



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zeitgenössisches politisches Theater Brasiliens:
Formen und Funktionen von Kritik“

Verfasserin

Katharina Schuller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Mai 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 357

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Portugiesisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Danksagung

Ich möchte mich bei meinen Eltern dafür bedanken, dass sie mich während meines Studiums durchgehend in meinen Entscheidungen unterstützten, bei Katarina Ifcic, Sebastian Kletzl, Agnes Müller, Christian da Silva, Carina Tiefenbacher, Adela Cristina Toma und Katalin Várdai für ihre stete Motivation und dafür, dass sie immer ein offenes Ohr für mich hatten und für Diskussionen bereit waren und bei Frau Prof. Kathrin Saringen für die Betreuung meiner Diplomarbeit.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	7
2. Die Jaußsche Rezeptionsästhetik als Instrumentarium der Untersuchung	10
2.1 Literatur als Provokation der Literaturwissenschaft	11
2.2 Skizze der kritischen Auseinandersetzung mit Jauß' Theorie	14
2.3 Die Anwendung der Rezeptionsästhetik	15
3. Diachron-historischer Schnitt	16
3.1 Semana de Arte Moderna 1922	18
3.2 Die Revolution von 1930	20
3.3 Estado Novo und die Zensur	22
3.4 Die große Neuerung im Theater: Vestido de Noiva	23
3.5 Das Ende des Estado Novo und Vargas Wiederwahl	25
4. Synchron-historischer Schnitt	28
4.1 Die Ära Kubitschek: Aufbruchstimmung versus Sozialkritik	28
4.1.1 Nationalisierung und Politisierung des Theaters.....	30
4.2 Die Regierung von Jânio Quadros und von João Goulart	36
4.2.1 Die Centros Populares de Cultura.....	37
4.3 Die erste Phase der Militärdiktatur	38
4.3.1 Zensur und wachsender Widerstand im Theater	39
4.4 Der Institutionelle Akt Nr. 5	46
4.4.1 Die Notwendigkeit der metaphorischen Sprache.....	47
4.5 Politische Öffnung und das Ende der Militärdiktatur	49
5. Formen und Funktionen von Kritik in ausgewählten Beispielen	50
5.1 O Pagador de Promessas	50
5.1.1 Zu den Formen der Kritik.....	56
5.1.2 Zu den Funktionen der Kritik.....	59

5.2 Revolução na América do Sul	61
5.2.1 Zu den Formen der Kritik.....	64
5.2.2 Zu den Funktionen der Kritik.....	66
5.3 O Santo Inquérito	67
5.3.1 Zu den Formen der Kritik.....	70
5.3.2 Zu den Funktionen der Kritik.....	71
5.4 Um grito parado no ar	73
5.4.1 Zu den Formen der Kritik.....	73
5.4.2 Zu den Funktionen der Kritik.....	78
6. Schlussbetrachtung	80
7. Bibliographie	85
7.1 Primärliteratur	85
7.2 Sekundärliteratur	85
8. Anhang	91
8.1 Resumo em português	91
8.2 Zusammenfassung in deutscher Sprache	101
8.3 English Abstract	103
8.4 Curriculum Vitae	104

1. Einleitung

Die 1950iger Jahre waren in Brasilien die Blütezeit politischer Theaterstücke, die auch noch bis in die Zeit der Militärdiktatur (1964-1985) andauerte. Die Stücke nahmen in mannigfaltigen Formen auf die jeweiligen aktuellen Ereignisse und Beschränkungen Bezug. Insbesondere während der Militärdiktatur war es aus Sicherheitsgründen notwendig, nach neuen Möglichkeiten zu suchen, um politische Kritik anzubringen. Alle Werke übten Kritik am Status quo, ein Merkmal sozialer Protestliteratur: "Social protest authors [...] work in a variety of forms. [...] But no matter what genre or form a social protest author chooses, his or her intent is to challenge the status quo" (Netzley 1999: xiv). Hinter dieser allgemeinen Feststellung erwächst jedoch die Frage, wie sich die Theaterstücke in ihrer Art, politische Kritik auszudrücken, unterschieden und was die spezifisch gewählte Ausdrucksweise der Kritik wiederum bei den ZuschauerInnen auslösen wollte und auslöste.

Die Arbeit hat zum Ziel, sich den verschiedenen Formen und Funktionen von Kritik an ausgewählten Beispielen politischer Theaterstücke, die vor und während der Militärdiktatur in Brasilien geschrieben wurden, anzunähern. Die Fragestellung lautet daher: Welche Formen und Funktionen von Kritik lassen sich in den politischen Theaterstücken ausmachen? Zur genaueren Analyse werden vier Theaterstücke herangezogen, wobei zwei davon vor der Militärdiktatur und zwei während dieser - eines vor dem Institutionellen Akt Nr. 5 und eines während diesem, also in der härtesten Phase der Diktatur, - geschrieben wurden. Die ersten beiden Stücke sind *O Pagador de Promessas* (1959), von Dias Gomes und *Revolução na América do Sul* (1960), von Augusto Boal. Die zwei übrigen *O Santo Inquérito* (1966), wieder von Dias Gomes, und *Um grito parado no ar* (1973) von Gianfrancesco Guarnieri. Die Stücke wurden einerseits zur Veranschaulichung verschiedener Formen und Funktionen von Kritik, andererseits auf Grund ihres zeitlichen Erscheinens, ausgewählt. Trotzdem stellen sie eine individuelle und subjektive Auswahl dar.

Um Missverständnissen hinsichtlich der Fragestellung nach den Formen der Kritik vorzubeugen, sei zunächst darauf hingewiesen, dass Kritik meist in Bezug auf die Objekte definiert wird, gegen die sie sich richtet. Fehlen die Objekte der Kritik, so verflüchtigt sich der Charakter dieses Begriffs, wie schon Judith Butler (2003) festhielt:

Critique is always a critique of some instituted practice, discourse, episteme, institution, and it loses its character the moment in which it is abstracted from its operation and made to stand alone as a purely generalizable practice (Butler 2002: 212).

„Formen der Kritik“ bedeutet in der vorliegenden Arbeit nicht, zu untersuchen, wie sich Kritik auf Grund der Objekte, die sie definieren, systematisieren lässt, sondern zu fragen, welche Formen Kritik im Drama annehmen kann. Dabei werden die Objekte, gegen die sich die Kritik richtet, nicht ausgelassen, sie bilden allerdings nicht den primären Untersuchungsgegenstand. Ebenso wenig wie sich eine endgültige Anzahl an Kritikformen auf Grund ihrer Objekte ausmachen lässt, ist es auch unmöglich, eine endgültige Anzahl an Ausdrucksmöglichkeiten von Kritik zu ermitteln. Die untersuchten Theaterstücke geben deshalb nur Beispiele für Ausdrucksmöglichkeiten politischer Kritik im Drama. Die gewählte Form, um Kritik auszudrücken will etwas Bestimmtes bei den ZuschauerInnen auslösen. In der Form steckt ein „kritisches Potential“¹, welches erfüllt werden kann oder auch nicht. In dieser Arbeit bedeutet die Frage nach den Funktionen der Kritik, zu untersuchen, was die Kritik bei den ZuschauerInnen bewirkte und ob sie verstanden wurde. Die historische Untersuchung der Reaktion des Publikums kann nur oberflächlich und unvollständig bleiben. In der Arbeit erfolgt daher lediglich eine Annäherung an die Publikumsreaktion an Hand einiger ausgewählter Theaterkritiken.

Zur Bearbeitung der Fragestellung ist eine Theorie notwendig, die es erlaubt, die Texte sowohl in ihrem politischen und literarischen Zusammenhang zu betrachten, als auch die RezipientInnen mit

¹ Der Ausdruck „kritisches Potential“ wird in Anlehnung an Claudia Jünke verwendet (vgl. Jünke 2003).

einzuschließen. Die Rezeptionsästhetik nach Robert Jauß (Jauß 1975) bietet sich als geeignetes Instrumentarium an, da sie diese Forderungen erfüllt.

Die Analyse geht von den Theatertexten aus und untersucht diese mit Hilfe der Rezeptionsästhetik nach ihrer ästhetischen Distanz. Das bedeutet, dass der Abstand zwischen Erwartungshorizont und Werk betrachtet wird, um so die gesellschaftliche Funktion der Stücke und damit ihre inhärente Kritik herausarbeiten zu können. Dazu wird der Versuch einer Annäherung an den Erwartungshorizont unternommen, welcher im Sinne Robert Jauß' (Jauß 1975) auf drei Ebenen ablaufen wird: Diachronisch im Rezeptionszusammenhang vorangegangener literarischer Werke, die für die Bedeutung der untersuchten Werke ausschlaggebend waren und den Erwartungshorizont für den Moment des Erscheinens prägten; synchronisch im Bezug auf die heterogene Vielfalt der Werke; und schließlich im Verhältnis zu den geschichtlichen Ereignissen beim Erscheinen der Werke. Deshalb ist die Arbeit in einen diachron-historischen Schnitt und einen synchron-historischen Schnitt unterteilt.

Der diachron-historische Schnitt (Kapitel 3) setzt, mit einer vorangestellten kurzen Einleitung, welche die Anfänge des brasilianischen politischen Theaters behandelt, mit der *Semana de Arte Moderna* des Jahres 1922 ein und reicht bis zum Anfang der Ära Kubitschek 1955. Ziel dieses Kapitels ist es, die geschichtlich-politischen Ereignisse wie auch wichtige Erneuerungen in den anderen Künsten im Zusammenhang mit dem Theater zu sehen.

Auch der synchron-historische Schnitt (Kapitel 4), der mit der Ära Kubitschek beginnt und 1985 mit dem Ende der Militärdiktatur aufhört, verfolgt dasselbe Ziel, behandelt indes die politischen Ereignisse und gleichzeitige politische Theaterstücke und -bewegungen ausführlicher.

Der dritte Teil (Kapitel 5) widmet sich schließlich den vier Theaterstücken, die beispielhaft für unterschiedliche Formen und Funktionen von Kritik stehen sollen.

2. Die Jaußsche Rezeptionsästhetik als Instrumentarium der Untersuchung

Um die Funktionen von Kritik untersuchen zu können, muss die grundsätzliche Wirkungsfähigkeit von Literatur bzw. dem Theaterspiel vorausgesetzt werden. Zur Analyse der Funktionen von Kritik wird die Rezeptionsforschung herangezogen, da sich diese mit „den potentiellen und den tatsächlichen Wirkungen“ (Grimm 1975: 12) von Literatur beschäftigt.

In der Geschichte gab es immer wieder Ansätze, die Wirkung von Literatur auf ihre RezipientInnen zu untersuchen. Schon Aristoteles sprach der Tragödie die Fähigkeit der Katharsis zu: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung [...] die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt“ (Aristoteles 1994: 19).

Auch Anfang des 20. Jahrhunderts wurden Untersuchungen über die Wirkung eines Textes auf LeserInnen oder ZuschauerInnen vorgenommen², die jedoch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht weitergeführt wurden (vgl. Strosetzki 2010: 34). Erst Mitte der 60iger verlagerte die deutsche Literaturwissenschaft den Fokus ihres Interesses von Werk und Autor auf den Leser und auf dessen Rezeption des Werkes (vgl. Funke 2004: 12f). Dies ist vor allem deshalb von Bedeutung, da in den der Rezeptionsästhetik³ vorangegangenen Richtungen wie dem konservativ-humanistischen und dem strukturalistisch-formalistischen Ansatz alles Außerliterarische, wie auch politische Ereignisse, unberücksichtigt blieben und ausgeschlossen wurden. Erst als Anfang der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus begann, ereignete sich

² Zum Beispiel „Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts“ 1933 von Erich Auerbach oder „Soziologie der literarischen Geschmacksbildung“ 1923 von Levin Schücking und auch Walter Benjamin, der 1931 nach „Gründen für Erfolg und Misserfolg von literarischen Werken“ fragte (vgl. Strosetzki 2010: 34).

³ Die Rezeptionsästhetik entwickelte sich in der Bundesrepublik, während die Rezeptionstheorie ihre Anfänge in der DDR nahm. Hier wird nicht näher auf die Unterschiede eingegangen, da dies den Umfang der Arbeit sprengen würde (Zum Nachlesen: siehe Funke 2004).

auch in der Literaturwissenschaft Mitte und insbesondere gegen Ende der Dekade ein Wandel in den Literaturtheorien (vgl. Funke 2004: 23f). Von der Literaturwissenschaft wurde nun gefordert, sich für gesellschaftspolitische Themen zu öffnen (vgl. Funke 2004: 26). In diesem Umfeld kam es zu einer Fülle neuer Ansätze, aus der sich einerseits eine gesellschaftswissenschaftliche und andererseits eine linguistisch-strukturalistische Richtung hervortaten. Die Rezeptionsforschung, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist, lässt sich dabei ersterer Richtung zuordnen (vgl. Funke 2004: 27f).

2.1 *Literatur als Provokation der Literaturwissenschaft*

In dieser Arbeit wird mit einem Text des deutschen Rezeptionsästhetikers Hans Robert Jauß gearbeitet. Dabei soll der erstmals 1967 erschienene Artikel, der 1970 in einer überarbeiteten Version unter dem Titel „Literatur als Provokation der Literaturwissenschaft“ (Jauß 1994) herausgegeben wurde, in den Blick genommen werden (vgl. Funke 2004: 20).

Robert Jauß entwickelte seine Theorie, um die „Kluft zwischen Literatur und Geschichte“ und „historischer und ästhetischer Erkenntnis zu überbrücken“ (Jauß 1994: 126). Dies soll vor allem dadurch geschehen, dass literarische Rezeption und Wirkung in die Betrachtung miteinbezogen werden (vgl. Jauß 1994: 126). Das Publikum, an das sich das Werk letztendlich richtet, ist nach Jauß die „geschichtsbildende Energie“, denn das dialogische Verhältnis, in dem das Werk Einfluss auf das Publikum und das Publikum wiederum Einfluss auf das neue Werk ausübt, lässt erst Geschichtlichkeit von Literatur entstehen (vgl. Jauß 1994: 127).

Jedes Werk hat nach Jauß sowohl ästhetische als auch historische Implikationen, die in der Rezeptionsästhetik als zusammenhängend betrachtet werden müssen. Die LeserInnenschaft tritt dabei immer mit einem bestimmten Erwartungshorizont, der sich in ständigem Wandel befindet, an das Werk heran: Einerseits mit einem ästhetischen Erwartungshorizont, durch den der ästhetische Wert anhand bereits gelesener Werke überprüft wird und andererseits mit einem

geschichtlichen, der sich von Generation zu Generation ändert. Das Werk lässt dadurch in seinem historischen Verlauf unterschiedliche Wirkungen zu (vgl. Jauß 1994: 127f).

Jauß stellt sieben Thesen auf, mittels derer „Literaturgeschichte methodisch begründet und neu geschrieben werden“ (Jauß 1994: 128) kann:

1. In seiner ersten These geht Jauß auf das Faktum ein, dass kein Werk für sich steht, sondern von der jeweiligen Leseerfahrung abhängt. Das Ziel besteht deshalb in der Objektivierbarkeit des Erwartungshorizontes der LeserInnenschaft, um Literatur in ihrer eigenen Geschichtlichkeit zu verstehen. Im Gegensatz zu einem historischen Ereignis ist das literarische Ereignis kein für sich stehendes Faktum, das unabhängig vom Betrachter besteht und dem man sich nicht entziehen kann. Es erhält erst in seiner weiterbestehenden Rezeption einen Ereigniszusammenhang (vgl. Jauß 1994: 128ff).

2. Um den Erwartungshorizont herauszuarbeiten, muss das Werk „im historischen Augenblick seines Erscheinens“ hinsichtlich des Vorverständnisses der Gattung, der „Form und Thematik zuvor bekannter Werke und [...] dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache“ (Jauß 1994: 130) analysiert werden, wobei der letzte Punkt auch impliziert, dass „ein neues Werk sowohl im engeren Horizont seiner literarischen Erwartung als auch im weiteren Horizont seiner Lebenserfahrung“ wahrgenommen werden kann (Jauß 1994: 133). Dabei kann „die Frage nach der Subjektivität oder Interpretation und des Geschmacks verschiedener Leser oder Leserschichten [...] erst sinnvoll gestellt werden, wenn zuvor geklärt ist, welcher transsubjektive Horizont des Verstehens die Wirkung des Textes bedingt“ (Jauß 1994: 131f).

3. In der dritten These führt Jauß den Begriff der „ästhetischen Distanz“ ein, womit er den Abstand zwischen Erwartungshorizont und dem Bruch mit diesem bezeichnet. Die ästhetische Distanz lässt sich an der Reaktion des Publikums und der Kritik ausmachen (vgl. Jauß 1994: 133). In Jauß' Sicht hat ein Werk mit geringer ästhetischer Distanz weniger Wert als ein Werk, welches den Erwartungshorizont bricht. Die ästhetische

Distanz kann sich im Laufe der Geschichte ändern. Das trifft vor allem auf die heutigen „Klassiker“ zu, die einst mit Erwartungen brachen, während heute ihre ästhetische Distanz zum Teil aufgehoben ist. Laut Jauß nähern sie sich damit in rezeptionsästhetischer Hinsicht der Unterhaltungsliteratur an. Dies kann auch in umgekehrter Weise geschehen, indem sich ein Publikum erst allmählich für ein Werk heranbildet (vgl. Jauß 1979: 133ff).

4. In seiner vierten These geht Jauß darauf ein, dass durch die Rekonstruktion des Erwartungshorizontes jene Fragen wieder sichtbar werden, auf die der Text einst eine Antwort gab und somit die Einsicht zulassen, wie die damaligen Leser das Werk gesehen bzw. verstanden haben. Dies wiederum verdeutlicht die hermeneutische Differenz zwischen einstigem und heutigem Verständnis des Textes (vgl. Jauß 1994: 136f).

Weiters führt Jauß drei Ebenen an, durch welche die Geschichtlichkeit der Literatur ersichtlich wird: Die erste ist „diachronisch im Rezeptionszusammenhang der literarischen Werke“, die zweite ist „synchronisch im Bezugssystem der gleichzeitigen Literatur wie in der Abfolge solcher Systeme“ und die dritte Ebene besteht „im Verhältnis der immanenten literarischen Entwicklung zum allgemeinen Prozeß der Geschichte“ (Jauß 1994: 140f).

5. In der fünften These erklärt Jauß die diachrone Betrachtung, in der das Werk in seine literarische Reihe eingerückt und im Zusammenhang mit dieser betrachtet wird (vgl. Jauß 1994: 141).

6. In der synchronen Betrachtung soll die „heterogene Vielfalt der gleichzeitigen Werke in äquivalente, gegensätzliche und hierarchische Strukturen“ aufgegliedert werden, um „ein übergreifendes Bezugssystem in der Literatur eines historischen Augenblicks aufzudecken. Daraus ließe sich das Darstellungsprinzip einer neuen Literaturgeschichte entwickeln, wenn weitere Schnitte im Vorher und Nachher der Diachronie so angelegt werden, daß sie den literarischen Strukturwandel historisch in seinen epochebildenden Momenten artikulieren“ (Jauß 1994: 145).

7. Die siebte These beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Literatur zur allgemeinen Geschichte. „Sieht man in ihrer Geschichte auf die

Momente, in denen literarische Werke Tabus der herrschenden Moral zum Einsturz brachten oder dem Leser neue Lösungen für die moralische Kasuistik seiner Lebenspraxis anboten, die hernach durch das Votum aller Leser von der Gesellschaft sanktioniert werden konnten, so eröffnet sich dem Literaturhistoriker ein noch wenig erschlossenes Forschungsgebiet“ (Jauß 1994: 154).

2.2 Skizze der kritischen Auseinandersetzung mit Jauß' Theorie

Jauß' Theorie wurde von vielen Seiten kritisiert. Die Kritik lässt sich grob nach zwei Aspekten einteilen: Einerseits in Einwände „prinzipieller Natur“, die auf die zugrunde liegende Theorie abzielen. Auf der anderen Seite gibt es die „Zweifel an der Praktikabilität“ (Grimm 1975: 50).

Unter den ersten Aspekt lässt sich der Einwand gegen „die Verknüpfung von Literatur und Gesellschaft über die Rezeption“ (Grimm 1975: 50) als primärem Faktor subsumieren. Stattdessen solle die Verknüpfung über den Produktionsprozess als ausschlaggebendem Einfluss in den Blick genommen werden (vgl. Grimm 1975: 50).

Der Versuch der praktischen Anwendbarkeit von Jauß' Modell lässt mehrere Kritikpunkte zu. Dazu gehört die Kritik am Begriff des Erwartungshorizontes, welche bezweifelt, dass es einen solchen eindeutig bestimmbar, singulären Erwartungshorizont gäbe (vgl. Funke 2004: 65f). Weiters findet sich Kritik an dem Unternehmen der Objektivierbarkeit des Erwartungshorizontes. Die Annahme der Objektivierbarkeit führe zu einer eingegrenzten Sichtweise, die nur die Rezeption einzelner Texte ermögliche. Zudem sei diese schwer zu fassen, bzw. würde nach Gerhard Kaiser die „Objektqualität“ des Kunstwerkes vernachlässigen (vgl. Funke 2004: 67). Ein weiteres Beispiel für eine Kritik an der Praktikabilität der Jaußschen Theorie zielt auf dessen Verständnis des Lesers / der Leserin, das unkonkret bleibt. Derart behauptet Hartmut Eggert, dass sich die Verknüpfung von Literatur und Gesellschaft nur dann verstehen lasse, wenn auch die verschiedenen sozialen LeserInnenschichten berücksichtigt würden (vgl. Funke 2004: 68f).

Grimm kommt zu folgendem Schluss: „Für die Abfassung einer gesamten Literaturgeschichte ist die rezeptionshistorische Methode unpraktikabel, da sie einen Aufwand erforderte, den das Ergebnis nicht rechtfertigen würde“ (Grimm 1975: 51).

Jauß nahm zu mehreren Kritikpunkten an seinem rezeptionsästhetischen Ansatz Stellung, worauf hier aber nicht im Detail eingegangen wird. An dieser Stelle scheint allein seine Antwort auf die Kritik prinzipieller Natur relevant. Jauß räumte ein, dass seine Theorie „zwar eine inaugurierende, mit den herrschenden Konventionen des wissenschaftlichen Betriebs brechende Rolle übernehmen, nicht aber den Rang eines 'autonomen methodischen Paradigmas' beanspruchen“ kann, sondern „eine 'partiale, anbaufähige und auf Zusammenarbeit angewiesene methodische Reflexion““ (Jauß 1975: 381) bleibe. „Diese Einschränkung entspricht dem intentionalen Ansatz, Produktionsästhetik und Darstellungsästhetik in einer Rezeptionsästhetik zu fundieren, also nicht, wie manche Kritiker unterstellten, Produktionsästhetik durch Rezeptionsästhetik zu ersetzen“ (Grimm 1975: 51).

2.3 Die Anwendung der Rezeptionsästhetik

Trotz all dieser Kritikpunkte finden sich für die Analyse der politischen Theaterstücke nützliche Instrumente in Jauß' Theorie. Es handelt sich in der Arbeit schließlich auch nicht um den Versuch, die Literaturgeschichte neu zu schreiben, sondern zu fragen wie die untersuchten Theaterstücke Kritik übten und welche Funktion diese Kritik hatte. Für das Verständnis der Formen von Kritik eignet sich die Verknüpfung von Literatur und Geschichte allein schon deshalb, um die Kritik politischer Theaterstücke überhaupt verstehen zu können. Die Rezeptionsästhetik bietet in diesem Fall ein geeignetes Werkzeug, da durch die drei Ebenen – historisch, diachron und synchron – eine Annäherung an die Vorinformationen und die Erwartungen des damaligen Publikums erfolgt. Ebenso ist es für die Funktionen von Kritik notwendig die politischen Stücke nicht bloß in ihrem literarischen, sondern auch in ihrem geschichtlichen Zusammenhang zu

betrachten, weshalb sich hier gleichermaßen die vorgeschlagene Dreiteilung eignet.

Bei den für die diachrone und synchrone Betrachtung benutzten Werken handelt es sich fast ausschließlich um politische Theaterstücke, wobei diese nicht in ihrer Vollständigkeit dargestellt werden können, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Die geschichtliche Darstellung beansprucht ebenso keine Vollständigkeit, sondern akzentuiert bestimmte Ereignisse, die für das Verständnis der Stücke in ihrem Kontext als relevant erscheinen. Auch die Einbindung der RezipientInnen kann, wie in der Kritik an Jauß' Modell ersichtlich wurde, nur partial bleiben.

3. Diachron-historischer Schnitt

Olha, eu acho que o teatro, dentro todas as artes, é a mais atuante. Não vamos esquecer que o primeiro teatro do Brasil foi feito pelos jesuítas, e quando? Ainda no século XVI. Uma das primeiras manifestações culturais do Brasil foi o teatro. Por que? Porque o teatro servia, servia a propósitos catequéticos e políticos (Gomes 1977: 41).

Wie Dias Gomes in dieser Aussage bemerkt, hatte das Theater in Brasilien bereits seit der portugiesischen Kolonialisierung eine politische Funktion. Das erste Beispiel dafür findet sich im 16. Jahrhundert. Die Jesuiten, allen voran Padre Anchieta, betrieben ihren Katechismus von der Bühne herab (vgl. Sartingen 2007: 34). Neben moralisierenden und didaktischen Zielen hatte das Theater zusätzlich eine weitere Funktion: Dadurch, dass die Stücke in mehreren Sprachen, wie auch in Tupí, aufgeführt wurden, nahm es die Rolle eines interkulturellen Mediators ein. Bis 1822 war Brasilien eine Kolonie Portugals und damit auch kulturell von der iberischen Tradition geprägt. Nach der Unabhängigkeit Brasiliens bildete sich ein eigenständiges brasilianisches Theater unter dem Einfluss der Romantik heraus, wobei vor allem Frankreich als Vorbild diente. Die TheaterschauspielerInnen und RegisseurInnen blieben jedoch bis zu den Anfängen des 20. Jahrhunderts fast ausschließlich PortugiesInnen (vgl. Sartingen 2007: 31f).

Am 15. November 1889 wurde die Monarchie durch einen Putsch beendet und unter den positivistischen Maximen der Ordnung und des Fortschritts - *Ordem e Progresso* - die „Erste Republik“, später als „Alte Republik“ bezeichnet, ausgerufen. Um dem Prinzip des Fortschritts gerecht zu werden, erfolgte die Trennung von Kirche und Staat, die Einführung der Religionsfreiheit und der Zivilehe und die Abschaffung des Adels. Alle Dokumente über die Sklaverei, die erst 1888 offiziell beendet worden war, wurden vernichtet (vgl. Zoller 2000: 216). Durch die Verfassung von 1891, welche sich an der Verfassung der USA orientierte – *República dos Estados Unidos do Brasil* -, wurden den einzelnen brasilianischen Bundesstaaten zahlreiche Kompetenzen zugesprochen. Außerdem kam es zur Gewaltenteilung in Judikative, Exekutive und Legislative, wobei die vierte Gewalt, die bisher der Kaiser als ausgleichende Macht innegehabt hatte, theoretisch entfiel, in der Praxis jedoch vom Militär übernommen wurde (vgl. Zoller 2000: 216). Zur Wahl des Präsidenten, die alle vier Jahre stattfand, waren alle vermögenden Männer über 21 zugelassen, die keine Analphabeten waren. Gemessen an der Gesamtbevölkerung um die Jahrhundertwende, machte dies ca. 2 Prozent aus (vgl. Zoller 2000: 217). Nach oben hin regierte der jeweilige Präsident in Zusammenarbeit mit den Gouverneuren der Bundesstaaten, die sogenannte „Politik der Gouverneure“ (Zoller 2000: 220). Nach unten hin wirkte der *coronelismo*: „Die sog. 'Obersten' (coronéis) der Nationalgarde waren die lokalen Autoritäten, die meist als Großgrundbesitzer über die wirtschaftliche und somit politische Macht vor Ort geboten“ (Zoller 2000: 220).

Außenpolitisch war Brasilien durch ein Handelsabkommen bereits seit 1891 eng mit den USA verknüpft. Die eigene Machtstellung sollte mit Hilfe der USA ausgeweitet werden, wobei Brasilien im Gegenzug den Aufstieg der USA zur Weltmacht anerkannte, indem unter anderem die Monroe-Doktrin und das Roosevelt Corollary unterstützt wurden. Die USA waren zudem seit 1865 der wichtigste Importeur brasilianischen Kaffees (vgl. Zoller 2000: 221ff).

Das Wirtschaftswachstum Brasiliens war während der ersten Republik von São Paulo und dessen Kaffeeproduktion dominiert. Die Auslandsverschuldung stieg in dieser Zeit rapide (vgl. Zoller 2000: 224). Zoller beschreibt die Situation Brasiliens der Ersten Republik wie folgt:

Brasilien wuchs mit dem Ausbau der Verkehrsinfrastruktur erstmals zu einem Wirtschaftsraum zusammen, doch gleichzeitig entwickelte sich die soziale Realität des Landes immer weiter auseinander. Straßen- und Eisenbahnbau, Fluß- und Küstenschifffahrt, bald der Flugverkehr verbanden die vorher faktisch getrennten Landesteile. Mit dem Rundfunk entstand in den 1920er Jahren erstmals ein landesweit 'ausstrahlendes' Medium. Der Bildungsstandard erhöhte sich langsam von einem sehr niedrigen Ausgangsniveau. Die Defizite des Landes wurden so bewußter wahrgenommen, das Unbehagen an der bestehenden politischen Struktur nahm zu. 1930 suchten diese Konflikte dann nach einer Lösung (Zoller 2000: 225).

Die Theaterlandschaft wurde Ende des 19. Jahrhunderts von den Komödien Artur Azevedos dominiert. Diese sollten bis zu seinem Tod 1908 das brasilianische Theatergeschehen bestimmen (vgl. Sartingen 2007: 66).

3.1 *Semana de Arte Moderna* 1922

1922 fand die *Semana de Arte Moderna*, die Woche der modernen Kunst, hinsichtlich des 100. Jahrestages der brasilianischen Unabhängigkeit im Teatro Municipal in São Paulo statt, bei der LiteratInnen, MusikerInnen, BildhauerInnen und MalerInnen zusammen kamen. Es wurde zum Anliegen der Kunst, auf die Gesellschaft einzuwirken und diese zu transformieren (vgl. Aggio 2005: 11). Durch die künstlerische Darstellung von marginalisierten Randgruppen sollten diese symbolisch und in der Folge gesellschaftlich integriert werden (vgl. Aggio 2005: 20). Während 1910 noch europäische Kunstströmungen wie Dadaismus, Surrealismus, Expressionismus und Futurismus rezipiert wurden, entwickelten die brasilianischen Künstler nun ihren eigenen, zum Teil sehr heterogenen Modernismus.

Die *Semana de Arte Moderna* nimmt deshalb einen so großen Stellenwert in der brasilianischen Geschichte ein, da nicht nur neue ästhetische Impulse wirksam, sondern auch ein neues Bild des Landes bzw. ein neuer Kulturbegriff geprägt wurde, der sich nicht mehr an der europäischen, sondern an der brasilianischen Volkskultur orientierte (vgl. Aggio 2005: 11). Der brasilianischen Elite warfen die *Modernistas* vor, bloß europäische und US-amerikanische Kunst zu imitieren (vgl. Aggio 2005: 20). Das neue Ziel bestand nun darin, die eigene „Brasilianität“ zu finden. In diesem Sinne forderte 1924 Oswald de Andrade die BrasilianerInnen in dem *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (Andrade 1924) - Brasilholzmanifest - dazu auf, statt einer Import- eine Exportpoesie zu machen. Dieses Manifest löste eine heftige Diskussion aus, ob Brasilien dazu fähig wäre, auf europäische Anregungen zu verzichten. 1928 publizierte Oswald de Andrade schließlich sein berühmtes *Manifesto antropófago* (Andrade 1928) - Kannibalistisches Manifest -, in dem er dafür plädierte, sich zwar die europäische Kultur einzuverleiben, sie jedoch dann zu verdauen, nur das Beste zu behalten und den Rest wieder auszuscheiden. Zum bedeutendsten Buch dieser „Menschenfresser-Bewegung“ wurde das Werk *Macunaíma* (Andrade 1933) von Mário de Andrade. In *Macunaíma*, dem Helden ohne jeden Charakter, wurde ein Bild der BrasilianerInnen mit all ihren Vorzügen und Nachteilen gezeigt:

Macunaíma ist zugleich schlau und tölpelhaft, böseartig und fürsorglich, und dennoch repräsentiert er geradezu archetypisch einige Charakterzüge des Brasilianers, wie ihn der Modernismo sehen wollte (Rössner 2002: 233).

Durch seine innere Heterogenität begann sich der brasilianische Modernismus schon kurz nach der *Semana de Arte Moderna* in mehrere Richtungen aufzusplittern (vgl. Rössner 2002: 229).

Im Gegensatz zu den anderen Künsten war das Theater weder auf der *Semana de Arte Moderna* vertreten, noch gelang es, die literarischen Innovationen derselben zu inkorporieren (vgl. Prado 2009: 36f). Die Gründe dafür sind unklar, Sábato Magaldi gibt jedoch eine mögliche Erklärung:

A explicação mais óbvia para a ausência do teatro na Semana de 1922 é que, sendo ele síntese de elementos artísticos, reclamaria a renovação prévia das artes que o compõem, para aproveitar mais tarde cada avanço parcial (Magaldi 1996: 295).

Eine Ausnahme bilden drei Stücke von Oswald de Andrade selbst: *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* und *A Morta*. Diese können als erste moderne brasilianische Stücke angesehen werden, wurden jedoch aus moralischen und politischen Motiven nicht zu Lebzeiten des Autors aufgeführt (vgl. Magaldi 1996: 296). Erst 1943 sollte im Theater durch das Stück *Vestido de Noiva* von Nelson Rodrigues (Rodrigues 2010) der Anfang des modernen Theaters gesetzt werden, wie später noch zu lesen sein wird.

Bis dahin blieb das Theater bis auf wenige Einzelercheinungen den Komödien verpflichtet. Diese variierten meist wöchentlich und wurden nur in den seltensten Fällen bis zu einem Monat aufgeführt. Im Mittelpunkt des Geschehens stand stets ein Star-Schauspieler, von dem der Erfolg des Stücks abhängig war. Dias Gomes erklärt das Phänomen der Wirksamkeit der Komödien damit, dass das Publikum im Theater ein Unterhaltungsmedium sah: "O público queria rir, não adiantava insistir" (Gomes 1977: 34). Die Hauptfunktion des Theaters lag somit darin, das Publikum in möglichst kurzer Zeit zum Lachen zu bringen (vgl. Prado 2009: 15ff).

3.2 Die Revolution von 1930

Mit Hilfe des Militärs schaffte es Getúlio Vargas 1930, durch eine Revolution an die Macht zu kommen (vgl. Prutsch 2004: 232). Bereits unter Vargas erlangte der Begriff „Entwicklung“, der ab 1954 unter Kubitschek unter anderen Vorzeichen noch zum Leitgedanken werden sollte, politische Bedeutung. Bei Vargas stand der Nationsbegriff jedoch noch im Vordergrund (vgl. Aggio 2005: 11).

Ursula Prutsch schildert Vargas Führungsstil folgendermaßen:

Vargas' taktisches Geschick, innen- und außenpolitisch zwischen konkurrierenden Gruppen zu lavieren, sie gegeneinander auszuspielen, zählt zu den Standardcharakterisierungen seines Regierungsstils. Durch Lohnerhöhungen gewann er die Militärs für sich, durch Schuldenreduktionen in der Landwirtschaft Teile der ländlichen Bevölkerung, durch die Einführung des Frauenwahlrechtes im Jahr 1932 eine weibliche Wählerschaft (vgl. Prutsch 2004: 232).

1936 führte Vargas den gesetzlichen Mindestlohn ein, welcher 1940 das erste Mal ausgezahlt wurde und dadurch die Lebensbedingungen der Industriearbeiterschaft verbesserte. Seinem Einsatz für die Arbeiterschaft verdankte er auch seine spätere Wiederwahl 1951 und seinen bis heute gültigen Mythos des „Vaters der Armen“ (vgl. Prutsch 2004: 232).

Während die Weltwirtschaftskrise von 1929 einen allgemeinen Zweifel am herrschenden System mit sich brachte, wirkte sich die Revolution unter der Bevölkerung in einem patriotischen Optimismus aus (vgl. Prado 2009: 13).

Diese Ereignisse hatten auch ihre Auswirkung auf das brasilianische Theater, welches sich aus der Phase der *comédia de costumes*, der Typenkomödien, befreien wollte und neue moralische und künstlerische Forderungen zu erfüllen suchte (vgl. Prado 2009: 14).

Die ersten Ansätze stammten von AutorInnen, die selbst ökonomisch und künstlerisch in das kommerzielle Theater eingebunden waren (vgl. Prado 2009: 22). Sie ließen zwar eine allgemeine Unzufriedenheit erkennen, brachen aber weder aus den Methoden des kommerziellen Theaters aus, noch hinterfragten sie dessen Ziele (vgl. Prado 2009: 26). *Deus lhe Pague*, von Joracy Camargo, welche 1932 aufgeführt wurde und *Sexo*, von Renato Vianna aus dem Jahr 1934, sind Beispiele für diesen Versuch. Während *Sexo* Freud auf die brasilianische Bühne brachte, tat *Deus lhe Pague* dies mit Karl Marx (vgl. Prado 2009: 22f). Doch beide Stücke schafften es laut Décio de Almeida Prado nicht, einen wahren Schock beim Publikum auszulösen (vgl. Prado 2009: 25). Auch das Stück *Amor*, 1933 von Oduvaldo Vianna publiziert, zählt zu den ersten Bemühungen, aus der *comédia de costumes* auszubrechen. Mit diesem Bühnenwerk wollte Oduvaldo Vianna ursprünglich die Liebe „befreien“ und die Scheidung verteidigen, die tatsächliche Neuerung lag jedoch laut Prado

nicht im Inhalt, sondern in der Form, durch die der Versuch unternommen wurde, das Theater aus seinen routinierten zeitlichen und räumlichen Restriktionen zu befreien (vgl. Prado 2009: 25).

3.3 *Estado Novo* und die Zensur

1937 ließ Vargas den *Estado Novo* nach dem Vorbild des italienischen Faschismus ausrufen, löste den Kongress auf und vereinigte Legislative und Exekutive als Diktator (vgl. Prutsch 2004: 232). Vargas Ziel bestand darin, „den riesigen, heterogenen Agrarstaat Brasilien durch Industrialisierungs- und Bildungspolitik zu einer relativ homogenen Nation zu entwickeln, die auch die zahlreichen Einwanderergruppen integrierte“ (Prutsch 2004: 232). Dazu gehörten unter anderem Maßnahmen, wie die Abschaffung des fremdsprachigen Schul- und Vereinswesens und der fremdsprachigen Presse, um so die ImmigrantInnen zu „brasilianisieren“ (vgl. Costa 2010: 162). Wie Ursula Prutsch schreibt, präsentierte sich der Staat „als Hort einer glücklichen, pazifistischen Gesellschaft und einer einheitlichen 'Rasse'“ (Prutsch 2004: 235). Vargas setzte Printmedien, Radio und Film dazu ein, eine kollektive Identität, die *brasilidade* zu konstruieren. Das Presse- und Propagandadepartement - DIP -, das ab 1939 direkt Vargas unterstand, sollte ihm dabei helfen, indem die fünf Abteilungen „Verbreitung (nationalen Gedankenguts in Schulen und durch Feiern), Radio, Kino und Theater, Tourismus sowie Presse“ (Prutsch 2004: 235) zur Legitimation seines Regimes koordiniert und eingesetzt wurden (vgl. Prutsch 2004: 234f).

Die aufkeimende Öffnung im Theater wurde durch diese Vorgänge zerstört. An deren Stelle trat die Zensur (vgl. Prado 2009: 33). Seit 1935 wurde zudem der Kommunismus zum unerbittlichen Ziel der Repression erklärt (Prado 2009: 33).

1937 gründete Vargas die Nationale Theaterbehörde *Serviço Nacional de Teatro*, kurz SNT, deren Ziel es war, unter strengen staatlichen Anweisungen ein nationales brasilianisches Theater zu fördern. In der Zeit

der Militärdiktatur ab 1964 sollte das SNT schließlich für die Überwachung der Gesetze im Theaterwesen zuständig werden (vgl. Saringen 2007: 18). Dias Gomes versuchte im Jahr 1941, das Drama *Amanhã Será Outro Dia* zu publizieren, das jedoch in seinem Inhalt anti-nationalsozialistisch war und deshalb aus zweierlei Gründen nicht aufgeführt wurde. Erstens, weil es sich um ein Drama handelte und zweitens, weil befürchtet wurde, dass Brasilien auf der Seite Deutschlands in den Krieg eintreten könnte (vgl. Gomes 1981: 33f). Schließlich stellte sich Brasilien jedoch 1942 auf die Seite der USA. Dies brachte Brasilien „großzügige Kredite der Export-Import Bank, Waffenlieferungen und technische Ausrüstung für seine künftigen industriellen Symbole nationaler 'Entwicklung'“ (Prutsch 2004: 233).

Insgesamt meint Prado, dass sich nur ein kleiner Fortschritt im brasilianischen Theaterwesen der 1930iger zeigte, in dem die Stücke an Weite und Flexibilität gewannen und hin und wieder die soziale Ordnung in Frage stellten. Doch es änderte sich nichts Grundlegendes, da weder die Art, wie sich das Theater selbst sah, noch seine Beziehung zum Publikum in Frage gestellt wurde (vgl. Prado 2009: 37).

3.4 Die große Neuerung im Theater: *Vestido de Noiva*

In Prados Sicht wurde es notwendig, dass das Theater nach neuen Zielen suchte, indem es sich als Kunst und nicht mehr als Unterhaltungsmedium definieren sollte. “A arte de representar e a dramaturgia nacional precisavam de menos, não de mais profissionalismo“ (Prado 2009: 38). Dies konnte aus Prados Sicht nur durch Leute geschehen, die nicht dem kommerziellen Theater angehörten, sondern Amateure waren (vgl. Prado 2009: 38f). Erste Versuche finden sich bereits vereinzelt in den 40igern, wie bei Alfredo Mesquita, der die Theatergruppe *Grupo de Teatro Experimental* gründete und bei Paschoal Carlos Magno, der der Leiter des *Teatro do Estudante do Brasil* war.

Mit der Gruppe *Os Comdiantes* setzte schließlich eine neue Phase im brasilianischen Theater ein. Der Akzent wurde nun auf Dramaturgie und

Regie gesetzt. Nicht mehr ein/e Star-SchauspielerIn stand im Mittelpunkt, sondern der/die RegisseurIn übernahm nun die wahre Hauptrolle (vgl. Saringen 2007: 74). Die Gruppe machte es sich zum Ziel, eine ästhetische Neuerung in das brasilianische Theatergeschehen zu bringen (vgl. Magaldi 1996: 297).

Der große Durchbruch fand am 28. Dezember 1943 statt, als *Vestido de Noiva* von Nelson Rodrigues (Rodrigues 2010) uraufgeführt wurde. Mit diesem Ereignis wird der Beginn des modernen brasilianischen Theaters datiert. Regie führte der vom Krieg geflüchtete Pole Zbigniew Ziembinski (vgl. Prado 2009: 40).

Das Stück arbeitete auf drei verschiedenen Ebenen: Der Ebene der Realität, der Halluzination, und der Erinnerung. Zum ersten Mal trat, wie Prado es formulierte, der Inhalt in den Hintergrund:

Vestido de Noiva [...] diferia com efeito de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna (Prado 2009: 40).

Der ästhetische Schock, der durch *Vestido de Noiva* ausgelöst wurde, war gewaltig und hob das Theater nun endlich auf ein den anderen Künsten ebenbürtiges Niveau. Bei diesen hatte eine derartige Erneuerung schon mit der *Semana da Arte Moderna* eingesetzt (vgl. Prado 2009: 40).

Der Wandel im Theater sollte auf viele spätere Stücke, vor allem in der Phase der Nationalisierung und Politisierung des Theaters in den 50igern, Einfluss haben. Diese bedienten sich der durch Nelson Rodrigues einsetzenden Spracherneuerung, indem die dramatische Sprache bewusst der Umgangssprache angenähert wurde.

Uma das qualidades literárias das melhores peças brasileiras de nossos dias está exatamente no despojamento das procuras rebuscadas e na transposição realista da linguagem das várias classes e dos grupos sociais. Esse caminho, iniciado em nosso moderno teatro por *Vestido de Noiva*, continuou em *A Moratória*, *A Compadecida* e *Eles não Usam Black-Tie*. O *Pagador de Promessas* inscreve-se nessa linha e traz novas fontes à tradição teatral que se vem cirando, e de que esses textos fornecem as principais coordenadas (Magaldi 1960: 13).

Für die politischen Stücke war dies insofern von Bedeutung, als sie sich dadurch dem Volk annähern konnten, wie später noch zu lesen sein wird.

3.5 Das Ende des Estado Novo und Vargas Wiederwahl

Trotz Vargas „populistischer Kulturpolitik“ wuchs die Kritik an seiner Regierungsform immer weiter. Vorwürfe von Klientelismus über Korruption veranlassten ihn schließlich dazu, 1945 Wahlen durchzuführen. Er selbst gründete die Sozialdemokratische Partei - PSD - und die Arbeiterpartei - PTB. Vargas schaffte es jedoch nicht, sofort wiedergewählt zu werden, dies sollte ihm erst 1951 mit Hilfe der ArbeiterInnenschaft gelingen (vgl. Prutsch 2004: 236).

Bis zu den Wahlen für einen neuen Präsidenten übernahm José Linhares die Macht. 6,2 Millionen Menschen, das entsprach 13,4% der damaligen Bevölkerung Brasiliens, nahmen an den Wahlen im Dezember 1945 teil. Der ehemalige Kriegsminister unter Vargas, Eurico Gaspar Dutra, aus der PSD wurde zum neuen Staatspräsidenten Brasiliens (vgl. Fausto 2000: 398f). Unter ihm wurde 1946 eine neue Verfassung verabschiedet, die Brasilien als föderative Republik definierte und die Meinungsfreiheit, individuelle Bürgerrechte und die Gewaltenteilung garantierte. Das Wahlrecht wurde allen alphabetisierten Brazilianern und zum ersten Mal auch allen Brazilianerinnen über 18 Jahren zugestanden. 1934 hatte Vargas zwar schon das Frauenwahlrecht eingeführt, doch nur für jene Frauen, die einer entlohten Arbeit im öffentlichen Sektor nachgegangen waren (vgl. Fausto 2000: 400). Die Verfassung blieb zwar bis 1967 gültig, wurde aber durch unzählige Verbesserungen und ergänzende Akte immer wieder abgeändert (vgl. Zoller 2000: 259). Mit Eurico Gaspar Dutra begann die Wirtschaft zu wachsen, ein Umstand der sich bis zu João Goulart nicht ändern sollte (vgl. Zoller 2000: 259). Gleichzeitig fing die Inflation allerdings an zu steigen. Der Kaffee blieb weiterhin das primäre Exportgut und die USA der wichtigste Handelspartner (vgl. Zoller 2000: 259).

Mit dem kalten Krieg und dem Einfluss, den die USA weiterhin in Brasilien ausübten, wurde die Eindämmung des Kommunismus zum erklärten Ziel. Das führte dazu, dass die Kommunistische Partei 1947 vom Wahlgerichtshof für illegal erklärt wurde und in der Folge im Untergrund weiterarbeitete. Im selben Jahr wurden außerdem die diplomatischen Beziehungen zur Sowjetunion abgebrochen (vgl. Fausto 2000: 403, Zoller 2000: 259).

Im Theater wurde schon bald der Versuch unternommen, die Erneuerungen, die sich aufgetan hatten, in einem professionellen Rahmen umzusetzen. Dies gelang aber erst 1948 mit der Gründung des *Teatro Brasilerio de Comédia* – kurz TBC. Das Theater verzichtete allmählich auf die musikalischen Gattungen und konzentrierte sich auf Komödien und Dramen. Dadurch wurden auch die Theatersäle kleiner und der Orchestergraben verschwand (vgl. Prado 2009: 46). Durch das TBC verlagerte sich das Theaterzentrum von Rio de Janeiro nach São Paulo. Ästhetisch unterschied sich das Programm des TBC nicht sehr von dem, was bis dahin in Rio de Janeiro gezeigt wurde (vgl. Prado 2009: 43). Viele der RegisseurInnen des TBC waren durch den zweiten Weltkrieg geflüchtete ImmigrantInnen, die vor allem aus Italien kamen. Auf dem Spielplan des TBC standen internationale Klassiker, hauptsächlich französische und amerikanische Komödien. Prado meint zu dieser Entwicklung: "O Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se" (Prado 2009: 44). Das TBC war deshalb von besonderer Bedeutung, da es Einfluss auf die gesamte Theaterlandschaft Brasiliens hatte (vgl. Prado 2009: 43f).

Die vielen europäischen ImmigrantInnen übten einen starken Einfluss aus. In diesem Zusammenhang wurde auch das epische Theater Brechts bekannt, welches die brasilianische Theaterlandschaft noch stark prägen sollte (vgl. Prado 2009: 45).

Das Theater begann sich zu internationalisieren und zu stabilisieren. Die Internationalisierung des Theaters brachte aber auch Nachteile mit sich, wie Prado schreibt:

Os candidatos a encenador – encenador brasileiro capaz de competir com os estrangeiros não havia mesmo nenhum – ou se refugiavam à sombra dos europeus, como assistentes de direção, ou iam buscar na fonte, de preferência na França e nos Estados Unidos, os conhecimentos que lhes abriram as portas do teatro (Prado 2009: 50).

Die erfolgreicheren nationalen Stücke, die Ende der 40iger und Anfang der 50iger geschrieben wurden,⁴ behandelten Themen, die von Brasilien sowohl geografisch als auch zeitlich entfernt waren.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Interesse am Theater in den 50igern stieg und das Repertoire sich erweiterte, indem sowohl alte als auch neue europäische Klassiker gezeigt wurden und die RegisseurInnen zu den wirklichen SchöpferInnen der Vorstellungen wurden. (vgl. Prado 2009: 58)

Politisch war Vargas seit 1951 wieder an der Macht. In dieser zweiten Regierungsphase versuchte er an die Wirtschaftspolitik des Estado Novo anzuknüpfen. Er ließ sogar einen „Überblick über Brasiliens Wirtschaft, die Grundlage für alle weiteren Wirtschaftspläne“ von der „Gemischten brasilianisch-nordamerikanischen Wirtschaftskommission“ erstellen (Zoller 2000: 260). Die Auslandsverschuldung stieg in seiner Regierungszeit von 571 Mio. US-\$ (1951) auf 1,3 Mrd. US-\$ an (vgl. Zoller 2000: 260). Durch zunehmende Kritik an seinem Regierungsstil und Spannungen mit der Armeeführung beging Vargas am 24. August 1954 Selbstmord (vgl. Prutsch 2004: 236). Durch seinen Tod und einen Abschiedsbrief, den er seinem Volk hinterließ, wandte sich die öffentliche Meinung wieder zu Vargas Gunsten, was auch die Wahl 1955 beeinflussen sollte, in der Juscelino Kubitschek, ein früher Anhänger Vargas, gewann (vgl. Zoller 2000: 261).

⁴ Beispiele dafür sind *Amanhã se não Chover* von Henrique Pongetti und *Um Deus Dormiu lá em Casa* von Guilherme Figueiredo, beide aus dem Jahr 1949, oder *A Canção dentro do Pão* von R. Magalhães Jr. und *A Raposa e as Uvas* von Guilherme Figueiredo aus dem Jahr 1953 (vgl. Prado 2009: 51).

4. Synchron-historischer Schnitt

4.1 Die Ära Kubitschek: Aufbruchstimmung versus Sozialkritik

Von 1956 bis 1961 wurde Juscelino Kubitschek von der PSD Staatspräsident Brasiliens, während João Goulart aus der PTB den Vizepräsidenten stellte.

Die Zeit von 1956 bis 1964 ist unter dem Begriff des *desenvolvimentismo* - „Entwicklung durch Förderung und Koordinierung der Privatinitiative“, während der Staat die nötigen Voraussetzungen dazu schaffen sollte - in die Geschichte eingegangen (Zoller 2000: 263). *Cinquenta anos em cinco*: Fünfzig Jahre Entwicklung sollten in fünf Jahren geschehen. Das Sinnbild für die rasche Entwicklung stellte die Erbauung der Stadt Brasília unter Kubitschek dar, die 1960 Rio de Janeiro als Hauptstadt ablöste (vgl. Fausto 2000: 419ff).

Durch den ökonomischen Aufschwung machte sich auch unter der Bevölkerung Optimismus und Aufbruchstimmung breit (vgl. Aggio 2005: 12). Am Beginn der Ära Kubitschek erfuhr die Wirtschaft ein extremes Wachstum, Ende der 50iger begann die Inflation jedoch zu steigen und erreichte im Jahr 1959 unter Kubitscheks Regierung mit 39,5% ihren Höhepunkt (vgl. Fausto 2000: 432). Die schnelle Entwicklung wurde mit Hilfe von Auslandskrediten vorangetrieben, wodurch die Auslandsverschuldung Brasiliens anstieg (vgl. Zoller 2000: 264).

Der wirtschaftlich-industrielle Aufschwung zeigte sich jedoch nur in einigen Gebieten, während andere vernachlässigt wurden. São Paulo stellte in diesem Zusammenhang den Gewinner dar, der Nordosten Brasiliens den Verlierer (vgl. Zoller 2000: 265). Kubitschek sprach zwar, wie auch schon Vargas, von einer Modernisierung der Landwirtschaft, vermied es allerdings, die Strukturen der Landbesitzverteilung anzugehen (vgl. Bennassar/Marin 2000: 376).

In den Großstädten, die zwar wirtschaftlich aufblühten, verschärften sich die sozialen Probleme. Durch die zunehmende Industrialisierung verschob

sich das Stadt-Land Verhältnis enorm. Vor allem in den beiden Metropolen Rio de Janeiro und São Paulo explodierte die Bevölkerungszahl (vgl. Nitschack 2007: 482f).

A concentração da riqueza e das actividades no pólo sudeste – 75 por cento do emprego e 83 por cento do produto industrial – aumentou as desigualdades regionais e sociais. O Rio de Janeiro, e sobretudo São Paulo, destinos de predilecção do fluxo migratório nordestino, conheceram uma grande expansão das periferias, dramaticamente mal equipadas (Bennassar/Marin 2000: 380).

Eine zunehmende Zahl von Streiks war das Ergebnis dieser Entwicklung (vgl. Aggio 2005: 13).

In der Kunst drückten sich diese beiden Gefühle, der Optimismus durch die rasche Entwicklung einerseits und die sozialen Probleme andererseits, in unterschiedlichen Richtungen aus.

Die Aufbruchstimmung äußerte sich unter anderem in der Architektur Oscar Niemeyers, im *Concretismo* in der bildenden Kunst oder in der *Poesia Concreta*, in welcher die moderne Welt zelebriert und kaum kritisiert wurde (vgl. Aggio 2005: 13). Ebenso fällt die Entstehung des Bossa Nova in diese Zeit, dessen Texte allerdings schon bald im Widerspruch zur brasilianischen Realität standen (vgl. Schreiner 1985: 188).

Die Auseinandersetzung mit der sozialen Realität Brasiliens begann in den verschiedensten Kunstrichtungen Fuß zu fassen und manifestierte sich in einer verschärften Sozialkritik (vgl. Aggio 2005: 13). Im Kino wurde diese politisch-sozialkritische Haltung durch die Richtung des Cinema Novo verkörpert (vgl. Aggio 2005: 14). Dahingehend veränderte sich auch der Bossa Nova, in dem in einer späteren Phase „Texte mit Engagement“ entstanden, die während der Zeit der Militärdiktatur „von den neuen Bewegungen der *Música do Participação* und den *Canções de Protesto* verstärkt weitergeführt wurden“ (Schreiner 1985: 180). Zu den Vertretern gehörte Chico Buarque, der für *Calabar ou O elogio da traição* (Buarque/Guerra: 2009) die Musik schrieb, wie auch Edu Lobo, der dies für *Arena Conta Zumbi* (Boal/Guarnieri/Lobo: 1970) tat (vgl. Schreiner 1985: 198). Die politischen Lieder von Chico Buarque zeichneten sich

durch ihre Auseinandersetzung mit der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umwelt aus. Seine Lieder erreichten ein breites Publikum, weshalb die Zensur gegen seine Lieder besonders scharf vorging. (vgl. Schreiner 1985: 205) Chico Buarque bot jedoch in der Sicht von Claus Schreiner „keine konkreten politischen Lösungen an“, er rief „nicht direkt zu politischen Aktionen auf“ (Schreiner 1985: 202).

4.1.1 Nationalisierung und Politisierung des Theaters

Das Theater begann sich im Zusammenhang mit dem Anstieg der sozialen Probleme zu nationalisieren und zu politisieren.

Diese Neuorientierung wurde wesentlich durch die Gründung des Teatro de Arena und des Teatro Oficina in São Paulo geprägt.

Das Teatro de Arena wurde 1953 von José Renato in São Paulo gegründet (vgl. Prado 2009: 62). Wie bereits angesprochen, waren die Theatersäle im Gegensatz zum Anfang des 20. Jahrhunderts kleiner und einfacher geworden. Das Teatro de Arena ging jedoch noch einen Schritt weiter, indem es nur den "arena stage" gab, eine runde kleine Bühne, eingekreist von den ZuschauerInnenplätzen (vgl. Prado 2009: 62). In seiner ersten Phase zeigte das Teatro de Arena nordamerikanische realistische Stücke (vgl. Saringen 1994: 54). Seine typische Charakteristik - das politische Engagement - erhielt es erst etwas später, insbesondere durch Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri und Oduvaldo Vianna Filho. Durch sein politisch-nationales Programm setzte sich das Teatro de Arena bewusst vom TBC ab. Das Theater sollte für das Volk sein und Themen aus dessen Realität aufgreifen. Die Stücke wurden nicht nur im Teatro de Arena gezeigt, sondern auch an öffentlichen Orten wie Schulen, Fabriken und bei Gewerkschaften und im Landesinneren Brasiliens. Damit wollten die Mitglieder des Teatro de Arena das Theater dezentralisieren und direkt zu seinem Publikum bringen (vgl. Saringen 1994: 54).

1958 übernahm Boal die Leitung des Teatro de Arena (vgl. Saringen 1994: 54). Zu diesem Zeitpunkt befand sich dieses in einer sehr schlechten finanziellen Lage. Doch das sollte sich ändern, als *Eles não*

Usam Black-Tie von Gianfrancesco Guarnieri aufgeführt wurde. Das Stück wurde zu einem riesigen Erfolg, der das Vertrauen in das nationale brasilianische Theater bestärkte (vgl. Prado 2009: 65). Nicht einmal Guarnieri selbst hatte gedacht, dass sein Stück solch einen Effekt haben würde: "[...] a reação do público, foi surpeendente. A gente não esperava, não. Ninguém esperava. Foi um negócio bonito, magnífico [...]" (Guarnieri 1976: 65).

Das Stück thematisierte den Streik von Fabrikarbeitern in Rio de Janeiro. Gleichzeitig behandelte es den Generationenkonflikt, der sich zwischen dem Anführer des Streiks Otávio und seinem Sohn Tião, die in einer Favela leben, entspannte. Während für Otávio die Gemeinschaft und die kollektiven Ziele über den individuellen standen, war es bei Tião genau umgekehrt. Guarnieri schilderte somit das Leben der Arbeiter und der Bewohner der Favelas im Großstadtmilieu.

Nicht zum ersten Mal wurde die ärmere Bevölkerung im brasilianischen Theater thematisiert. Schon Viriato Corrêa und Oduvaldo Vianna, der Vater von Oduvaldo Vianna Filho, befassten sich zwischen 1920 und 1930 mit Anarchismus und Sozialismus und beschäftigten sich mit der ärmeren Bevölkerung (vgl. Prado 2009: 65). Doch in ihren Stücken wurde die arme Bevölkerung im Gegensatz zu Guarnieris Werken durch Eigenschaften wie Unschuld, Reinheit und Lebensfreude idealisiert in einem romantischen Bild dargestellt (vgl. Prado 2009: 65).

Guarnieri versuchte in seinem Stück die Konventionen des traditionellen Theaters zu durchbrechen und sich dem gemeinen Volk in seinem Verhalten und seiner Sprechweise anzunähern. Demgemäß ist das Stück in Umgangssprache verfasst (vgl. Prado 2009: 66). Guarnieri schildert den Anfang des Teatro de Arena und die Entwicklung dieser Nähe-Sprache folgendermaßen:

Começou muito confuso. Daí chegou a conclusão de que a gente não sabia nada também. Era um vazio muito grande. As coisas muito desordenadas. Então, a primeira coisa que a gente achou, foi que deveria sair do lugar fechado e ir para um lugar aberto. Não poderíamos fazer um teatro fechado. Ir para a praça mesmo, fazer, dentro de um pavilhão, teatro em circo. A gente estava sentindo o país, o processo dele. A gente bate papo com todo mundo, e esse teatro, era um teatro que não batia papo com ninguém. E

essa outra linguagem, essa linguagem mais popular, eu acho que saiu do Arena (Guarnieri 1976: 68).

Mit einer weiteren Erneuerung, neben Thematik und Sprache, brach das Stück den Erwartungshorizont jener Zeit. In dem Stück waren es nicht die Kinder, die, wie sonst üblich, rebellierten, sondern umgekehrt die Eltern bzw. der Vater. In *Prados Sicht* wurde damit an die junge Generation appelliert und ihr die schwierige Aufgabe gestellt, sich aus ihrer sicheren Lage herauszubeben und die kollektiven Ziele über die individuellen zu stellen (vgl. Prado 2009: 66).

Der Erfolg von *Eles não Usam Black-Tie* gab den Mitgliedern des Teatro de Arena neuen Mut und veranlasste Augusto Boal, noch im selben Jahr 1958 das *Seminário de Dramaturgia* zu gründen. Zum Ziel des *Seminário* wurde es, Stücke zu entwickeln, die sich mit der Alltagsrealität Brasiliens befassten (vgl. Thorau 1992: 281f). Die Autoren bedienten sich dazu der Methoden Stanislawskis, Brechts Verfremdungseffekte, wie auch der Stilmittel, die dem Zirkustheater entnommen wurden (vgl. Thorau 1992: 284). Von nun an befand sich das Teatro de Arena in seiner zweiten Phase, in der politische, fast ausschließlich brasilianische Stücke gezeigt wurden (vgl. Saringen 1994: 52ff).

In dieses Stadium fiel sowohl *Chapetuba Futebol Clube* (1959) von Oduvaldo Vianna Filho als auch *Revolução na América do Sul* (1960) von Augusto Boal.

In den ersten Stücken von Guarnieri wie auch von Oduvaldo Vianna Filho fand sich nach Prado ein Widerspruch, da es sich um realistische Dramen handelte, die jedoch in Wirklichkeit die Sicht ihrer Autoren widerspiegeln (vgl. Prado 2009: 69). "O criador, tendo de apagar-se perante as suas criaturas, introduz uma grave contradição interna se reaparecer em cena para doutrinar – nem era outro o defeito das peças de tese" (Prado 2009: 69).

Revolução na América do Sul, das am 15. September 1960 uraufgeführt wurde, brach mit den bisherigen Bühnenwerken des Teatro de Arena. Es handelte sich nicht mehr um ein realistisches Drama, sondern um eine Farce, in der Boal in übertriebener Ironie die politische Situation des

Landes darlegte. Realistisch blieb es nach Prado insofern, als es die unmittelbare Realität Brasiliens behandelte (vgl. Prado 2009: 69). Zusätzlich markierte das Stück den Beginn des Einflusses Brechts im brasilianischen Theater (vgl. Prado 2009: 70). Boal bediente sich dementsprechend des epischen Theaters und der Verfremdungseffekte Brechts. „Das epische Theater ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, wo es sozial-historisch bedeutend (typisch) ist. [...] Das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch als abhängig von gewissen ökonomischen Verhältnissen und zugleich als fähig, sie zu verändern“ (Brecht 1993: 242). Statt sich in die Figuren einzufühlen, sollte eine kritische Distanz zu diesen erreicht werden, um es den ZuschauerInnen dadurch zu ermöglichen, die Geschehnisse auf der Bühne zu analysieren, zu reflektieren und schließlich, im Idealfall, Schlussfolgerungen für die eigenen Handlungsweisen daraus zu ziehen. In Kapitel 5.2 wird *Revolução na América do Sul* noch im Detail behandelt.

Letztendlich schaffte es das Teatro de Arena nicht, ein derart großes Publikum wie das TBC zu erreichen. Guarnieri rechtfertigt diese Tatsache allerdings damit, dass es immerhin besser sei, diesen Weg einzuschlagen, als, wie das TBC, „ausländisches“ Theater in Brasilien zu zeigen:

Eu realmente parto para achar que é preferível engatinhar, preferível não ter a imponência de um grande espetáculo, mas ter realmente um endereço humano muito maior, já que se está referindo a um público que é daquele país, naquele momento, naquela hora. E acho então que o TBC realmente fazia um teatro estrangeiro no Brasil. Mesmo fazendo teatro brasileiro. Fazia um teatro que não era nacional, sem preocupação nenhuma (Guarnieri 1976: 67).

Oduvaldo Vianna Filho hingegen verließ 1960 das Teatro de Arena genau wegen der mangelnden Reichweite desselben. Aus seiner Sicht schaffte es diese Form des Theaters nicht, dieses an die Massen und an die revolutionären Schichten zu bringen (vgl. Thorau 1992: 285f). Die Meinungen diesbezüglich gehen auseinander. Derart kritisiert Henry Thorau Viannas Kritik, da ohnehin vermehrt Tournées ins Landesinnere unternommen wurden (Thorau 1992: 286). Er argumentiert, dass es

letzten Endes auch dieses Bewusstsein war, welches das Theater der Unterdrückten entstehen ließ, das Boal später entwickeln sollte. Außerdem hält er der Kritik die Aufführungszahlen von *Eles Não Usam Black-tie* entgegen: Das Stück erlebte „insgesamt 512 Aufführungen durch das Teatro de Arena [...], wurde vor Metallarbeitern in São Paulo, auf öffentlichen Plätzen, im Landesinneren, einmal sogar vor 5.000 Zuschauern gespielt“ (Thorau 1992: 286).

Neben dem Teatro de Arena ging eine andere wichtige Erneuerungsbewegung des brasilianischen Theaters vom Teatro Oficina aus, welches 1961 ebenfalls in São Paulo gegründet wurde. Dessen Leiter José Celso Martinez Correa sprach dem Theater allerdings eine gänzlich andere Funktion zu als die Vertreter des Teatro de Arena. Dies wird später noch genauer ausgeführt.

Neben den Erneuerungen in São Paulo war es auch schon seit längerem im Nordosten Brasiliens zu einer Nationalisierung des Theaters gekommen. Bereits in den 40ern hatten sich dort kleine Amateurgruppen gebildet, die sich als Gegenbewegungen zum *Teatro de Amadores de Pernambuco* - kurz TAP - verstanden. Das TAP arbeitete, ähnlich wie das TBC, hauptsächlich mit ausländischen Stücken und europäischen RegisseurInnen (vgl. Prado 2009: 78). Im Zentrum dieser Bewegung stand Hermilo Borba Filho, welcher sich, beeinflusst von García Lorca, das Ziel gesetzt hatte, das Theater unter das Volk zu bringen. Dies sollte zum Einen durch freien Eintritt und zum Anderen durch Stücke, die sich regionsspezifischen Themen widmeten, erreicht werden. Der brasilianische Roman hatte diese Aufgabe schon durch José Lins do Rego, Jorge Amado oder José Américo geschafft. Dem Theater stand solch ein Unterfangen allerdings noch bevor (vgl. Prado 2009: 79).

Den großen Erfolg in dieser Hinsicht brachte das Stück *Auto da Compadecida* von Ariano Suassuna, welches 1956 in Recife aufgeführt wurde (vgl. Prado 2009: 61). In dem Stück vermischte Suassuna Elemente des spanischen Theaters des *siglo del oro*, der *commedia dell'arte*, der mittelalterlichen Marienmirakel und den *autos* von Gil Vicente mit Volkslegenden aus dem Nordosten Brasiliens (vgl. Suassuna

1971: 10ff). Zu den Volkslegenden zählten die *poesia improvisada dos repentistas* - improvisierte Streitgesänge -, der *mamulengo* - eine Form des Puppentheaters aus dem Nordosten - und die *literatura dos folhetos de cordel*:

In Heftchen, deren Titelblatt oft ein primitiver Holzschnitt schmückt, werden (...) Gedichte gedruckt, die von Teufeln und Fabeltieren, Königen und Prinzessinnen, Roland und Karl dem Grossen, Wundertaten und den jüngsten Ereignissen der Tagespolitik, Liebesgeschichten und Abenteuern der Cangaceiros berichten (Mertin 1979: 15f).

Im Mittelpunkt von *Auto da Compadecida* stand das einfache Leben der *nordestinos*. Das Stück war, wie auch die Stücke des Teatro de Arena, national und populär. Dementsprechend bemühte sich Suassuna um eine spezifisch brasilianische Literatur als Teil des Weges zur *brasilianidade*. Der Unterschied bestand jedoch nach Prado darin, dass in Suassunas Stück keine politischen, sondern moralische Urteile getroffen wurden (vgl. Prado 2009: 79). Ein Clown, der in *Auto da Compadecida* den Bezug zu den ZuschauerInnen bestärkte, indem er diese direkt ansprach, gibt in einer seiner Ansprachen ein Beispiel dafür:

Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes (Suassuna 1971: 137).

Während Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri und Oduvaldo Vianna Filho in ihren Stücken mit typischen Charakteren arbeiteten, die sich in die Arbeiter und ihre Unterdrückten teilten, tat Ariano Suassuna dies mit den Figuren des Nordostens. Folglich finden sich in seinen Werken die Typen des *Amarelo*, des *Cangaceiro*, oder des *Repentista Popular* (vgl. Prado 2009: 79).

Das Aufgreifen regionsspezifischer Themen des Nordostens verbindet *Auto da Compadecida* mit dem von Dias Gomes 1959 veröffentlichten und 1960 in São Paulo aufgeführten Stück *O Pagador de Promessas*. Dementsprechend benutzte er ebenfalls die typischen Figuren des

Nordostens. Bei Dias Gomes steht hingegen ein anderes Ziel im Vordergrund als noch bei Suassuna. Dias Gomes Werke werden im Gegensatz zu denen von Ariano Suassuna eindeutig politisch. Mit seiner marxistischen Kritik richtet er sich gegen das kapitalistische System, in dem das Individuum untergeht. Anders als Boal lehnte er die Theorien Bertolt Brechts ab. Dieser Unterschied wird vor allem durch die Darstellung der Figur des Helden von *O Pagador de Promessas* ersichtlich, mit der sich die ZuschauerInnen völlig solidarisierten. Auch mit Brechts Prinzipien stimmte Dias Gomes zum Teil nicht überein.

Dias Gomes, homem declaradamente de esquerda [...], mas nada tão contrário ao seu temperamento quanto a teoria do distanciamento ou mesmo certas posições de Brecht, que nunca hesitou em aceitar como normais, no palco e na vida, o medo da morte, as concessões feitas para salvar a pele, as acomodações temporárias, o lance de astúcia que engana o inimigo (Prado 2009: 89).

Nicht nur in *O Pagador das Promessas*, sondern auch in *O Santo Inquérito* zeigt sich diese gegenteilige Einstellung von Dias Gomes. In beiden Werken sterben die Helden für ihre Überzeugungen, wie noch in Kapitel 5.1 gezeigt wird.

4.2 Die Regierung von Jânio Quadros und von João Goulart

Am 3. Oktober 1960 wurde Jânio Quadros zum Präsidenten und João Goulart zum zweiten Mal zum Vizepräsidenten gewählt (vgl. Fausto 2000: 436f).

Quadros galt als absolut 'sauber'; sein Symbol war der Besen. Mit dem eisernen Besen wollte er Brasilien auskehren, die Beamten zur Arbeit und zum Umzug nach dem (von ihm ungeliebten) Brasília zwingen. [...] Bei dieser Kombination von 'orthodoxem' Präsidenten und linkspopulistischem Vizepräsidenten waren die Konflikte vorprogrammiert (Zoller 2000: 265).

Am 25. August 1961 legte der Präsident sein Amt freiwillig nieder. João Goulart - auch Jango genannt - übernahm am 7. September das Präsidentenamt. Da Goulart jedoch auf Grund seiner politischen Einstellung von der Wirtschaft gefürchtet wurde und er einen Staatsstreich

von Seiten der Militärs verhindern wollte, ging er einen Kompromiss ein, in dem er durch die Einführung eines parlamentarischen Regierungssystems entmachtet wurde. Durch eine Volksabstimmung machte Goulart dies allerdings 1963 wieder rückgängig (vgl. Zoller 2000: 267). Mit seinen „grundlegenden Reformen“, in denen er unter anderem auch eine Landreform durchsetzen wollte, brachte er die konservativen Kräfte gegen sich auf: „Gegen ihn schloss sich eine große Koalition der Rechten, konservativer kirchlicher Gruppen, führender Militärs, vieler Gouverneure und nicht zuletzt des Botschafters der USA zusammen“ (Zoller 2000: 269). Am 31. März 1964 kam es schließlich zum Staatsstreich, der in einer Revolution endete. Goularts Kriegsminister befand sich zu dem Zeitpunkt der Rebellion im Krankenhaus, weshalb es nicht einmal zu einem bewaffneten Widerstand kam. Der Präsident ging, als sich auch ein Teil der Armee in São Paulo der Revolution anschloss, freiwillig ins Exil nach Uruguay (vgl. Zoller 2000: 269).

4.2.1 Die *Centros Populares de Cultura*

Oduvaldo Vianna Filho, der, wie schon erwähnt, 1960 das *Teatro de Arena* verlassen hatte, gründete zusammen mit dem Soziologen Carlos Esteves Martins im Dezember desselben Jahres in Rio de Janeiro das erste CPC - *Centro Popular de Cultura* (vgl. Thorau 1992: 286). Innerhalb von vier Jahren entstanden in ganz Brasilien CPCs, die sich zum Ziel setzten, „publikumsnahe Ausdrucksformen“ zu finden, „um so durch eine Bewusstseinsbildung grundlegende soziale Reformen vorzubereiten“ (Nitschack 2007: 487). Vor allem SchülerInnen und StudentInnen organisierten sich in den CPC's und brachten politische Themen auf die Straße und somit unter das Volk. Dabei wurde auf die Pädagogik der Unterdrückten von Paulo Freire zurückgegriffen, um zahlreiche Alphabetisierungsprogramme durchzuführen. Hier fanden sich bereits die ersten Schritte, die Instrumente des Theaters an das Volk zu übergeben; eine Technik, die sich später im Theater der Unterdrückten von Boal noch konkretisieren sollte (vgl. Thorau 1992: 286f).

Durch den Militärputsch von 1964 wurden die CPCs verboten (vgl. Thorau 1992: 287).

4.3 Die erste Phase der Militärdiktatur

Mit Hilfe mehrerer institutioneller Akte begannen die Militärs seit der Machtübernahme die Kontrolle zu übernehmen (vgl. Zoller 2000: 271). Die Opposition wurde durch diese ständige Änderung der Verfassung ihrer Handlungsfähigkeit beraubt. Indirekte Wahlen des Präsidenten und Vizepräsidenten wurden eingeführt, ehemaligen PolitikerInnen ihre politischen Rechte entzogen, Wahlen im Bedarfsfall abgeändert und Oppositionelle mit Folter und Mord zum Schweigen gebracht (vgl. Zoller 2000: 279f). Die bestehenden Parteien wurden aufgelöst und 1965 durch die ARENA - *Aliança Renovadora Nacional* - als Regierungspartei und die MDP - *Movimento Democrático Brasileiro* - als Oppositionspartei ersetzt (vgl. Zoller 2000: 281).

Bereits in der ersten Woche nach dem Putsch wurde eine politische Säuberung durchgeführt, in der 7000 Personen verhaftet und „9000 Staatsbedienstete und Offiziere und 112 Inhaber von Wahlämtern“ (Zoller 2000: 280) entlassen wurden. Im Nordosten wurde der Geheimdienst der Vierten Armee eingesetzt, um sich um die Bauernligen zu „kümmern“, die sich dort bereits in den 50igern gebildet hatten, um eine Landreform durchzusetzen (vgl. Zoller 2000: 281).

Das Militär war in sich gespalten, in eine „harte Linie“ - *linha dura* -, „die eine breite und rücksichtslose Unterdrückung jeder abweichenden Handlung und Meinung anstrebte“ (Bahro/Zepp 1992: 10) und eine gemäßigte Gruppe - *sorbonistas* und später *castelistas* genannt, „die zwar diktatorisch, aber gezielter und mit schonenderen Maßnahmen bei der Einschränkung politischer und persönlicher Rechte vorgehen wollte“ (Bahro/Zepp 1992: 10).

Der erste Militärpräsident Humberto de Alencar Castelo Branco gehörte letzterer Gruppe an. Seine Regierung erzielte zwar Erfolge in der

Mäßigung der Inflation, brachte aber keine grundlegende Änderung im Wirtschaftswachstum (vgl. Bahro/Zepp 1992: 10).

Arthur Costa e Silva, der 1967 die Macht übernahm, gehörte wie schon sein Vorgänger, den *sorbonistas* an, hatte aber zudem Kontakt zu führenden Offizieren aus der harten Linie (vgl. Bahro/Zepp 1992: 11). Unter ihm zeigten sich die ersten Erfolge in der Wirtschaft und ab 1968 wurde von dem „brasilianischen Wunder“ gesprochen, da die Wirtschaft bis 1973 jährlich um 10 bis 14 Prozent wuchs. Gleichzeitig öffnete sich die Schere zwischen Arm und Reich jedoch immer mehr (vgl. Zoller 2000: 275). Die Lösung der sozialen Ungleichheit wurde nicht in der Umverteilung des Reichtums, sondern im Erschließen neuer Ressourcen gesehen. Ein Beispiel dafür stellt der Versuch, das Amazonasgebiet durch das „Programm der Nationalen Integration“ zugänglich zu machen und zu besiedeln, dar (vgl. Zoller 2000: 276).

Außenpolitisch wurde die Militärrevolution von den USA begrüßt. Mitte der 70iger änderte sich die Beziehung zwischen den USA und Brasilien allerdings, da in einem Menschenrechtsbericht Brasilien hart kritisiert wurde und der damalige Präsident Ernesto Geisel daraufhin das Militärabkommen mit den USA abbrach und auf weitere US-Militärhilfe verzichtete (vgl. Zoller 2000: 291).

4.3.1 Zensur und wachsender Widerstand im Theater

Das Militärregime bediente sich der Zensur als Machtinstrument, wobei das Theater am meisten davon betroffen war. Ab Februar des Jahres 1965 wurden durch Jônatas Córdia, der in Rio de Janeiro die Leitung der Zensurabteilung übernahm, unzählige brasilianische und ausländische Stücke zensiert oder gänzlich abgewiesen (vgl. Thorau 1992: 292). Die Stücke fielen dabei sowohl einer Vor- als auch einer Aufführungszensur zum Opfer. Durch die Aufführungszensur wurde ein Großteil der Stücke erst kurz vor der Premiere verboten (vgl. Thorau 1992: 29). Zwischen 1968 und 1978 wurden mehr als 400 Theaterstücke abgelehnt oder abgeändert (vgl. Nitschack 2007: 485). Aber auch Rundfunk- und

Fernsehsendungen, Zeitungen, Zeitschriften, Bücher, Musiktexte und Werke der darstellenden Kunst waren Ziel der Zensur (vgl. Bahro/Zepp 1992: 18). Der Literatur wurde in Gußmanns Sicht nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt wie anderen Medien, da durch die noch immer hohe AnalphabetInnenrate nicht so ein großes Publikum erreicht wurde. Nur wenige Bücher, wie *Zero* von Loyola Brandão, wurden wirklich verboten (vgl. Gußmann 2002: 16).

Bahro und Zepp sprechen im Bezug auf die Zeit der Militärdiktatur von einem „System nationalistischer Indoktrination“, dessen Hintergrund die Ideologie der „Nationalen Sicherheit“ bildete. So wurden in dem Schulfach „soziale und politische Ordnung“ Werte wie „Ordnung“, 'Gehorsam', 'Verantwortung', 'Achtung der Hierarchie', 'Patriotismus', 'Familie', 'Gemeinschaft' und 'Solidarität' gelehrt. Die Zensur für ihren Teil sollte unerwünschte Werte, „wie Egoismus, Rebellion, Ungehorsam gegenüber der Obrigkeit“ abwehren (Bahro/Zepp 1992: 17f). In diesem Sinne wurden bezüglich des Theaters nicht nur politische Stücke, sondern jegliche Aufführung, die diesen Werten in irgendeiner Weise widersprach, verboten.

Die repressiven Maßnahmen erreichten ihr Ziel nicht, denn ab 1964 blühte das politische Theater trotz der Zensur erst richtig auf und bekämpfte die Militärdiktatur mit allen Mitteln (vgl. Prado 2009: 97ff).

Dias Gomes beschreibt diese Situation wie folgt:

A partir de 1964, o teatro brasileiro passou a sofrer um duplo estrangulamento, um estrangulamento econômico e um estrangulamento político, através da censura. A realidade brasileira passou a ser uma coisa proibida, passou a ser considerada em si como altamente subversiva. Todos os autores surgidos a partir de meados de cinquenta, até meados de sessenta, todos eles, embora com diversas visões do mundo, ideologias diferentes calcavam a sua dramaturgia na realidade brasileira (Gomes 1977: 46).

1966 publizierte Dias Gomes sein Stück *O Santo Inquérito* (Gomes 1996), welches eine auf wahren Fakten basierende Geschichte des 18. Jahrhunderts über die Verbrennung der Jüdin Branca Dias durch die Inquisition im Bundesstaat Paraíba als Vorwand benutzt, um dadurch

versteckt Kritik an der Militärregierung zu üben. Die detaillierte wahrheitsgetreue Geschichte von Branca Dias trat für Gomes in den Hintergrund. Wichtig war bloß, was diese vermittelte:

A mim, como dramaturgo, o que interessa é que Branca existiu, foi perseguida e virou lenda. A verdade histórica, em si, no caso, é secundária; o que importa é a verdade humana e as ilações que dela possamos tirar (Gomes o.J.: 580).

Die Parallele zwischen der Inquisition und der Militärregierung sah Gomes dadurch gegeben, dass alle UnterdrückterInnen die gleichen Argumente benutzen:

Muito embora a Santa Inquisição tenha hoje vários defensores, que procuram amenizar a imagem que dela fazemos e diminuir a responsabilidade da Igreja [...] a verdade é que as razões apresentadas em sua defesa são as mesmas de todos os opressores, quase sempre sinceramente convencidos de que seus fins justificam os meios (Gomes o.J.: 580).

In Kapitel 5.3. wird *O Santo Inquérito* im Detail dargestellt.

1964 wurde unter der Mitwirkung des Teatro de Arena in Rio de Janeiro die Gruppe Opinião gegründet (vgl. Nitschack 2007: 487). Seine Mitglieder waren vor allem frühere Angehörige der *Centros Populares de Cultura*, wie auch Oduvaldo Vianna Filho (vgl. Saringen 1994: 56). Die Gruppe war aus der Inszenierung der Show Opinião hervorgegangen, bei der Vertreter der verschiedensten sozialen Schichten auftraten und sich selbst darstellten. Wie Thorau schreibt, wurde die Show Opinião „zum Symbol, zum Modell für Kunst im Widerstand, für Partizipations- und Protestkunst“ (Thorau 1992: 289).

Daneben wurde die Show Liberdade, Liberdade, eine Collage aus Text und Musik, von Millôr Fernandes inszeniert, „die die Geschichte der Menschheit als Geschichte der Unterdrückung und des Widerstandes Revue passieren ließ unter dem gemeinsamen abstrakten Nenner 'liberdade'“ (Thorau 1992: 289).

Das Teatro de Arena und das Teatro de Oficina standen sich, wie bereits erwähnt, kritisch gegenüber, da sie dem Theater jeweils unterschiedliche Ziele zur Aufgabe machten.

Das Teatro de Arena befand sich in seiner dritten Phase, der *nacionalização dos clássicos*, in der klassische Stücke von Boal und Guarnieri adaptiert auf die brasilianische Situation umgelegt wurden (vgl. Saringan 1994: 54). Nun wurde versucht, „größere gesellschaftliche und historische Zusammenhänge herauszuarbeiten“ (Thorau 1992: 288). Gleichzeitig diente der Rückgriff auf Klassiker als Schutz vor der Zensur (vgl. Thorau 1992: 288).

Mit dem neuen Zielpublikum – die Klassiker wurden viel auf Tourneen durch den Nordosten gespielt – hatten sich auch die Stückinhalte verlagert, vom Kampf des Proletariats in der Millionenstadt São Paulo zu dem der Tagelöhner und Bauern, zum Thema Landreform und Inbesitznahme des Bodens (Thorau 1992: 288).

In die erste Phase der Militärdiktatur fallen auch die beiden Stücke *Arena conta Zumbi* und *Arena conta Tiradentes*, die von Augusto Boal und Gianfrancesco Guarnieri in Zusammenarbeit geschrieben wurden (vgl. Prado 2009: 114). In diesen Stücken wurde das Coringa-System entwickelt.

Arena Conta Zumbi, das die Geschichte des Quilombo von Palmares erzählt, wurde 1965 im Teatro de Arena aufgeführt. In Yan Michalskis Kritik kommentiert er das Stück folgendermaßen: „*Arena Conta Zumbi* é o mais estimulante, simpático e agradável dos espetáculos atualmente em cartaz“ (Michalski 2004: 56). Als das Besondere sieht Michalski, dass sich das Stück in keine der konventionellen Kategorien einordnen lässt. „Peça histórica? Comédia musical? Opereta? Teatro épico? Teatro de revista? *Show* político-circunstancial? *Zumbi* é tudo isso, e não é nada disso“ (Michalski 2004: 56). Mariângela Alves de Lima hingegen bezeichnet das Stück als erstes brasilianisches Musical (vgl. Thorau 1992: 290). Die Schwierigkeit, das Stück in eine eindeutige Kategorie einzuordnen, hängt damit zusammen, dass es sowohl Musicalelemente aus den USA und Europa als auch die Techniken des Epischen Theaters Brechts verwendete und all dies mit afro-brasilianischen Rhythmen von Edu Lobo vermischte (vgl. Thorau 1992: 290). Wie Henry Thoraus feststellt, sollte durch „Montage und Einarbeitung von authentischem Material der

brasilianischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, wie zum Beispiel einer kaum verfremdeten Rede des Präsidenten Castelo Branco, [...] die Analogie zur Gegenwart hergestellt werden“ (Thorau 1992: 290).

Diese Anspielung glückte, wie die Kritik Michalskis von 1965 zeigt:

É claro que os autores não pretendiam contar apenas a história da campanha dos Palmares, mas sim estabelecer vínculo, a partir dessa história, com os problemas da liberdade em todos os tempos, e particularmente com o problema da liberdade no Brasil de hoje (Michalski 2004: 58).

Die große Neuerung des Stückes lag darin, dass die SchauspielerInnen nicht einen Protagonisten darstellten, sondern immer wieder in andere Rollen schlüpfen: "Na hora de necessidade da cena, qualquer ator que estivesse ali, mais próximo, faria aquele ator que tivesse alguma característica" (Guarnieri 1976: 73). Während in der griechischen Tragödie echte Masken benutzt wurden, waren es nun Masken des sozialen Verhaltens, derer sich die SchauspielerInnen bedienten (vgl. Prado 2009: 73).

In *Arena Conta Tiradentes*, 1967 aufgeführt, wurde zusätzlich die Schlüsselfigur des Coringa eingeführt, der zwischen dem Stück und dem Publikum vermittelte. "A chave é o 'Coringa' [...] que comenta, orienta, cria e quebra a ilusão. Age de modo oposto ao protagonista, instando o público a ver a peça com olhos críticos, em vez de mergulhar emocionalmente nela" (Carlson 1997: 459). Durch dieses System wurden Realität und Fiktion wie auch Empathie und Verfremdung derart vermischt, dass sie in Marvin Carlsons Sicht gleichzeitig das Stück und seine Analyse darboten (vgl. Carlson 1997: 459). Dieses System erhielt den Namen Coringa-System.

Das Coringa-System wurde nicht von allen positiv interpretiert. Gianfrancesco Guarnieri selbst gehörte zu den Kritikern, da das Stück in seiner Sicht dadurch an Klarheit verlor:

O *Zumbi* foi feito com esse esquema, só que não se chamava nada. A peça realmente permitia isso, os personagens não existiam psicologicamente. Eles eram quase entidades.[...] depois disso, houve a teorização a respeito do sistema que passou a ser sistema coringa, e que foi usado também no

Tiradentes. No meu modo de ver, empobrecendo a peça. Porque a peça feita de uma maneira, digamos, tradicional, com cada qual num papel ou no máximo um ator dobrando, ela ficaria muito mais clara. Chegaria muito mais diretamente ao espectador. Porque aquela forma fez com que o espectador se preocupasse muito mais com esta mágica de saber que é quem, em cada instante, do que realmente com o espetáculo (Guarnieri 1976: 73).

Zumindest stellte das Coringa-System laut Gianfrancesco Guarnieri eine wichtige Vorstufe in der Entwicklung des Theaters der Unterdrückten für Boal dar (vgl. Guarnieri 1976: 74).

Eine ähnliche Kritik, wie die von Gianfrancesco Guarnieri, findet sich auch bei Yan Michalski. In seiner Sicht bleibt die Geschichte des schwarzen Befreiungskampfes in *Arena Conta Zumbi* zu ungenau (vgl. Michalski 2004: 58). Die Kritik an *Arena Conta Tiradentes* im Hinblick auf das Coringa-System fällt ebenfalls hart aus:

[...] para dizer a verdade, não consigo enxergar claramente quais são as suas vantagens concretas, e em que sentido um espetáculo no qual o mesmo ator acompanhasse, de maneira convencional, sempre o mesmo personagem, seria menos eficiente na transmissão do conteúdo da peça (Michalski 2004: 122).

Auch wenn er gesteht, die theoretischen Formulierungen Boals nicht gelesen zu haben, kommt Michalski zu dem Schluss: “[...] a *teoria do coringa* me parece ser muito barulho por nada“ (Michalski 2004: 122).

Das Teatro de Oficina, in welchem, wie bereits erwähnt, José Celso Martinez Correa die Leitung inne hatte, unterschied sich vom Teatro de Arena und wurde heftig von Boal angegriffen (vgl. Thorau 1992: 297). Theater sollte in José Celsos Sicht kein Instrument der Volkserziehung sein, sondern den/die ZuschauerIn provozieren, der/die in seiner Konzeption nicht als homogene Klasse, sondern als Individuum verstanden wurde (vgl. Sartingen 1994: 55). Durch dieses provokativ-aggressive Theater wurden die ZuschauerInnen zur Teilnahme und zum Handeln gezwungen: “[...] eu o obrigo a participar: assinar manifesto, levar pancada da polícia, tirar mendigos de entre as pernas. [...] Assim, em vez de um distanciamento crítico ele leva uma bofetada“ (José Celso zit. nach Michalski 2004: 115).

Das Paradebeispiel für diese radikale Haltung bildete die Aufführung *Roda-viva* von Chico Buarque de Holanda (Buarque 1968) am 30. Jänner 1968. Hauptprotagonist ist Benedito Silva, welcher, durch die Kulturindustrie plötzlich zum Star erhoben, genauso schnell jedoch wieder fallen gelassen wird und schließlich Selbstmord begeht. Allerdings wurde nicht der Inhalt des Stücks, sondern die Aufführung selbst „zu dem Ereignis des brasilianischen Theaters“ von 1968 (Thorau 1992: 300). José Celso sprach von einem Theater der Grausamkeit, womit er sich in Henry Thoraus Sicht allerdings auch auf die „Grausamkeit brasilianischer Zustände“ bezog (Thorau 1992: 301). Thorau beschreibt das Spektakel wie folgt: „Wenn Benedito Silva in einer Prozession zur Kreuzigung getragen wurde, bei sakraler Musik und afrikanischen Rhythmen, verschlangen die Fans des Musikidols rohe Leber und bespritzten das Publikum mit Blut“ (Thorau 1992: 301).

Yan Michalskis Kritik fiel scharf aus:

Vejam os leitores: tanto barulho para 'obrigar o espectador a agir' – mas agir como? *Agir mudando de lugar ou reclamando*, dentro do teatro. Nenhuma menção à tentativa de uma experiência humana mais profunda, que se prolongue uma vez terminado o espetáculo, que enriqueça o espectador, emocional ou intelectualmente, de alguma maneira. Não. Os *choques* que José Celso dá nos espectadores de *Roda-Viva* não passam de sustos, pisões e sacudidelas, cujo efeito se esgota ao se acenderem as luzes da platéia. A *participação* à qual o espectador é violentamente forçado é falsa, arbitrária: mesmo se ele, para se ver livre da desagradável insistência de um ator suado e ofegante, assinar o sujo papelzinho que lhe é apresentado como um *manifesto*, é evidente que isto não o levará a tomar qualquer atitude diferente daquela que tomaria antes, quando tiver de definir-se na vida quotidiana, política ou humanamente (Michalski 2004: 115f).

Als bei einer weiteren Aufführung von *Roda-viva* in São Paulo das CCC⁵ die Bühne stürmte, alles zerstörte und die SchauspielerInnen verprügelte bzw. bei einer Aufführung in Porto Alegre sogar Mitwirkende verschleppte, endete dies in einem Aufführungsverbot für ganz Brasilien (vgl. Thorau 1992: 301).

⁵ CCC: Comando de Caça aos Comunistas (vgl. Thorau 1992: 301).

4.4 Der Institutionelle Akt Nr. 5

[...] Ende 1968 kam es zum Konflikt zwischen Regierung und Kongreß. Der Abgeordnete Márcio Moreira Alves hatte die brutale Gewaltanwendung gegenüber Studenten der Universität Brasília angeprangert und sollte deshalb gerichtlich belangt werden. Als das Abgeordnetenhaus dazu seine Zustimmung verweigerte, löste Costa e Silva den Kongreß auf und unterzeichnete am 13. Dezember 1968 den Institutionellen Akt Nr. 5, die 'Revolution in der Revolution'. Zwischen Januar und Juli 1969 fand eine erneute 'Säuberung' von Parlament, Verwaltung und Streitkräften statt. In einer Welle von Verhaftungen und Entlassungen wurden 294 Brasilianer ihrer politischen Rechte beraubt, die führenden Politiker des MDB unter Hausarrest gesetzt und Hunderte von Studenten relegiert (Zoller 2000: 282).

Am 31. August 1969 erlitt der Präsident Costa e Silva einen Schlaganfall, woraufhin die Militärminister vereint die Präsidentschaft übernahmen. Ein paar Tage darauf entführten Guerilleros den amerikanischen Botschafter und erreichten dadurch die Freilassung 15 politischer Gefangener. Doch das Regime reagierte schon kurz danach mit voller Härte, indem die meisten der an der Aktion Beteiligten umgebracht wurden (vgl. Zoller 2000: 282f).

Noch im selben Monat wurde das „Gesetz der Nationalen Sicherheit“ erlassen, durch das Verbrechen als solche definiert und durch ein ausgebautes „Spitzelsystem“ verfolgt wurden (vgl. Bahro/Zepp 1992: 15).

Am 7. Oktober übernahm Emílio Garrastazu Médici das Amt des Präsidenten. Er bediente sich des Fernsehens als Instrument, um ein positives, fortschrittliches Bild von Brasilien zu vermitteln. Das Fernsehen war immerhin im Begriff, zum Massenmedium zu avancieren: Während 1960 nur 9,5% der brasilianischen Haushalte einen Fernseher besaßen, waren es 1970 bereits 40% (vgl. Zoller 2000: 286f).

Unter seiner Regierung, die bis 1974 dauern sollte, kam es zu erstaunlichen Erfolgen im Wirtschaftswachstum. Die Zensur wurde weiter verschärft und Terrorakte und Repression nahmen immer härtere Züge an (vgl. Bahro/Zepp 1992: 11). Parallel dazu wuchs jedoch auch der bewaffnete Widerstand. Der Repressionsapparat der Regierung blieb der Stadtguerilla allerdings stets überlegen. Den größten Anteil der Opposition

stellten StudentInnen, gegen die das Regime brutal vorging (vgl. Zoller 2000: 284).

Als die Folterungen 1970 international bekannt wurden, wurde auf internationaler Ebene „in Paris ein Komitee zur Verteidigung der brasilianischen politischen Gefangenen gegründet“, während sich auf nationaler Ebene die Generalversammlung der brasilianischen Bischöfe gegen das Regime stellte.

Zum Symbol des kirchlichen Widerstandes gegen den staatlichen Terror avancierte Bischof Dom Hélder Câmara in Recife. [...] Noch 1964 keineswegs Gegner des Umsturzes, weigerte er sich 1966, die gewünschte 'Gedenkmesse' anlässlich des zweiten Jahrestages der 'Revolution' von 1964 zu lesen. Als er 1970 die Folterungen politischer Gefangener in Brasilien anprangerte, wurde ihm nicht nur bis 1977 untersagt, im Radio und Fernsehen aufzutreten, sondern er wurde auch persönlich bedroht (Zoller 2000: 285).

Bis 1972 wurde die Gefahr durch die Guerilleros so gut wie „beseitigt“, was unter den Rebellen zu einer weitgehenden Resignation führte. Ihr primäres Ziel bestand nun nicht mehr darin, das Regime zu bekämpfen, sondern ihre Mitkämpfer aus den Gefängnissen und Folterkellern zu befreien (vgl. Zoller 2000: 285).

4.4.1 Die Notwendigkeit der metaphorischen Sprache

Im Theater erhielt ab 1968 jeder Text Aufführungsverbot, der nur irgendwie im Widerspruch zum herrschenden Regime stand. 1973 erfuhr die Zensur nochmals eine Verschärfung:

Von der zweiten Hälfte des Jahres 1973 bis zum Ende des Jahres 1974, als die Zensur am schärfsten war, war es untersagt, Berichte ausländischer Zeitungen über Diktaturen wie Griechenland oder Paraguay, abzudrucken. Ebenso wenig durften bestimmte, in Brasilien unerwünschte Namen genannt werden. Die Themen der Zensur selbst, der Folter und der politischen Gefangenen waren tabuisiert. Auch kritische Berichte über Symbole des brasilianischen Nationalismus wie z.B. Fußballspieler, waren zu vermeiden. Negative Berichte über die Wirtschaftslage waren verpönt (Bahro/Zepp 1992: 18f).

Gianfrancesco Guarnieri nannte diese Phase *teatro de ocasião*, da es sich um eine Art von Theater handelte, das nur unter diesen speziellen Bedingungen entstand: “É o que eu tenho chamado de teatro de ocasião. Quer dizer, um teatro que eu não faria se não fossem as contingências. Que não corresponde, exatamente, ao que eu, como artista, estaria fazendo“ (Guarnieri 1976: 71).

Die Reflexion über die unmittelbare nationale Realität wurde zum Zweck der politischen Dramaturgie. Für die politischen SchriftstellerInnen gab es nur zwei Möglichkeiten: Entweder völlig zu schweigen oder sich der metaphorischen Sprache zu bedienen. *Um grito parado no ar* von Guarnieri ist ein Beispiel für letzteren Versuch (vgl. Prado 1993: 115).

In einem Interview aus dem Jahr 1976 erklärt Guarnieri seine Haltung, durch die der Beweggrund für sein Schreiben ersichtlich wird:

O que a gente não deve fazer é parar. Isso a gente não pode admitir. Mesmo falando por metáfora. Mesmo deixando o grito parar no ar, eu acho que a gente tem de ir até aonde não nos matem. Porque há o passo também onde você chega a ser morto. Mas esta é uma realidade. E como para responder a ela, eu só tenho o meu grito, o meu choro, o meu amor, a minha vontade. Acho que temos de jogar, temos de ir pra frente de qualquer maneira. Agora, sem deixar nunca de dizer que estamos sendo castrados, que estamos sendo impedidos. Estamos sendo impedidos temporariamente de exercer a profissão (Guarnieri 1976: 71).

Die Metapher wurde in diesem zeitlichen Zusammenhang nicht als Selbstzweck, sondern aus einer politischen Dringlichkeit heraus benutzt (vgl. Guarnieri 1976: 86). Die Notwendigkeit weiter zu schreiben, ungeachtet des Landes, der schärfsten Zensur und eines totalitären Systems drückt Guarnieri immer wieder aus. Gleichzeitig sieht er es allerdings ebenfalls als Erfordernis, die Kritik geschickt zu verstecken, denn schließlich solle das Ziel nicht in einer Abänderung oder einem völligen Verbot des Stückes liegen (vgl. Guarnieri 1976: 87).

Sein Stück *Um grito parado no ar* (Guarnieri 2001) verkörpert diese Ideen Guarnieris, wie in Kapitel 5.4 gezeigt wird.

4.5 Politische Öffnung und das Ende der Militärdiktatur

Schon 1973 beendete der Ölpreisschock – Brasilien war fast völlig vom Erdölimport abhängig – das Wirtschaftswunder und überschattete damit von Anfang an die Regierung Ernesto Geisels, welcher 1974 das Präsidentenamt übernahm (vgl. Bahro/Zepp 1992: 12). Geisel verzichtete, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Médici, auf die mediale Form der Selbstdarstellung.

Ab 1974 kam es durch Geisel zur politischen Öffnung - *abertura* - und Entspannung - *distensão*. Die Folterungen wurden offiziell gestoppt und die harte Linie des Militärs abgeschwächt. Am 31. Dezember 1978 ließ Geisel schließlich den AI-5 außer Kraft setzen (vgl. Zoller 2000: 287).

Die Auslandsverschuldung war durch die Aufnahme von Krediten von 1970 mit fünf Milliarden US-\$ auf 26 Milliarden US-\$ im Jahr 1976 gestiegen. 1978 und 1979 zeigte sich der Kontrollverlust der Militärregierung in einer Welle an Streiks (vgl. Zoller 2000: 288). Mit der Linderung des staatlichen Terrors und der Öffnung schlossen sich auch die Bauernbewegungen wieder zusammen und organisierten Landbesetzungen. Die brasilianische Landlosenbewegung *Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra* - MST - begann sich in dieser Zeit zu artikulieren (vgl. Zoller 2000: 288).

Unter dem letzten Präsidenten der Militärdiktatur João Baptista de Oliveira Figueiredo, der ab 1979 für sechs Jahre das Präsidentenamt inne hatte, wurde die politische Amnestie erlassen und die Gründung neuer Parteien ermöglicht. Viele der PolitikerInnen, die sich bis dahin im Exil befanden, konnten so wieder nach Brasilien und in die Politik zurückkehren (vgl. Zoller 2000: 293f).

Die Auslandsverschuldung war bis 1982 auf 16 Mrd. US-\$ gestiegen und auch die Inflation geriet außer Kontrolle. Brasilien musste, nach langer Verweigerung, beim Internationalen Währungsfonds um Hilfe bitten. Das Regime verlor seine Legitimation, es konnte das Wachstum nicht mehr garantieren. Figueiredo schaffte es nicht, die Lage weiter zu kontrollieren und die Demonstrationen auf der Straße nahmen zu. Die Menschen

forderten die Direktwahl eines Präsidenten. 1985 fand die Diktatur ihr Ende und Tancredo de Almeida Neves wurde zum Präsidenten gewählt (vgl. Zoller 2000: 295ff).

5. Formen und Funktionen von Kritik in ausgewählten Beispielen

In den beiden vorangegangenen Kapiteln wurde der geschichtliche Kontext für die Stücke geschaffen und sie wurden diachron und synchron in Beziehung zu anderen literarischen Werken und Kunstrichtungen gebracht, die dem herrschenden System kritisch gegenüber standen.

Die reiche Palette, in der die brasilianischen Theaterstücke auf aktuelle politische Ereignisse Bezug nahmen, wurde bereits ersichtlich. Die vier ausgewählten Stücke, welche nun im Detail betrachtet werden, sollen beispielhaft noch einmal diese Vielfalt hervorheben. Den Anfang bildet jeweils ein Teil über die inhaltlichen Aspekte und deren Bezug zu den politischen Ereignissen. Damit werden in diesem Abschnitt die Objekte der Kritik erwähnt. Ausgehend davon werden die Formen der Kritik und die potentielle Kritik, die sich daraus ergibt, betrachtet. Danach wird, basierend auf einzelnen Kritiken, eine Annäherung an die Funktionen der Kritik unternommen.

In chronologischer Reihenfolge, geordnet nach dem Jahr der Publikation der Theaterstücke, beginnt das Kapitel mit *O Pagador de Promessas* (Kapitel 5.1) gefolgt von *Revolução na América do Sul* (Kapitel 5.2) *O Santo Inquérito* (Kapitel 5.3) und *Um grito parado no ar* (Kapitel 5.4).

5.1 *O Pagador de Promessas*

(Gomes 2010)⁶

O Pagador de Promessas handelt von Zé-do-Burro, einem einfachen Mann aus dem Nordosten Brasiliens. Seinen Namen "do Burro" hat Zé auf

⁶ Gomes, Dias. 2010. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Grund seines besten Freundes und ständigen Begleiters, eines Esels namens Nicolau. Um Nicolau zu retten, der von einem fallendem Baum verletzt wurde, gibt Zé-do-Burro der Orixá Iansã aus der Religion des Candomblé ein Versprechen ab, dass er, wenn Nicolau wieder gesund werde, ein Kreuz, so schwer, wie das von Jesus Christus, von seinem Landgut bis zur Kirche von Iansã tragen und zusätzlich sein Landgut mit den ärmsten Bauern teilen werde. Als Nicolau wirklich geheilt wird, macht sich Zé zusammen mit seiner Frau Rosa zur Kirche der heiligen Barbara auf, da diese das katholische Äquivalent zur Orixá Iansã darstellt. Die Kirche befindet sich in Salvador de Bahia, dem Ort der Handlung des Stücks. Es ist schließlich der religiöse Synkretismus, welcher die Basis für den Konflikt bildet, um den sich die weitere Geschichte spannt (vgl. Magaldi 2008: 134).

Die Handlung setzt erst vor der Kirche ein als Zé dort frühmorgens ankommt. Während er auf den Stufen auf den Pfarrer wartet, betrügt ihn seine Frau Rosa mit dem Malandro Bonitão. Am Morgen trifft er schließlich auf den Pfarrer, Padre Olava, dem er seine Geschichte erzählt. Als der Pfarrer erfährt, dass Zé das Versprechen einer Orixá gegeben hat, beschuldigt er ihn der Häresie und verweigert Zé den Eintritt in die Kirche. Zé allerdings lässt sich nicht vertreiben. Er verharrt vor der Kirche, bis er sein Versprechen einlösen kann.

Ein Journalist und sein Fotograf verwenden Zés Geschichte, um eine sensationslüsterne Story zu publizieren, indem sie dessen Versprechen zu folgender Schlagzeile umdeuten: “O novo Messias prega a revolução. Sessenta léguas carregando uma cruz, pela reforma agrária e contra a exploração do homem pelo homem” (Gomes 2010: 113). Immer mehr Leute aus dem Volk, wie auch eine Capoeira-Runde, schließen sich Zé an, um ihm zu helfen, in die Kirche zu gelangen. Das Stück endet in einem Durcheinander, in dem die Polizei Zé festnehmen will und eine verirrte Kugel diesen tötet. Nach Zés tragischem Tod wird er von den Capoeiristas, mitsamt seinem Kreuz in die Kirche getragen.

Das Stück arbeitet mit brasilianischen Stereotypen, vor allem mit den Figuren des Nordostens. Im Gegensatz zu *O Santo Inquérito*, in dem, wie

später noch zu lesen sein wird, nur wenige Personen vorkommen, wirken in *O Pagador de Promessas* 18 Personen und eine Capoeira-Runde mit. Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Held Zé-do-Burro. Er stellt die Unschuld in Person, den guten, naiven Menschen dar. In den Regieanweisungen wird er als "homem ainda moço, de 30 anos presumíveis, magro, de estatura média. Seu olhar é morto, contemplativo. Suas feições transmitem bondade, tolerância, e há em seu rosto um quê de infantilidade" (Gomes 2010: 21) charakterisiert. In seiner einfachen Art ist er unbewusst politisch, wie schon sein Versprechen zeigt, in dem er an die anderen Bauern denkt, die allerärmsten, mit denen er sein Landgut teilen will, wenn sein bester Freund wieder gesund wird. Das Thema der Agrarreform wird durch den Reporter in das Stück eingeführt. Zé selbst weiß nicht, was diese bedeutet, seine Einstellungen, auch wenn nicht wissentlich, entsprechen dieser jedoch.

Rosa – E não foi só isso. Ele prometeu também repartir o sítio com aquela cambada de preguiçosos.

Zé – Que preguiçosos. Gente que quer trabalhar e não tem terra.

Repórter – Repartir o sítio... Diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

Zé – (*Não entende.*) Reforma agrária? Que é isso?

Repórter – É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre os lavradores pobres.

Zé – E não estou arrependido, moço. Fiz a felicidade de um bocado de gente e o que restou pra mim dá e sobra.

Repórter – (*Toma notas.*) É a favor dos sem-terra.

Zé – É bem verdade que se o meu burro não tivesse ficado doente eu não tinha feito isso.

Repórter – Mas, e se os sem-terra resolvessem se apossar das terras não cultivadas?

Zé – Ah, era muito bem feito. A terra deve ser de que trabalha.

Repórter – O senhor pertence a algum partido político?

Zé – (*Com alguma vaidade, dissimulada num sorriso modesto.*) Já quiseram me fazer vereador. Qual...

Rosa – O que atrapalhou foi o burro (Gomes 2010: 88f).

Zés Charakter ist als derart tugendhaft überzeichnet, dass er an die Grenzen des herrschenden Systems stößt. Genau dies ist das System, gegen das sich die Kritik des Stückes richtet.

Die restlichen Vertreter des Volkes haben keine genauen Charakterbeschreibungen, durch sie wird vor allem das Alltagsleben der

Stadt veranschaulicht. Sie werden typenhaft durch ihre Namen, ihr Aussehen und ihr Verhalten dargestellt, wie beispielsweise schon der Name des Malandro "Bonitão" verrät. Ein weiteres Beispiel ist der Capoeira Meister "Mestre Coca", der als "um mulato alto, musculoso e ágil. Veste calças brancas boca de sino e camisa de meia" (Gomes 2010: 107) beschrieben wird. Ebenfalls der Verkäufer der *literatura de cordel* "Dedé Cospe Rima", der als "Mulato, cabeleira pixaim, sob o surrado chapéu-coco – um adorno necessário à sua profissão de poeta-comerciante" (Gomes 2010: 73) bezeichnet wird, stellt ein Beispiel für diese Typen dar.

Der Messdiener - *O Sacristão* -, der Pfarrer und der Monseigneur personifizieren die katholische Kirche als Machtposition. Der Messdiener macht nur das kleine Rad als "*um homem de perto de cinquenta anos. Sua mentalidade, porém, anda aí pelos quatorze*" (Gomes 2010: 52) aus, der ohne nachzudenken Befehle ausführt, während Pfarrer und Monseigneur diejenigen sind, welche die Befehle erteilen. Pfarrer und Monseigneur missbilligen den religiöse Synkretismus aus Candomblé und christlichem Glauben. Indem sich das Volk auf Zés Seite stellt, wird Zé gefährlich für sie. Würden sie ihn in die Kirche einlassen, wäre das ein symbolischer Akt den Candomblé anzuerkennen. Die Kritik des Stücks richtet sich damit durch die Figur des Messdieners einerseits gegen die Obrigkeitgläubigkeit und andererseits durch den Pfarrer und den Monseigneur gegen die Kirche als eine Autorität, gegen die ein Individuum unmöglich ankämpfen kann.

Auch der Wächter ohne Namen, bloß als *O Guarda* bezeichnet, symbolisiert einen wichtigen Aspekt der Kritik, die das Stück zur Aufgabe hat. Bei ihm handelt es sich, ähnlich wie bei dem Messdiener, um einen Mitläufer, der Befehle ausführt. Im Gegensatz zum Messdiener, fühlt sich der Wächter jedoch durch die ihm auferlegte Autorität unwohl. Er versucht jegliche Verantwortung stets von sich zu schieben. In den Regieanweisungen wird er beschrieben als

um homem que procura safar-se dos problemas que se lhe apresentam. Sua noção do dever coincide exactamente com o seu temor à

responsabilidade. Seu maior desejo é que nada aconteça, a fim de que a nada ele tenha de impor a sua autoridade. No fundo, essa autoridade o constrange terrivelmente e mais ainda o dever de exercê-la (Gomes 2010: 77).

In diesem Sinne stellt er sich weder auf die Seite des Pfarrers noch auf die von Zé. Sein vordergründiges Ziel ist es, den Weg zur Kirche freizuhalten. Um nicht Partei ergreifen zu müssen, rechtfertigt er sich “[...] eu também não tenho culpa de ser guarda. Minha obrigação é facilitar o trânsito, tanto quanto possível” (Gomes 2010: 79). Die Kritik richtet sich damit auch hier gegen die Obrigkeitsgläubigkeit, da der Wächter letztendlich seine Befehle immer ausführt. Sie geht jedoch weiter als bei dem Messdiener, da sich der Wachmann in seiner Position extrem unwohl fühlt und es nicht schafft, sich aus seiner Lage zu befreien. Dadurch wird durch ihn die Kritik an fehlendem Mut, fehlender Entscheidungsfähigkeit und fehlendem Verantwortungsbewusstsein ausgedrückt.

Zudem richtet sich die Kritik eindeutig gegen die extreme Form des Kapitalismus, wie sie in *O Pagador de Promessas* dargestellt wird. Das erste Beispiel dafür bilden der Fotograf und der Reporter, für die der eigene Profit über allem steht. In ihrer Art stoßen sie auf die völlige Unverständlichkeit Zés, dessen einziger Wunsch es ist, sein Versprechen zu erfüllen.

Repórter - [...] Finja que está falando comigo.

Zé - *(Começa a impacientar-se.)* Fingir que estou falando... pra quê?

Repórter – E dentro de algumas horas o Brasil inteiro vai saber. O senhor vai ficar famoso.

Zé – *(Contrariado.)* Mas eu não quero ficar famoso, eu quero...

(Gomes 2010: 85)

Angesichts der Geschichte von Zés Versprechen findet sich in der Reaktion des Reporters nicht die mindeste Empathie für diesen. Bloß die Publikation einer reißerischen Story steht im Vordergrund. “[...] Então, tudo isso... trezentos e sessenta quilômetros... a cruz... tudo por causa de um burro. *(Repentinamente, antevendo o interesse que despertará a reportagem.)* Fabuloso!” (Gomes 2010: 87).

Die karikatureske Art, in welcher der Reporter dargestellt wird, steigert sich bis zum Ende und findet ihren Höhepunkt in einer Szene, als er ein Zelt mit der Aufschrift "Oferta da Casa da Lona" (Gomes 2010: 155) mit Matratze, Radio und einem kleinen Tischen für Zé und Rosa bringen lässt. Dadurch will er die beiden dazu veranlassen, länger zu bleiben und Zés triumphalen Eintritt in die Kirche auf Montag zu verschieben, da er am Sonntag - Tag der Handlung ist ein Samstag - seine Zeitung nicht publizieren kann und außerdem Zeit braucht, um Zés Rückkehr vorzubereiten. Der Reporter erklärt Zé auf Grund dessen erstaunter Reaktion:

Bem. Julgamos que um pouco de conforto durante esses dias não reduzirá o valor de sua promessa. Além disso, segunda-feira, depois da entrada triunfal na igreja, o senhor percorrerá a cidade em carro aberto, com batedores, num percurso que irá daqui até a redação do nosso jornal. De lá, irá ao Palácio do Governo, onde será recebido pelo governador. [...] E se o senhor puder dizer uma palavrinha a favor do candidato oficial nas próximas eleições, estará tudo arranjado (Gomes 2010: 155).

Auch die Kritik an der Protektion, die sich wahrscheinlich auf die bevorstehenden Wahlen Brasiliens bezieht, lässt sich aus dieser Aussage herauslesen. Als Rosa dem Reporter schließlich erklärt, dass sie bereits jetzt aufbrechen wollen, zeigt der Reporter seine völlige Ignoranz angesichts der Situation "[...] É muito fácil pegar uma cruz, jogar nas costas e andar sessenta léguas. Mas um jornal é uma coisa muito complexa [...]" (Gomes 2010: 156).

Andererseits betrifft die Kritik, die das Stück am Kapitalismus übt, auch das Volk. Als Beispiel lässt sich die Szene heranziehen, als Mestre Coca, der Galego und Dedé, eine Wette abschließen, ob und wann Zé es schaffen wird, in die Kirche zu kommen (vgl. Gomes 2010: 141). Dadurch machen auch sie Zés Versprechen zu einem Geschäft. Doch im Gegensatz zu dem Reporter und seinem Fotografen findet sich bei ihnen Mitgefühl für Zé. Letztendlich sind es die Capoeeristas, die Zé, bereits tot, auf dem Kreuz in die Kirche tragen, während der Galego, Dedé und Rosa ihnen folgen.

5.1.1 Zu den Formen der Kritik

Die Form der Kritik in *O Pagador de Promessas* hängt insbesondere mit der Relationierung der verschiedenen Repliken zusammen. Zur Untersuchung dieser Relationierung wird Bachtins Konzept des polyphonen Romans (Bachtin 1979), Foucaults Begriff des Diskurses (Foucault 1971) und Pfisters Instrumentarium zur Analyse der Syntaktik des Dialogs (Pfister 1988) herangezogen.⁷

Der dialogische bzw. polyphone Charakter des Romans ergibt sich nach Bachtin aus der Rede-, Sprach- und Stimmenvielfalt in diesem:

Der Roman ist künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt. Die innere Aufspaltung der einheitlichen Nationalsprache in soziale Dialekte, Redeweisen von Gruppen, Berufsjargon, Gattungssprachen, Sprachen von Generationen und Altersstufen, Sprachen von Interessensgruppen, Sprachen von Autoritäten, Sprachen von Zirkeln und von Moden, bis hin zu den Sprachen sozial-politischer Aktualität (...) ist die notwendige Voraussetzung für die Romangattung (Bachtin 1979: 157).

Bachtins Feststellung über die Redevielfalt in der Gattung des Romans lässt sich, wie *O Pagador de Promessas* exemplarisch veranschaulicht, auch auf die Gattung des Dramas übertragen. In dem Stück repräsentieren die jeweiligen Sprachen verschiedene Wirklichkeitsdeutungen. Wie Jünke zusammenfasst, weist der polyphone Roman zwei Spezifika auf: „Zum einen sind die Figuren vor allem gesellschaftlich bestimmt, das heißt sie sind Repräsentanten einer besonderen historischen Situation und Vertreter von Ideologien“ wodurch „die Gegenüberstellung verschiedener ideologischer Überzeugungen zu einem zentralen Merkmal“ wird, zum anderen „tendieren die Romancharaktere zu einer Verbalisierung ihrer Subjektivität, das heißt ihre Weltanschauungen werden vor allem durch ihr Sprechen mitgeteilt“ (Jünke 2003: 23). Jünke sieht nun in Bachtins Konzept „der unterschiedliche[...] Sinnstiftungsmodelle repräsentierenden Sprachen“ eine Ähnlichkeit zu dem von Foucault geprägten Begriff des Diskurses

⁷ Diese Kombination lehnt sich an Jünkes' Werk „Die Polyphonie der Diskurse“ (Jünke 2003) an.

(Jünke 2003: 24). In jeder Gesellschaft wird nach Foucault der Versuch unternommen, die Produktion des Diskurses zu kontrollieren:

je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité (Foucault 1971: 10f).

„Um den Begriff des 'Diskurses' für eine narratologische Untersuchung von Romanen nutzbar zu machen und ihn als Beschreibungskategorie für fiktional modellierte Aussagenkomplexe zu verwenden, ist es“ laut Jünke „zunächst (...) notwendig, ihn aus dem [...] FOUCAULTschen Kontext der Freilegung historischer Möglichkeits- und Beschränkungsbedingungen von Wissen zu lösen“ (Jünke 2003: 28). Die Umformulierung des Diskurskonzepts begründet sie damit, dass „außertextuelle Normen des soziokulturellen Kontextes Eingang in den literarischen Text finden“ und somit „ein fiktionales Diskursuniversum entworfen werden kann, das dem der Lebenswelt nachempfunden ist“ (Jünke 2003: 28). In diesem Sinne verwendet Jünke den Begriff „Diskurs“ synonym für die verschiedenen orchestrierten Sprachen (vgl. Jünke 2003: 28).

Die Diskurse können nun in unterschiedlichen Relationen zueinander stehen, welche sich aus der Relationierung der Repliken der Figuren ergeben. Nach Pfister gibt es verschiedene Möglichkeiten der Art der Relationierung im Drama. Das Spektrum reicht „von der Extremposition der IDENTITÄT bis zur Extremposition der BEZIEHUNGSLOSIGKEIT“ (Pfister 1988: 206).

Im ersten Fall kommt es zu keinerlei semantischem Orientierungswechsel zwischen einer Replik und der vorausgehenden, weil die beiden Partner über dieselben relevanten Informationen verfügen und sich auch ihre Einstellungen zu diesen Informationen decken ('Konsensusdialog'); im zweiten Fall kommt es zu einer totalen semantischen Inkohärenz zwischen den beiden aufeinanderfolgenden Repliken, weil die Figuren über völlig Verschiedenes reden ('Aneinander-Vorbeireden') oder weil sie kein Kanal verbindet bzw. ihre Codes zu diskrepant sind ('gestörte Kommunikation') (Pfister 1988: 206).

Für die Analyse von *O Pagador de Promessas* ist die semantische Inkohärenz ausschlaggebend. Bachtins Feststellung, dass jede Sprache im Roman „ein Standpunkt, ein sozioideologischer Horizont realer gesellschaftlicher Gruppen und ihrer Repräsentanten“ (Bachtin 1979: 290) ist, trifft in besonderer Weise auf *O Pagador de Promessas* zu. Die Kritik ergibt sich in dem Stück durch die Relationierung der verschiedenen Sprachen bzw. Diskurse, um es genau auszudrücken, durch die verschiedenen Kontrastrelationen. Eine weitere Feststellung Bachtins vermag dies in geeigneter Form zu erläutern:

Vor dem dialogisierenden Hintergrund der anderen Sprachen der Epoche und in direkter dialogischer Wechselwirkung mit ihnen (in direkten Dialogen) beginnt jede Sprache anders zu klingen, als sie sozusagen 'an sich' (ohne Korrelation mit anderen) klänge (Bachtin 1979: 291).

Genau dieses dialogisierende Verhältnis wird in *O Pagador* zu dem Instrument, um die Kritik erkennbar werden zu lassen. Durch die verschiedenen Diskursfelder, die in dem Stück aufeinander treffen, ergeben sich mehrere Kontrastrelationen.

Die Beziehung zwischen Zé und seiner Frau Rosa stellt ein Beispiel des „Aneinander-Vorbeiredens“ (Pfister 1988: 206) dar, wie der folgende Textauszug veranschaulicht. Rosa versucht in diesem Dialog mit Zé zu sprechen, nachdem sie ihn betrogen hat.

Rosa - (*Refletindo na própria experiência.*) É isso mesmo. De repente, a gente percebe que é outra pessoa. Que sempre foi outra pessoa. É horrível.

Zé - Mas não é possível, Rosa. Eu sempre fui um homem de bem. Sempre temi a Deus.

Rosa - (*Concentrada em seu problema.*) Zé, isso está parecendo castigo!

Zé - Castigo? Castigo por quê? Por eu ter feito uma promessa tão grande? Por ter sido no terreio de Maria de Iansã? Mas se Santa Bárbara não estivesse de acordo com tudo isso, não tinha feito o milagre.

Rosa – Zé, esqueça Santa Bárbara. Pense um pouco em nós.

[...]

Zé - [...] (*Como que se desculpando por não pensar na situação dela.*) Você, se quiser, pode ir comer qualquer coisa.

Rosa – (*Ante a impossibilidade de comunicar a ele o seu problema.*) Já tomei café no hotel (Gomes 2010: 82ff).

Die unterschiedlichen Weltanschauungen von Zé und den Repräsentanten der Kirche lassen sich im Sinne Pfisters als totale semantische Inkohärenz verstehen (Pfister 1988: 206). Innerhalb des Diskurses der Kirche, der sinnbildlich jegliche Machtinstitution darstellt, wird keine Kritik oder Kommunikation zugelassen, wodurch wiederum die Autorität dieser Institution gesichert wird. Die diskrepanten Codes zwischen dem Diskurs der Kirche als Machtinstitution und dem Diskurs von Zé als einfachem Mann, stellen ein Beispiel gestörter Kommunikation dar (vgl. Pfister 1988: 206).

Die Vertreter des Volks scheinen zwar oberflächlich die Interessen von Zé zu vertreten, jedoch ziehen sie gleichzeitig, wie bereits erläutert wurde, ihren persönlichen Vorteil aus Zés Versprechen. Zé wird in seiner Einfachheit von den anderen Figuren nicht ernst genommen. Sie stehen daher auch in einer Kontrastrelation zu Zé, die sich erst gegen Ende des Stücks auflöst.

Die verschiedenen Kontrastrelationen in denen Zé zu den anderen Figuren steht, heben seine Stellung als einzigem Charakter, der von der Kritik ausgespart bleibt, hervor. Daneben lässt sich noch eine Besonderheit feststellen: Wie es Décio de Almeida Prado passend formuliert, stellt Zé durch seine extrem gute Art und seinen Mangel an Intelligenz den perfekten Helden dar, bei dem sich die genaue Grenze zwischen dem Idioten und dem Heiligen verwischt: "herói ideal, por unir o máximo de caráter ao mínimo de inteligência, naquela zona fronteira entre o idiota e o santo" (Prado 2009: 90). Durch diesen Charakter, der ihn von den anderen Figuren abhebt, kann er den Machtdiskurs viel offener und simpler in Frage stellen, als es beispielsweise einem intelligenten Helden möglich wäre.

5.1.2 Zu den Funktionen der Kritik

O Pagador de Promessas wurde am 29. Juli 1960 im *Teatro Brasileiro de Comédia* in São Paulo uraufgeführt (vgl. Gomes 1972: 117). Der

Theaterkritiker Yan Michalski erinnert sich 1966 an seine Empfindungen, als er das Stück im Jahr 1960 sah: “Lembro-me perfeitamente da profunda emoção e surpresa que senti ao assistir, em 1960, no TBC paulista, a *O pagador de promessas*” (Michalski 1996: 7). Auch Sábato Magaldi zeigte sich überrascht von dem Stück und weist den Grund dieser Überraschung der Menschlichkeit zu, die durch das Stück ausgedrückt wird. So schrieb er 1962: “Em 1960, um nome praticamente desconhecido supreendeu a crítica, em São Paulo, **com a humanidade** [Hervorhebung der Verfasserin, K.S.] de sua criação” (Magaldi 1996: 266).

Außerdem erkannte Magaldi folgendes Ziel in dem Stück ausgedrückt:

O autor joga muito bem com a falta de defesa do herói, numa situação em que desde logo se avolumam outros interesses, **para mostrar a desproteção do homem num mundo governado por forças que lhe são superiores** [Hervorhebung der Verfasserin, K.S.]” (Magaldi 1960: 8f).

Sowohl in Décio de Almeida Prados als auch in Sábato Magaldis Sicht hatte es Dias Gomes geschafft in *O Pagador de Promessas* den perfekten Helden zu kreieren: Derart beschreibt Prado Zé-do-Burro, wie bereits erwähnt, als “herói ideal, por unir o máximo de caráter ao mínimo de inteligência, naquela zona fronteira entre o idiota e o santo” (Prado 2009: 90) und Magaldi sieht ihn als “um achado singular de ficcionista, talvez até em virtude da simplicidade e da espessura psicológicas. Nenhum traço o lançava em sutilezas ou requintes de indagações, que seriam até incongruentes, em sua personalidade” (Magaldi 2008: 136). Dias Gomes schaffte es laut Magaldis, dass sich das Publikum in Zé-do-Burro einfühlte und sich mit ihm solidarisierte:

Dá maior pungência à peça a simpatia que o espectador desde logo sente pelo herói. Dias Gomes foi hábil, tecnicamente, ao fazer que o público adotasse a perspectiva de Zé-do-Burro e se solidarizasse com ele, na melancólica jornada (Magaldi 1960: 12).

5.2 *Revolução na América do Sul*

(Boal 1986)⁸

Revolução na América do Sul handelt ebenfalls, wie schon *O Pagador*, von einem einfachen Mann aus dem Volk, und es ist wieder ein Zé, diesmal jedoch José da Silva. Im Gegensatz zu Zé-do-Burro ist José ein negativer Held. Auch die restlichen Personen, die sich um ihn gruppieren, sind mit negativen Eigenschaften besetzt. José steht in diesem Gefüge sinnbildlich für das Volk. Während die Typisierungen in *O Pagador* auf den Nordosten abzielen ist es in *Revolução na América do Sul* ganz Lateinamerika.

Ganz anders als in *O Pagador de Promessas* ist in *Revolução na América do Sul* die Einheit von Ort, Zeit und Handlung aufgehoben. Das Stück besteht aus 15 Szenen, in denen unzählige Themen aus dem Leben des Volkes und der Politik angeschnitten werden.

Kurz zusammengefasst beginnt der Werdegang des einfachen Arbeiters José bei seiner Forderung nach Gehaltserhöhung, wodurch einerseits die Preise ansteigen, - eine Anspielung auf die rapide Inflation jener Zeit -, und andererseits José seinen Job verliert. Durch den Preisanstieg kann sich José nichts mehr leisten und plant, zusammen mit seinem Kollegen Zequinha, eine Revolution, die allerdings nicht glückt. Als er bei einem Treffen der Revolutionäre gefangen genommen wird, erfreut er sich daran, nun endlich im Gefängnis Essen zu bekommen. Dieses ist allerdings völlig überfüllt und so landet José wieder auf der Straße. Schließlich beschließt er aus Hunger zu sterben. Von diesem Vorhaben wird er jedoch durch die Politiker abgehalten, die das Volk, welches José repräsentiert, für ihren Wahlkampf brauchen und ihn deshalb mit Wahlgeschenken überschütten. Letztendlich stirbt José nicht aus Hunger, sondern weil er etwas gegessen hat. Sogleich wird er von den Politikern durch den nächsten Arbeiter ersetzt.

⁸ Boal, Augusto. 1986. *Revolução na América do Sul*. In: Pereira, Adalgisa / Peixoto, Fernando. *Teatro de Augusto Boal, 1: Revolução na América do Sul. As Aventuras do Tio Patinhas. Murro em Ponta de Faca*. São Paulo: Hucitec.

Wenn das Volk in *O Pagador* noch in der Figur des Zé-do-Burro seine Überzeugungen vertrat bzw. durch die anderen Personen am Ende vereint siegte, wird in *Revolução na América do Sul* das Bild eines naiven, obrigkeitstgläubigen Volks gezeichnet, welches sich von den Politikern leicht täuschen lässt. In diesem Sinne wird in dem Stück niemand von der Kritik ausgespart, nicht einmal das Volk.

Die Kritik richtet sich, so wie auch schon in *O Pagador*, vor allem gegen das kapitalistische System, in welcher sich das Individuum, in diesem Fall José, auflöst. Das einzige Interesse, das die Politiker an ihm haben, ist seine Wählerstimme. Als er stirbt, soll er sogleich durch den nächstbesten Arbeiter ersetzt werden, der sich auftreiben lässt: Josés Totengräber (vgl. Boal 1986: 116).

Auch die Revolution fällt der Kritik zum Opfer. Wie in einem Kinderspiel - "Tem de pegar revólver, faca, pedaço de pau, tudo! Ir pra rua gritar que a gente quer aumento. Aí eles dão!" (Boal 1986: 31) - wird die Revolution geplant. Zequinha, der sich zum Führer der Revolution machen will, muss sich zuerst den Konventionen eines „richtigen“ Revolutionsführers anpassen:

Revolucionário – Pra ser chefe, você tem que dá um jeito no cabelo.

Zequinha – Eu dou. (*Descabelar-se imediatamente.*)

Revolucionário – Precisa trocar de roupa.

Zequinha – (*Atônito.*) Eu troco. (*Tira o paletó. Por dentro tem uma camisa esfarrapada que dá o tom de homem do povo. Faz o mesmo com as calças e com os sapatos*) (Boal 1986: 56).

Die Vortragsart des Revolutionsführers gleicht der des Führers. Der Inhalt tritt dabei in den Hintergrund.

Zequinha – [...] E todas as revoluções falharam. Falharam por quê? Por quê?

Prostituta – Sei lá eu.

Zequinha – Muito simples: porque sim. Porque foram todas revoluções corruptas. Revoluções sem idéia. Mas a nossa, ah! A nossa revolução, essa sim, tem uma idéia, se chama: Honestidade" (Boal 1986: 56).

Mit Zequinhas Revolution der Ehrlichkeit - *Revolução da Honestidade* - würde sich zwar nichts an der Lebenssituation des Volkes ändern, doch

immerhin wären dann alle Menschen ehrlich. Als ein Millionär Zequinha anbietet, ihm den Wahlkampf zu finanzieren macht er sich kurzerhand vom Revolutionsführer zum Wahlkandidaten der neu gegründeten Partei *Comando Sanitário* (vgl. Boal 1986: 85). Zequinha wechselt problemlos von der Seite des Volkes auf die Seite der Politiker.

Auf den bevorstehenden Wahlkampf Brasiliens mit all seinen Facetten wird immer wieder angespielt. So wird José beispielsweise in der dritten Szene mit leeren Wahlversprechen abgespeist - "Que impertinência, menino, as eleições ainda demoram. Volta dia três" (Boal 1986: 50), in der sechsten Szene legt der Líder die „Geheimnisse“ des Wahlerfolgs dar - "(...) é necessário conhecer os princípios fundamentais da politicagem, que são em número de três, a saber: primeiro: vencer as eleições de qualquer maneira; segundo: não decepcionar os amigos; terceiro: iludir o povo" (Boal 1986: 65) - und in der zwölften Szene versucht der Líder seine Wahl, aus Angst zu verlieren, durch Wahlbetrug zu retten - "Você e os seus amigos se materializam dentro da urna, riscam o nome que estiver na cédula, e escrevem o meu" (Boal 1986: 95). Ein direkter Bezug zu Jânio Quadros, dessen Symbol, wie bereits erwähnt, der eiserne Besen war, mit dem er Brasilien auskehren wollte, lässt sich in Zequinhas Aussage herauslesen als sich dieser zum Wahlkampfkandidaten aufstellen lässt: "Todo mundo vai ter nome de coisa que limpa. Somos honestos e vamos limpar a podridão do país. Vote em Zequinha Tapioca, o Sabonete da Alme" (Boal 1986: 78).

Der Einfluss der USA wird durch die Figur des Schutzengels - O Anjo da Guarda - symbolisch dargestellt, welcher in der Wahlkampagne als "o embaixador de um país tão nosso amigo, mas tão amigo, que resolveu financiar todas as nossas campanhas eleitorais" (Boal 1986: 85) vorgestellt wird.

Außerdem wird das Thema des brasilianischen Krankensystems angeschnitten, als José einen Arzt aufsucht, wobei er die Wahl zwischen einem öffentlichem Arzt, der seit 15 Jahren nicht mehr operiert und einem Privatarzt hat, für den er klarerweise bezahlen muss (vgl. Boal 1986: 80ff).

Die geplante Revolution findet schließlich nie statt und weist damit ebenfalls den Titel des Stücks als Ironie aus.

Revolução na América do Sul endet mit den Worten einer Erzählerfigur, die sich an die ZuschauerInnen richtet: “José é um que morreu. Mas vocês ainda não. Aqui acaba a Revolução. Lá fora começa a vida [...]. Podeis esquecer a peça / Deveis apenas lembrar / que se teatro é brincadeira, lá fora... é pra valer“ (Boal 1986: 85).

5.2.1 Zu den Formen der Kritik

In *Revolução na América do Sul* wird die Kritik weder durch konträre Relationierungen der Diskurse ausgedrückt, noch finden sich explizite Aussagen, welche die Kritik erkennen lassen. Ausschlaggebend ist vielmehr die Informationsvergabe zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem, also die Informationsvergabe zwischen Figuren und ZuschauerInnen. Wieder wird hier Pfister herangezogen, um diesmal die möglichen Relationen zwischen Figuren- und ZuschauerInneninformiertheit anzuführen. Pfister unterscheidet zwischen diskrepanter und kongruenter Informiertheit. Diskrepante Informiertheit kann entweder einen Informationsvorsprung der ZuschauerInnen oder einen Informationsrückstand bedeuten. Kongruenz von Figuren- und ZuschauerInneninformiertheit tritt grundsätzlich selten in dramatischen Texten auf, vor allem fast nie in Bezug auf den ganzen Textablauf (vgl. Pfister 1988: 79ff).

Bezüglich *Revolução na América do Sul* ist eine Sonderform diskrepanter Informationsvergabe mit dem Informationsvorsprung der ZuschauerInnen von Bedeutung: die Ironie. Hierbei ist zwischen Ironie im Drama und dramatischer Ironie zu unterscheiden. Erstere bedeutet „eine von der fiktiven Person selbst ironisch intendierte sprachliche Äußerung (...), deren Ironie von den fiktiven Hörern durchschaut werden soll“ (Pfister 1988: 87). Der ironische Effekt funktioniert in diesem Fall im inneren Kommunikationssystem. In *Revolução na América do Sul* handelt es sich

nicht um Ironie im Drama, da die Figuren selbst ihren Normhorizont nicht in Frage stellen und somit auch ihre Aussagen nicht als ironisch wahrnehmen. Hingegen ist es die dramatische Ironie, die in *Revolução na América do Sul* Anwendung findet. Diese tritt im Gegensatz zu ersterer „immer dann auf, wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält“ (Pfister 1988: 88).

Objekt der Ironie kann ein menschliches Individuum, wie auch ein Kollektiv oder eine Institution sein. Die Besetzungsmöglichkeiten lassen sich nicht wirklich abgrenzen, was dazu führt, dass die Ironie vielfältige Ausprägungen annehmen kann (vgl. Stempel 1976: 213ff). Wolf-Dieter Stempel, der sich aus dem Blickwinkel der linguistischen Pragmatik mit der Ironie beschäftigt, sieht im Gegensatz zu der geläufigen Definition, in der Ironie bedeutet, eine Sache durch ihr Gegenteil auszudrücken, die eigentliche Charakteristik im Ausdruck der Negativität. Diese drückt nicht aus, was an Stelle des Negierten und damit Kritisierten gelten soll (vgl. Stempel 1976: 212ff). Vielmehr besteht der eigentliche „Sinn des ironischen Verfahrens“ darin, dass „das Verhalten, Handeln, Denken usw. der zweiten Person [dem Objekt der Ironie, d. V. K.S.] mit einem spekulativen Minus versehen und somit bloßgestellt wird“ (Stempel 1976: 217)⁹. Der Effekt der Lächerlichkeit, der dabei entsteht, setzt die Ausweisung der Nachahmung im Zusammenhang mit einer Distanzierung und Zurückweisung von dieser voraus. Die einfachste Form, um das zu erreichen, ist die Karikatur, also die „Überziehung der Nachahmung“ (Stempel 1976: 222), die auch in *Revolução na América do Sul* angewandt wird. Die Ironie verhindert den Effekt des Einfühlens in die Figuren, der noch in *O Pagador de Promessas* das Ziel war. Diese

⁹ Stempel führt seine Überlegungen noch weiter aus und begreift Ironie schließlich als Sprechhandlung in der der illokutive Effekt „bis zu dem Punkt“ reicht, „wo das Verständnis des ironischen Verfahrens bei der zweiten oder einer dritten Person erzielt worden ist“ (Stempel 1976: 234). Dann setzt der perlokutive Effekt der Lächerlichkeit ein, welcher der dritten Person (in unserem Fall dem Publikum) vermittelt wird. Dieser Effekt bildet schließlich das Ziel der Ironie (vgl. Stempel 1976: 234).

Wirkung, die auch für das epische Theater Brechts¹⁰ typisch war, wird ergänzt durch die Lieder, die sich in einigen Szenen finden. Diese sind von der dramatischen Ironie ausgenommen und stehen in einem kritischen Verhältnis zur Handlung (vgl. Boal 1986: 63).

5.2.2 Zu den Funktionen der Kritik

Revolução na América do Sul wurde am 15. September 1960 in der Regie José Renatos uraufgeführt (vgl. Thorau 1992: 284).

Das Stück wurde von der Kritik positiv bewertet, wie die folgenden Aussagen von Sábato Magaldi bezeugen: “Torna-se um amálgama feliz de nossa aventura artística” (Magaldi 1996: 269), “Abrindo um campo novo, mostrou também que a diversidade da nossa literatura dramática só tende a enriquecerse” (Magaldi 1996: 268). In Magaldis Sicht ist das Stück gegen alles und jeden: „A peça é contra tudo e contra todos, e, realmente, só a favor do operário José da Silva, que está morrendo de fome“ (Magaldi 1996: 269). Doch auch José da Silva ist Ziel der Kritik. Die Form der dramatischen Ironie bewirkt, dass keine Figur positiv dargestellt wird.

Die Ironie des Stücks wurde eindeutig verstanden, zieht man Magaldis Kritik heran:

Quem não enxerga, contudo, atrás desse disfarce, uma visão concreta da vida nacional? Se o Narrador, no epílogo, proíbe à platéia qualquer dúvida sobre a seriedade das intenções do texto ('se o teatro é brincadeira, lá fora é pra valer'), e podemos considerar política sua mensagem final, o instrumento foi sempre o da comédia (Magaldi 1996: 269).

Während José da Silva nicht fähig ist, seine wahren Gegner in dem Stück zu erkennen, meint Magaldi, dass die ZuschauerInnen dies zweifellos schafften: “O espectador, porém, ao deixar o teatro, era capaz de identificá-lo [o inimigo, d. V. K.S.], sem equívoco“ (Magaldi 1996:270).

¹⁰ Nicht die völlige Absenz der emotionalen Wirkung war bei Brecht das Ziel, jedoch zumindest die Verhinderung des „Rausches“ der Emotionen: „Es ist ein oft auftauchender Irrtum, wenn behauptet wird, diese Art der – epischen – Darbietung verzichte schlechthin auf emotionelle Wirkung: tatsächlich sind ihre Emotionen nur geklärt, vermeiden als Quelle das Unterbewußtsein und haben nichts mit Rausch zu tun“ (Brecht 1993: 248).

Sábato Magaldi, wie auch Décio de Almeida Prado, erkennen eine ähnliche Absicht in *Revolução na América do Sul*. So meint Magaldi "O exagero ilusório da realidade tem por fim captar a essência profunda dessa realidade" (Magaldi 1996: 269) und Prado "O intuito era justamente ultrapassar o retrato, desvendando a verdade profunda das infra-estruturas econômicas e mentais [....]. [P]ronto a exagerar, a desfigurar o adversário para melhor combatê-lo por meio do riso" (Prado 2009: 69).

5.3 O Santo Inquérito

Die Handlung von *O Santo Inquérito* basiert auf einer wahren Geschichte des 18. Jahrhunderts, in der eine junge Jüdin, Branca Dias, im brasilianischen Bundesstaat Paraíba von der Inquisition umgebracht wurde (Guimaraens 2007: 29). Das Drama besteht nur aus wenigen Personen, zu denen Branca Dias, ihr Verlobter Augusto Coutinho, ihr Vater Simão Dias, der Pfarrer Padre Bernardo, der Visitador do Santo Ofício, der Notar und der Wächter gehören.

Schon fast am Ende angekommen, setzt das Stück bei der Inquisition ein. Branca hält in ihrer Verzweiflung einen Monolog über ihr Unverständnis gegenüber dem Geschehenen und erinnert sich, als sie Padre Bernardo vor dem Ertrinken aus einem Fluss rettete. Damit springt das Geschehen zurück zu diesem Ereignis. Immer wieder pendelt die Handlung zwischen diesen beiden Polen – den Monologen Brancas und ihrer Erinnerung – hin und her. Nachdem Branca den Pater aus dem Fluss gerettet hat, beginnt die Bekanntschaft zwischen den beiden. Der Pater hegt eine wachsende Leidenschaft für Branca, die er weder sich selbst noch Branca zugestehen will. Brancas Großvater, ein zum Christentum konvertierter Jude, flüchtete von Portugal nach Brasilien. Als Padre Bernardo erfährt, dass dieser weiterhin der jüdischen Tradition treu blieb und auch nach den Regeln dieser Tradition beigesetzt wurde, übergibt er Branca, Augusto und Simão der Inquisition. Anfangs wehrt sich Branca gegen die Anschuldigungen der Inquisition, als sie jedoch feststellt, dass ihr der Tod durch Verbrennung bei lebendigem Leibe bevorsteht, will sie sich bereit erklären, alles zu

gestehen, was ihr vorgeworfen wird. Nachdem sie indes von ihrem Vater vernimmt, dass Augusto durch Folterungen starb, ändert sie ihre Meinung wieder. Letztendlich stirbt sie den Feuertod.

Bevor die Handlung des Stücks beginnt, gibt es eine Art „Vorszene“, die weder in direktem Zusammenhang mit der Handlung steht, noch in derselben Zeit spielt, wie aus der Polizeisirene ersichtlich wird. Diese Szene bildet die erste Allusion auf die Militärdiktatur im Stück.

É total a escuridão no palco e na platéia. Ouve-se o ruído de soldados marchando. A princípio, dois ou três, depois quatro, cinco, um pelotão. Soa uma sirene de viatura policial, cujo volume vai aumentando, juntamente com a marcha, até chegar ao máximo. Ouvem-se vozes de comando confusas, que também crescem com os outros ruídos até chegarem a um ponto máximo de saturação, quando cessa tudo, de súbito, e acendem-se as luzes (Gomes 1996: 31).

Die Hauptfigur in *O Santo Inquérito* ist Branca Dias. Durch ihre extreme Lebensfreude hebt sie sich von Zé-do-Burro ab (vgl. Michalski 1996: 10). Trotzdem sind sich die beiden in ihrer Art sehr ähnlich. Wie schon Zé-do-Burro ist auch Branca naiv, gutgläubig und steht mit ihrer Art gegen die Repräsentanten der Kirche. Beiden ist ferner ihre Zärtlichkeit im Hinblick auf den Umgang mit Tieren gemeinsam. Bei Zé zeigt sich dies in der Liebe zu seinem Esel Nicolau, bei Branca in einer Aussage, als sie vor dem Pater gesteht, schon als Mädchen heimlich tausende Ameisen vor dem Tod gerettet zu haben:

Quando eu era menina, conhecia todos os formigueiros do engenho. O capataz botava veneno na boca dos buracos e eu saía de noite, de panela em panela, limpando tudo. Depois ia dormir satisfeita por ter salvo milhares de vidas (Gomes 1996: 37).

Padre Bernardo schafft es, Branca in ein Verwirrspiel miteinzubeziehen, das sie an ihren Überzeugungen zweifeln lässt. Neben Branca erlangt jedoch noch eine weitere Person entscheidende Bedeutung und Heldencharakter: Augusto, ihr Verlobter. Er ist, ebenso wie Branca, bloß mit positiven Eigenschaften besetzt. Von ihm stammt die Aussage “Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca de liberdade. Nem mesmo em troca de sol” (Gomes 1996: 90).

Durch diese Einstellung lässt er die Folter über sich ergehen und weigert sich, seine Gesinnung aufzugeben. Augusto wird schließlich bis zu seinem Tod gefoltert, eine Tat, die erneut eine Anspielung auf den brutalen Einsatz der Folter unter dem Militärregime darstellt. Branca Dias folgt schließlich seinem Beispiel und wiederholt Augustos Aussage vor ihrem Vater.

Außerdem beschuldigt Branca ihren Vater, während der Folterungen Augustos geschwiegen zu haben: “Quem cala, colabora” (Gomes 1996: 100). Dadurch wird die direkte Kritik am Mangel von Zivilcourage ausgedrückt. Wer schweigt und nicht handelt, macht sich mitschuldig.

Durch den Wächter, der abermals nur als *O Guarda* ohne Namen bezeichnet wird, findet sich wieder die Kritik an der Obrigkeitsgläubigkeit, wie schon in *O Pagador der Promessas*. In *O Pagador der Promessas* rechtfertigt sich der Wächter mit der Aussage “[...] eu também não tenho culpa de ser guarda. Minha obrigação é facilitar o trânsito, tanto quanto possível” (Gomes 2010: 79). In *O Santo Inquérito* antwortet der Wächter Branca, als diese behauptet, sie sei unschuldig, da schließlich nicht einmal er, der Wächter, wisse, warum sie schuldig sei: “Não diga tolices. Os denunciante denunciam, os juízes julgam, os guardas prendem, somente” (Gomes 1996: 68). Beide Wächter versuchen, in diesem Sinne die Verantwortung abzuschieben. Der Wächter in *O Santo Inquérito* rechtfertigt sich allerdings noch weiter, indem er behauptet: “O mundo é feito assim. E deve ser assim, para que haja ordem” (Gomes 1996: 68). In dieser Aussage kann eine weitere Anspielung auf die Militärdiktatur herausgelesen werden, die sich schließlich durch die Ideologie der „Nationalen Sicherheit“ als Wächter der Ordnung sah, wie bereits in Kapitel 4.3.1 erläutert wurde. Nach den ersten Folterungen Augustos fühlt sich der Wächter jedoch mitschuldig, was sich an seiner ungefragten Rechtfertigung zeigt: “Não fui eu que botei ele no potro [...] Só levei ele até lá e fiquei olhando. Sou obrigado” (Gomes 1996: 91).

Der Pfarrer seinerseits sieht die Schuld bis zum Ende nicht ein. Sogar als Branca verbrannt wird, glaubt er daran, eine gute Tat vollbracht zu haben, wie seine letzte Aussage bezeugt, mit der auch das Stück endet:

"Finalmente, Senhor, finalmente posso aspirar ao Vosso perdão!" (Gomes 1996: 102). Er sieht sich selbst als "[...] um simples soldado da Companhia de Jesus. Estou sujeito a uma disciplina e devo cumprir ordens" (Gomes 1996: 71). Damit stellt er, wie schon der Wächter, die Kritik an der Obrigkeitgläubigkeit dar. Zusätzlich repräsentiert er, zusammen mit dem Visitador do Santo Ofício, die verquere Logik, mit der menschliche Gräueltaten ohne jegliche Schuldgefühle durchgeführt werden.

5.3.1 Zu den Formen der Kritik

Wie schon in *O Pagador de Promessas* stehen auch in *O Santo Inquérito* die Sprechweisen der Figuren in einem dialogisierenden Verhältnis zueinander, durch das die unterschiedlichen Wirklichkeitssichten ausgedrückt werden. Und wieder sind es die Repräsentanten der Kirche, die den Machtdiskurs verkörpern, während der perfekte Held, in diesem Fall eine Heldin, diesen in Frage stellt.

Die unterschiedlichen Wirklichkeitssichten zeichnen sich durch je besondere Wertsysteme aus, durch die sie sich definieren und mit denen sie ihre Grenzen markieren. In diesen Wertsystemen ist festgeschrieben, welche Begriffe in den Bereich des Sagbaren gehören und welche nicht sagbar sind, weil sie aufgrund der spezifischen diskursiven Ordnung der Sphäre des 'Falschen' zugewiesen werden" (Jünke 2003: 54).

Die Sphäre des „Falschen“ wird in *O Santo Inquérito* durch die Repräsentanten der Kirche kreiert. Die Verständnislosigkeit gegenüber dem herrschenden Diskurs findet sich sowohl in der Figur des Zé-do-Burro als auch in der von Branca und ist in beiden Stücken entscheidend, um die Logik des Machtdiskurses in Frage zu stellen. Anders als in *O Pagador de Promessas* wird den ZuschauerInnen durch die inneren Monologe Brancas zusätzlich Aufschluss über Brancas Weltansicht gegeben, was die völlige Verständnislosigkeit noch einmal betont. Außerdem wird die Kritik durch Branca und Augusto direkter ausgedrückt, wie die beiden Aussagen "Quem cala, colabora" (Gomes o.J.: 100) und

“Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca de liberdade. Nem mesmo em troca de sol“ (Gomes o.J.: 90) belegen. In *O Santo Inquérito* findet sich keine “lustige” Figur mehr, wie beispielsweise in *O Pagador de Promessas* der Reporter, der dem Stück in seiner karikaturesken Art noch eine amüsante Note gab. Das Thema der Militärdiktatur rückt durch mehrere Anspielungen, deren offensichtlichste wohl die „Vorszene“ ist, als zentraler Gegenstand der Kritik in den Vordergrund.

5.3.2 Zu den Funktionen der Kritik

O Santo Inquérito wurde am 23. September des Jahres 1966 unter der Regie Ziembinskis im Teatro Jovem in Rio de Janeiro uraufgeführt (vgl. Gomes 1996: 22).

Wieder wird hier Yan Michalski herangezogen, der 1966 über die Werke von Dias Gomes im allgemeinen und insbesondere über *O Santo Inquérito* folgende Zeilen schrieb:

Confesso, porém, que em nenhuma destas obras – e independentemente do mérito de cada uma delas – encontrei aquilo que mais me impressionara em *O pagador* um grande, comovente, antológico personagem de teatro. Reencontro agora, em Branca Dias de *O Santo Inquérito*, um personagem à altura da dimensão humana de Zé-do-Burro, e colocado numa situação de conflito bastante semelhante, sob alguns aspectos (Michalski 1996: 8).

Yan Michalski sieht in *O Santo Inquérito*, wie auch in *O Pagador de Promessas* einen Zusammenhang in ihrer Aussage. Indem sowohl Branca als auch Zé versuchen, ihre AntagonistInnen von ihrem guten Wesen zu überzeugen, jedoch genau das Gegenteil erreichen, vermitteln die beiden Stücke die Kommunikationsschwierigkeiten und die Missverständnisse, welche die Sprache mit sich bringen kann. Michalski bezeichnet dies als „grande tragédia da incomunicabilidade humana“ (Michalski 1996: 8).

Michalskis Kritik aus dem Jahr 1966 muss, ebenso wie das Stück, im Zeitraum der Publikation gesehen werden, weshalb sich das Wort „Militärdiktatur“ in seinen Überlegungen nicht findet. Trotzdem schreibt er

sehr eindeutig über einen Teil der Nachricht, welches das Werk den Bewohnern eines Land, das er als „atormentado e dividido em facções e grupos de opiniões, aparentemente irreconciliáveis“ (Michalski 1996: 11) bezeichnet, brachte:

[...] uma mensagem que é apesar dos seus acentos de justificada indignação, um grito de confiança na fraternidade entre os homens: incompreendidos, perseguidos e acusados, Zé-do-Burro e Branca Dias nos estendem a mão e nos falam numa linguagem de bondade, de generosidade, de lealdade, de respeito ao ser humano (Michalski 1996: 11f).

Die Anspielungen auf die Diktatur im Stück waren, schenkt man Rafael Guimaraens Aussage Glauben, eindeutig: "Não era difícil associar os métodos da Inquisição aos utilizados pela ditadura militar" (Guimaraens 2007: 30). Trotzdem wurde das Stück von der Zensur verschont, nur für unter 18-jährige war der Zutritt verboten (vgl. Guimaraens 2007: 30).

Eine vergleichbare Funktion der Kritik des Stückes mit der von *O Pagador de Promessas* lässt sich mit der Ähnlichkeit der HeldInnen begründen. Auf die Gemeinsamkeiten der Charaktere von Branca und Zé wurde bereits eingegangen. Aber auch in der Art ihrer Vorgehensweise und in ihrem Schicksal gleichen sich die beiden Figuren. In Michalskis Sicht sind sie sowohl VerliererInnen, da sie am Ende sterben, als auch GewinnerInnen, da sie ihre Werte nicht aufgegeben haben (vgl. Michalski 1996: 9). In beiden Stücken wird volle Empathie mit diesen erzeugt. Durch ihre Schlichtheit und ihren ergreifenden Charakter erhalten sie somit Symbolcharakter. Im Gegensatz zu *O Pagador de Promessas* wird die Kritik durch die Aussagen von Branca und Augusto direkter. Guimaraens sieht die Funktion der Kritik daher bereits durch diese Direktheit gegeben: "A peça estimulava a participação e a rebeldia contra as injustiças, através de uma mensagem explícita: quem cala, de fato, colabora" (Guimaraens 2007: 30).

5.4 *Um grito parado no ar*

(Guarnieri 2001)¹¹

Um grito parado no ar setzt sich aus sechs Figuren, drei Männern – Fernando der Regisseur, Augusto und Euzébio - und drei Frauen – Amanda, Flora und Nara - zusammen. Der Inhalt ist simpel: es handelt sich um die Proben für ein Theaterstück, welches bis zum Ende nicht stattfindet. Die Proben werden immer wieder unterbrochen, indem GläubigerInnen Stück für Stück die Theater Elemente, wie den Kassettenrekorder oder den Bühnenteppich abmontieren, bis sogar das Licht abgedreht wird und das Stück im Dunkeln endet.

Um grito parado no ar arbeitet auf drei Ebenen, die sich zum Teil vermischen: Erstens die Ebene der Welt der sechs SchauspielerInnen, zweitens die der Proben für das Stück und drittens verschiedenste real aufgenommene Interviews, wie mit Bankangestellten und U-Bahn-FahrerInnen, die in die Proben eingespielt werden. Die im Stück behandelten Themen lassen sich zum Teil nur zwischen den Zeilen herauslesen, weshalb in diesem Kapitel die Formen und Objekte der Kritik zusammen behandelt werden müssen.

5.4.1 Zu den Formen der Kritik

Die Kritik in *Um grito parado no ar* wird durch Metaphern, Allegorien und versteckte Allusionen ausgedrückt. Noch mehr als in den anderen bereits diskutierten Stücken, sind hier die Vorinformationen und der Erwartungshorizont der ZuschauerInnen entscheidend. Sie bilden die Voraussetzung, um die Kritik wahrnehmen zu können. Benjamin Biebuyck spricht von einem metaphorischen Bewusstsein, dass für das Verstehen notwendig ist. Erst wenn die Metapher von den RezipientInnen als solche erkannt und verstanden wurde, realisiert sie ihre Bedeutung (vgl. Biebuyck 1998: 206ff). Der Einsatz von Metaphern führt zu einer metaphorischen

¹¹ Guarnieri, Gianfrancesco. 2001. *Um grito parado no ar*. In: *O melhor Teatro*. Guarnieri, Gianfrancesco. 2^a ed. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda.

Entfremdung und erschwert dadurch den Lese- und Verstehensprozess: „Der Text verliert in der Metapher seine Selbstverständlichkeit“ (Biebuyck 1998: 206). Erst durch den Kontext und die kommunikative Situation, in der sich eine Äußerung findet, kann eine Metapher als solche erkannt werden (vgl. Kurz 1982: 12). Laut Gerhard Kurz ist die Metapher im schlechtesten Fall „Dekoration, schlimmer noch: ein Etikettenschwindel.“ (Kurz 1982: 11). Dies trifft, wie bereits erläutert wurde, in *Um grito parado no ar* nicht zu. In dem Stück bildet der Einsatz der Metaphern und Allegorien eine Notwendigkeit, um die Zensur zu umgehen. Die Verwendung von Metaphern eröffnet „bestimmte Perspektiven, sie [die Metaphern, Anm. d. V. K.S.] geben etwas zu sehen als etwas, sie rufen Affekte hervor. Sie bilden dadurch Einstellungen und leiten Handeln“ (Kurz 1982: 24), jedoch liefern sie keine neuen Informationen (vgl. Kurz 1982: 11). Die Metaphern in *Um grito parado no ar* stehen miteinander in Verbindung, sie verweisen auf andere Textelemente und metaphorisieren diese. Es handelt sich um Metaphernfelder¹², welche erforderlich sind, um die allegorische Bedeutung einzelner Szenen auszuweisen. Das Stück lässt somit an mehreren Stellen zweifache Deutungen zu, eine wörtliche und eine allegorische:

Der Unterschied von 'wörtlicher' und 'allegorischer' Bedeutung ist [...] nicht einer zwischen uninterpretierter und interpretierter Bedeutung, sondern der zwischen interpretierter Bedeutung, die als solche nicht mehr, und interpretierter Bedeutung, die als interpretierte bewußt ist (Kurz 1982: 30).

Die allegorische, also die zweite Bedeutung, ist nicht mit der ersten ident. Sie bildet eine zusätzliche Bedeutung, die sich aus der ersten konstituiert (vgl. Kurz 1982: 32).

Bereits der Titel des Stücks *Um grito parado no ar* lenkt die Rezeption der ZuschauerInnen in eine bestimmte Richtung. Wie Guarnieri betont, ist es allein schon der Titel des Stücks, durch den eine Aussage getroffen wird: „[...] *Um grito parado no ar*, aí eu acho que só o título já diz alguma coisa.“ (Guarnieri 1976: 86)

¹² Vgl. zu Metaphernfeldern: Kurz 1982: 24

Die drei erwähnten Ebenen schaffen es, die Kritik zu verschleiern. Erst durch die Entzifferung der Metaphernfelder, welche sich quer über die Ebenen spannen, lässt sich die versteckte Stellungnahmen des Stücks verstehen.

Die erste Ebene teilt sich einerseits thematisch in die Beziehung zwischen den einzelnen SchauspielerInnen, deren Leidenschaft zum Theater und die ökonomischen Probleme des Theaters. Andererseits findet sich in dieser Ebene durch Allusionen der Aufruf, zwischen den Zeilen zu lesen, wie auch die versteckte Anspielung auf die Zensur, die in der zweiten Ebene weitergeführt wird.

Die Beziehungen zwischen den SchauspielerInnen selbst bleiben bis zum Ende nicht völlig klar, sind jedoch auch nicht wirklich von Bedeutung. Sie stehen sinnbildlich für die Probleme des Alltagslebens. Die ökonomischen Probleme des Theaters zeigen sich zum Einen im Verschwinden der Theaterelemente durch die GläubigerInnen, die die Theateraufführung unmöglich machen: "São credores que retiram aos poucos, como numa peça do absurdo os próprios elementos sobre os quais deveria erguer-se a representação" (Prado 1993: 115). Zum Anderen machen die SchauspielerInnen selbst, insbesondere Augusto, die Probleme zum Thema:

Quem não tem quatrocentos contos pra pagar um infeliz ator pro-fis-sio-nal... está morto... morto! [...] Quatro-centos contos, pô... Não é nem salário de fome... É salário de defunto... Eu só queria saber qual foi o grandessíssimo filho de uma puta que inventou esse negócio de pagar só 50% nos ensaios... Viado eu sei que é... Agora quem? Qual o nome do financista.... do Salvador!... 50%! Filhos da puta! (Guarnieri 2001: 195).

Trotz all dieser Probleme will Fernando das Stück um jeden Preis aufführen. Es scheint sogar, als ob dieser Wunsch umso stärker wird, desto schwieriger die Probleme werden. Aber auch die anderen SchauspielerInnen stehen auf seiner Seite. Dies zeigt sich besonders in einer Szene, als sich herausstellt, dass Augusto einen ungedeckten Scheck benutzt hat, um Perücken für die Aufführung zu bezahlen. Ohne zu zögern, erklären sich alle bereit, zusammen das Geld dafür aufzubringen (Guarnieri 2001: 212f). Die Leidenschaft der

SchauspielerInnen für das Theater steigert sich bis zum Ende. Auch als bereits die Sicherungen fehlen und die SchauspielerInnen bei Kerzenschein zusammensitzen meint Fernando noch "A gente estréia nem que seja na marra" (Guarnieri 2001: 237). Das Stück endet damit, dass die letzte Kerze ausgeht und man einen gewaltigen Schrei - *um grito enorme* - von Augusto hört (Guarnieri 2001: 237). Zusätzlich lässt sich auf der ersten Ebene der versteckte Aufruf finden, zwischen den Zeilen zu lesen, der sich in mehreren Textpassagen zeigt. So zum Beispiel als Fernando Amanda fragt, was diese in ihrer Rolle sieht und er enttäuscht von ihrer Antwort fragt: "Só isso que você viu?" (Guarnieri 2001: 209). Amanda antwortet darauf: "Olha, meu bem... Mais não está escrito..." (Guarnieri 2001: 209). Der Aufruf findet sich schließlich in Fernandos Reaktion:

Claro que está! Ou será que não perceberam que o autor pretende muito mais do que o enredinho... A historinha é simplérrima, pequena, apenas o fio condutor, a espinha da peça... Agora, o que ele consegue através desse fio é muito maior... ou não deu pra perceber... [...] Você concorda que a peça não é somente a historinha de um casal, mas a vida de uma cidade, de uma metrópole, suas tensões, seu clima, sua poluição, suas lutas, seu desespero... (Guarnieri 2001: 210f).

Als Flora aufgefordert wird, zu sagen, was sie über ihre Rolle denkt, kann sich aus dieser Aussage eine Anspielung auf die Zensur herauslesen lassen: "Que adianta, minha filha? A gente pode achar mil coisas... Mas vêm eles e pronto, fingem que aceitam tudo, mas na hora é como eles querem, como só eles vêm..." (Guarnieri 2001: 210).

Die zweite Ebene ist die der Proben, in die sich die SchauspielerInnen teilweise so sehr hineinsteigern, dass sie die Kontrolle verlieren und es zu einer Vermischung mit der ersten Ebene kommt. Auf dieser Ebene findet sich die politische Kritik in Metaphern und versteckte Anspielungen verpackt.

Das Thema der Zensur und der damit einhergehenden Beschränkung der Meinungsfreiheit wird noch einmal herangezogen, als Augusto und Amanda ein Paar spielen, welches gemeinsam durch Gift Selbstmord begehen will. Während sie über die alten Zeiten reden, als sie noch

glücklich waren, meint Amanda: “[...] Quando a gente falava... a gente falava mesmo... Depois é que virou no faz-de-conta e no subentendido...” (Guarnieri 2001: 217). Ein anderes Thema der Kritik lässt sich in einer Szene herauslesen, als Augusto und Euzébio das Verhör eines Gefangenen darstellen. Augusto stellt den Gefangenen dar und macht sich in einer spöttischen Art über den Anderen lustig:

Euzébio [...] - Vamos lá... Seu nome...
Augusto – Justino... sim sinhô... doutô...
Euzébio – Justino de quê?
Augusto – Como, doutour?
Euzébio – Não sou doutor... Seu nome completo...
Augusto – Justino Juvelino de Souza... seu criado...
Euzébio – Pai?
Augusto fica quieto, cabisbaixo...
Euzébio (*insiste num grito*) – Pai!...
Augusto (*a Fernando*) – Deve ser com o senhor... O senhor não é pai dele...
Ta chamando o pai... (*Amanda e Nara contêm o riso... Flora vai até o fundo e ri alto.*)
Fernando (*levando a coisa pra valer*) – Não sou pai dele, não... Ele quer saber o nome do seu pai... (Guarnieri 2001: 205).

Doch schon bald nimmt das Verhör ernstere Züge an. Augusto wird von den anderen SchauspielerInnen umkreist und auf den Boden geworfen: “*Fernando domina-o e atira-o no chão; ele é cercado pelos outros cinco que o imobilizam sobre a mesa*” (Guarnieri 2001: 208). Die Fragen, mit denen Augusto konfrontiert wird, machen ihn schon fast verrückt, am Ende gesteht er alles. Die Verbindung zur Diktatur und ihren Methoden des Verhörs werden hier angedeutet. Als in einer weiteren Probe Nara im Stück stirbt, kommt es zu einer Schlüsselszene in der Flora einen Monolog hält, der das Thema der Umgebrachten und Verschwundenen behandelt:

Milhares eu perdi assim... Eles saem vivos, esperando, sorridentes, certos. E retornam calados, lívidos... [...] Por isso não prego olho, estou sempre de vigília... a sopa sempre quente no fogo... Quando chegam a retornar, riem de mim e do meu cuidado. Afoitos e belos em sua sede de vida. Enterrei-os em floridos campos... de outros nem os corpos reavi... Só a lembrança, e as lágrimas da terrível inconformista que sou... Porque, meu senhor, não aceito, não aceitarei nunca e viverei até o dia em que retornem todos e façam a maior algazarra e comam toda a minha sopa, as minhas uvas e figos, risquem o chão com suas danças e encham a noite com seus amores

cheios de suspiros. Até o dia em que seu riso comande o nascer do dia... Então irei eu para um campo florido, sorridente e em paz... Até lá, ficarei para queimar os sizudos e os falsos justiceiros com meu ódio... (Guarnieri 2001: 219f).

In dieser Szene verschwimmt der Unterschied zwischen Realität und Probe, als Fernando Flora auffordert, aus ihrer Rolle herauszukommen, diese jedoch weiterspielt: "Meu nome não é Flora, é Maria... e venho dos mortos..." (Guarnieri 2001: 220) Hier findet sich außerdem ein wichtiger Aufruf des Stückes durch die Aussage Floras bzw. Marias: "E trago palavras de desassossego! Vim pedir cautela!..." (Guarnieri 2001: 220).

In der dritten Ebene werden real aufgenommene Interviews in die Proben eingespielt. Durch diesen Kunstgriff wird dem brasilianischen Volk in dem Stück eine Stimme gegeben.

5.4.2 Zu den Funktionen der Kritik

Michalski, der das Stück im Jänner des Jahres 1974 sah, schreibt über seine Eindrücke:

Um Grito Parado no Ar [...] vem mostrar [...] as possibilidades de impacto, vigor e reflexão crítica que podem ser obtidos através da linguagem metafórica, quando ela é manejada com uma clareza de propósitos que não dê margem a malentendidos (Michalski 2004: 198).

Er sah in dem Stück vor allem die Kritik an der ökonomischen Situation des Theaters: „o verdadeiro tema é a necessidade de uma defesa estóica e obstinada de uma posição cultural contra pressões econômicas“ (Michalski 2004: 198).

Außerdem entdeckte er in den kleinen Streitgesprächen, welche sich im Stück zwischen den SchauspielerInnen entspannen, noch eine andere Botschaft:

Mais uma vez mudei de opinião ao perceber que esta crítica aos *laboratórios* é apenas pretexto para a proposta de um problema maior: a atitude existencial escapista que se esconde por trás do narcisista cultivado da *curtição*, dos problemas e das *encucações* individuais, tão generalizado no

mundo que nos cerca, principalmente entre os jovens (Michalski 2004: 198f).

Er meinte, dass die persönlichen Probleme der SchauspielerInnen diese daran hinderten, das gemeinsame Ziel der Aufführung zu erreichen. Dadurch würde das Stück in der Grundaussage eine Ähnlichkeit mit *Eles não usam Black-Tie* aufweisen. Im Widerspruch zu dieser Interpretation steht jedoch die bereits erwähnte Szene, in der sich die SchauspielerInnen ohne zu zögern dazu bereit erklären, Geld für den ungedeckten Scheck zusammenzulegen (Guarnieri 2001: 212f). Dadurch lässt sich eine andere Schlussfolgerung ziehen, nämlich, dass die SchauspielerInnen trotz ihrer persönlichen Probleme, die zwar immer wieder zu kleinen Streitigkeiten führen, zusammenhalten.

Die Metapher des Titels bezieht sich eindeutig auf die Diktatur. In Michalskis Kritik wird diese Anspielung nicht erwähnt. Dies muss jedoch wieder im Zusammenhang von 1974 gesehen werden, in dem er die Kritik schrieb. In seiner Schlussfolgerung kann allerdings auch eine „versteckte“ Aussage herausgelesen werden:

Após muitos meses de jejum, surge no Rio um espetáculo que reflete algo importante da nossa vida de todos os dias, **nos faz tomar consciência do grito parado nas nossas gargantas e nos faz pensar a respeito** [Hervorhebung von der Verfasserin, K.S.] (Michalski 2004: 200).

Prados Kritik, die bereits nach der Diktatur geschrieben wurde, wird eindeutiger:

Que o texto não faça menção alguma à censura é a prova mais cabal do poder que ela detinha. Mas já o título, com a sugestão de um protesto que não deixam chegar a seu termo, paralisando-o em pleno vôo, predisponha o espectador a enquadrar os fatos na moldura que ficava apenas subentendida (Prado 1993: 115).

Er sah in dem Stück außerdem einen Protest und einen Schrei zur Wachsamkeit (vgl. Prado 1993: 117). Dieser Schrei fand sich, wie bereits erwähnt, im Stück direkt ausgedrückt durch die Stimme Floras: „E trago palavras de desassossego! Vim pedir cautela!...“ (Guarnieri 2001: 220).

6. Schlussbetrachtung

In der Arbeit wurde der Forschungsfrage nachgegangen, in welchen Formen das politische Theater Brasiliens vor und während der Militärdiktatur Kritik übte und welche Funktionen die Kritik erfüllte und zu erfüllen suchte. Mit Hilfe der Rezeptionsästhetik nach Hans Robert Jauß wurden die vier Stücke *O Pagador de Promessas*, *Revolução na América do Sul*, *O Santo Inquérito* und *Um grito parado no ar* in ihrem geschichtlichen Kontext wie auch im Zusammenhang mit anderen wichtigen literarischen Werken und Kunstrichtungen betrachtet. Dadurch wurde nicht nur die Vielzahl an unterschiedlichen politischen Theaterstücken ersichtlich, sondern auch deren Entwicklung im Bezug zu anderen Werken und zu den politischen Ereignissen der Zeit. Die politischen Geschehnisse bildeten zudem die Voraussetzung, um die Objekte der Kritik in den ausgewählten Theaterstücken zu verstehen.

Es zeigte sich, dass es während der Regierungszeit Kubitscheks zu einem Höhenflug des politischen Theaters kam, der noch bis in die Zeit der Militärdiktatur andauern sollte. Die Ära Kubitschek war einerseits charakterisiert durch ein rasches Wirtschaftswachstum, das seine Resonanz in einem patriotischem Optimismus und sein Symbol in der Erbauung Brasília fand. Andererseits stieg die Inflation und die sozialen Probleme verschärften sich, was wiederum zu einer verstärkten Sozialkritik in den verschiedensten Künsten führte. Der wirtschaftliche Aufschwung erfolgte außerdem nur in einigen Gebieten, während andere davon überhaupt nicht profitieren konnten. Den größten Verlierer stellte der Nordosten Brasiliens dar. Dort wurde schon seit den 1940igern der Versuch unternommen, ein Theater für das Volk zu schaffen, in dem es auch für die arme Bevölkerung möglich sein sollte, dem Theater beizuwohnen und in dem das Theater das Leben und die Traditionen der Bewohner des Nordostens, der Nordestinos, behandeln sollte. Den ersten großen Erfolg in diese Richtung brachte das Stück *Auto da Compadecida* (1956) von Ariano Suassuna, in dem das Leben der Nordestinos im Mittelpunkt der Handlung stand.

Das chronologisch erste der vier im Detail analysierten Stücke *O Pagador de Promessas* (1959) von Dias Gomes setzt diese Tradition fort. Im Gegensatz zu *Auto da Compadecida*, in dem moralisierende Urteile getroffen wurden, waren es in *O Pagador de Promessas* politische. Mit Hilfe Bachtins Konzept des polyphonen Romans, Foucaults Begriff des Diskurses und Pfisters Instrumentarium zur Analyse der Syntaktik des Dialogs wurde vorgeführt, wie die Kritik durch die konträre Relationierung der verschiedenen Repliken ausgedrückt wird. Der ideale Held Zé-do-Burro konnte durch seinen Charakter den Machtdiskurs in besonders offensichtlicher Weise in Frage stellen. Am Ende des Stückes musste er einen tragischen Tod erleiden, bevor die Vertreter des Volks den Mut fassten, sich gegen die Machtinstitution, verkörpert durch die Kirche, aufzulehnen und diese symbolisch zu stürmen. Durch die Relationierung der Repliken wurde Kritik an Kapitalismus, Protektion, Obrigkeitgläubigkeit, fehlender Entscheidungsfähigkeit und fehlendem Verantwortungsbewusstsein geübt. Die Theaterkritiker reagierten, vor allem durch die Menschlichkeit, die das Stück zum Ausdruck brachte, positiv überrascht. Unter den ZuschauerInnen wurde, den Kritiken folgend, eine Solidarisierung mit dem Helden Zé-do-Burro erreicht.

In São Paulo wurde das politische Theater seit den 1950igern insbesondere von dem Teatro de Arena vorangetrieben. Das Ziel bestand darin, Volkstheater zu schaffen, welches das Leben und die Probleme des Volks behandeln sollte. Die Aufführungen des Teatro de Arena fanden nicht mehr nur im Theatersaal, sondern auch auf öffentlichen Plätzen und im Landesinneren Brasiliens statt. Die Erwartungen an diese Form des Theaters waren sehr unterschiedlich, auch innerhalb des Teatro de Arenas, wie an Hand der Reaktionen Guianfrancesco Guarnieri und Oduvaldo Vianna Filhos gezeigt wurde. Den ersten großen Erfolg brachte das Stück *Eles não Usam Black-Tie* (1958) von Guianfrancesco Guarnieri, das die erste Phase des Teatro de Arena, in dem vor allem realistische Dramen gezeigt wurden, prägte.

Revolução na América do Sul (1960), das zweite in der Arbeit herausgegriffene Theaterstück, brach mit dieser Tradition des Teatro de

Arena. Wie dargestellt wurde, verwendete das Stück Elemente des epischen Theaters. In dem Stück wurden unzählige Themen aus dem Leben des Volkes und der Politik im geschichtlichen Kontext der anstehenden Wahlen bearbeitet. Die Kritik an den gesellschaftspolitischen Verhältnissen fand ihren Ausdruck insbesondere in der Form der dramatischen Ironie. Mit Stempel wurde argumentiert, dass es durch die Ironie zum Ausdruck der Negativität kommt und somit die Objekte der Ironie mit einem spekulativen Minus versehen werden. Die Distanzierung und Zurückweisung der Objekte der Kritik bilden die Voraussetzung für den Effekt der Lächerlichkeit. Es wurde gezeigt, dass alle Figuren in *Revolução na América do Sul*, der Held José da Silva mit eingeschlossen, auf Grund ihrer negativen Eigenschaften zum Objekt der Kritik wurden. Das Einfühlen in den Helden wurde dadurch, im Gegensatz zu *O Pagador de Promessas*, verhindert. Die Kritik reagierte positiv und sah in *Revolução na América do Sul* eine Bereicherung für das brasilianische Theater. Die ZuschauerInnen erkannten, laut Kritiken, eindeutig die Intention des Stücks, womit die dramatische Ironie ihre Erfüllung fand.

Dass das politische Theater immer wieder nach neuen Mitteln suchen musste, um seine Themen an die ZuschauerInnenschaft zu bringen, zeigte sich noch einmal mehr ab 1964, als es in Brasilien zum Staatsstreich kam und die Militärs bis 1985 die Macht innehatten. Das politische Theater war von der Zensur am stärksten betroffen. Doch anstatt sich zum Schweigen bringen zu lassen, erfuhr es in der ersten Phase der Militärdiktatur erneut einen Aufschwung und brachte seine Kritik in sehr unterschiedlichen Formen zum Ausdruck. So sah das Teatro de Oficina unter dem Einfluss José Celso Martinez Correias die Aufgabe des Theaters darin, das Publikum durch Provokation aufzurütteln, wie das Paradebeispiel der polemischen Aufführung von *Roda-Viva* im Jahr 1968 zeigte. Die Kritik reagierte empört auf den Versuch, das Publikum zum Handeln zu zwingen. Im Teatro de Arena entwickelte sich zur selben Zeit eine gänzlich andere Form des politischen Theaters, um Kritik am herrschenden System zu üben. Es war das von Boal und Guarnieri in Zusammenarbeit entwickelte Coringasystem, welches mit den von Brecht

entlehnten Techniken des epischen Theaters eine kritische Distanz der ZuschauerInnenschaft gegenüber der Handlung erreichen wollte. Durch einen ständigen SchauspielerInnenwechsel sollte die Einfühlung in jegliche Figur, ausgenommen in den/die Held/in, verhindert werden. Zusätzlich wurde die Figur des Coringas eingeführt, die zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen vermittelte. Die Reaktion der Kritik war negativ. Selbst Guarnieri sah das Verständnis des Stücks durch das Coringasystem bedroht, erkannte diesem jedoch eine wichtige Funktion als Vorstufe für das von Boal später entwickelte Theater der Unterdrückten zu.

In dieser ersten Phase der Militärdiktatur veröffentlichte Dias Gomes *O Santo Inquérito* (1966), das dritte in der Arbeit analysierte Stück. Indem das Stück eine auf wahren Fakten basierende Geschichte des 18. Jahrhunderts über die Verbrennung der Jüdin Branca Dias durch die Inquisition im Bundesstaat Paraíba als Vorwand benutzte, um versteckt Kritik an der Militärregierung zu üben, konnte die Zensur umgangen werden. Es wurde gezeigt, dass die Kritik, wie auch in *O Pagador de Promessas*, durch das dialogisierende Verhältnis der Sprechweisen der Figuren ausgedrückt wurde. In Absetzung zu *O Pagador de Promessas* wurde die Kritik in *O Santo Inquérito* direkter und ernster. Die Kritiker reagierten, ähnlich wie bei *O Pagador de Promessas*, positiv auf die Menschlichkeit, die das Stück zum Ausdruck brachte. Sowohl *O Pagador de Promessas* als auch *O Santo Inquérito* vermittelten laut Kritiken die Kommunikationsschwierigkeiten und die Missverständnisse, welche die Sprache mit sich bringen kann. Wieder wurde völlige Empathie mit dem bzw. der Heldin erreicht. Obwohl das Stück von der Zensur verschont blieb, wurde die Kritik an der Militärdiktatur eindeutig verstanden.

Während der Militärputsch 1964 dem politischen Theater einen weiteren An Schub zu geben schien, kam es durch den institutionellen Akt Nummer 5 im Jahr 1968 zu einem Rückgang im Theatergeschehen. Durch Ausweisungen, Inhaftierungen, Folterungen und Morde war es den WiderstandskämpferInnen fast unmöglich geworden, noch irgendwie Kritik anzubringen, ohne sich in Gefahr zu begeben. Die einzige Möglichkeit, um

im Theater weiterhin Kritik an der Militärdiktatur zu üben war, diese durch eine metaphorische Sprache derart versteckt zu halten, dass die Stücke von der Zensur verschont blieben.

Das vierte in der Arbeit herausgegriffene Stück, *Um grito parado no ar* (1973), stellt ein Beispiel für diesen Versuch dar. Die ökonomischen Probleme des Theaters wurden direkt thematisiert, während in einem geschickten Spiel mehrerer Ebenen, die durch Metaphernfelder in Verbindung standen und einzelne Textstellen als Allegorien auswiesen, Kritik an Militärdiktatur und Zensur geübt wurde. Mit Biebuyck und Kurz wurde argumentiert, dass der Text durch den Einsatz der metaphorischen Sprache seine Selbstverständlichkeit verlor und deshalb Kontext und kommunikative Situation von besonderer Wichtigkeit waren, um ein Verstehen zu ermöglichen. Denn erst wenn die Metapher von den RezipientInnen als solche erkannt und verstanden wurde, realisiert sie ihre Bedeutung. Wie dargelegt ist es schwierig, das in der Theaterkritik von *Um grito parado no ar* nachzuvollziehen, da auch diese in der härtesten Phase der Diktatur geschrieben wurde und somit ebenfalls im Kontext des politischen Umfeldes interpretiert werden muss. Erst in einer späteren Kritik zeigte sich, dass die Anspielung auf Zensur und Diktatur verstanden wurde und dadurch die metaphorische Sprache ihre Bedeutung verwirklichte und somit die Kritik ihr Ziel erreichte.

Mit den vier Stücken *O Pagador de Promessas*, *Revolução na América do Sul*, *O Santo Inquérito* und *Um grito parado no ar* wurde ein kleiner Einblick in die reiche Palette zeitgenössischer politischer Theaterstücke gegeben, der hoffentlich dazu anregt, sich noch weiter in die Thematik zu vertiefen.

7. Bibliographie

7.1 Primärliteratur

BOAL, Augusto

- 1986 *Revolução na América do Sul*. In: *Teatro de Augusto Boal, 1: Revolução na América do Sul. As Aventuras do Tio Patinhas. Murro em Ponta de Faca*. Pereira, Adalgisa / Peixoto, Fernando. São Paulo: Hucitec.

GOMES, Dias

- 1996 *O santo inquerito*. Rio de Janeiro: Ediouro.
2010 *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

GUARNIERI, Gianfrancesco

- 2001 *Um grito parado no ar*. In: *O melhor Teatro*. Guarnieri, Gianfrancesco. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda.

7.2 Sekundärliteratur

AGGIO, Regina

- 2005 *Cinema Novo – ein kulturpolitisches Projekt in Brasilien: Ursprünge des neuen brasilianischen Films im Kontext der Entwicklungspolitik zwischen 1956 und 1964*. Remscheid: Gardez! Verlag.

ANDRADE, Mário de

- 1993 *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Texto rev. por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Villa Rica Editores Reunidas Ltda.

ANDRADE, Oswald de

- 1924 *Manifiesto de Poesia 'Palo-del-Brasil'*. Übersetzt von Olea, Héctor. In: *Obra escogida*. Andrade, de Oswald. Selección y prólogo Haroldo de Campos. Cronología David Jackson. 1981. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (Original: Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 de mar. 1924). 1-7.

- 1928 Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. Ano I, N° 1.
Maio 1929. São Paulo. Online unter:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/7/mode/1up> (zuletzt zugegriffen am 15/03/2012).

ARISTOTELES

- 1994 Poetik: griechisch - deutsch. Hrsg. v. Fuhrmann, Manfred.
Bibliografisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart [u.a.]: Reclam.

BACHTIN, Michail M.

- 1979 Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. v. Gröbel, Rainer. Frankfurt am
Main: Suhrkamp Verlag.

BAHRO, Horst / ZEPP, Jürgen

- 1992 Politischer Wandel und regionale Entwicklungspolitik in Brasilien
seit 1964. In: *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft
(1964 – 1984)*. Hrsg. v. Briesemeister, Dietrich / Feldmann,
Helmut / Santiago, Silvano. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
9-45.

BENNASSAR, Bartolomé / MARIN, Richard

- 2000 História do Brasil: 1500-2000. Lisboa: Ed. Teorema.

BIEBUYCK, Benjamin

- 1998 Die poetische Metapher: ein Beitrag zur Theorie der Figürlichkeit.
Würzburg: Königshausen und Neumann.

BOAL, Augusto / GUARNIERI, Gianfrancesco / LOBO, Edu

- 1970 Arena Conta Zumbi. In: *Revista do Teatro N°378*. Novembro e
Dezembro de 1970. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
31-59.

BRECHT, Bertolt

- 1993 Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik.
Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BUARQUE, Chico

- 1968 Roda-viva. Rio de Janeiro: Sabiá.

BUARQUE, Chico / GUERRA, Ruy

2009 Calabar: o elogio da traição. Letras de Chico Buarque e Ruy Guerra; música de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BUTLER, Judith

2001 What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue. In: *The political*. David Ingram (ed.). 2002. Malden, Mass. [u.a.] : Blackwell Publ. 212-226.

CARLSON, Marvin

1997 Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

COSTA, Sérgio

2010 Brasilien heute: geographischer Raum, Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert

FAUSTO, Boris

2000 História do Brasil. São Paulo: Edusp.

FOUCAULT

1971 L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. [Paris]: Gallimard.

FUNKE, Mandy

2004 Rezeptionstheorie – Rezeptionsästhetik: Betrachtungen eines deutsch-deutschen Diskurses. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

GOMES, Dias

o.J. O que sabemos e o que pensamos das personagens. In: *Teatro de Dias Gomes. Volume II*. Civilização Brasileira. S. 579-584.

1972 Teatro de Dias Gomes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

1977 Dias Gomes. Entrevistadores: Conrado, Aldomar / Cleto, Roberto de / Leite, Sebastião Uchoa / Rachel, Thereza. In: *Depoimentos V*. 1981. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura, secretaria da cultura, Serviço Nacional de Teatro. 31-59.

GRIMM, Gunter [Hrsg.]

1975 Literatur und Leser: Theorien und Modelle zur Rezeption
literarischer Werke. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

GUARNIERI, Gianfrancesco

1976 Gianfrancesco Guarnieri. Entrevistadores: Prado, Décio de
Almeida / Rangel, Flávio / Masetti, Mario / Muniz, Miriam. In:
Depoimentos V. 1981. Rio de Janeiro: Ministério da educação e
cultura, secretaria da cultura, Serviço Nacional de Teatro. 61-92

GUIMARAENS, Rafael

2007 Teatro de Arena: palco de resistência. Porto Alegre: Libretos.

GUSSMANN, Katja

2002 Der Reality-Text: brasilianische Großstadtliteratur im Zeitalter der
technischen Bilder. Frankfurt am Main: Vervuert.

JAUSS, Hans Robert

1975 Racines und Goethes Iphigenie - Mit einem Nachwort über die
Partialität der rezeptionsästhetischen Methode. In:
Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis. Hrsg. v. Warning, Rainer.
München: Wilhelm Fink Verlag. 353-400.

1994 Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In:
Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis. Hrsg. v. Warning, Rainer.
München: Wilhelm Fink Verlag. 126-162.

JÜNKE, Claudia

2003 Die Polyphonie der Diskurse: Formen narrativer Sprach- und
Bewußtseinskritik in Gustave Flauberts *Madame Bovary* und
L'Education sentimentale. Würzburg: Königshausen & Neumann.

KURZ, Gerhard

1982 Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck und
Ruprecht.

MAGALDI, Sábato

1960 Prefácio. In: *O pagador de promessas*. Gomes, Dias. Rio de
Janeiro: Bertrand Brasil. 2010. (Original in: Suplemento Literário de
O Estado de São Paulo, 23-7-1960). 7-13.

1996 Panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Global.

- 2008 Moderna dramaturgia brasileira: primeira série. São Paulo: Perspectiva.
- MERTIN, Ray-Güde
- 1979 Ariano Suassuna: romance d'a Pedra do Reino: zur Verarbeitung von Volks- und Hochliteratur im Zitat. Genève: Droz.
- MICHALSKI, Yan
- 1996 Prefácio. In: *O santo inquérito*. Gomes, Dias. Rio de Janeiro: Ediouro. 7-12.
- 2004 Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX. Organização: Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte.
- NETZLEY, Patricia D.
- 1999 Social protest literature: an encyclopedia of works, characters, authors, and themes. Santa Barbara, Calif. [u.a.]: ABC-Clio.
- NITSCHACK, Horst
- 2007 Die brasilianische Literatur seit 1960: Militärdiktatur, Wirtschaftswunder und neue 'Öffnung'. In: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Hrsg. v. Rössner, Michael. Stuttgart [u.a.]: Metzler. 482-522.
- PFISTER, Manfred
- 1988 Das Drama: Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag.
- PRADO, Decio de Almeida
- 1993 Guarnieri Revistado. In: *Peças, pessoas, personagens: teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. Prado, Decio de Almeida. São Paulo: Companhia das Letras. 109-121.
- 2009 O teatro brasileiro moderno. São Paulo: Perspectiva.
- PRUTSCH, Ursula
- 2004 Populismen, Mythen und Inszenierungen – Getúlio Vargas, Juan und Eva Perón im Vergleich. In: *Lateinamerika: Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Kaller-Dietrich, Martina / Potthast, Barbara / Tobler, Hans-Werner. Wien: Promedia. 193-208.
- RODRIGUES, Nelson
- 2010 Vestido de noiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

RÖSSNER, Michael

- 2002 Brasilien: Jahrhundertwende und das 'modernistische Jahrzehnt'.
In: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Hrsg. v. Rössner,
Michael. Stuttgart; Weimar: Metzler. 225-236.

SARTINGEN, Kathrin

- 1994 Über Brecht hinaus... Produktive Theaterrezeption in Brasilien am
Beispiel von Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Peter Lang.
2007 Zwischen-Spiel: Lateinamerikanisches Theater zwischen Eigen-
und Fremdkultur. Wien: Praesens

SCHREINER, Claus

- 1985 Música popular brasileira: Handbuch der folkloristischen und der
populären Musik Brasiliens. Marburg: Tropical Music.

STEMPEL, Wolf Dieter

- 1976 Ironie als Sprechhandlung. In: *Das Komische*. Hrsg. v.
Preisendanz, Wolfgang. München: Fink. 205-235.

SUASSUNA, Ariano

- 1971 Auto da Compadecida. Rio de Janeiro: Agir Ed.

THORAU, Henry

- 1992 Theater im Widerstand. In: *Brasilianische Literatur der Zeit der
Militärherrschaft (1964-1984)*. Hrsg. v. Briesemeister, Dietrich /
Feldmann, Helmut / Santiago, Siviano. Frankfurt am Main:
Vervuert. 279-307.

ZOLLER, Rüdiger

- 2000 Präsidenten – Diktatoren – Erlöser: Das lange 20. Jahrhundert. In:
Eine kleine Geschichte Brasiliens. Bernecker, Walther L. /
Pietschmann, Horst / Zoller, Rüdiger. 2000. Frankfurt am Main:
Suhrkamp. 213-320.

8. Anhang

8.1 Resumo em português

Nos anos 50, as peças teatrais políticas no Brasil alcançaram seu auge, e essa fase perdurou até meados da ditadura militar, que teve seu início em 1964 e seu fim em 1985. Sob diversas formas, essas peças refletiam os acontecimentos políticos da época e respondiam de maneira distinta às restrições exercidas sobre elas. Especialmente durante a ditadura militar foi necessário procurar novas formas de expressão para esconder a crítica contida nas obras. Deixa-se constatar que todas as peças políticas tinham em comum criticar o *status quo* então vigente, mas atrás dessa constatação geral surgiu a seguinte pergunta: *como as peças se diferenciam na maneira de criticar e, o que a forma escolhida de crítica quis causar e causou nos espectadores?*

Partindo dessa pergunta, o presente trabalho examina as diferentes formas e funções da crítica em peças teatrais políticas no Brasil escritas antes e durante a ditadura militar. Quatro peças foram escolhidas para ser analisadas em detalhe; duas delas foram escritas antes e as outras duas durante a ditadura militar; uma antes do AI 5 e outra depois desse, ou seja, na fase mais dura da ditadura.

As peças que estão em foco são *O Pagador de Promessas* escrito no ano de 1959 por Dias Gomes, *Revolução na América do Sul* escrito em 1960 por Augusto Boal, *O Santo Inquérito* escrito em 1966 por Dias Gomes e *Um grito parado no ar* do ano de 1973 escrito por Gianfrancesco Guarnieri. As peças foram escolhidas, de um lado, em consideração ao ano em que foram escritas, e por outro, por causa das diferentes formas e funções da crítica que elas exemplificam. Mas mesmo assim, a escolha desses títulos foi individual e subjetiva. Portanto, essa escolha bem poderia conter muitas outras obras da época.

Uma crítica sempre se refere a alguma coisa, sempre existe um objeto visado e sem esse objeto é impossível se fazer uma crítica. É importante

notar aqui que o trabalho não tem por objetivo analisar os objetos de crítica inerentes às peças, pois, apesar de estarem contidos neste trabalho não são nosso objetivo principal de análise. Analisar as formas de crítica significa, neste trabalho, descobrir quais formas elas tomam.

Não é possível denominar um número fixo de tipos de crítica em relação aos seus objetos, como também não é possível denominar um número fixo de formas de crítica. Por isso, as peças analisadas neste trabalho são somente exemplos de como expressar a crítica em peças políticas. A forma escolhida pelos autores para expressar uma crítica quer causar algum efeito nos espectadores. Essa forma contém uma potencialidade crítica que pode ser realizada ou não.

Tentando responder à pergunta sobre qual função a crítica exerce, parece, à primeira vista, um empreendimento impossível. Neste trabalho a função da crítica se refere ao que ela causou nos espectadores e se foi entendida ou não. A investigação histórica da reação dos espectadores a essas peças escolhidas por nós, só pode ficar parcialmente relatada, e apresentada em sua superficialidade. Em vista disso só apresentamos uma reação aproximada àquela dos espectadores contemporâneos a elas através de algumas críticas teatrais.

Para analisar as formas e funções da crítica foi necessário uma teoria que possibilitava-nos ver as peças no seu contexto político e literário, assim como também incluir os receptores. A *Estética da Recepção* de Hans Robert Jauß se mostrou um instrumento útil por cumprir essas exigências. A análise se baseia principalmente no seu texto "*Literatur als Provokation der Literaturwissenschaft*" surgido pela primeira vez em 1967.

As peças foram analisadas em três etapas. Na primeira foi exposto o contexto diacrônico-histórico, quer dizer as peças foram analisadas, de um lado, em relação às obras teatrais antecedentes e obras de outras artes importantes e, por outro lado, em relação a acontecimentos políticos com interesse àquelas. Na segunda etapa, elas foram analisadas no contexto sincrônico-histórico, o que significa que foram postas em relação às obras teatrais e acontecimentos políticos contemporâneos a elas. Em ambas as etapas, tanto os acontecimentos políticos, como as obras

escolhidas para construir o contexto das quatro peças, só representam uma pequena parte dos acontecimentos e das obras. Na terceira etapa, as quatro peças em foco foram analisadas em detalhe exemplificando algumas das formas e funções da crítica.

Neste trabalho foi demonstrado que as inovações ocorridas em quase todas as artes em 1922 com a Semana da Arte Moderna, só tiveram sua ressonância no teatro, com algumas exceções, muito mais tarde. O teatro continuou ainda dominado principalmente pelas comédias de costume. No início da era de Getúlio Vargas tentou-se escapar desse tipo de teatro, mas com a proclamação do Estado Novo em 1937 e a censura em consequência da pequena abertura, o teatro se fechou. A primeira grande mudança só aconteceu em 1943 com a estréia de *Vestido de Noiva*, escrito por Nelson Rodrigues, e apresentado pelo grupo *Os Comediantes*.

Nesse mesmo trabalho, foi igualmente articulado, o fato de que no governo de Juscelino Kubitschek houve um crescimento da produção de peças políticas. A “era” de Kubitschek foi caracterizada, de um lado, por um rápido crescimento da economia, o que resultou num optimismo patriótico e encontrou o seu símbolo nacional na construção de Brasília. De outro lado, a inflação aumentou bastante e com a crescente industrialização nas maiores cidades o número da população explodiu. As desigualdades e os problemas sociais nas cidades se assanharam. Tudo isso resultou em várias greves e numa crítica social ainda mais forte nas diversas artes. Além disso, o crescimento econômico só se deu em algumas partes do Brasil, mas principalmente na cidade de São Paulo. Outras regiões foram excluídas do processo de desenvolvimento. O grande vencido foi o Nordeste. Já desde os anos 40, no Nordeste, havia uma tentativa de criar um teatro para o povo que deveria tratar da vida e das tradições nordestinas. Ademais, através de preços baixos ou totalmente gratuitos, a população mais pobre deveria ter a possibilidade de assistir ao teatro. A primeira peça de grande sucesso, que trazia a vida dos nordestinos no centro da ação, foi *Auto da Compadecida* (1956) escrito por Ariano Suassuna.

A primeira das quatro peças cronologicamente em foco, *O Pagador de Promessas*, continua essa mesma tradição. Mas, se diferenciando do *Auto da Compadecida*, no qual encontram-se julgamentos morais, em *O Pagador de Promessas* os julgamentos se tornam políticos. Zé-do-Burro, personagem principal da peça faz uma promessa à orixa Iansã, a dona dos raios e das trovoadas no Candomblé, para salvar o seu melhor amigo Nicolau, um burro, que foi ferido por uma árvore que caiu sobre ele, e assim quase morreu. Zé-do-Burro promete que, se Nicolau ficasse bem, ele iria carregar uma cruz tão pesada como a de Cristo da sua roça até à igreja de Iansã, e iria até mesmo dividir suas terras com os lavradores mais pobres do que ele. Nicolau sarou e como Santa Bárbara da religião católica é equivalente a Iansã do Candomblé, Zé vai no dia de sua festa com a cruz nas costas acompanhado pela sua mulher Rosa até à igreja da santa que fica em Salvador. Mas, chegado lá, ele é impedido pelo padre de entrar na igreja, porque esse vê no Candomblé um culto do diabo. No fim da peça foi necessário que Zé morresse de uma morte trágica, antes que os representantes do povo tivessem a coragem de se rebelarem contra a instituição do poder, representado pela Igreja. Na cena final, o povo entra na igreja carregando Zé-do-Burro, morto, colocado sobre a cruz que trouxera.

Por meio do conceito do romance polifônico de Michail Bachtin, do termo do discurso de Michel Foucault e do instrumentário da análise da sintaxe do diálogo de Manfred Pfister, demonstrou-se como a crítica inerente na peça foi expressa através da relação contrária das diferentes réplicas. As personagens em *O Pagador de Promessas* representam, com suas falas, as distintas interpretações da realidade. As falas podem ser designadas como discursos, que em si são controlados por certos processos da sociedade. Os discursos, tanto em um romance como também em um drama, podem ter várias relações: de total identidade ou até mesmo o de nenhum relacionamento. Em *O Pagador de Promessas* é a relação de contraste que ganha significado. O principal contraste se dá entre o discurso do poder, representado pela Igreja, e aquele do herói Zé-do-Burro. Com o seu caráter de herói ideal “por unir o máximo de caráter ao

mínimo de inteligência, naquela zona fronteira entre o idiota e o santo“, nas palavras de Décio de Almeida Prado, Zé-do-Burro conseguiu pôr em questão o discurso do poder numa maneira mais óbvia do que qualquer outra personagem poderia. Mas também os representantes do povo ficam, em parte, numa relação de contraste com Zé-do-Burro. Desse modo, ele é a única personagem que fica a salvo de crítica.

Os críticos do teatro foram surpreendidos positivamente, principalmente por causa da humanidade expressa na peça. Segundo as críticas em torno dessa obra, houve uma solidarização entre os espectadores com o herói da peça.

Em São Paulo, o teatro político avançou nomeadamente através do Teatro de Arena, fundado em 1953 por José Renato. Tanto lá, como no Nordeste, o objetivo foi desenvolver um teatro do povo, tratando da vida e dos problemas deste. A sua característica tipicamente política ganhou sua forma principalmente com Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. As apresentações do Teatro de Arena não somente foram mostradas dentro do teatro, como também em espaços públicos e no interior do Brasil num desejo de descentralizar o teatro e trazê-lo até o povo. A crença na maneira e método de atingir as pessoas foi diversa, exemplificada na atuação de Guarnieri e Vianna Filho. Assim, Guarnieri achou ainda melhor fazer um teatro do tipo que talvez não atingisse um público muito grande, mas que foi ainda assim, na sua perspectiva, melhor do que as grandes companhias de teatro da época, como a TBC, por exemplo, que encenava peças do teatro estrangeiro no Brasil e que, logicamente, não tratava a realidade do povo brasileiro. Oduvaldo Vianna Filho deixou o Teatro de Arena exatamente porque achou que nele não poderia alcançar um público suficientemente grande para suas expectativas.

O primeiro grande sucesso do Teatro de Arena foi *Eles não Usam Black-Tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri, que tratou da vida dos trabalhadores e dos moradores das favelas na grande cidade do Rio de Janeiro. A peça fez parte da primeira fase do Teatro de Arena, na qual foram produzidos principalmente dramas realistas. *Revolução na América*

do Sul (1960) de Augusto Boal, a segunda peça em foco, quebrou com essa tradição do Teatro de Arena. Boal usou na peça elementos do teatro épico de Brecht, e marcou assim o início da influência de Brecht no Brasil. José da Silva é a personagem principal que representa o povo. A peça consiste de 15 cenas que se referem a vários temas da vida do povo e da política no contexto histórico do clima das eleições no Brasil. Depois de José da Silva pedir aumento de salário ele perde seu trabalho, e para piorar sua situação os preços aumentam rapidamente: uma alusão à inflação daquela época. Como há uma inflação descontrolada, seu dinheiro já não dá pra comprar mais nada, e assim ele planeja com seu amigo Zequinha uma revolução, que não dá certo. Ele vai preso por participar de um encontro clandestino de revolucionários e fica feliz por receber comida na prisão. Mas como a prisão já está cheia, ele tem de voltar à rua. Finalmente decide morrer. Mas é impedido desse empreendimento pelos políticos que precisam do povo, representado pelo José, para as eleições, e assim lhe dão presentes para votar neles. Ao fim, José morre porque comeu algo. De repente, os políticos procuram pelo próximo trabalhador eleitor que é encontrado no coveiro de José.

A crítica sócio-política na peça de Boal foi expressa, principalmente, pela ironia dramática. Enquanto na ironia do drama, são as personagens fictícias mesmas quem fazem as pretendidas expressões irônicas; na ironia dramática, que se encontra em *Revolução na América do Sul*, as personagens não entendem que são irônicas e não colocam as suas normas em questão. A ironia se manifesta na relação com os receptores, em nosso caso isso quer dizer, nos espectadores, que, para entender a ironia, precisam ter mais informações do que as personagens fictícias. Com Wolf Dieter Stempel, foi mostrado que a ironia resulta na expressão da negatividade. Através disso acontece um distanciamento e uma repulsa dos objetos da crítica, a condição do efeito do ridículo expresso pela ironia. Em todas as personagens em *Revolução na América do Sul* se encontram traços negativos, fazendo de todas elas objetos da crítica. Até o herói, José da Silva, um simples homem do povo, foi alvo da crítica.

A empatia com o herói foi assim, em contraste com *O Pagador de Promessas*, impedida.

A crítica reagiu positivamente, creditando a peça *Revolução na América do Sul* como um enriquecimento do teatro brasileiro. Os espectadores entenderam, segundo os críticos, a intenção da peça e a ironia dramática com a qual ela se realizou.

O teatro político tinha que, incansavelmente, procurar novas formas de expressão, e isso se mostrou mais uma vez a partir de 1964, o ano em que os militares tomaram o poder e nele ficaram até 1985. Com os vários atos institucionais, os militares tomaram o poder e se legitimaram. O teatro político foi o alvo principal da censura. Mas mesmo assim, em vez de se calar, o teatro político presenciou um surto na primeira fase da ditadura militar, mostrando sua crítica numa diversidade excepcional de formas. O Teatro de Oficina sob a influência de José Celso Martinez Correias, viu, através da provocação, a oportunidade de dinamizar os espectadores, como mostra o exemplo da polêmica apresentação de *Roda-Viva* em 1968. A crítica reagiu revoltada com a tentativa de forçar o público a agir. No Teatro de Arena, quase ao mesmo tempo, se desenvolveu uma forma totalmente diferente de expressão, que focava outras finalidades no teatro político em relação aos espectadores. Foi o sistema Coringa, desenvolvido em colaboração por Boal e Guarnieri. Esse sistema usava elementos do teatro épico de Brecht para se conseguir uma distância crítica dos espectadores frente à ação. Através de uma troca contínua entre os atores - em cada cena um ator mudava de personagem - a empatia com os diferentes personagens deveria ser inibida; excepto com o herói, papel que foi desempenhado pelo mesmo ator durante toda a peça, permitindo a empatia então só com ele. Ademais, foi introduzido a figura do Coringa, que deveria intermediar entre espectadores e atores. A reação da crítica foi negativa. O próprio Guarnieri achou que com isso a clareza do conteúdo da peça estava ameaçada, mas pelo menos viu-se no sistema Coringa um importante passo de Boal para o Teatro do Oprimido, que viria a ser desenvolvido mais tarde.

Nessa primeira fase da ditadura militar Dias Gomes publicou *O Santo Inquérito*, a terceira peça analisada em nosso trabalho. A peça se baseia em fatos verídicos de uma história do século XVIII que ocorreu na Paraíba, na qual a jovem Branca Dias foi queimada pela Inquisição. Essa história serve de pretexto para a crítica à ditadura militar.

Numa cena, no início da peça, que não está vinculada com o resto da trama, encontra-se uma alusão direta à ditadura ao ouvir-se ruídos de soldados marchando, uma sirene de viatura policial e comandos confusos. Depois, começa a história de Branca, uma pessoa simples e cheia de alegria de viver que acredita no bom Deus. Quando o padre Bernanrdo vem a saber que o avô de Branca era um cristão novo que ainda praticava as tradições judaicas e que havia sido sepultado segundo o costume judeu, ela, seu pai Simão e seu noivo Augusto são entregues à Inquisição. No início Branca ainda se defende contra as falsas acusações que lhe são imputadas, mas quando vem a saber que foi condenada à pena de morte na fogueira, resolve denunciar tudo. Mas, quando vem a saber que o seu noivo Augusto morreu sob violentas torturas, porque não denunciou, ela muda de opinião. No fim, ela vem a morrer queimada na fogueira da Inquisição.

Nosso trabalho mostrou que nesta peça a crítica, semelhante a feita em *O Pagador de Promessas*, é expressa através das diferentes formas de fala das personagens, cada uma expressando uma perspectiva diferente do mundo. Distinta daquela feita em *O Pagador de Promessas*, a crítica feita em *O Santo Inquérito* se torna mais direta e, através da exposição da temática, mais severa.

Os críticos reagiram de maneira parecida à postura tomada diante de *O Pagador de Promessas*, isto é, ficaram surpreendidos com a humanidade exposta na peça. Tanto *O Pagador de Promessas* como *O Santo Inquérito* mostram, segundo os críticos, as dificuldades de comunicação e os mal-entendidos que a língua pode trazer consigo. Novamente, assim como em *O Pagador de Promessas*, a peça conseguiu uma solidarização dos espectadores com o herói. A crítica à ditadura militar foi, segundo os críticos, entendida e captada.

Enquanto o golpe militar do ano de 1964 deu ao teatro político uma puxada, o AI 5 amorteceu a produção do mesmo. Por causa dos exílios, detenções, torturas e assassinios, foi quase impossível fazer qualquer crítica ao sistema político regente, sem se pôr em perigo. A única possibilidade que restou foi escrever literatura numa linguagem muito metafórica para que a crítica ficasse escondida e a censura não a entendesse.

A quarta peça analisada no trabalho, *Um Grito parado no Ar* (1974), é um exemplo dessa tentativa. O conteúdo é simples. Seis atores ensaiam uma peça do teatro que nunca chega a ser representada. Enquanto os problemas econômicos foram tratados numa maneira direta, a crítica à ditadura militar e à censura foi expressa através de metáforas, alegorias e alusões subliminares. Ainda mais do que nas outras peças, as informações prévias dos espectadores e a expectativa deles foram decisivas para o entendimento da crítica. A peça trabalha com três planos diferentes que, em parte, se confundem. O primeiro plano é o mundo dos seis atores, o segundo são os ensaios para a peça teatral e o terceiro são entrevistas reais gravadas com diferentes tipos de trabalhadores e que são tocadas durante os ensaios. Os diferentes planos são interligados através de talhões de metáforas que identificam trechos do texto como alegóricos. Assim a peça, em várias partes, dá acesso às duas interpretações: uma literal e outra alegórica. Tanto a metáfora quanto a alegoria só realizam seu sentido se entendidas pelos receptores. Mas, como foi mostrado, especialmente no caso de *Um Grito parado no Ar* foi difícil reconstruir se a crítica expressa através da linguagem metafórica e das alegorias foi entendida pelo público. Isso aconteceu porque a crítica teatral também foi publicada durante a fase mais dura da ditadura, assim como a própria peça. Portanto, a crítica teatral também deve ser interpretada neste contexto. Apenas uma outra crítica teatral aproximada de comparação escrita pós ditadura militar mostra que as alusões a ela e à censura foram entendidas, confirmando assim, que as metáforas e alegorias realizaram o seu sentido e objetivo.

Como já mencionado, os acontecimentos políticos e as obras escolhidas para construir o contexto das quatro peças, não dão uma vista completa. E também as quatro peças, *O Pagador de Promessas*, *Revolução na América do Sul*, *O Santo Inquérito* e *Um grito parado no ar* só são exemplos das formas e funções de peças teatrais políticas escritas antes e durante a ditadura militar no Brasil. Assim o trabalho dificilmente pôde encontrar um fim e deixa, por isso, ainda muita oportunidade e espaço para se aprofundar nesta temática. Contudo, a autora espera proporcionar ao caro leitor um panorama mais amplo e lúcido nesta temática tão interessante.

8.2 Zusammenfassung in deutscher Sprache

Die vorliegende Arbeit untersucht die verschiedenen Formen und Funktionen von Kritik politischer Theaterstücke, die vor und während der Militärdiktatur (1964-1985) in Brasilien geschrieben wurden. Seit den 1950er Jahren kam es in Brasilien zu einer Fülle an politischen Theaterstücken, welche in mannigfaltigen Formen, bis in die Zeit der Militärdiktatur hinein, auf die jeweiligen aktuellen Ereignisse und Beschränkungen Bezug nahmen. Vier Stücke wurden ausgewählt, um als Beispiele für die Formen und Funktionen zu stehen. Es handelt sich um *O Pagador de Promessas* (1959) von Dias Gomes, *Revolução na América do Sul* (1960) von Augusto Boal, *O Santo Inquérito* (1966), ebenfalls von Dias Gomes und *Um grito parado no ar* (1973) von Gianfrancesco Guarnieri. Mit der Rezeptionsästhetik nach Hans Robert Jauß konnten die Stücke sowohl in ihrem geschichtlichen und literarischen Kontext als auch im Zusammenhang mit ihrer Rezeption betrachtet werden.

O Pagador de Promessas und *Revolução na América do Sul* dienen als Beispiele für die Zeit vor der Militärdiktatur. In den beiden Stücken wurde auf vollkommen verschiedene Weise Kritik an gesellschaftspolitischen Themen geübt: Im ersten Fall durch einen perfekten Helden, mit dem sich das Publikum solidarisieren sollte und im zweiten Fall durch dramatische Ironie mit dem Ziel der kritischen Distanz der ZuschauerInnen gegenüber der Handlung. *O Santo Inquérito* steht als Beispiel für ein Stück in der ersten Phase der Militärdiktatur, in der das politische Theater erneut einen Auftrieb erfuhr. Die Kritik wurde in ähnlicher Weise wie in *O Pagador de Promessas* ausgedrückt, jedoch ernster und direkter. Mit Hilfe einer auf wahren Fakten basierenden Geschichte über die Inquisition, die eine Analogie zur Militärdiktatur darstellte, konnte die Kritik versteckt gehalten werden und das Stück somit von der Zensur verschont bleiben. 1968 kam es durch den institutionellen Akt Nr. 5, in dessen Folge versucht wurde, jegliche Kritik am herrschenden System zu unterbinden, zu einem Rückgang im politischen Theatergeschehen. Das Verwenden einer metaphorischen Sprache erwies sich als notwendig, um die Zensur

umgehen zu können. *Um grito parado no ar* ist ein Beispiel für diesen Versuch.

8.3 English Abstract

This diploma thesis aims to analyse the different forms and functions of criticism in political theatre plays which were written before and during the military dictatorship (1964-1985) in Brazil. In the 1950s and later during the dictatorship period, there was a significant increase in the number of political plays, which responded in manifold ways to the events occurring at that time, including various freedom restrictions. Four plays were selected to illustrate these different forms and functions of criticism as follows: *O Pagador de Promessas* (1959) by Dias Gomes; *Revolução na América do Sul* (1960) by Augusto Boal; *O Santo Inquérito* (1966) by Dias Gomes, and *Um Grito Parado no Ar* (1973) by Gianfrancesco Guarnieri. The reception theory of Hans Robert Jauß has been used to analyse these plays taking into account their historical and literary context, as well as their reception by the public.

The plays *O Pagador de Promessas* and *Revolução na América do Sul* serve as examples of the type of plays produced before the dictatorship period. They express criticism on socio-political themes in an entirely different way from one another: the first play makes use of a perfect hero aiming at gaining the public's support, and the second play uses dramatic irony to create a critical distance between the spectators and the plot. The play *O Santo Inquérito* serves as an example of the many political theatre plays produced in the first phase of the military dictatorship period. The criticism in this play was expressed in a similar form as in *O Pagador de Promessas*, whereupon it became more serious and direct. In order to avoid censorship, a story based on real facts was used whose main theme was the inquisition, which in turn allegorized military dictatorship. In 1968 following the enactment of the Institutional Act No. 5, which gave room for limiting any kind of criticism on the prevalent political system, there was a decrease in the number of political theatre plays. Metaphorical language was then made use of to avoid censorship and this can be seen in the play *Um Grito Parado no Ar*.

8.4 Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Katharina Schuller
Geburtsdatum: 26/04/1987
Geboren in: Wien

AKADEMISCHE UND SCHULISCHE AUSBILDUNG

05/2005 Matura im BG Oberschützen
02-04/2006 Portugiesischsprachkurs an der *Universidade do Minho*, Braga, Portugal
seit 10/2006 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien
seit 10/2006 Studium der Romanistik (Portugiesisch) an der Universität Wien
02-06/2010 Erasmusaufenthalt an der *Universitat Autònoma de Barcelona* im Rahmen des Studiums der Kultur- und Sozialanthropologie
02-05/2011 Forschungsaufenthalt in Rio de Janeiro, Brasilien, im Rahmen des Studiums der Romanistik, Portugiesisch

VORTRÄGE

05/2012 „Die interkulturelle Gruppe 'Spiegel dich!' als Beispiel der Anwendung des Theaters der Unterdrückten in Österreich“ im Rahmen der Lehrveranstaltung „Kulturelle Selbstbestimmung im post-kolonialen Brasilien: Spannungen zwischen institutionalisierten und freien Kulturen“ bei Frau Prof. Marina Corrêa

PRAKTIKA UND ARBEITSERFAHRUNG

09-12/2005 Sprach- und Arbeitsaufenthalt in Exeter und Torquay, England
02-07/2006 Europäischer Freiwilligendienst in Braga, Portugal

07/2007	Praktikum in der Friedensbibliothek des <i>Austrian Study Center for Peace and Conflict Resolution</i> , Stadtschlaining, Burgenland
09/2010	Praktikum in der Friedensbibliothek des <i>Austrian Study Center for Peace and Conflict Resolution</i> , Stadtschlaining, Burgenland
11/2010	Leitung eines Forumtheaterworkshops für die katholische Frauenbewegung Österreichs (Aktion Familienfasttag) in Puchberg bei Wels
09/2011	Mitorganisatorin des IX. Lusitanistentages an der Universität Wien

SONSTIGES

Mehrmalige Teilnahme an der Internationalen Sommerakademie des Österreichischen Studienzentrums für Frieden und Konfliktlösung in Stadtschlaining.