielle Franco e ao avanço do fascismo com Bolsonaro. Um relato detalhado da ETP (2017-2019) está em Boal (2022) e Staff (2020).

Este texto pretende desenvolver a experiência da ETP no seu processo de desenvolvimento de uma forma teatral própria, bastante referida no Teatro do Oprimido e no Teatro Épico. O objetivo é apresentar o processo de formulação de um modelo da ETP baseado em cenas da peça *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, escrita por Brecht. Faz-se isso, em especial, pelo contexto histórico atual,



em que a extrema-direita cresce, contendo, em muitos lugares, traços fascistas evidentes. Sendo assim, o texto está disposto com uma parte inicial que descreve a atividade pedagógica da ETP e suas reflexões com a ideia de modelo em Brecht. Em seguida, trabalha a razão pela qual o dramaturgo se relaciona com o tema do fascismo.

Por fim, apresentamos efetivamente a proposta em processo do modelo.

A concepção teatral da ETP e sua apropriação da ideia de modelos

Desde 2019, a política de estabelecimento de núcleos no Rio de Janeiro e em outras cidades contíguas buscou ampliar a capilaridade da ETP. Atualmente, ela tem oito núcleos ativos. Os multiplicadores de cada núcleo são responsáveis pelas aulas e pela organização do grupo, assim como pelo processo de convocação de novos participantes. Como é frequente em grupos populares, há que se enfrentar a rotatividade, tornando necessárias convocações contínuas. Esses multiplicadores dos núcleos são formados pela “Formação de Multiplicadores”, curso fornecido pela ETP anualmente. Ao longo do ano, eles se articulam através de uma instância denominada “Internúcleos”, onde mensalmente se reúnem para trocar experiências pedagógicas e fazer uma formação continuada, que inclui discussões sobre a conjuntura, a busca por uma estética marxista e novos modelos a serem incorporados no planejamento pedagógico dos grupos.

Como metodologia pedagógica⁴, a ETP desenvolveu um conjunto de aulas em que um dos objetivos é apresentar o teatro como forma de reflexão sobre a teoria marxista. Dessa maneira, assume um lado crítico do recente anti-intelectualismo dos movimentos sociais, identificando a formação teórica enquanto um elemento fundamental. O próprio Brecht e Boal já combatiam essa tendência que nega a importância da reflexão, ou seja, da atividade que precisa ir além da realidade imediata. Após o nazismo alemão, era preciso reconstruir meios de expressão próprios, alijados das técnicas do teatro nazista. Para o autor, a tragédia em si do nazismo não é suficiente para tornar inevitável a

⁴ Para uma descrição da atuação político-pedagógica da Escola nos anos da pandemia até 2022, ver Nolasco, Britto e Boal (2023).



construção de novas formas que combatam aquelas surgidas com o *Führer*: “não são as dores que levam o doente a conhecer a cura. E, da mesma forma, a testemunha ocular, tenha ela estado perto, ou longe, não será nunca promovida a perito” (Brecht, 1978, p. 167). E conclui: “A desgraça é, por si só, uma péssima mestra” (Brecht, 1978, p. 167).

O acúmulo teórico da ETP parte do Teatro do Oprimido de A. Boal, identificando limites no que diz respeito à estrutura de dramaturgia do Teatro-Fórum. Essa técnica do teatro sistematizado por A. Boal propõe o fim da separação entre palco e plateia. Assim, a plateia entra em cena, substituindo o papel da personagem protagonista e propondo alternativas para o conflito político cuja trama foi tecida no palco. As intervenções são conduzidas por um Coringa, figura de mediação entre palco e plateia, fundamental para o direcionamento do debate.

Se, de um lado, essa técnica poderia ser vista como uma superação, no sentido de um avanço, em relação ao intento brechtiano de reformular a relação entre palco e plateia, do outro, ela se mostrou um recuo no que diz respeito à sua estrutura de dramaturgia. Desse ponto de vista, portanto, o Teatro-Fórum mostrou seus limites. Segundo Boal (2022), Augusto Boal não se preocupou com a dramaturgia em si, uma vez que o foco estava na relação entre o público e o palco. É apenas a partir da existência do mandato parlamentar de A. Boal que essa reflexão passa a ser mais consolidada. A criação, a partir da iniciativa do mandato, de 19 núcleos em favelas e periferias, tornou a esquematização de um modelo de dramaturgia a ser replicado uma necessidade desse próprio trabalho de multiplicação. Quando, posteriormente, o esquema é publicizado, mostra-se nitidamente o seu traço dramático. Trata-se de uma dramaturgia que compreende o Teatro-Fórum como um conflito de vontades de indivíduos autoconscientes de seus desejos e suas ações. E, assim,

O que fica de fora é precisamente o domínio impessoal do capital ou de outros sistemas de opressão. Os mecanismos pelos quais a opressão se exerce sem precisar por isso da mediação de sujeitos conscientes são postos para fora da cena, enquanto que se poderia facilmente arguir que na sociedade são precisamente eles os mais importantes. Assim, dizer que em uma peça “sobre o preconceito racial é preciso que o núcleo do conflito trate precisamente disso: uma vítima do preconceito



em luta contra o discriminador” deixa sem respostas uma série de perguntas que se poderia legitimamente fazer: Por que o discriminador discrimina? (sic) Por que ele tem o poder de fazê-lo? Por que a sociedade aceita este tipo de atitude? Existem formas de discriminação racial que dispensam a mediação de um agente consciente? etc. Reformulando aqui Brecht, nos ocupariamos somente do abuso do poder feito por um indivíduo e não do poder em si constituído em um dado momento de certa sociedade. Esta forma teatral que reduz tudo à relação entre indivíduos tem um nome, o drama, e a crítica aos seus limites já tem uma longa história (Boal, 2022, p. 242).

A partir dessa crítica, resumidamente exposta aqui, a ETP passou a experimentar uma alternativa à estrutura original do Teatro-Fórum, visando trazer

a forma épica, no seu sentido brechtiano, para a cena.

O espectador – transformado em ator-protagonista em cima do palco, ou seja, em “espectador”, nos termos de A. Boal –, ao invés de buscar eliminar a opressão, tarefa um tanto exagerada para um indivíduo ou um punhado de indivíduos, agiria no sentido de buscar a organização das pessoas em prol de lutas imediatas e específicas ou sua adesão a movimentos e até mesmo a partidos. As dificuldades para realizar tal intento dariam destaque para as contradições da própria classe trabalhadora – “Se a opressão permanece, a quem se deve? A nós. A quem se deve se for esmagada? A nós também” (Brecht, 2014, p. 235)⁵. Na formulação anterior, a estrutura de dramaturgia privilegiava cenas que destacavam a força exorbitante do opressor ou a bravura do oprimido, que resiste apesar das derrotas. Essa formulação original produzia intervenções (respostas alternativas da plateia para a situação de opressão) que abstraíam o processo organizativo. Dito de outro modo, focava-se no campo de batalha sem explicar as condições que possibilitaram os termos em que essa batalha ocorreu e ocorre. Além disso, ao propor alternativas para situações particulares, tendiam para propostas individuais, que inevitavelmente deixam de lado a opressão como relação estrutural.

Mas, no interior dessa forma épica, temia-se o cansaço com um modelo único de pensar o desenvolvimento da cena, como é frequente nas cenas do Teatro-Fórum, cujo tema poderia diferir muitas vezes no interior de uma

⁵ Esse é um trecho da personagem Pelagea Wlassowa na peça A Mãe (1931), de Brecht.



estrutura de dramaturgia muito similar. Por isso, a ETP buscou formular uma série de aulas cujo objetivo foi desenvolver diferentes modelos para o Teatro-Fórum. A forma utilizada é, em geral, épica – ainda que se reconheça que até mesmo ela depende do objeto em questão. Mas, no interior dessa forma, muitas cenas distintas poderiam ser criadas – cenas que não dependessem de um mesmo arco de desenvolvimento.

Desse modo, os diferentes modelos têm também como objetivo evitar o esquematismo, ao mesmo tempo em que possibilitam uma certa capacidade de reprodução das cenas, fundamentais para uma rede de núcleos como a ETP, com um certo dinamismo que se assemelha à lógica dos Centros Populares de Cultura (CPC). Na definição de Peixoto (1989), os CPCs funcionaram como uma espécie de “pastelaria de dramaturgia e espetáculos” (p. 9), assumindo sua tarefa de agitação e propaganda. No caso da ETP, há um adicional de dificuldade, uma vez que também os atores e atrizes militantes tomam para si os modelos, ao mesmo tempo em que utilizam esse processo de apropriação dos modelos como aprendizado inicial sobre a técnica teatral. Uma junção do que há de mais difícil nos dois mundos: a velocidade de criação dos CPCs e o trabalho com não atores, do Teatro do Oprimido.

Por último, além de evitar o esquematismo e facilitar a construção de cenas reproduzíveis sobre diferentes temas, a variação de modelos também possibilita aprofundar debates distintos dentro do marxismo. O desenvolvimento desse aspecto, no entanto, não será aprofundado neste artigo.

Com efeito, dissemos que os modelos são uma espécie de variação “pré-pronta” no interior da forma épica, algo como uma carcaça ou esqueleto dentro do qual certos corpos podem se alojar. Isso é fundamental para a capacidade de reprodução necessária para que um grupo da ETP consiga responder às demandas da conjuntura. Contudo, não explicamos efetivamente do que se tratam os modelos no sentido brechtiano. De certo modo, ele consiste numa cópia, como afirma o próprio Brecht. Trata-se da captação de um modo de representação a ser reproduzido, modo este que, na maioria das vezes, não está descrito no texto dramático.



Que importa encontrar no texto que a Mãe Coragem, antes de ir embora, deu dinheiro aos camponeses como parte do pagamento do enterro de Kattrin, a filha muda e, ao estudar o modelo, verificar que ela se pôs a contar o dinheiro na mão e tornou a guardar uma moeda na bolsa de couro? O texto só se refere, efetivamente, o primeiro fato, o segundo vem no modelo, na interpretação de Helene Weigel [...] É que, ao fim, o que nós damos ao teatro são cópias do comportamento humano, apenas” (Brecht, 1978, p. 179).

Como cópias, a ideia de modelo, em Brecht (1978), se contrapõe à tendência artística de nosso tempo, no qual a devoção à criação original é extravagante. Em outras palavras, há, atualmente, um nariz torcido toda vez que se argumenta que o modelo é uma cópia. Brecht (1978, p. 179) faz a defesa da cópia como “uma arte”, pois, para ele, “é preciso tornar a cópia uma arte, precisamente para que não se verifique nem uma redução a fórmulas, nem rigidez alguma”. Com isso, o autor estabelece a necessidade de se imitar fielmente com o objetivo de aprendizagem para enfim possibilitar a construção dos modelos. Dessa maneira, os modelos são cópias que permitem, a partir do seu domínio, experimentar variações sobre uma base.

Brecht compreende que essa tendência contra a cópia – um protesto em nome de uma suposta liberdade artística do indivíduo – é fruto das relações sociais capitalistas, onde os produtores individuais realizam sua atividade de maneira privada. O vínculo social é estabelecido por meio da troca, ou seja, apenas quando as mercadorias produzidas se encontram no mercado. A produção não é voltada para a satisfação das necessidades pessoais e sociais. Sejam pães ou sejam bombas, o fundamento da produção é a criação de mais lucro. Desse modo, não há um planejamento central e não se consideram as necessidades coletivas, resultando em crises e desigualdade. No contexto da arte, isso significa que cada artista age individualmente, sem uma organização consciente que vincule a produção artística às necessidades sociais. Por isso, “esse protesto contra a suposta supressão da liberdade de configuração artística [que significariam os modelos] era de se esperar, numa época de produção anárquica” (Brecht, 1978, p. 178).

Como modelos para uma pintura ou escultura, trata-se de um objeto que será utilizado como base para outra criação. Essa base a ETP toma, em muitos casos, das peças do próprio dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Cada modelo



comporta uma ação das personagens ou uma proposta de desenvolvimento da cena que pode incluir uma ou mais técnicas utilizadas por Brecht em uma determinada cena de suas peças. O conteúdo concreto que a cena vai adquirir, no caso de uma aula voltada para a experimentação de determinado modelo, depende do próprio grupo que o experimenta. Ou, de outra forma, no caso de uma oficina temática, o conhecimento prévio desses modelos pode também funcionar como uma espécie de caixa de ferramentas, conformando um repertório de cenas do qual os militantes podem se apropriar para os diferentes debates. Portanto, a ETP se apropria, à sua maneira, da discussão de modelo em Brecht para desenvolver um uso do termo que parte das suas necessidades concretas de atuação.

Uma preocupação constantemente levantada pela ETP é o quanto esses modelos se convertem em formalismo – justo aquilo a que seu uso buscava combater. Neste caso, o uso de Brecht poderia transformá-lo em um (ou vários) modelo vazio à espera de ser preenchido por um conteúdo. Exatamente aquilo que Brecht repudiava em sua polêmica contra o realismo defendido por Lukács, cuja norma estética estava nos clássicos como Balzac e Goethe. Essa discussão se iniciou em torno do expressionismo e envolvia não apenas Brecht e Lukács. Ernst Bloch, por exemplo, em torno do tema do expressionismo, acusou Lukács de valorizar ao extremo modelos e fórmulas do classicismo e da filosofia clássica alemã (Posadas, 1970).

Para Bloch, assim como para Brecht – cada um à sua maneira –, o critério normativo de uma boa arte não deve ser o classicismo e pautado na estética hegeliana. Para Brecht, o realismo defendido por Lukács terminava sendo formalista, justo aquilo que buscava se opor. Para o dramaturgo, “um romance de Dos Passos – afirma – não é comparável a um de Balzac; deve, antes, ser comparado com a realidade dos subúrbios de New York que o autor descreve” (Brecht apud Posada, 1970, p. 20). Não é, portanto, para Brecht, uma questão de se copiar certo estilo como um critério em si. Desse modo, a ETP opta por copiar, neste caso, Brecht, apenas na medida em que experimenta as técnicas em busca de uma forma de representação que corresponda à realidade contemporânea, ainda imersa em relações sociais capitalistas; não se trata de



modelo como receita de fabricação. É nesse sentido que pretendemos, nas seções que ainda restam, verificar se há pontes possíveis entre a realidade de Brecht e o crescimento contemporâneo da extrema-direita.

Por isso, tendo em mente essa relação entre forma e conteúdo, acredita-se que cada modelo formulado pela ETP é apenas capaz de tratar de um conjunto limitado de situações, e o processo de aprendizado dos participantes se trata justamente de identificar o argumento central do modelo para enfim entender em que situações esse argumento pode ser válido. Melhor dito: enquanto espaço de formação em marxismo, se trata de compreender certos princípios do método marxista (com o perdão da palavra “princípios”) e, simultaneamente, sua validade limitada – ou seja, que não se trata efetivamente de princípios (dogmas).

Diante dessas considerações sobre a metodologia da ETP, que reivindica o Teatro do Oprimido a partir de uma base crítica reconsiderada sob a forma da dramaturgia épica, e que também se apropria do uso dos modelos frequentemente a partir das obras de Brecht, podemos passar para a segunda parte do texto. Nela, debruça-se sobre a relação entre Brecht e o fascismo como etapa necessária para, por último, descrever o modelo antifascista a partir de cenas selecionadas da peça Terror e Miséria no Terceiro Reich.

Por que Brecht para falar de fascismo?

Atualmente, vivemos em um contexto de ascensão do fascismo. Embora esse fenômeno apresente diferenças em relação à experiência histórica da Alemanha no século XX, há diversas semelhanças que se intensificam globalmente. No Brasil, manifestou-se por meio de Jair Bolsonaro; na Argentina, com Javier Milei; nos Estados Unidos, com Donald Trump. Este último desponta como um dos principais articuladores da extrema-direita internacional, promovendo a chamada "Aliança pela Liberdade"⁶.

Nesse contexto, a ETP, desde sua criação, tem buscado utilizar diferentes

⁶ Amaral (2011).



formas de luta no campo teatral como estratégia de mobilização e organização junto a movimentos sociais. Em 2022, embora Bolsonaro tenha sido derrotado nas urnas, o bolsonarismo permaneceu como uma força política expressiva. Durante a campanha, a ETP adotou o slogan “Fora Bolsonarismo” e empregou diversas linguagens artísticas, desde banners e cartazes em espaços públicos até a técnica do Teatro Invisível, desenvolvida por A. Boal. No entanto, o desafio persiste: é necessário continuar pesquisando e aplicando práticas teatrais históricas à luz das novas realidades, analisando suas possibilidades e limitações a partir do referencial marxista ou seja anticapitalista.

Uma das propostas pedagógicas sistematizadas no âmbito da ETP foi a utilização de cenas de Brecht em processos de formação de militantes antifascistas. O dramaturgo alemão, que viveu do início ao fim do regime nazista, produziu diversas obras sobre o tema, sendo uma das mais relevantes *Terror e Miséria*. Escrita entre 1936 e 1937, durante seu exílio, a versão final da peça reúne 27 pequenas cenas que retratam a sociedade alemã sob o domínio nazista. Esse conjunto de cenas revela o fenômeno denominado *Alltagsfaschismus* (fascismo cotidiano), ou seja, a maneira como o regime permeava a vida cotidiana dos indivíduos por meio da *Gleichshaltung*⁷ (sincronização/coordenação). Esse processo, conduzido pelo Partido Nazista, visava uniformizar e exercer controle total sobre a sociedade alemã, eliminando qualquer possibilidade de oposição ou resistência em diversas esferas, incluindo a economia, a mídia, a cultura e a educação.

Brecht escreveu *Terror e Miséria* em um momento em que já havia perdido contato com os movimentos e grupos teatrais que colaboraram na elaboração de suas *Lehrstücke* (peças didáticas). Diante da ascensão nazista, ele identificou a necessidade urgente de criar peças que não apenas denunciassem o que acontecia na Alemanha, mas que também pudessem ser utilizadas por militantes antifascistas ao redor do mundo. Embora a peça em questão não seja rigidamente didática, ela apresenta elementos pedagógicos e, como muitas de suas obras, combina diferentes formas teatrais, sem se restringir ao teatro épico.

⁷ O significado de *Gleichshaltung* pode ser encontrado em:
<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/gleichschaltung-coordinating-the-nazi-state>.
Acesso em: 15 fev. 2025.

Ao mesmo tempo, se esse período foi também marcado por intensos debates sobre estética e marxismo, a influência do stalinismo consolidou uma visão dogmática da arte, pautada exclusivamente pelo realismo socialista como modelo oficial de produção artística.

A situação de Brecht nesse período era complexa. Exilado, distante de sua terra natal, ele se posicionava de forma crítica em relação ao realismo socialista, ao mesmo tempo em que assistia ao avanço do nazismo na Europa e ao desaparecimento e assassinato de companheiros na União Soviética. Esse contexto limitava sua possibilidade de crítica aberta à hegemonia stalinista. *Terror e Miséria* nasce desse cenário, constituindo-se como uma obra híbrida que combina elementos do teatro dramático, do realismo e da forma épica. É sua primeira peça explicitamente antifascista e a única em que não utiliza a parábola como recurso narrativo.

Para White (2010), Brecht emprega na peça a tática do "Cavalo de Troia", estratégia adotada pela Frente Popular contra o fascismo⁸, conforme indicado por Georgi Dimitrov no Sétimo Congresso da Internacional Comunista, em 1935. Dimitrov⁹, ao lembrar a lenda da guerra de Troia, enfatizou que os revolucionários deveriam se infiltrar nos territórios dominados pelos fascistas, rompendo suas defesas a partir de dentro. Essa abordagem se reflete na peça de Brecht pelo uso de elementos aristotélicos, como diálogos interpressuais e temáticas que, isoladas, parecem do campo privado. Estas foram táticas usadas por Brecht para tornar o espetáculo mais familiar ao público do teatro tradicional. Entretanto, de modo sutil, ele insere dispositivos épicos, como o distanciamento, desarmando resistências ideológicas, políticas e estéticas.

Terror e Miséria possuía características que a diferenciavam de outras obras do autor. O uso da linguagem cotidiana, a ênfase em detalhes psicológicos e a ausência de elementos cômicos ou de dispositivos de alienação imediatos tornam a peça menos reconhecível como parte de sua estética habitual. Nesse sentido, ele constrói uma obra que dialoga, de forma estratégica, com diferentes

⁸ A "tática do Cavalo de Troia" adotada pela Frente Popular referia-se à estratégia de os comunistas e socialistas se infiltrarem em frentes amplas, incluindo alianças com setores da burguesia progressista e democratas liberais, para combater a ascensão do fascismo por dentro do próprio sistema político.

⁹ O discurso completo pode ser conferido em Dimitrov (1945).

tradições teatrais. Até mesmo Lukács, crítico ferrenho de Brecht em algumas ocasiões, elogiou a cena *O Espião*. Ele a interpretou como um reconhecimento, por parte de Brecht, da superioridade do realismo como forma estética para representar a luta de classes. Lukács destaca que, nessa cena, Brecht consegue retratar de forma vívida os impactos do terror fascista na vida cotidiana, especialmente no seio da família, corroída pela desconfiança e pelo medo.

[...] Brecht publicou, no terceiro número da revista *Das Wort*, uma pequena peça em um ato, *Der Spitzel* [o delator], em que trava uma luta contra a desumanidade do fascismo, de uma teoria realista, polifórmica, matizada, de um modo novo na sua obra; ele nos dá nessa pequena peça uma imagem viva, mediatizada por destinos humanos, do terror fascista na Alemanha, mostra como este desagrega todos os alicerces humanos da vida familiar, a confiança entre marido, mulher e filho, como a desumanidade do fascismo desfaz e destrói, nas suas bases elementares, aquilo que diz proteger, a família (Lukács, 1938 apud Machado, 2011, p.282).

Ainda que o objetivo deste artigo não seja aprofundar o debate entre Brecht e Lukács, vale notar que o próprio Brecht e o diretor teatral Berthold Viertel chegaram a utilizar o termo "realismo dialético"¹⁰ para descrever a peça. Sua estreia ocorreu em Paris, em 21 de maio de 1938, sob o título *99%*, pois as autoridades francesas ameaçaram censurar qualquer obra que mencionasse o "Terceiro Reich" no título. Esse episódio reflete o clima de autocensura que já dominava a Europa naquele período. Além disso, algumas cenas foram encenadas separadamente em vilarejos e cidades de diferentes países, incluindo França, Grã-Bretanha, Estados Unidos e União Soviética. Posteriormente, Vsevolod Pudovkin adaptou partes da peça para o cinema soviético, no filme *Ubiytsyvykhodyat na dorogu*¹¹ (Os assassinos estão a caminho).

Por ser uma peça antifascista, *Terror e Miséria* tornou-se um alvo do próprio fascismo. Após a invasão nazista de Praga, em março de 1939, a extrema-direita destruiu as chapas da obra que estavam na editora Malik-Verlag, através da qual Brecht pretendia publicá-la. Mesmo diante desse cenário, o autor seguiu empenhado em garantir a difusão da peça, incentivando pequenas montagens

¹⁰ White (2010).

¹¹ Disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=SOpiJGhyhNo&list=PL-iqvG8cKcydma5c-ImNDP-XlBPB9YPLE&index=2>. Acesso em: 15 fev. 2025.

clandestinas em diversos países. Para ele, a principal função da obra era desmascarar a propaganda nazista, evidenciando as opressões internas do regime, estimulando a resistência e revelando que a sociedade alemã não era um bloco monolítico, mas sim atravessada por tensões e contradições. O desafio central da peça era estabelecer uma relação dialética entre o medo e a miséria impostos pelo regime e as formas, ainda que sutis, de resistência e dúvida (White, 2010).

Diante desse contexto, qual seria a relevância da peça para a formação estética e política de militantes antifascistas hoje, especialmente no âmbito da ETP? Para além da evidente conexão temática, o próprio processo de criação da obra nos oferece um método potente de análise da realidade. A ETP se vale de metodologias teatrais que partem de fatos concretos. Seu objetivo não é meramente reproduzir experiências individuais em cena, mas revelar o funcionamento histórico das relações sociais capitalistas. O uso de situações reais como ponto de partida permite uma imersão profunda na realidade dos movimentos sociais e políticos, ajudando a identificar como as opressões cotidianas não são fruto de ações individuais ou morais, mas estruturais.

Para entender melhor essa conexão – digamos, de método de pesquisa do material cênico é fundamental observar a investigação que Brecht adotou para compor sua peça. Ainda em 1933, ele instruiu a atriz Margarete Steffin a arquivar notícias sobre a Alemanha nazista. Além disso, a peça incorpora elementos de diversas fontes, incluindo relatos de exilados, literatura antifascista, discursos e biografias das lideranças nazistas Adolf Hitler e Joseph Goebbels, materiais de propaganda nazista e testemunhos da resistência. Entre as obras utilizadas por Brecht, destacam-se *Die Geschwister Oppenheim* (1933), de Lion Feuchtwanger, *Der Hafi* (1933), de Heinrich Mann, *Die Moorsoldaten* (1935), de Wolfgang Langhoff, *Professor Mamlock* (1935), de Friedrich Wolf, *Unsere Straße* (1936), de Jan Petersen, e *Pastor Hall* (1938), de Ernst Toller. Além disso, depoimentos orais, como os da viúva do socialista Erich Mühsam, assassinado em um campo de concentração, também foram incorporados à obra (White, 2012).

Em 1935, Brecht foi a Moscou a convite de Piscator para uma conferência de produtores artistas (Parker, 2014, p. 621). O evento vinha na esteira dos debates

provocados pelo Congresso da União dos Escritores Soviéticos de 1934, que foi levando cada vez mais à definição do realismo socialista. No dia da conferência, Brecht falou do Teatro Épico e Béla Kun – importante membro do Comintern – ficou impressionado, e pediu para que ele fizesse esquetes antifascistas sobre a vida na Alemanha (Parker, 2014, p. 626). No entanto, mais tarde, vários dos membros desse Comintern foram afastados pelo stalinismo e alguns até mortos, enquanto outros, como o próprio Piscator, acabaram perseguidos e se exilaram.

O que é mais necessário são documentos, montagens simples. Que os fatos falem por si. Não há mais apelos aos sentimentos. A árvore da acusação será desnudada gradualmente, mas de forma ainda mais eficaz (Brecht apud White, 2012, p. 24).¹²

Toda a gente se interroga sobre a duração da guerra que Hitler poderia travar. E as chamadas democracias estão muito interessadas em saber como a ditadura nazi afeta os vários grupos sociais. [...]. Terror e resistência por todo o lado. Poder-se-ia projetar algum material documental como meio (Brecht apud White, 2012, p. 16).¹³

Os comentários acima foram feitos em uma carta enviada em abril de 1938 a Piscator, que estava prestes a se mudar para Nova Iorque. Nela, Brecht menciona que enviará uma cópia da peça e oferece uma justificativa levemente defensiva.

A diversidade e a natureza do material utilizado reforçam a classificação da obra como Teatro Documentário, forma teatral na qual Piscator se destaca tanto como um de seus principais influenciadores quanto como um de seus mais fervorosos defensores, mesmo que não no sentido estrito em que era utilizada por ele (White, 2012). Posteriormente, A. Boal também incorporou elementos do Teatro Documentário em seu método do Teatro do Oprimido.¹⁴

A identificação precisa das fontes utilizadas por Brecht é dificultada pelo

¹² What's needed most is documents, simple montage. Let the facts speak for themselves. No more appeals to sentiments. The tree of indictment will be gradually but all the more effectively stripped bare. (Brecht apud White, 2012, p. 24) (Tradução nossa)

¹³ Everybody is wondering how long a war Hitler could fight. And the so-called democracies are very much interested in knowing how the Nazi dictatorship affects the various social groupings. [...]. Terror and resistance everywhere. You could project some documentary material in between. (Brecht apud White, 2012, p.16. (Tradução nossa)

¹⁴ Sobre a grande influência de Piscator no trabalho de Boal, especialmente no Teatro do Oprimido, consultar o livro de Britto (2024).



fato de que muitas delas, por razões de segurança, não puderam ser reveladas. Embora a abordagem de Piscator no uso de material documental seja mais abrangente e distinta da de Brecht, a relevância de *Terror e Miséria* como a única obra antifascista não metafórica do autor permanece inquestionável. Sua construção dramatúrgica articula análises econômicas e políticas para evidenciar os mecanismos de dominação fascista.

Esse método de pesquisa e construção dramatúrgica, baseado na coleta e análise de materiais da realidade, é um dos aspectos em que *Terror e Miséria* se evidencia como resultado de um processo intenso de estudos e que por isso pode ser um excelente material para a formação política por meio do teatro. Ao conectar essas estratégias ao trabalho da ETP, é possível não apenas resgatar a memória das lutas antifascistas, mas também buscar as semelhanças e diferenças – assim como as razões para elas – nos comportamentos humanos entre essas diferentes épocas – nos moldes que a ideia brechtiana de modelo como modo de representação nos possibilita. Assim, as formações teatrais e política se entrelaçam, o que potencializa a construção dos núcleos teatrais da ETP na realidade atual.

A peça, como vimos, busca retratar o *Alltagsfaschismus*, que são situações do nacional-socialismo vividas nos detalhes. Não apenas os grandes fatos históricos, mas aquilo que se manifesta nas práticas cotidianas de cada pessoa – mais ou menos fascistas –, que, por exemplo, com medo de se expor, acabam por aderir a mudanças nos pensamentos e nas relações interpessoais. Essas situações contêm certos comportamentos que podem ter validade para o período fascista atual, cabendo investigar. Assim, dotados dessas reflexões sobre a utilidade de Brecht para entendermos o fascismo, vamos adiante apresentar o modelo em questão.

Uso do teatro na educação e na luta antifascista

O tempo de proclamações espetaculares, protestos etc. acabou por enquanto. O que é necessário agora é um trabalho educacional paciente, persistente e meticuloso, além de estudo. É claro que tudo isso é muito difícil. Sempre ouço que me tornei fascista, trotskista, budista ou sabe-se lá o quê (Brecht apud Parker, 2014, p. 680-681).

A velha técnica (que encontramos de forma estereotipada) já foi capaz de cumprir certas funções sociais; não é mais capaz de cumprir novas funções. Mas as novas funções se misturam com as antigas, e precisamos estudar urgentemente a técnica ultrapassada (Brecht, 2003, p. 250).

Na análise da peça, pode-se observar como a encenação buscou incluir vários debates. Estão presentes nela o debate sobre o expressionismo (Machado, 2011), o debate sobre a política da Frente Popular de Dimitrov e o debate sobre as formas de ação antifascista tanto na Alemanha quanto no exílio. A peça tem elementos de vanguarda, do realismo “lukacsiano”, do épico, do naturalismo; tudo de forma dialética, mostrando sua enorme capacidade estética e política. Arrisca-se dizer que Brecht dá um “drible” em Lukács ao englobar elementos realistas do modo com que este aceita (por exemplo, no elogio à cena *O Espião*), mas ao mesmo tempo os modificando epicamente. Essa experimentação, que usa a teoria para decantar os erros e assim forjar a prática futura, faz parte da essência dialética de Brecht que:

[...] pressupõe a experimentação com mediações possíveis, algumas muito objetivas, outras mais subjetivas, outras manifestas na forma da obra, variáveis segundo situações práticas distintas, devendo incidir não só sobre o objeto, mas também sobre o sujeito da prática. [...] E do seu projeto do teatro épico que nasce dessa avaliação de que muito mais útil do que condenar ou elogiar as novidades técnicas (como a montagem, monólogo interior ou a explicitação de recursos narrativos associados ao drama) é compreender os sentidos ideológicos das formas existentes, expor suas tendências de enunciação no confronto com as matérias e expectativas sentimentais da atualidade, modificá-las de acordo com interesses da luta social e política (Carvalho, 2015, p. 321).

A partir do exposto, fica claro o motivo de usarmos Brecht e, especialmente, essa peça. Nos últimos anos, devido à conjuntura nacional e internacional, o tema do fascismo foi recorrente. A ETP apresentou cenas nas manifestações antifascistas de 2018, incluindo o “Ele Não” no segundo turno da campanha presidencial, e também a Feira Carioca de Opinião, evento por ela promovido. A preocupação com o tema levou à criação da Frente Antifascista de Cultura, embora tenha tido curta duração. Apesar de Brecht sempre ter sido presente,



sua importância na ETP aumentou por sua capacidade formal de criar cenas que abordam o fascismo.

A peça *Terror e Miséria* oferece diversas cenas passíveis de exploração, mas, num primeiro momento, focou-se em três: *Físicos*, *A Mulher Judia* e *O Espião*. Esse desenvolvimento ainda é recente na ETP. A partir dessas experiências, se poderá avançar, avaliando a possibilidade de trabalhar com a peça inteira. Quanto a essas três cenas, seu uso ocorre progressivamente, considerando seus níveis de complexidade.

A cena *Físicos* é uma das mais simples. Nela, observa-se a técnica da quebra brechtiana e, ao mesmo tempo, a “presença ausente” de outros personagens que não estão em cena. Os dois personagens compartilham uma visão ideológica semelhante, valorizando a ciência independentemente da origem do cientista. No entanto, há um medo latente: a ameaça não está entre eles, mas sim em um agente externo que pode denunciar sua traição ao Terceiro Reich.

A cena *A Mulher Judia* possui maior complexidade. Também utiliza quebras e a presença ausente de outros personagens, desta vez por meio de diálogos imaginados, como conversas telefônicas. Há um metateatro na forma como a personagem ensaia seu discurso para o marido, que ainda não chegou. Inicialmente, o casal compartilha um compromisso de solidariedade, mas, conforme a esposa expõe sua situação, o marido começa a transicionar para uma posição distinta, chegando, ao final, a praticamente sugerir que ela vá embora. As contradições tornam-se explícitas, manifestando-se em ações concretas, como a entrega de uma mala à esposa.

A cena *O Espião* é a mais complexa, incorporando elementos das duas anteriores de maneira aprofundada. No início, há três personagens da família e a empregada, todos em uma situação semelhante. No entanto, o filho pertence à Juventude Hitlerista, e a empregada é filha do fiscal do quarteirão – um verdadeiro campo minado. Medo, suspeita e acusações mútuas aumentam a cada novo diálogo. A estratégia do diálogo telefônico com personagens ausentes também é utilizada. As contradições entre o que é afirmado e o que é feito aparecem claramente, como no momento em que o pai declara que em casa



pode-se falar livremente, mas todos se calam quando a empregada entra. Ao longo da cena, as acusações aumentam, mas os personagens também se apoiam. Há diversos “espiões” em potencial: a empregada, os vizinhos, os amigos, os alunos e, principalmente, o próprio filho. O ápice da cena ocorre quando se revela que a suspeita não se confirma – o filho não os denuncia, apenas saiu para comprar balas. Ainda assim, a dúvida persiste.

Devido à limitação de espaço, aprofundaremos a análise da cena O Espião e os processos realizados. Na oficina, após os jogos teatrais, que já iniciaram o debate através da imagem e de pequenas improvisações sobre o fascismo, utilizaram-se técnicas do Teatro do Oprimido. Um exemplo é a *Máquina Rítmica*, em que o grupo constrói coletivamente uma máquina sonora e corporal que expressa suas percepções sobre o fascismo. Alguns priorizam a violência física e direta, outros a traição, o medo, a situação econômica, etc. Um ponto central é trazer a discussão não apenas para o fascismo histórico de Hitler, mas também para sua manifestação atual sob Bolsonaro, Trump e seus semelhantes.

O aquecimento teatral é tanto físico quanto ideológico. O teatro permite teatralizar o pensamento e as contradições das situações reais que vivemos. Assim, o processo de teatro documental estruturado por Brecht já se inicia nos jogos. Isso aproxima nossas práticas do conceito de peças didáticas, que Brecht utilizava para promover exercícios de dialética entre os participantes.

Terror e Miséria está no prelo. Lukács já saudou a cena do Delator como se eu fosse um pecador que voltou ao seio do Exército da Salvação. Eis aqui afinal alguma coisa tirada diretamente da vida. Ele esquece a montagem de 27 cenas e o fato de que é, na verdade, apenas uma tabela de gestos, o gesto de manter a boca fechada, o gesto de olhar em volta, o gesto do medo súbito etc. O padrão de gestos numa ditadura. Ora, o teatro épico pode mostrar que tanto os interiores quanto os elementos naturalistas estão dentro de seu raio de ação, que não é isso que tem importância decisiva (Brecht, 2002, p. 13).

Após esse momento inicial, o grupo é dividido em três partes. Apresentou-se na ETP um resumo de cada cena, seguindo a linha do que foi aqui descrito anteriormente, e cada grupo assumiu uma das cenas. Em especial, aprofundamos no presente artigo o uso da cena *O Espião* como modelo para criação de novas cenas.



Uma das oficinas ocorreu numa universidade inglesa, onde foi identificada uma situação semelhante relacionada ao movimento de luta por uma Palestina livre. Em várias universidades ao redor do mundo, esse tema tem sido um campo de batalha, e muitas instituições iniciaram processos de perseguição contra aqueles que se manifestam a favor da Palestina. A cena montada, baseada em fatos reais, foi encenada em Londres e apresentou duas situações que ocorriam simultaneamente em espaços distintos, mas que compartilhavam discursos de medo e ameaças semelhantes.

O primeiro cenário se passava na sala dos professores, onde um grupo de aproximadamente oito personagens discutia seu dia e suas aulas. Ao abordar a questão palestina, instaurava-se um clima de receio, em que eram proferidas frases que associavam os palestinos ao terrorismo e que equiparavam a defesa da Palestina ao antissemitismo. Em determinado momento, um professor apontava para outro, acusando-o de ter participado de uma manifestação pró-Palestina. O professor acusado negava e dizia que deveria haver um engano. A cena se tornava ainda mais tensa quando uma funcionária de aparência árabe entrava na sala para servir café, fazendo com que todos se calassem. Acidentalmente, ela derrubava café quente sobre um dos professores favoráveis aos palestinos, e outro professor fazia uma piada dizendo que aquele era o resultado de apoiar "esse tipo de gente". No desfecho da cena, o chefe do departamento entrava na sala, mas antes de entrar, retirava discretamente seu broche pró-Palestina. Em seguida, repreendia os professores, recomendando que evitassem certos temas e comunicava o informe do reitor sobre a proibição de um festival pró-Palestina que já estava confirmado e com toda a produção realizada.

A segunda parte da cena se passava entre os alunos, que se reuniam para discutir a proibição do festival pela reitoria. O grupo, composto por seis estudantes, iniciava a conversa de maneira radicalizada, indignado com a decisão. Aos poucos, surgiam suspeitas sobre quem teria passado informações que inviabilizaram o evento. Em dado momento, um aluno questionava outro sobre uma possível conversa com um professor sionista. O segundo aluno negava, mas a suspeita aumentava quando um terceiro colega mencionava que

aquele aluno, considerado mediano academicamente, havia tirado a nota máxima em uma prova em que a maioria dos estudantes teve dificuldades. Pequenos ataques começavam a surgir entre eles. Um dos alunos permanecia no celular e falava pouco. Em determinado momento, ele era questionado sobre o que estava fazendo e respondia que conversava com sua namorada, ao que outro colega ironizava: "Aquele pelega?". O debate continuava, e um dos alunos, progressivamente, ia abandonando a radicalidade, chegando ao ponto de retirar um dos cartazes pró-Palestina da parede do centro acadêmico, argumentando que talvez não fosse necessário mantê-lo ali. Pouco depois, percebem que o aluno que estava no celular havia saído da sala e começam a especular que ele poderia ter ido à reitoria ou chamar a segurança do campus. De repente, ele retorna, e todos silenciam. Perguntam onde ele estava, e ele responde mostrando uma embalagem: "Fui comprar uma pizza para dividirmos, alguém quer?". O grupo respira aliviado, mas antes do encerramento da cena, um dos alunos cochicha para o colega ao lado: "Mas será que ele só foi comprar a pizza?".

Outra oficina foi realizada no Brasil, em um contexto de atendimento em saúde. A cena se iniciava com um casal levando seu filho a um hospital. O pai usava um adesivo de um candidato de esquerda, e a mãe sugeria que talvez fosse melhor retirá-lo, considerando o grande número de médicos bolsonaristas. O pai não via necessidade, mas, no trajeto até o hospital, durante a corrida de Uber, o motorista fazia declarações em defesa de Bolsonaro e era extremamente rude com o casal. Antes de entrar no hospital, o pai decidiu retirar o adesivo.

Ao chegarem para o atendimento, eram recebidos por um médico sério e de poucas palavras. Durante o exame, a criança perguntava: "Papai, cadê o seu adesivo do...?". O médico, então, erguia os olhos e fixava o olhar no pai, que, constrangido, tentava desconversar dizendo que o filho gostava de brincadeiras. A mãe intervinha rapidamente, perguntando ao médico sobre as recomendações e os sintomas da febre da criança. O médico saía da sala para buscar exames, e o pai repreendia o filho, que não entendia o problema. O casal começava a discutir, culpando-se mutuamente pelo episódio: um argumentava que não deveriam sair de casa com adesivos, enquanto o outro defendia que não



deveriam expor essas questões ao filho. A discussão cessava com a entrada de uma enfermeira, que fazia o casal se calar, enquanto a criança sorria. O médico retornava e perguntava sobre as vacinas da criança. O casal hesitava, mas dizia que o filho estava vacinado, embora tivessem dúvidas sobre uma vacina específica. O médico reforçava a importância da vacinação, e a consulta chegava ao fim. O casal saía do hospital aliviado.

Conclusão

A experiência da ETP evidencia a necessidade de articular teoria e prática para a construção de uma pedagogia antifascista. A prática teatral não deve ser apenas um meio de representação simbólica das contradições sociais, mas um espaço de experimentação dialética que possibilite a compreensão dos mecanismos do fascismo cotidiano e a organização para sua superação. Como aponta Carvalho (2015), o teatro dialético não se define por formas ou temas fixos, mas se constrói na tensão entre palco e plateia, na busca por contradições que impulsionem um trabalho comum. Dessa forma, sua centralidade não está na obra acabada, mas no processo de construção coletiva e na relação dinâmica entre formas de expressão e política.

No entanto, a valorização da prática em detrimento da teoria tem se tornado um problema recorrente na sociedade contemporânea. O anti-intelectualismo, que antes se manifestava como desprezo pelo conhecimento acadêmico, hoje assume uma nova roupagem ao absolutizar a experiência vivida e rejeitar a reflexão teórica. Essa inversão não supera a lógica reducionista da tecnocracia acadêmica, mas apenas substitui um dogma por outro, impedindo a construção de uma práxis efetiva que una experiência e reflexão. Essa dicotomia, no campo das artes, esteve presente nos debates sobre o Expressionismo nos anos 1930. A abordagem expressionista, como bem observaram Brecht e Lukács, ao enfatizar a subjetividade e o irracionalismo, frequentemente desconsiderava as contradições materiais e as relações sociais concretas que estruturam a realidade.

No Brasil, esse debate emergiu em momentos-chave da história da arte

engajada, como nas disputas entre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, nos anos 1960, e nos embates entre A. Boal e Anatol Rosenfeld. A radicalidade dessas experiências não se limitava ao campo acadêmico, mas era aplicada diretamente nas ruas, inserindo a arte na luta política concreta. No entanto, o golpe empresarial-militar de 1964 interrompeu esse processo, desarticulando tanto as vanguardas artísticas quanto os espaços de experimentação teórica e política. Atualmente, o debate sobre a relação entre formas de criação artística e transformação social está restrito a iniciativas pontuais de grupos culturais e a setores isolados da academia, sem uma interlocução sistemática entre esses campos.

A ETP, situada no campo marxista, reconhece a urgência de retomar esse debate de forma articulada, promovendo uma investigação que atualize a experiência brechtiana para o contexto contemporâneo. O desafio consiste em sistematizar um modelo teatral – que é também pedagógico – que preserve sua flexibilidade dialética, evitando reducionismos formais que o tornariam incompatível com a abordagem crítica de Brecht. A interação permanente com os movimentos sociais deve atuar como um antídoto contra o formalismo, garantindo que a pesquisa sobre um modelo antifascista de teatro se mantenha enraizada nas lutas concretas. Dessa forma, a ETP busca contribuir para a construção de uma arte anticapitalista que não apenas represente o real, mas impulsione a reconfiguração das relações sociais.

Ainda fica para a ETP o desenvolvimento do próprio uso da ideia brechtiana de modelo. Nas cenas apresentadas neste trabalho, percebe-se que o uso dessa ideia ainda é incipiente, praticamente reduzindo-se a uma coincidência temática e de inspiração para o “clima” da cena. Os gestos que poderiam se reproduzir, dadas situações com “climas” tão semelhantes, ainda não parecem ter sido exaustivamente investigados.

A próxima etapa desse modelo na ETP é sua ampla experimentação nos núcleos fixos que a compõem, assim como em oficinas realizadas em parceria com movimentos sociais. Esta etapa apresenta boas expectativas, uma vez que a atualidade das cenas tem se mostrado uma verdade cada vez maior, especialmente no que se refere ao medo e ao terror vivenciados em diferentes



contextos no nosso “fascismo cotidiano” do Rio de Janeiro. Resta aos investigadores da ETP identificarem quais gestos, mostrados por Brecht, se repetem na realidade atual do grupo.

Referências

AMARAL, M. Bolsonaroistas articulam na Europa criação de coalizão da extrema direita internacional. *Agência Pública*, 11 jul. 2024. Disponível em: <https://apublica.org/2024/07/bolsonaristas-articulam-na-europa-criacao-de-coalizao-da-extrema-direita-internacional/>. Acesso em: 15 fev. 2025

BOAL, J. *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje: entre “ensaio da revolução” e técnica interativa de domesticação das vítimas*. São Paulo: Hucitec Editora, 2022.

BRECHT, B. *Der Arbeiter*. Nova Iorque, 23 nov. 1935.

BRECHT, B. *The Private Life of the Master Race: a documentary play*. Trad. Eric Russell Bentley, com assistência de Elisabeth Hauptmann. New York: New Directions, 1944.

BRECHT, B. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, B. *Diário de trabalho*. v. 1: 1938-1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, B. *On Arts and Politics*. Edição de Tom Kuhn e Steve Giles. New York; London: Bloomsbury, 2003.

BRECHT, B. *Teatro Completo – Bertolt Brecht*. Vol. 4. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

BRITTO, G. *Augusto Boal e a Formação do Teatro do Oprimido*. Mórula e Expressão Popular: São Paulo, 2024.

CARVALHO, S. de. Brecht e a polêmica sobre o expressionismo. *Marx e o Marxismo*, v. 3, n. 5, p. 313-324, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.niepmarx.com.br/index.php/MM/article/view/144>. Acesso em: 8 fev. 2025.

DIMITROV, G. Der Dramatiker Bertolt Brecht. *Austro-American Tribune*, 1 jul. 1945. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/dimitrov/1935/fascismo/02.htm>. Acesso em: 15 fev. 2025.

MACHADO, C. E. J. (Org.). *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.



NOLASCO, Amanda; BRITTO, Geo; BOAL, Julian. *O teatro como forma de fazer política: a Escola de Teatro Popular de Rio de Janeiro*. Conjunto, Casa de las Américas, Havana, Cuba, n. 206-207, jan.-jun. 2023. p. 46-57.

PARKER, S. *Bertolt Brecht: a literary life*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

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

POSADA, F. Lukács. *Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

STAFF, ETP "Citizenship on Stage: A Project of the Popular Theatre School in Rio de Janeiro", *Pedagogy and Theatre of the Oppressed Journal*, v. 5, Article 7. 2020. Disponível em: <https://scholarworks.uni.edu/ptoj/vol5/iss1/7> Acesso em: 15 fev. 2025.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. *Gleichschaltung: A Coordenação do Estado Nazista*. Enciclopédia do Holocausto. Acesso em: 15 fev. 2025.

WHITE, John J.; WHITE, Ann. *Bertolt Brecht's Furcht und Elend des Dritten Reiches: a German exile drama in the struggle against fascism*. New York: Camden House, 2010.

Recebido em: 15/02/2025

Aprovado em: 22/03/2025