

O ENGAJAMENTO DA ARTE TEATRAL – TEMAS E FORMAS ESTÉTICAS A SERVIÇO DA LUTA POLÍTICA

Rosangela Patriota - UFU

A cena teatral, em diversos momentos históricos, colocou-se a serviço da luta política, seja com o intuito de divulgar idéias, seja a fim de intervir efetivamente no processo por meio da agitação e da propaganda. Assim, dada a amplitude temática e a diversidade estética, serão destacadas algumas experiências que se tornaram referências no debate Arte e Política.

Dessa feita, manifestações referentes ao teatro político moderno, devido a sua “vocalização historicista”, encontram-se no movimento romântico, apesar de o seu herói, tal qual o clássico, ainda se veja enredado por forças que não podem ser, por ele, controladas e/ou vencidas. Posteriormente, as interlocuções estabelecidas com o Simbolismo, com o Expressionismo e com o Naturalismo suscitaram inquietantes aproximações, nas quais:

a existência de uma “vontade do herói” deixa de ter sentido e, conseqüentemente, dá-se a desdramatização dos protagonistas, sendo que a unidade de ação se submete à ação do meio e, em decorrência, este passa a ser o articulador exclusivo dos episódios. Essa nova configuração de elementos estruturais é que pode permitir, por exemplo, que a face teatralmente encarnada do proletariado, pela primeira vez, reponte no centro do palco.¹

Essas composições estéticas aliadas à pluralidade social, política e cultural, intensificada a partir do século XIX, redimensionaram a noção de público e permitiram o surgimento de trabalhos comprometidos, em graus diferenciados, com as lutas sociais do período e com a explicitação do caráter histórico/político das criações artísticas. Ao lado disso, as transformações decorrentes do capitalismo e as premissas da utopia socialista forneceram subsídios para o aparecimento de trabalhos que externaram os vínculos com as lutas de seu tempo.

Nesse debate, o processo revolucionário russo foi uma das mais importantes iniciativas, tanto no que se refere às expectativas e às promessas anunciadas, quanto em relação às frustrações e às derrotas dos projetos que a alimentaram.

O regime soviético saiu sorrateiramente do teatro da História, onde havia feito uma entrada triunfal. Ele constituiu de tal maneira a matéria e o horizonte do século, que seu fim sem glória, depois de uma duração tão breve, forma um surpreendente contraste com o brilho de seu percurso. Não que a languidez doentia de que sofria a URSS não pudesse ser diagnosticada; mas a desagregação interna estava oculta ao mesmo tempo pela potência internacional do país e pela idéia que lhe servia de bandeira. A presença soviética nos negócios do mundo atestava a presença soviética na história do mundo. De resto, nada era mais estranho à opinião pública do que a perspectiva de uma crise radical do sistema social instaurado por Lênin e Stálin. A idéia de uma reforma desse sistema achava-se, sim, mais ou menos em toda parte já há um quarto de século e alimentava, sob formas muito diversas, um revisionismo ativo, mas sempre respeitoso da superioridade de princípio do socialismo sobre o capitalismo. Mesmo os inimigos do socialismo não imaginavam que o regime soviético pudesse desaparecer e que a Revolução de Outubro pudesse ser 'apagada'; menos ainda que essa ruptura pudesse ter como origem iniciativas do partido único no poder.²

Se as ações posteriores a Outubro de 1917 foram marcadas por críticas e frustrações, não se pode ignorar o furor causado pela possibilidade do inusitado, do totalmente novo, do nunca antes imaginado, quando do encontro entre a utopia da transformação revolucionária e o desenrolar dos acontecimentos históricos, em um momento no qual os partidos políticos atuantes colocavam-se favoráveis à idéia de transformação, fosse ela de cunho revolucionário ou reformista. Existiram vários projetos apontando intenções inovadoras e dando origem a uma multiplicidade de propostas presentes, nos primeiros dias da Revolução, no nível sociopolítico e artístico.

Nesse último, o cubo-futurismo³ tornou-se referência para compreender o engajamento de importantes artistas. A busca de uma nova sociedade e, por conseqüência, de um "homem novo" foram a base de intervenções estéticas que almejaram conscientizar a população em prol da causa bolchevique.

Naqueles dias futurismo e revolução pareciam identificar-se, a novidade das formas coincidindo com a renovação política. Os artistas de vanguarda, que na ruína dos velhos hábitos avistavam a chegada de uma inesperada liberdade formal, consideravam o futurismo a única tendência capaz de expressar o fermento da época. Foram os cubo-futuristas os primeiros a inculcar nas próprias obras o ritmo, os temas, os propósitos da revolução: sejam vistos o projeto de Tátlin para um monumento à Terceira Internacional, a comédia **Mistéria-Buff** e o poema **150 000 000** de Maiakóvski, o drama **Stienka Rázin** de Maiênski, os espetáculos de Meyerhold.⁴

As tradições populares russas, resignificadas à luz das perspectivas da vanguarda artística, as criações gráficas, ocupando as vitrines da ROSTA⁵, a pintura a poesia, o cinema e o teatro foram instrumentalizados, com vistas a criar posturas estéticas originais, e coadunaram-se com as ambições de uma nova sociedade. Especificamente, no que diz respeito às atividades teatrais, buscou-se:

[...] quebrar o espaço fechado da cena e do teatro tradicional para substituir pelo espaço aberto das praças e das ruas; o teatro não é mais um mundo separado do vivido, da história, da política, é a sua expressão e a sua transformação simbólica; trata-se de criar uma arte colectiva que não seja mais uma criação individual, mas a expressão de todos; a separação actor/espectador deixa de existir. O actor não é um profissional. Os actores da história e da cena são os soldados, operários e os camponeses. O espectador pertence à multidão, e o actor não é mais do que um deles. É o símbolo individualizado do herói colectivo: o espaço teatral é idêntico ao espaço da cidade e o tempo da acção é o da história.⁶

Este momento ímpar fomentou ambições criativas, até então, inéditas na história ocidental, e subsidiou novas práticas políticas e culturais que contribuíram com a história do engajamento estético, visto que as circunstâncias vivenciadas na Rússia não poderiam ser meramente reproduzidas em outros países.

Embora a Rússia congregasse um amplo espectro de experimentação, no decorrer dos anos 1920, esse processo começou a ser suplantado, à medida que a investigação e o grau de questionamento, inerentes a ele, não se coadunavam com os propósitos do Estado Bolchevique. A partir de 1929, houve a desmontagem das propostas do auto-ativismo e um controle maior do Partido sobre os *agitprops*, além do privilegiamento da educação política, com a finalidade de consolidar o socialismo soviético, por intermédio da mudança dos costumes. Ao mesmo tempo, o estímulo à constituição das cooperativas e à elevação da produtividade tornou-se prioritário em detrimento de iniciativas que privilegiassem o aspecto criativo e ousado da transformação.

Na década de 1930 assistiu-se à consolidação do “realismo socialista” como perspectiva estética da União Soviética, na qual se enfatizava os conteúdos morais e políticos das obras em detrimento de pesquisas formais. Sob esse enfoque, a qualidade artística, resultante de investigações que suscitasse questionamentos formais e/ou revelassem resultados originais e ousados, foi relegada ao segundo plano, pois as intenções ideológicas deveriam ser os elementos determinantes da produção artística.

No entanto, mesmo com a mudança de diretrizes, a inquietação propiciada pelos artistas russos motivou a proposição de projetos de arte engajada em países como a Alemanha. Neste, o trabalho de Erwin Piscator foi de suma importância para o

estabelecimento de um teatro comprometido com as idéias de emancipação política e social, como destacou Wolfgang Drews no prefácio do livro, *Teatro Político*:

tudo aconteceu nos tempestuosos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, a 'década dos vinte' segundo o rótulo dourado que lhes após o destino. Começando em salas de restaurantes e em palcos de associações, o movimento voltou-se contra o grandioso novo barroco, a brilhante arte de Max Reinhardt, e, com coros de proletários, cartazes, documentos cinematográficos, máquinas e mecanismos, lançou-se à defesa de um novo teatro, de um teatro pedagógico-político. Em todos os ventos da época ondulava a rubra bandeira da revolução, ao mesmo tempo bandeira partidária e símbolo do anseio brotado do meio do estrondo e da chacina da guerra. Era o teatro proletário a substituir o palco da humanidade. Estão juncadas de provocações e proclamações as estradas que deveriam conduzir ao paraíso terrestre. Aos desafios respondem escândalos. Estetas e esteticistas erguem-se contra as peças dogmáticas, e os destinos particulares são postos de lado pelos destinos políticos, econômicos, sociais. 'Deveríamos, novamente, entender o teatro como 'instituição moral'. Apreensão, identificação, confissão! Como diz Tolstoi: a arte só tem finalidade quando contribuiu para a evolução dos homens. Perdemos a fé nos homens. Temos de auxiliar a razão a reconquistar o seu direito. A arte não é uma fumaça, a arte serve para esclarecer e, talvez, para 'transfigurar' – mas muito cuidado!⁷.

Piscator não só realizou um teatro de agitação, como procurou repensar a própria cena teatral. No que se refere ao espaço, redimensionou o palco atribuindo-lhe outras dimensões narrativas e elaborou esboços para a construção de edifícios que dessem novas configurações ao palco e à platéia. Em relação às temáticas abordadas, os conteúdos históricos foram predominantes, mas no que diz respeito ao aspecto formal, estimulou a constituição de dramaturgia e de direção coletivas, a fim de as proposições divulgadas em cena ganhassem materialidade no processo criativo, como atesta o seguinte depoimento de Bertolt Brecht, que fora integrante da equipe de escritores:

foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de imprimir ao teatro um caráter educativo. Participei de todas as suas experiências, e delas nenhuma se fez que não tivesse por finalidade enaltecer o valor educativo do palco. Tratava-se diretamente de dominar no palco os grande complexos contemporâneos de questões, as lutas em torno do petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, os problemas raciais, etc. Patenteou-se a necessidade de uma completa reforma do teatro. Não é possível, aqui, enumerar os achados, todas as inovações que Piscator, juntamente com quase todas as novas conquistas técnicas, empregou para levar ao palco os grandes problemas modernos. Provavelmente os presentes conhecem alguns como, por exemplo, o uso do filme que ele transformou num coadjuvante, semelhante ao câro grego, e conhecem igualmente a faixa móvel que deu movimento ao piso do palco, permitindo a fluência de fatos épicos, como a marcha do bravo soldado Schwejk na guerra.

A princípio, as experiências de Piscator produziram um completo caos no teatro. Transformado o palco em sala de máquinas, o recinto dos espectadores passou a ser o de uma assembléia. Para Piscator, o teatro era um parlamento e o público uma associação legisladora. Ao parlamento foram levadas plasticamente as questões públicas que era preciso resolver. [...] O teatro tinha uma ambição: colocar o seu parlamento, o público, em situação de, baseado em suas ilustrações, estatísticas, palavras de ordem, tomar as suas decisões. [...] As experiências de Piscator abateram quase todas as convenções imiscuindo-se, com uma força renovadora, no modo de criação dos autores de peças, no estilo de representação dos atores, no trabalho do cenarista, aspirando sobretudo, a uma função social inteiramente nova do teatro.⁸

As palavras de Brecht ressaltam, juntamente com a politização, a pesquisa desenvolvida, com o intuito de encontrar a forma adequada para veicular as idéias expostas,

em uma dramaturgia cuja mensagem deveria ser de fácil compreensão. Para tanto, a utilização de personagens planas⁹ contribuiu para a apresentação de situações que opunham, de forma maniqueísta, proletários e capitalistas, com vistas a enfatizar o conteúdo didático-pedagógico de seu trabalho.

O teatro de Erwin Piscator abrigou vários artistas e intelectuais. Como membro da Liga Spartaquista estimulou a cultura e a agitação proletárias, realizando espetáculos em parcerias com o Partido Comunista Alemão e com sindicatos. Evidente que tanto o processo criativo, quanto as relações com essas instituições nem sempre foram tranqüilas, porém a grandeza de propósitos justificava todos os embates e as expectativas.

Essa rápida ambientação histórica permite que se visualize a importância do referido diretor na cena teatral e política da Alemanha e na elaboração de uma arte engajada. No entanto, mesmo com essas referências, quando se discute temas relativos ao binômio arte/política, o nome de Piscator, quase sempre, é ofuscado pela presença e pelo legado de Bertolt Brecht, considerado uma das figuras mais importantes do século XX. Sobre o seu pensamento, o filósofo Anatol Rosenfeld escreveu:

não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht, visto seus ensaios e comentários sobre este tema se sucederem ao longo de aproximadamente trinta anos, com modificações que nem sempre seguem uma linha coerente. 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. [...]. 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 a 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. Por sua vez, o antiilusionismo e antipsicologismo dos expressionistas são totalmente 'transfuncionados' na obra de Brecht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente. Brecht absorveu e superou ambas as tendências numa nova síntese, à semelhança do marxismo que absorveu e reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção.¹⁰

Brecht, sem dúvida, tornou-se nome obrigatório nas questões relativas ao engajamento artístico, seja em relação aos seus textos teatrais seja a partir de suas reflexões. Dessa maneira, comentar seu processo criativo e suas idéias envolve um leque de opções. No que se refere especificamente ao comprometimento político da arte, alguns temas ganharam predominância sobre outros, em especial, aquele que articula as realizações formais às condições de produção.

As vastas engrenagens, tais como a ópera, o teatro, a imprensa, etc., impõem as suas concepções, a bem dizer, incôgnitamente. Já de há muito que, para abastecimento das suas

instituições públicas, estas engrenagens tiram partido do trabalho mental (a música, a poesia, a crítica, etc.) de intelectuais que ainda participam dos lucros – intelectuais, por conseguinte, que, de um ponto de vista económico, participam na gerência, enquanto, de um ponto de vista social, tendem já para o proletariado. São as engrenagens que valorizam o trabalho dos intelectuais, a seu modo, e lhe imprimem uma directriz exclusiva; não obstante, estes persistem no logro de que nada mais se pretende do que a valorização do seu trabalho, de que se trata apenas de um fenómeno secundário que não tem qualquer influência sobre o seu trabalho e que, muito pelo contrário, lhe confere a possibilidade de exercer uma influência. O facto de os músicos, os escritores e os críticos não estarem esclarecidos no que toca à sua situação acarreta consequências tremendas a que até agora se tem concedido importância mínima. Pois, na convicção de estarem de posse de uma engrenagem que, na realidade, os possui a eles, defendem algo sobre que já não têm qualquer controlo, que já não é (como crêem, ainda) um meio ao serviço dos produtores. Defendem, portanto, uma engrenagem que é um meio contra a sua própria produção (uma vez que esta segue determinadas tendências próprias, inovadoras, que não são adequadas à engrenagem ou que se lhe opõem).¹¹

Tal constatação destaca um dos problemas centrais da arte engajada, relativo às condições em que a atividade se desenvolve e quais intenções nela se abrigam. Aliás, essa análise não ficou restrita somente a Brecht, como demonstram importantes grupos do teatro norte-americano, na década de 1960. Eles, a partir de seu trabalho, questionaram o *status quo* e a ideia de *civilização ocidental*, por meio de relações diferenciadas entre palco e platéia, além de procurarem repensar as condições para materialização de seus espetáculos¹².

Dentre os que estiveram atuantes, cabe destacar, entre outros, o *Living Theater*, de Julian Beck e Judith Malina, o *Teatro Campesino*, de Luis Valdéz, o *Bread & Puppet* e o *San Francisco Mime Troupe*, porque, mesmo com trajetórias específicas, eles se aproximaram na intenção de transformar a sociedade em seus diversos níveis de apreensão.

Para tanto, o *Living*, surgido no início da década de 1950, começou seus trabalhos no apartamento de Beck e Malina, no West End Avenue, inspirado em Jean Cocteau, com o objetivo de formar um teatro para uma comunidade de artistas.

Mas no fim da década sua preocupação com a comunidade passara da formação de uma comunidade de artistas para a organização, através da arte, da comunidade mais ampla – despertando, tanto os atores como a platéia para a consciência política e a ação, particularmente contra a Bomba (maneira como eram conhecidas as bombas atômica e termonuclear) e pela paz mundial. Ao longo de toda a década de 1960, o *Living Theater* seria um modelo internacional para grupos de teatro político. Mesmo dentro do movimento eles eram controversos, por seu anarquismo. Mas sua dramaturgia política estava tanto na vanguarda da década de 1960 quanto sua obra inicial estivera no teatro dos poetas da década de 1950.¹³

Com esse objetivo, o *Living* buscou *democratizar* o processo de trabalho, a fim de tornar os atores cada vez mais criativos e o público mais atuante e questionador, pois:

As produções do *Living Theater*, de Brecht a Goodman e *The Brig*, de Brown, constituíram mais uma tentativa politicamente orientada de mudar o mundo do que meramente distraí-lo – “envolver, ou tocar, ou comprometer a platéia, não exatamente mostrar-lhe algo”, como o exprime Beck. *The*

Connection empurrou goela abaixo do espectador a condição do viciado em droga e sugeriu que platéia, queira ou não, podia ser mais envolvida nos problemas dos vícios das outras pessoas do que admitia consigo mesma. [...] Em *The Brig*, a questão era fazer a platéia vir a sentir a violência que realmente estava ocorrendo no palco: “Deixe-os ouvir o barulho, deixe-o causar-lhes dor, deixe-os sentir os muros no estômago... até não haver nenhuma prisão em qualquer lugar”, escreveu Beck. Desse modo, o Living Theater desafiava os seus espectadores a meditar sobre suas obrigações morais como seres sociais.¹⁴

Essa vontade de intervir no cotidiano da cidade e de seus habitantes, suscitar formas de discussão e de ativismo não foi característica somente do *Living Theater*. Porém, as formas encontradas e as intenções contidas eram diversificadas. Enquanto o *Living* compreendia a sua atuação teatral como uma missão, o *Bread & Puppet*, por exemplo, construiu uma outra postura estética e social, a partir da recusa em se apresentar em salas de teatro e para platéias numerosas.

Realiza espetáculos principalmente numa pequena igreja no sul de Manhattan. Mas freqüentemente desce à rua: espetáculos especiais são apresentados no Central Park ou em Washington. Ou nos bairros populares de Bronx ou no East Harlem. O grupo tem também desfilado pelas avenidas, em marchas pela paz ou pelos direitos civis: no meio dos manifestantes surgem inesperados atores com máscaras estranhas e misteriosas, ao lado de fantoches enormes. [...] A comunicação estabelece-se mais firme com platéias pequenas. [...] O que mais impressiona nos trabalhos do *Bread and Puppet* é a pesquisa permanente, uma elaboração formal, cuidada e trabalhada em minúcias, uma intensa revalorização do teatro como ritual, forma de captar uma realidade no que ela possa ter de mais profundo, tudo através de um trabalho de redescoberta da força expressiva e simbólica do gesto, do movimento econômico mais exato e da utilização do som como linguagem do espetáculo. No *Bread and Puppet* os ‘atores’ não aparecem sem máscaras: estão sempre envoltos em roupas que escondem seus corpos inteiros; os rostos são igualmente escondidos por máscaras. E representam ao lado de fantoches e marionetes’. [...]. Na relação ator-fantoches está um dos pontos básicos, como renovação, do trabalho em grupo. [...] Mas Schumann não aceita que seu teatro seja rotulado de ‘teatro de protesto’. Acha que não é essa a missão, a profissão. Afirmo que acredita em dizer o que deve ser dito, o que é necessário dizer. Não está interessado em ideologias. O único tema político que abordará é a guerra, ou seja, a paz. E é contra um teatro de provocação. Afirmo: ‘Não adianta chocar o espectador. Isso irrita. Ele fica contra. Não adianta insultar. É preciso conquistá-lo, atraí-lo’. O que seduz Schumann é realmente o ritual e ele vê o teatro, como uma manifestação artística espiritual, que deva acontecer entre os homens. Por isso desfila nas marchas, faz espetáculos nas ruas. ‘Não gosto do teatro tradicional. Mas há outras manifestações teatrais que possuem sentido: os serviços religiosos, por exemplo. E há o teatro chinês, o grego, o egípcio. Não acho que seja indispensável revolucionar o teatro. É preciso encontrar um sentido para o teatro. Mesmo que seja a partir de uma forma tradicional. Tem que ter um sentido para o público. [...] Schumann afirma: ‘O teatro precisa ser um alimento tão essencial como o pão’¹⁵.

“O teatro como elemento tão essencial como o pão”. Essa frase, talvez, possa ser interpretada como síntese das atividades daqueles que, na década de 1960, buscaram romper os espaços destinados à arte e reintroduzi-la à experiência do cotidiano. Tal proposição significava não só redimensionar as relações de produção como também implodir as divisões sociais e simbólicas que estruturam o mundo contemporâneo.

Nesses embates, o engajamento político foi o *leitmotiv* para a construção do repertório temático e formal, assim como as circunstâncias do momento histórico estimularam e

propiciaram a emergência de práticas e de representações, que tornaram o diálogo Arte/Política e História/Estética, em nossos dias, campos investigativos nos quais as possibilidades de trabalho permitem instigantes interlocuções entre o historiador e as diversas linguagens artísticas.

¹ GUINSBURG, Jacó & GARCIA, Silvana. De Büchner a Bread & Puppet – Sendas do Teatro Político Moderno. In: SILVA, Armando Sérgio da. (org.). *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 119.

² FURET, François. *O Passado de uma Ilusão: Ensaio sobre a idéia comunista no século XX*. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 9.

³ Em relação a esta vertente estética, Ripellino assim manifestou-se: “os cubo-futuristas surgiram em abril de 1910 com o almanaque *Sadók sudiéi* (O Viveiro dos árbitros), redigido por Viélimir Khliébnikov, David e Nicolai Burliuik, Vassili Kamiênski e Elena Guro. A princípio, o grupo denominou-se ‘Guiléia’, do antigo nome da região em volta do Kherson, onde viveram os irmãos Burliuik. Este nome clássico, que evoca uma amplitude ilimitada, fervilhante de rebanhos e de túmulos, batida pelos ventos do Ponto Euxino, adequava-se perfeitamente às cadências épicas de Khliébnikov. Assim, desde o início, os cubo-futuristas, que Khliébnikov quis rebatizar com a palavra russa ‘budietliane’ (de ‘budu’, futuro de ‘bit’ = ser), revelaram o seu amor pelas civilizações remotas e pelos fatos mitológicos”. (RIPELLINO, Ângelo M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 15).

⁴ RIPELLINO, Ângelo M. *Op. Cit.*, p. 15.

⁵ Agência Telegráfica Russa.

⁶ PALMIER, Jean Michel. *Lénine a arte e a revolução: ensaio sobre a estética marxista*. Lisboa: Moraes, 1976, p. 197-198, volume 3.

⁷ DREWS, Wolfgang. Documento Histórico – Documento Atual. In: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 2.

⁸ BRECHT, Bertolt. Apud DREWS, W. *Op. Cit.*, p. 7.

⁹ Antonio Candido ao discutir o conceito de personagem plana tem como referência o livro de E.M. Forster, no qual se encontra a seguinte caracterização: “As personagens planas eram chamadas *temperamentos* (*humours*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase, como: ‘Nunca hei de deixar Mr. Micawber’. Ai está Mrs Micawber. Ela diz que não deixará Mr. Micawber; de fato não deixa, e nisso está ela’. Tais personagens ‘são facilmente reconhecíveis sempre que surgem’; ‘são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias’”. (FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold, 1949, pp. 66-67 apud CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: --- et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 62-63).

¹⁰ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 145-146.

¹¹ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugalia Editora, s/d, pp. 16-18.

¹² A presença do teatro engajado nos E.U.A. não foi apenas uma prerrogativa da década de 1960. “No final dos anos 20, o agitprop eclode nos Estados Unidos, no rastro da recessão econômica. Fomentados pelo Partido Comunista, dois grupos se destacaram no período: o WTL – Workers’ Laboratory Theatre, um dos pioneiros do agitprop americano, e o Prolet Bühne. A atividade teatral deste último, fundado em 1928 pelo alemão John Bom, se reveste de matiz étnico, na medida em que é promovido por minorias de imigrantes no processo de inserção no novo meio sócio-cultural e no eixo das lutas por direitos trabalhistas. A essa mesma linhagem pertenceu o ARTEF – Arbeiter Theater Farband –, formado por judeus, que, embora não fosse em sua origem um grupo de agitprop, dedicou-se por um tempo à militância ativista, também sob a influência do Partido Comunista. Durante toda a década, a ação e a presença desses grupos nas ruas pontuou o processo de recuperação econômica do país. Organizados em ligas associativas, buscaram afirmar para o teatro a função de instrumento de luta de classes, por um lado, e de resistência contra a propensão predominantemente comercial das produções da Broadway, por outro.” (GUINSBURG, Jacó & Garcia, Silvana. *Op. Cit.*, p. 136-137).

¹³ BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-Gard, Performance e o Corpo Efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 61.

¹⁴ Idem, p. 62-63.

¹⁵ PEIXOTO, Fernando. O teatro como alimento essencial. In: ---. *Teatro em pedaços*. 2ª ed., São Paulo: Hucitec, p. 85-90.