

## A LINHA CINZENTA ENTRE TEATRO E PROPAGANDA NA OBRA DE BERTOLT BRECHT

João André Brito Garboggini,  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Centro de Linguagem e Comunicação  
Faculdade de Publicidade e Propaganda

**Palavras-chaves:** Dramaturgia, Propaganda, Sociedade

### Introdução

A dramaturgia de Bertolt Brecht procura criar uma consciência social no ser humano e refletir sobre a situação humana na face da Terra, valorizando o próprio homem enquanto ser imprescindível. Bertolt Brecht (1898-1956) foi um artista ligado às correntes intelectuais de sua época, bem como ao pensamento marxista situado, segundo COSTA (1996), *naquela interessante e muito negligenciada área onde a Ética, a Política e a Economia convergem e se encontram*, assuntos provavelmente muito polêmicos na Alemanha daquele período, visto o recrudescimento dos conflitos sociais que levaram à II Guerra Mundial (1939-1945).

É importante salientar que o teatro de Brecht foi questionado nos anos que se sucederam à queda do Muro de Berlim. Talvez como outros autores, Brecht tenha sido criticado pelo recorte marxista, muito marcado. ARENDT (1987:179) ironizou a ode de Brecht *a Stalin e seu louvor aos crimes stalinistas*, porém a qualidade de sua dramaturgia é universal, no que diz respeito à humanização daqueles que tomam contato com o conteúdo de suas peças teatrais, poesias e ensaios sobre a linguagem teatral. A mesma ARENDT (1987:178-9) considerou *um pouco difícil entender por que pessoas que não conhecem uma palavra em alemão se animam e se entusiasmam com Brecht em inglês*, mas que *a animação e entusiasmo são bem vindos, pois que inteiramente merecidos*.

No final dos anos 1920 e nos anos 1930 Brecht desenvolveu a teoria de um realismo moderno. Ele argumentava que ostentar os realistas do século XIX como modelos para a prática moderna -, era tornar-se paradoxalmente culpado de formalismo (FER: 1998, 307 e 326). Brecht nunca digeriu as normas do Realismo do Século XIX, revelando em sua origem anárquica e vanguardista, um artista que sempre argumentou contra as estéticas oficiais, tanto do Realismo Nacional Socialista de Hitler, o que lhe custou uma vida atribulada e o exílio de seu país até o final da guerra; e também constituindo uma considerável oposição de esquerda ao Realismo Socialista (FER: 1998, 260).

Influenciado pelo advento de conceitos como, propaganda ideológica<sup>1</sup>, cultura de massas, entre outros é possível entender o teatro de Brecht como instrumento de propaganda social contra qualquer ideologia que se proponha dominante e hegemônica. Com a utilização de cartazes exibidos em *Tambores na Noite* e os títulos de cenas de cinema silencioso na sua própria encenação de *A Vida de Eduardo II*, Brecht propôs romper a barreira da ilusão teatral, na qual conceitos como: quebra da quarta parede, efeito de estranhamento, utilização da tecnologia e dos meios de comunicação de massa seriam utilizados como veículos para uma propaganda contra o regime totalitário do III Reich.

### Sobre Inovações Dramatúrgicas propostas por Brecht

Para SZONDI (2001:30) *o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. Segundo Brecht:*

O palco principiou a “narrar”. A ausência de uma *quarta parede* deixou de corresponder à ausência de um narrador. (...)trazendo à memória, em *enormes telas*, outros acontecimentos simultâneos ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de *documentos projetados*, as falas das personagens; fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstratos. Também os atores não consumavam completamente sua transformação, antes mantinham uma *distância em relação à personagem*, e incitavam, até ostensivamente, a uma *crítica*. (BRECHT, 1978: 47)

Ao quebrar a quarta parede do palco teatral, Brecht rompe com o arcabouço da dramaturgia realista, referida por SZONDI, e aplica à linguagem teatral uma comunicação consciente com o público, procurando *conferir ao teatro uma feição literária* (BRECHT,1978:26). Desta forma, o dramaturgo alemão repensa o gênero dramático e suas possibilidades de contaminação pelo gênero épico. Ele propõe *o exercício de um ato visual complexo* (BRECHT,1978:26), um teatro que busca o prazer de ouvir histórias contadas no palco com recursos cênicos diversos do teatro dramático do Século XIX. Para BENTLEY (1967,130) a questão que o nome de Bertolt Brecht suscita é de propaganda, característica didática e por vezes considerada antipática quando presentes em uma peça teatral.. Porém as peças de Brecht, contemporâneas das *novas formas técnicas, do cinema e do rádio*

---

<sup>1</sup> A propaganda ideológica tem a função de formar a maior parte das idéias e convicções dos indivíduos e, com isso, orientar todo o seu comportamento social. As mensagens apresentam uma versão da realidade a partir da qual se propõe a necessidade de manter a sociedade nas condições em que se encontra ou de transformá-la em sua estrutura econômica, regime político ou sistema cultural. (JAHR: 1990, 10-11)

(BENJAMIN,1993:83), conservam-se mais como dramaturgia, apesar de poder ser tomada como propaganda e, contribuíram muito para o desenvolvimento do teatro ocidental no Século XX.

As peças teatrais do autor estão repletas de modernismos, característicos do início do século XX, onde a própria escritura dos roteiros teatrais é renovada, mesmo em se tratando de transposições de obras contemporâneas ou passadas. A presença das linguagens radiofônica e fílmica em Brecht, nos faz referir a métodos propostos pelo diretor que se valeu de técnicas de sua época, como elementos das Revistas Políticas e o emprego meios mecênicos provenientes de Erwin Piscator<sup>2</sup>, através da *utilização de enormes telas projetando documentos e falas de personagens* (BRECHT,1978:47), recursos preconizados por Erwin Piscator (SZONDI,2001:130).

Segundo Brecht o filme:

Era um novo, gigantesco ator que ajudava a narrar os acontecimentos. Por seu intermédio, podiam ser apresentados documentos como parte do fundo cênico, números e estatísticas. Eventos simultâneos, em diferentes lugares, podiam ser vistos em conjunto. (BRECHT *apud* WILLETT: 1967, 138)

Para JAMESON (1999:65), é possível *acusar este teatro de ser frio e intelectualista por um lado, e propagandístico e didático por outro*. É possível que Brecht tenha sempre se equilibrado no tênue fio que se estende entre Arte e Propaganda<sup>3</sup>. A utilização de estratégias de natureza propagandística em sua obra teatral é clara. WINZER coloca que *Brecht ensinava a contemplar a todo momento o teatro com todos seus inconfundíveis recursos, suas múltiplas possibilidades, como aquilo que efetivamente ele é: divertimento e propaganda da classe operária* (1984,40). O dramaturgo defendia o teatro como forma de entretenimento popular para as massas alemãs, um projeto totalmente oposto ideologicamente ao de Joseph Goebbels, ministro das Comunicações do Terceiro Reich.

Assim podemos considerar que Brecht utilizava a linguagem teatral como um veículo de conteúdo político ideológico, o que permite uma contraposição de sua obra ao ideário nacional-socialista da Alemanha na época anterior à II Guerra. No entanto, Brecht considerava

---

<sup>2</sup> PISCATOR, Erwin, *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

<sup>3</sup> Para começar, as pessoas que se declaram adversas à propaganda na arte apenas se opõem, quase sempre, à propaganda “do outro lado”, resultando que a “do nosso lado” não é propaganda coisa nenhuma, mas toda a Verdade e nada mais que a Verdade, jorrando, desinteressada e intacta, da boca de Deus ou de um dos seus muitos e solícitos vice-gerentes. (BENTLEY: 1967, 130-131)

ser necessário *defender o teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante* (BRECHT,1978:48-49).

Em 1948, pouco antes do retorno de Brecht a Berlim<sup>4</sup>, o encenador Wolfgang reintroduzira Brecht para as platéias alemãs no *Deutsches Theater*, com uma montagem de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*. Esta obra brechtiana possui elementos críticos sobre a ideologia do regime nazista e suas formas de propagação, pois mostra:

uma seqüência de episódios realistas, por vezes bastante curtos destinados a serem interpretados separadamente ou em conjunto. Tratam da brutalidade e engenhosidade jocosa do nazista individual; o medo da traição; as divisões e desconfiança mútua, no seio da família; a covardia das profissões liberais; a falta de coesão entre os adversários; as realidades subjacentes em instituições tais como o Serviço de Trabalho, o Socorro de Inverno, a Juventude de Hitler e os campos de concentração; a iminência de uma guerra. Cada episódio diz respeito a um diferente grupo de personagens. (WILLETT,1967:52)

*Terror e Miséria do Terceiro Reich* é uma coletânea de peças datadas e bem localizadas geográfica e historicamente, escritas por Bertolt Brecht entre 1935 e 1938. São vinte e quatro quadros que retratam cenas de uma sociedade em colapso. São cenas datadas, mas seus temas são atemporais: desconfiança, traição, vigilância, preconceito, desemprego, são algumas das situações exploradas por Brecht.

A questão que o nome Brecht suscita é mais a de propaganda do que de pensamento como tal; mas dificilmente se pode analisar a propaganda isolando-a das idéias propagadas (BENTLEY: 1967, 130). Brecht utilizou-se do teatro associado às linguagens radiofônica e fílmica com um forte acento de propaganda antinazista.

A contrapropaganda (GARCIA,1988:60-64) pode ser considerada uma propaganda de combate às teses do adversário. No caso dos textos de Brecht, uma resistência política, à propaganda ideológica, conduzida pelo Ministro da Propaganda da Alemanha, Joseph Goebbels, que controlava os veículos de comunicação neste período.

As pequenas peças teatrais, constantes de *Terror e Miséria do Terceiro Reich* são crônicas sobre a Alemanha Nacional Socialista no momento justamente anterior ao início da II Guerra Mundial. Cada quadro da coletânea é uma peça fechada em si, um episódio independente dos outros, uma dramaturgia com começo, meio e fim. São textos curtos e objetivos, interligados e introduzidos por um grande poema: A Grande Parada Militar Alemã.

---

<sup>4</sup> Em 22 de outubro de 1948, Brecht finalmente voltou a Berlim. (EWEN: 1991, 415)

(BRECHT, 1991). Cada fala dos *sketches* parece ter sido examinada com o cuidado de um publicitário avaliando o valor de um *slogan*. (WILLETT:1967, 122)

JAMESON (1999:70) chama a opção dramatúrgica utilizada em *Terror e Miséria do Terceiro Reich* de *autonomização*, onde os episódios de uma narrativa assim fatiada em segmentos menores tende a assumir uma maior independência e uma autonomia em relação aos demais. Um recurso proveniente da dramaturgia cinematográfica, onde a composição de quadros justapostos, independentemente de sua ordem cronológica, constrói o retrato de uma sociedade. SZONDI (2001: 136) considera que *essas idéias devem ao mesmo tempo isolar e distanciar os elementos do drama da encenação tradicionais e familiares ao público, convertendo-os em objetos épicos-cênicos, isto é, “mostrados”*.

Hoje ao lermos ou assistirmos às montagens dos breves e concisos *sketches* que compõem *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, podemos perceber que, antes de retratar a II Guerra Mundial, Brecht, por meio de textos concisos, nos mostra muitas guerras, sob diversos aspectos de leitura para que artistas e expectadores reflitam sobre a necessidade de combate a tudo aquilo que divulga e favorece a violência em uma sociedade.

### **Uma Peça Radiofônica para influenciar o Pensamento dos Participantes**

O entusiasmo com o avanço técnico, a afirmação do cinema como arte de massas, a crescente sofisticação da fotografia, a difusão do entretenimento de massa, enfim a possibilidade de utilizar novos produtos na fabricação do artefato artístico, etc. modificaram rapidamente a função da arte. Contemporâneo da Escola de Frankfurt, Bertolt Brecht dialogou com os pensadores daquela, sendo, possivelmente influenciado pelo advento de conceitos como Cultura de Massa e Indústria Cultural (ADORNO,1977), entre outros. Estes conceitos foram forjados a partir da observação de um momento tão crucial na história da humanidade, quando avaliar a utilização de instrumentos como a propaganda e a indústria cultural passou a adquirir relevância.

JAMESON procura deixar claro que:

*a posição de Brecht a respeito de tais prazeres da cultura de massas atravessa a velha oposição entre populismo e elitismo de uma forma inesperada; sua função não é o prazer, mas pensar historicamente estética e cultura, sugerindo uma leitura dos males da cultura de massa um tanto quanto diferente daquela apresentada pela Escola de Frankfurt.* (JAMESON, 1999: 60-61)

Para ADORNO (1996)

*chegou-se a atribuir ao totalitarismo do rádio a tarefa de, por um lado propiciar entretenimento e distração aos ouvintes, e por outro, a de incentivar e promover os chamados valores culturais, como se os bens da cultura não se transformassem em algo de mau, precisamente em virtude do modo de cultivá-los.*

Por meio de peças radiofônicas é possível encontrar a utilização de um meio de comunicação de massa muito influente e utilizado pela hegemonia nazista. Em 1930 Brecht adaptou sua peça *Mãe Coragem* para a rádio de Berlim. *O Julgamento de Lúculo* foi escrita em 1938-9 e transmitida pela Rádio Berna, da Suíça em 1940<sup>5</sup>. Dessa forma o dramaturgo se valeu do meio rádio para veicular sua contrapropaganda ao regime totalitário de Hitler.

A peça radiofônica *O Vôo Sobre o Oceano* (1928-29) - originalmente *O Vôo de Lindbergh* trata de uma composição didática para o rádio, destinada a rapazes e moças (uma das várias que usam a poesia para fins de auto-instrução). A peça foi concebida para o rádio, mas pode também ser representada num palco de concerto.

Segundo WILLETT na peça:

Um aviador (Lindbergh) descreve seus preparativos para o histórico vôo solitário de 1927 sobre o Atlântico. Seus inimigos – Nevoeiro, Tempestade de Neve e Sono – manifestam sua firme intenção de derrotar o atrevido; os barcos fazem-se ao mar e ambos os continentes fazem relatos: tudo pela boca do coro. Contra isto, ele repete sua finalidade (superar o primitivo) e também seus medos. Finalmente aterrissa e a peça termina em louvor do feito do homem ao voar. (WILLETT, 1967:40)

Brecht considerava sua peça radiofônica:

Uma tentativa inédita de utilização dos recursos do rádio: usar a poesia como matéria para exercícios didáticos. Esta não é certamente a maneira mais importante de utilização do rádio, mas sem dúvida se insere em toda uma série de experiências que caminham neste sentido. (BRECHT, 1991/3)

Conhecedor dos recursos da linguagem radiofônica, o dramaturgo alemão, solicitou através de uma carta (WILLETT, 1967:41), de 3 de janeiro de 1950, endereçada à Rádio de Stuttgart: a leitura de um Prólogo, algumas pequenas modificações no texto e que o título original da peça (*O Vôo de Lindbergh*) fosse substituído, por saber das estreitas relações mantidas entre o aviador Lindbergh e o regime nazista.

Na carta Brecht faz o seguinte apelo:

---

<sup>5</sup> Escrita em 1938-9. Radidifundida pelo Studio Bern (Beromünster), em 12 de Maio de 1940. Repetida a 22 de Julho de 1945; produzida também pelas emissoras de Oslo, Estocolmo e Munique. (WILLETT: 1967, 58)

Como fascista, Lindbergh desempenhou igualmente um papel bastante ambíguo nos Estados Unidos. Por isso, o título da minha peça radiofônica deverá ser modificado para *O vôo sobre o oceano; é imprescindível transmitir o Prólogo e eliminar, no texto, o nome de Lindbergh*.

Além destas ressalvas, Brecht, em sua carta, solicita ainda alterações no texto da peça com o intuito de eliminar o heroísmo de uma personagem histórica que, além de personificar, para o dramaturgo, uma visão política oposta à sua, trazia em si um individualismo, combatido pelo dramaturgo, reforçando, assim, sua ideologia, que procurava transformar a personagem individual do aviador numa personagem coletiva dos Aviadores. Desta forma, Brecht fazia um apelo em sua carta para *substituir “A Travessia do Oceano pelo capitão Lindbergh” por: “A primeira travessia aérea do oceano”*. Bem como para substituir a fala: *“Meu nome é Charles Lindbergh” por: “Meu nome não interessa”*. (BRECHT, 1991/3)

*O Vôo sobre o Oceano* (BRECHT, 1991/3) é uma peça radiofônica que equivale a uma *Lehrstück*, um gênero especial de drama didático, ou seja, um peça que pode ser utilizada como instrumento para a aquisição de conhecimento, utilizando o jogo teatral como forma de levar o homem à sua consciência enquanto ser social e histórico.

Em 1936 Brecht escreveu que:

Durante alguns anos, tentei, com um pequeno grupo de colaboradores, trabalhar fora do teatro...tentamos um tipo de realização teatral que pudesse influenciar o pensamento de todos os participantes. Trabalhamos com diferentes (isto é, novos) meios e com diferentes (novas) camadas da sociedade. Essas experiências eram representações teatrais destinadas não tanto aos espectadores quanto aos que estavam empenhados na representação. (BRECHT *apud* WILLETT: 1967, 148)

## **Considerações sobre os prazeres brechtianos**

O advento de conceitos relacionados aos Meios de Comunicação de Massa foi contemporâneo do advento de uma teoria do teatro épico, onde:

- a construção de uma cena teatral antiilusionista, onde o ator não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta;
- o *Verfremdungseffekt*, termo que não encontra correspondência exata em português mas que pode ser entendido como efeito de alienação, como meio paradoxal de atrair o público para mais perto da peça (RUSH: 2006, 43). O teatro aparece como um momento para o distanciamento e o estranhamento, isto é, para representar o familiar numa perspectiva nova, estranha ao senso comum do espectador chamado à reflexão (FREDERICO: 1997, 45). A

representação teatral se efetua de tal modo que parece impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça (BRECHT:1978, 55-57);

- a multimídia, a alienação recíproca de “artes irmãs” e meios paralelos (STAM: 2003, 170-171), com o uso das tecnologias cinematográfica e radiofônica em função da linguagem teatral representaram uma inovação que renovou o drama aristotélico;

- uma rejeição da dramaturgia que constrói os heróis por intermédio da iluminação, da *mise-em-scène* e da montagem - por exemplo, a forma como Hitler é construído como herói em *O Triunfo da Vontade* de Riefenstahl (STAM: 2003, 170-171).

Estes novos conceitos e métodos podem ter sido contaminados entre si, diante do poder Nacional Socialista, que se utilizava dos Meios de Comunicação de Massas para estetizar a política, garantindo sua ascensão ao poder.

Frederico coloca que:

Segundo Brecht a condição para o desenvolvimento das forças produtivas exige a recusa do individualismo em nome de movimentos de massa interessados no progresso social. Por essa razão, devem sair de cena o envolvimento emocional e o individualismo do espectador: o seu lugar deve ser ocupado pelo raciocínio crítico e pela recepção coletiva. (FREDERICO: 1997, 44).

Entretanto, Brecht recusa o teatro sem emoção, eminentemente intelectualista e, refere-se a uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa. (BRECHT: 1978, 49). Assistir teatro é um prazer capaz de ser aprendido. O espectador deve aprender a discernir...É possível aprender a assistir teatro sem ser erudito, possuindo certos conhecimentos. (WINZER,1984,44). Desta forma, o teatrólogo alemão propõe sob um enfoque materialista dialético que deve ser transmitido às consciências e convertido em prazer estético (WINZER,1984,45). Brecht em suas peças teatrais procurou refletir sobre a situação humana na face da Terra, valorizando o próprio homem enquanto ser impescindível. Engendra uma discussão estética que desenvolveu uma forte crítica de inflexão marxista do modelo realista dramático operante tanto no teatro tradicional como no cinema *hollywoodiano* (STAM: 2003, 168)

Uma das obras mais conhecidas de Bertolt Brecht - *Galileu Galilei* – foi escrita inicialmente em 1938, durante o exílio em Zurique e retomada em Hollywood em 1947, numa adaptação inglesa do próprio Brecht com o título de *A Vida de Galileu*. Entre a versão de 1938 e a versão de 1947 um fato marcou a vida da Humanidade: a bomba atômica e a destruição de Hiroshima e Nagasaki. Brecht reviu seu texto, salientando as questões

referentes Ciência e Poder (NUNES:1989). O dramaturgo coloca a seguinte fala na boca da personagem que dá título à sua peça:

Galileu – (...) Eu sustento que a única finalidade da ciência está em aliviar a cansaça da existência humana. E se os cientistas, intimidados pela prepotência dos poderosos, acham que basta amontoar saber, por amor do saber, a ciência pode ser transformada em aleijão, e as suas novas máquinas serão aflições, nada mais. (BRECHT, 1977: 224)

Segundo JAMESON (1999, 59), Brecht sempre pensou que a ciência e a aquisição de “conhecimento” científico (Wissenschaft) era entretenimento.

No parágrafo 3 de seu *Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht coloca que:

Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer orgânica, quer psicológica. O teatro precisa poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, dentre todas, a que menos necessita de ser advogada. (BRECHT: 1978, 101)

É possível entender o teatro como crítico, porém divertido, análogo, em certos aspectos, aos prazeres do esporte ou do circo; e reforçar a rejeição da dicotomia entretenimento-educação, vista como implicando que o entretenimento é inútil e a educação é desprazerosa (STAM: 2003, 169-170).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W., *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, in Adorno, Col. “Os Pensadores”. São Paulo: Editora Nova Cultural: São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_, *A Indústria Cultural*, in Cohn, Gabriel (org.), *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- ARENDR, Hannah, *Bertolt Brecht: 1898-1956*, in ARENDR, Hannah, *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BENJAMIN, Walter, *Que é o Teatro Épico? um estudo sobre Brecht*, in BENJAMIN, Walter, *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENTLEY, Eric, *A Experiência Viva do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- BRECHT, Bertolt, *A Vida de Galileu*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Estudos Sobre Teatro*. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1978.
- \_\_\_\_\_, *O Voo sobre o Oceano*, in *Teatro Completo – Vol. 3*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, in *Teatro Completo – Vol. 5*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- COSTA, Iná Camargo, *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- EWEN, Frederic, *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

- FER, Briony *et alli*, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- FREDERICO, Celso, *Lukács: um clássico do Século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- GARCIA, Nelson Jahr, *O que é Propaganda Ideológica*. Col. 1ºs Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- JAHN, Nelson, *O que é Propaganda Ideológica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990 (9ª edição)
- JAMESON, Fredric, *O Método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- STAM, Robert, *A Presença de Brecht*, in *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- RUSH, Michael, *Meios de Comunicação de Massa e Performance*. In *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SZONDI, Peter, *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WILLET, John, *O Teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- WINZER, Klaus Dieter, *35 Anos Berliner Ensemble: um trabalho teatral em defesa da paz*. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

## **Programa de Espetáculo**

- NUNES, Celso, *Encantamento e Provocação*. In Programa da Montagem Teatral de *A Vida de Galileu* pelo Teatro de Comédia do Paraná, 1989.