

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

## **Contribuição Para a História do Teatro Revolucionário da Classe Trabalhadora**

ANTONIO TERRA LEITE ABREU\*

Este artigo é parte de uma pesquisa que não se debruça primordialmente sobre grandes obras, manifestos teóricos ou artistas geniais, mas sim sobre as condições materiais que tornaram possível a emergência e desenvolvimento de um teatro revolucionário da classe trabalhadora. Desta forma o teatro não é aqui analisado como um reflexo de uma realidade que lhe é exterior e que o determinaria (como a economia), mas a partir de seu processo de produção, em uma perspectiva sob inspiração do *Materialismo Cultural* de Raymond Williams. Se a maior parte das análises marxistas das artes recaem sobre o *produto* artístico como objeto e ignoram o *processo de produção* deste mesmo produto, Williams, por outro lado, não separa a totalidade social em infraestrutura e superestrutura (nem em níveis, como economia, política e cultura) e não considera a arte como um objeto externo à realidade material. Ele parte da constatação marxiana de que o ser social determina a consciência para buscar encontrar na feitura da obra de arte a sua própria materialidade. Reduzir a arte ao reflexo (seja direto, indireto ou mediado) da economia ou da ideologia é “não ser bastante materialista” (WILLIAMS, 1979, p. 100), não sendo capaz de ver o próprio processo social e material que a produz e sem o qual nenhuma arte existe (seja uma peça teatral, um filme, um quadro ou uma música).

Assim sendo, é necessário analisar quais foram as condições que possibilitaram a emergência deste teatro. Uma primeira pista pode ser fornecida por um dos protagonistas dessa história, o encenador teatral comunista alemão Erwin Piscator (1893-1966).

*O teatro político, do modo pelo qual se saiu em todos os meus empreendimentos, não foi um “achado pessoal”, nem tampouco resultado da reviravolta social de 1918. As suas raízes chegam ao fim do século precedente, ocasião em que irrompem na situação espiritual da sociedade burguesa forças que, conscientemente, ou apenas pela sua própria existência, mudam tal situação e em parte a suprimem. Essas forças vêm de dois lados: da literatura e do proletariado. Em seu ponto de intersecção surge, na arte, um novo conceito, o naturalismo, e no teatro uma nova forma, o teatro popular (PISCATOR, 1968, p.41.).*

Aqui já chegamos a duas condições para a origem de um teatro revolucionário. A primeira seria a existência de um proletariado organizado, pois o teatro isoladamente, por

---

\* Graduado em História pela Universidade Federal Fluminense.

2

melhor e mais revolucionário que seja, não tem como ser o sujeito da transformação da sociedade capitalista. A outra viria da literatura, ou seja, um conteúdo revolucionário dentro de formas burguesas não é suficiente. Uma transformação formal - da forma artística - era necessária e esta foi iniciada pelo naturalismo.

## **A) Europa, século XIX: da ascensão do proletariado organizado ao naturalismo**

Na Europa do século XIX, o drama havia sido estabelecido como padrão para qualquer produção teatral considerada “séria” (teatro de revista, de feira, de rua, cabaré, não eram considerados “sérios”). Sua hegemonia teatral era tamanha que drama passou a ser entendido como sinônimo de teatro (e ainda é hoje em dia...). O drama devia se restringir às relações intersubjetivas, à esfera da vida familiar e doméstica, por “serem os únicos passíveis de configuração exclusiva através do diálogo” (COSTA, 1998, p. 57). A primazia do diálogo excluía tudo que não podia ser traduzido nele, acabando, conseqüentemente, com prólogo, coro, epílogo e qualquer forma de narração. O tempo do drama se restringia a um presente absoluto e abstrato e sua forma era fechada a qualquer referência exterior à própria obra. Disto decorria que o drama era apropriado para representar os conflitos e anseios do burguês individual e senhor de si, justamente a maioria do seu público à época.<sup>1</sup>

Entretanto, diversas transformações vão modificar este cenário. A primeira é a emergência do movimento organizado dos trabalhadores a partir, principalmente, das revoluções de 1848. A onda revolucionária dos anos de 1829-34 já teria marcado “a derrota definitiva dos aristocratas pelo poder burguês na Europa Ocidental” e “o aparecimento da classe operária como uma força política autoconsciente e independente na Grã-Bretanha e na França” (HOBBSAWM, 1977, p. 129). Mas somente a partir da onda revolucionária de 1848 a classe trabalhadora e a burguesia entraram em conflito aberto na Europa continental, tornando-se claro que as lutas travadas por estas duas classes contra o rei e a aristocracia levavam a caminhos diferentes. Foi neste momento que, frente às lutas autônomas dos trabalhadores, “a burguesia liberal de todos os países da Europa tratou de fazer as pazes com a reação feudal” (ABENDROTH, 1977, p. 25). Apesar das derrotas de 1848, o proletariado

---

<sup>1</sup> Esta descrição não é igualmente válida para toda a Europa, sendo mais verdadeira para a França e menos para Alemanha e Rússia, por exemplo.

3

seguia crescendo tanto em número quanto em organização, chegando a fundar, em 1864, a Associação Internacional dos Trabalhadores. A partir de então, os trabalhadores organizados começaram a conquistar cada vez mais espaço na vida política dos países europeus, tornando-se uma força crescente que não podia mais ser ignorada.

Em segundo lugar, se, por um lado, este contexto fornecia um novo material para ser representado pelo teatro, por outro lado a fundamentação social do velho conteúdo perdia terreno. A transformação do capitalismo concorrencial em imperialismo (LÊNIN, 1979), com a expropriação de pequenos proprietários, concentração da produção e do capital formando monopólios, oligopólios, trustes e cartéis reduzia drasticamente aqueles que podiam se considerar sujeitos livres, como os personagens ideais do drama. A base social do antigo conteúdo tornava-se cada vez mais falsa. Diante da partilha do mundo pelas potências, quem podia considerar que fazia seu próprio destino sem se submeter à circunstâncias externas?

Neste contexto, cada vez mais os novos dramaturgos tentavam dramatizar as vidas e lutas dos trabalhadores. No entanto, este conteúdo novo entrava em conflito com a forma antiga, produzindo a terceira transformação (e condição para a origem do teatro revolucionário): a crise do drama. Um trabalhador não é “senhor de seu destino”, e suas lutas não podiam (e não podem) ser representadas sem prejuízo pelo drama com seu foco no indivíduo livre e sua primazia pelo diálogo como meio de expressão. Pois esta primazia leva a que greves, manifestações, ocupações ou batalhas sejam somente *informadas* pelo diálogo e nunca *representadas* em cena. Foram estes limites que levaram os naturalistas a, no teatro, levar ao limite a forma dramática<sup>2</sup>. A crise do drama manifestou-se primeiro na dramaturgia, enquanto o palco permanecia ainda preso às antigas convenções (com algumas mudanças

---

<sup>2</sup> A rigor, a crise do drama se iniciou antes das tentativas de representar a classe trabalhadora e suas lutas. Ibsen (1828-1906), Tchekhov (1860-1904) e Maeterlinck (1862-1949), de formas diferentes, já haviam iniciado esta crise e colocado em questão a própria forma do drama. Ibsen desenvolveu o drama analítico, no qual o passado invade o presente e o diálogo deixa de ser veículo de decisões para ser relato e veículo de revelações. Ou então seus protagonistas não são senhores de seus próprios destinos e com isso esbarram em limites à sua ação dramática. Tchekov esvaziou o presente com personagens que vivem à espera do retorno do passado e o diálogo se torna um monólogo disfarçado, no qual os personagens revelam seus sentimentos e aspirações (de forma mais lírica). Maeterlinck torna os personagens objetos e não sujeitos, com o diálogo se tornando relato ou narração. No entanto, para o objeto desta pesquisa (o desenvolvimento do teatro revolucionário da classe trabalhadora) foram autores naturalistas como Hauptmann (1862-1946) que, a partir da representação do cotidiano e das lutas dos trabalhadores, criaram as bases para a sua superação do drama pelo teatro épico.

4

como usar roupas de época para os clássicos, por exemplo). Para que o naturalismo se desenvolvesse plenamente no palco era necessário o rompimento com estas tradições e a inauguração da encenação naturalista.

Nos livros de história do teatro encontramos referências à encenação no teatro antigo, medieval e moderno; no entanto, isto é um anacronismo. Dort esclarece a diferença entre o trabalho dos antigos homens de teatro e o dos encenadores modernos.

*Mas se alguns homens de teatro do passado tiveram atividade e preocupações que poderiam parecer anunciar atividades e preocupações de nossos encenadores, o papel que desempenhavam era fundamentalmente outro. O objetivo do trabalho era diferente. Para eles tratava-se apenas de coordenar, da forma mais satisfatória, os diferentes elementos que concorriam para a realização do espetáculo, segundo critérios invariáveis e admitidos por todos (o bom gosto, o luxo... ou formas imemoriais). Para o encenador moderno, ao contrário, o próprio espetáculo, seu sentido e sua forma, é questionado cada vez: antes de coordenar, o encenador escolher, decide (DORT, 1977. p.66).*

Foi somente com os encenadores modernos que o naturalismo pode finalmente ocupar os palcos europeus com toda a sua força, a partir de 1874, com a companhia dos Meiningen, na Alemanha. Mas por que deixou de ser possível seguir os “critérios invariáveis e admitidos por todos” de que fala Dort? Segundo ele, até a primeira metade do século XIX na França, o público de teatro permanecia dividido: a burguesia frequentava os teatros oficiais, enquanto o público popular procurava os teatros especializados. Cada um desses teatros tinha as suas próprias convenções e as suas próprias tradições, compartilhadas por palco e plateia. No entanto, o crescimento do movimento operário o impulsionava a lutar com tanta força que as reformas socialdemocráticas tornaram-se necessárias mesmo para as classes dominantes. Haroldo Abreu (2008) destaca que até a crise de 1870 ainda não havia condições de aumentar a participação econômica dos trabalhadores. Foi somente a partir da reestruturação capitalista, durante a crise de 1870, com a ampliação da extração de mais-valia relativa e o imperialismo, que se tornou possível o início do aumento do poder aquisitivo dos trabalhadores europeus e criação do mercado de consumo de massa e da produção em massa. Foi neste contexto que, na França, ocorreu a remodelação das áreas centrais das grandes cidades (afastando os pequeno-burgueses dos seus teatros), a abertura das estradas de ferro e o aumento do poder aquisitivo dos trabalhadores, levando não somente ao aumento do número de espectadores, mas também

a uma mistura do público.

*Desde a segunda metade do século XIX o teatro não mais possui um público homogêneo e claramente diferenciado segundo o gênero de espetáculos que lhe são oferecidos. Desde então não existe, entre espectadores e homens de teatro, um acordo fundamental e prévio sobre o estilo e o sentido destes espetáculos. O equilíbrio entre a plateia e o palco, entre as exigências da plateia e a ordem do palco, não é mais colocado como postulado. É necessário recriar a cada vez. Modificou-se a própria estrutura da procura do público. Produziu-se uma modificação de atitude frente ao teatro” (DORT, 1977, p.94).*

Este mesmo processo que originou o encenador moderno naturalista também originou os teatros livres. Iniciados com o Teatro Livre de Antoine, em Paris, em 1887, estes teatros adotaram sistemas de associações. Trabalhadores e pequeno-burgueses associavam-se pagando uma mensalidade e, assim, garantiam o financiamento das produções. Em troca podiam assistir aos espetáculos. “Pouco tempo depois, quase todos os países europeus tinham empreendimentos teatrais similares, dos quais os mais famosos são os de Berlim, Moscou, Londres e Dublin” (COSTA, 2012, p. 68). E a conquista mais importante desse movimento foi que “esta independência econômica se traduzia em *liberdade política*, pois mesmo peças censuradas podiam ser encenadas, já que os espetáculos eram ‘fechados’, isto é, restritos aos sócios” (COSTA, 1998, p. 20-21). Dessa forma foi possível aos naturalistas levar ao palco até mesmo peças que tratavam explicitamente da luta de classes assumindo uma posição em defesa da classe trabalhadora, como *Os Tecelões* de Hauptmann<sup>3</sup>.

## **B) Revolução Russa, Outubro Teatral e Agitprop (1917-1934)**

A modificação seguinte nesta situação ocorreu a partir da Revolução Russa de 1917 com o estímulo do Estado soviético ao teatro de agitação e propaganda (agitprop) e o início do desenvolvimento do que posteriormente seria chamado de teatro épico. Formas teatrais como as que então receberiam o nome de agitprop já eram praticadas na Europa. O que a experiência da Rússia revolucionária fez foi levá-las a um nível jamais visto (nem mesmo posteriormente) e criar as condições para levar adiante a superação da forma dramática.

---

<sup>3</sup>Embora, com a repercussão desta peça na Alemanha, a polícia não tenha respeitado as garantias legais e tenha impedido a continuidade das representações. Na França, no entanto, Antoine conseguiu apresentar a peça.

*Em uma Rússia marcadamente analfabeta, apenas parcialmente eletrificada e em crise de materiais como papel, as formas alternativas de comunicação e informação devem surgir com a mesma urgência com que se impõe a necessidade de uma vitória definitiva das forças que tomaram o poder (GARCIA, 2004, p. 5).*

No período do comunismo de guerra (1917-1921), todas as formas artísticas eram vistas como potenciais formas de comunicação, agitação e propaganda política e não somente o teatro de agitprop. Veja-se, por exemplo, os cartazes de Maiakovski (1893-1930) para a Agência Telegráfica Russa, poesias como *Ordem do dia ao exército da arte*, também de Maiakovski, e filmes como *A Greve* de Eisenstein (1898-1948), - este último já um pouco posterior, de 1924, mas que ainda compartilha um pouco deste espírito. Todas estas formas artísticas foram estimuladas ao máximo como armas na luta revolucionária, com uma mobilização maciça de grupos formados quase que espontaneamente e apoiados pelo Partido, pelos sindicatos e por outras organizações (frequentemente sustentados pelo Estado). O trabalho de agitação dispunha inclusive de trens e barcos de agitação disponibilizados pelo governo soviético. Em 1920, o TEREVISAT (Teatro de Sátira Revolucionário), criado em 1919, já possuía 350 membros, tendo apresentado 302 espetáculos neste ano, enquanto os espetáculos de grandes reconstruções históricas mobilizavam milhares de atores para dezenas ou centenas de milhares de espectadores (a maior dessas reconstruções, *A tomada do palácio de inverno*, contou com 6 mil atores mais o próprio cruzador Aurora – que havia participado da tomada real do palácio – e foi representada para 150 mil espectadores na comemoração de 3 anos da Revolução, em 1920). O Proletkult (Cultura Proletária), uma organização cultural proletária independente do Partido e do Estado, criada em 1917, com o objetivo de desenvolver e promover uma cultura do proletariado, tinha, em 1920, meio milhão de membros produzindo e difundindo a cultura proletária (OLIVEIRA, 2008, p. 11). Ao mesmo tempo, os teatros foram estatizados ainda no primeiro mês de governo bolchevique e a sua direção coube ao ator e diretor teatral Meyerhold (1874-1940), que, na comemoração de um ano da Revolução, dirigiu *Mistério-Bufo* de Maiakovski, peça considerada por Costa como a primeira obra que atingiu a “forma acabada” do Teatro Épico (COSTA, 1998. p. 17.).

Em 1921, após o fim da guerra civil, teve início a Nova Política Econômica (NEP), “que na verdade reintroduzia o mercado e, de fato, em suas próprias palavras [de Lênin],

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

7

recuava do Comunismo de Guerra para o Capitalismo de Estado” (HOBSBAWM, 1995, p. 368) na intenção de recuperar a economia soviética destruída pela Primeira Guerra e pela guerra civil. Segundo Garcia, ocorreu uma virada na política cultural do Partido. No bojo desta virada, Meyerhold foi destituído da direção da Seção Teatral do Commissariado para a Instrução do Povo (era o início da luta do Partido contra todas as artes de vanguarda, chamadas de “formalistas”), as subvenções dos grupos teatrais foram suspensas e o Partido buscou controlar os grupos de agitprop. A política cultural do Partido se orientou para promover uma mudança de ênfase na atuação dos grupos de agitprop da mobilização em torno dos objetivos imediatos para atuar pela construção do socialismo. Como resultado, muitos grupos faliram neste período (inclusive o TEREVISAT), e, em 1922, o Proletkult perdeu sua autonomia em relação ao Estado. Ainda assim, segundo Garcia, no início de 1927, as organizações culturais originadas da Revolução contavam com cerca de 3500 clubes, agrupando 75 mil círculos com cerca de 2 milhões de membros. O Blusa Azul (um dos principais coletivos teatrais do período), possuía, em 1928, 5 grupos centrais e 7000 vinculados, além de mais 80 grupos na Alemanha, enquanto o TRAM (Teatro da Juventude Operária, vinculado à Juventude do Partido Comunista), possuía 11 grupos em 1928.

O final da NEP e a vitória de Stálin, em 1928, marcam o início da terceira fase. A produção soviética já havia, em 1926, recuperado os níveis de antes da guerra e o fôlego da NEP havia se esgotado. A URSS continuava a ser um país agrário e atrasado e a perspectiva de industrialização a partir da NEP era muito baixa. O Partido, sob a liderança de Stálin, tomou a decisão de promover uma industrialização planejada à força com os Planos Quinquenais. Esta decisão implicava impor sacrifícios à maioria da população, notadamente aos camponeses, e necessitava de um controle extremamente centralizado (HOBSBAWM, 1995, p. 370-371). Já em 1927 a Conferência do Partido sobre questões teatrais havia demonstrado a intenção deste em ampliar a sua “condução ideológica”. A partir desta conferência teve início a restrição à liberdade criativa e o controle mais rigoroso dos grupos teatrais pelo Estado utilizando a censura dos órgãos de controle do repertório, alegadamente com vistas a impedir “elementos de decadência” ou “tendências anti-proletárias”. Esta virada marcou o início do fim do agitprop no interior da URSS e, durante os anos de 1928-32 (o

8

primeiro Plano Quinquenal), o Partido aprofundou cada vez mais o controle sobre a produção cultural. O ano de 1932, por sua vez, marcou o nascimento do termo *Realismo Socialista* que, a partir do 1º Congresso dos escritores soviéticos (1934), foi consolidado como doutrina oficial do Estado Soviético (STRADA, em: HOBBSAWM, 1987) emitindo um sinal mais do que claro para todos os que ainda permaneciam produzindo teatro épico ou agitprop. Finalmente, em 1936, Stálin iniciou uma onda de expurgos contra os seus opositores, na qual “toda uma geração de operários e oficiais de escalões intermediários foi fuzilada ou feita desaparecer nos campos de trabalhos forçados” (ABENDROTH, 1977, p. 111).

Entre 1934 e 1939, cerca de 4 ou 5 milhões de membros do Partido foram presos por motivos políticos e 400 ou 500 executados sem julgamento. O 18º Congresso do Partido, em 1939, continha somente 37 dos 1827 delegados do 17º em 1934. Os artistas que se opuseram à Stálin também não escaparam deste processo, como uma breve passagem pelo fim dos principais personagens dessa história pode exemplificar. Em dezembro de 1927, o Teatro de Agitação de Estado sofre um expurgo da maior parte de sua direção e inclusive de fundadores do grupo, vindo a terminar em 1930. O já citado *Blusa Azul* (com seus 7 mil grupos) sofreu intervenção em 1928 e acabou em 1930. Em 1930, Maiakovski, o “poeta da Revolução”, suicidou-se. O TRAM, mesmo sendo o teatro da Juventude do Partido Comunista, sofreu intervenção em 1934 por não adotar o realismo, e teve seus diretores mudados. Passou a encenar clássicos e a dramaturgia soviética realista, mas ainda assim teve seu fim em 1936. No mesmo ano, Eisenstein tem seu filme *O Prado de Bejin* censurado e os negativos destruídos, sendo afastado do Instituto de Estudos Cinematográficos de Moscou. Provavelmente só escapou do fuzilamento em função de fazer uma autocrítica pública “reconhecendo” os seus erros e de produzir, em 1938, *Alexandre Nevski*, filme sob medida para agradar Stálin. Em 1937, Tretiakov (1892-1937) foi preso e executado e Meyerhold teve o seu teatro fechado, só escapando de ser preso pela proteção de Stanislavski (1863-1938), seu antigo mestre. Mas em 1939, após a morte deste, Meyerhold foi preso e, três semanas depois, sua esposa (atriz e professora de biomecânica) foi morta. Meyerhold foi fuzilado em 1940. A fermentação desencadeada pela Revolução no meio artístico havia chegado ao fim.

**C) Alemanha de Weimar (1918-1933): luta de classes, agitprop e teatro épico.**

O episódio alemão desta história ocorreu de forma mais ou menos simultânea ao russo. Se na Rússia o agitprop explodiu em 1917, com a revolução, e teve seu fim em torno de 1934, com o Realismo Socialista e o stalinismo, na Alemanha ele cresceu a partir de 1918, com o fim da Primeira Guerra, a queda do Império e a insurreição fracassada por parte dos espartaquistas, e teve seu fim com a vitória nazista em 1933. No entanto, se o auge do movimento russo ocorreu no período de 1917-1928, o auge na Alemanha causa divergência. Para Garcia, este teria ocorrido no período de 1928-1932, enquanto Costa considera que no final da década de 1920 o agitprop já estava em decadência na Alemanha. Possivelmente a diferença de avaliação entre as duas pesquisadoras deve-se ao fato de Garcia parecer medir o auge quantitativamente, enquanto Costa mais qualitativamente, considerando que ocorreu uma progressiva perda da dialética e aumento da esquematização nas apresentações.

Era um período bastante conturbado, no qual a nascente república vivia uma crise de legitimidade e a possibilidade de uma revolução comunista ou um golpe da extrema-direita era bem presente. “A época de novembro de 1918 a 1924, com sua revolução, guerra civil, ocupação estrangeira, crimes políticos e inflação fantástica, foi uma época de experiências nas artes; o expressionismo dominava a política tanto quanto a pintura e o palco” (GAY, 1978, p. 140). Piscator e Brecht iniciaram suas experiências teatrais durante esta primazia expressionista, mas ainda sem muita repercussão. O teatro de ambos começou a ter maior repercussão a partir do período seguinte (que Gay chama de “os anos dourados”), quando o acirramento político começou a diminuir e o expressionismo a perder espaço. “Entre 1924 e 1929, quando a Alemanha gozou de estabilização fiscal, relaxamento da violência política, renovação de prestígio no estrangeiro, e prosperidade muito difundida; as artes progrediram para a fase do *Neue Sachlichkeit* da objetividade casualidade, sobriedade” (GAY, 1978, p. 140). Foi um período de *boom* da economia capitalista mundial (embora o desemprego tenha continuado alto nos países europeus) sustentado, na Alemanha, com uma imensa injeção de capital estrangeiro, principalmente norte-americano (HOBSBAWM, 1995, p. 95). Neste período a Alemanha, como potência em disputa por uma posição central na ordem capitalista (embora privada de possessões coloniais após a derrota na Primeira Guerra), possuía todas as condições técnicas necessárias para o desenvolvimento teatral. E no terceiro período da

10

República de Weimar, os anos “entre 1929 e 1933, os anos do desastroso e crescente desemprego, governo por decreto, decadência dos partidos da classe média, e retomada da violência” (GAY, 1978, p. 140), que foram o momento de maior acirramento da luta de classes, o teatro épico e o agitprop possuíram a sua maior repercussão política na Alemanha.

Brecht afirmou, referindo-se ao teatro em Berlim durante Weimar, que “a tendência evolutiva do teatro moderno na sua forma mais pura, foi o chamado *teatro épico*” (BRECHT, 2005, p. 63). Podemos dizer que este teria sido, para Brecht, o auge da produção teatral contra hegemônica (embora ele não usasse este conceito) e não poderia ter sido produzido em qualquer contexto histórico, pois requer certas condições.

*Este tipo de teatro pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham* (BRECHT, 2005, p. 74).

O teatro épico, para Brecht, depende então de determinado desenvolvimento das forças produtivas (capaz de proporcionar aos trabalhadores do teatro os meios técnicos necessários à transformação formal<sup>4</sup>) e de um poderoso movimento social. Portanto não poderia ter sido desenvolvido no início do século XIX ou em países atrasados do início do século XX (como o Brasil), nem nos países capitalistas que não possuíam um forte movimento de trabalhadores organizados autonomamente (mesmo possuindo a primeira condição, como talvez a Itália fascista ou o Japão). Segundo Brecht, estas são as condições que possibilitaram que o teatro épico se desenvolvesse mais na Alemanha, na Rússia e nos EUA durante a década de 1920 (e, em menor grau, também em outros países, como Inglaterra e França). Por que a Alemanha teria então conhecido o que Brecht chamou de a “forma mais

---

<sup>4</sup> Várias invenções do final do século XIX e início do XX ampliaram as possibilidades teatrais, como, por exemplo, a iluminação elétrica, a projeção audiovisual (não somente a projeção do século XIX, mas as descobertas das duas primeiras décadas do século XX, a saber: 1. a mobilidade da câmara; 2. o close; e 3. a montagem) e o palco móvel (tanto o giratório, quanto o que subia e descia). Ao mesmo tempo, também podemos considerar o advento do encenador moderno e as inovações formais dos naturalistas e modernistas (principalmente dos expressionistas) como desenvolvimentos das forças produtivas teatrais que permitiram o desenvolvimento do teatro épico (este mesmo também pode ser considerado uma força produtiva). Szondi mostra, por exemplo, o quanto as descobertas do cinema e o palco móvel foram fundamentais para permitir a Piscator desenvolver uma encenação épica na ausência de uma dramaturgia épica desenvolvida somente no início da República de Weimar. (SZONDI, 2011).

11

pura” (BRECHT, 2005)? Podemos supor que seja por ter desenvolvido um movimento operário mais forte e vigoroso do que os EUA, ao mesmo tempo em que suas forças produtivas eram mais desenvolvidas do que na Rússia (além de não ter sofrido a imposição do Realismo Socialista)? E por que a Inglaterra e a França não teriam conhecido o mesmo desenvolvimento teatral? Talvez em função dos pactos políticos que já vinham sendo firmados entre as classes sociais nestes países (mediados por seus representantes e organizações<sup>5</sup>)?

Quanto à segunda condição, a Alemanha possuía “um movimento operário forte mas no fundo moderado” (HOBSBAWM, 1995, p. 74), que havia sido capaz, em sua vertente mais moderada, de tornar o Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD) o mais forte no país desde o colapso do Império. Mas o principal partido revolucionário que não possuía compromissos com a ordem capitalista durante o período da República de Weimar foi o Partido Comunista da Alemanha (KPD). Formado originalmente a partir de ex-militantes do SPD que saíram do partido após a aprovação dos créditos para a guerra, em 1914, e fundaram a Liga Espartaquista, sob a liderança de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, o KPD tornou-se o maior partido comunista fora da URSS. Em relação ao teatro contra hegemônico, o KPD inicialmente manifestou uma grande resistência. Piscator lamentava não receber o seu apoio, apesar de ser filiado e de produzir um teatro proletário revolucionário, considerando que a crítica teatral do KPD era baseada em critérios da estética burguesa. Contudo, com as suas apresentações, Piscator conseguiu ganhar progressivamente o apoio do KPD, que chegou inclusive a se tornar uma força propulsora do teatro de agitprop na Alemanha. Apesar disso e a despeito da força do movimento proletário alemão, este processo encontrou seu fim com a ascensão do nazismo e o colapso da República de Weimar, em 1933.

*A República de Weimar caiu em grande parte porque a Grande Depressão tornou impossível manter o acordo tácito entre Estado, patrões e trabalhadores organizados que a mantivera à tona funcionando. A indústria e o governo sentiram que não tinham escolha senão impor cortes econômicos e sociais, e o desemprego em massa fez o resto (HOBSBAWM, 1995, p. 74).*

---

<sup>5</sup> A política de Frente Popular adotada pela Internacional Comunista a partir de 1934 (política que, em diversas ocasiões, levou os Partidos Comunistas europeus a adotarem posições à direita da social-democracia) era ditada pela política externa da URSS frente à ameaça da Alemanha nazista ao país. (ABENDROTH, 1977, p.110).

12

Ou seja, a República estava fundada na colaboração de classes, como bem expressa a repressão dos comunistas pelo Estado e de Piscator pelo Palco do Povo (a versão alemã dos teatros livres), ambos sob a direção social-democrata. Mas esta colaboração dependia de excedentes econômicos que permitissem uma mínima política redistributiva. Com o colapso destes excedentes, após a crise de 1929, a colaboração entra em colapso. O desemprego chega a 40% da força de trabalho e a Alemanha torna-se palco de um confronto aberto entre nazistas e comunistas, do qual os primeiros saíram vitoriosos. Em 1933, em função da incapacidade do governo em meio à crise que não terminava, o presidente Hindenburg convida Hitler para ser chanceler do país esperando poder controlá-lo. Como se sabe, isso não foi possível e Hitler, desde o momento em que assumiu o governo, agiu para minar a legalidade, consolidar a sua tomada de poder e destruir todos os seus adversários, especialmente os comunistas, obrigando Piscator, Brecht, Valentim e todos os que trabalhavam na produção de um teatro comunista a escolher entre o exílio ou a prisão/assassinato.

#### **D) Brasil, 1958-1968: A revolução teatral dos anos 1960**

A experiência brasileira com o teatro revolucionário da classe trabalhadora possui uma diferença significativa frente às demais experiências antes analisadas. Segundo Costa:

*De um modo geral, as histórias disponíveis sobre o teatro de agit-prop – inclusive o da União Soviética – dão conta de três momentos: num primeiro, estudantes e intelectuais simpatizantes da causa socialista criam organizações como o CPC; no segundo, os trabalhadores das mais variadas profissões aderem e os grupos se multiplicam geometricamente. Foi o que aconteceu em países como União Soviética, Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos. Neles o movimento foi derrotado pelo stalinismo e pelo fascismo, variando as datas conforme a evolução do jogo político. Assim, se Hitler massacrrou o agit-prop alemão já no ano de 1933 e Stalin, o soviético a partir de 1934, a Frente Popular desativou-o na Inglaterra em 1935 e na França e Estados Unidos em 1936.*

*O caso brasileiro tem a singularidade de ter passado para o terceiro momento – a derrota – sem ter conhecido a experiência específica do segundo (COSTA, 1996, p. 96).*

Aqui cabe destacar a divergência de avaliação entre Iná Camargo Costa, que considera que a maior revolução da história do teatro brasileiro ocorreu com o CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), no anos 1960, e a maioria das análises, que destaca que a ação do CPC da UNE, “de cima para baixo”, “não fez nada além

13

de reproduzir os esquemas de hierarquia e de opressão presentes na sociedade que justamente se quer combater” (BOAL, 2000, p. 26).<sup>6</sup> Mas, independentemente da avaliação política que seja feita sobre a atuação do CPC, é bastante claro que este representou a maior ameaça artística aos olhos da direita. Isto se evidencia se considerarmos que o CPC foi destruído ainda em abril de 1964, imediatamente após o golpe civil-militar (burguês), enquanto os demais grupos teatrais de esquerda (Arena, Oficina, Opinião, etc...), embora às voltas com a censura, só sofreram repressão tão brutal após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968.

De qualquer jeito, não faz sentido aqui, neste trabalho, opor o CPC aos grupos teatrais da época, uma vez que o processo no qual ambos surgem é o mesmo, sendo o CPC, em certo sentido, quase um filho do Teatro de Arena de São Paulo. Este processo é localizado, por Costa (COSTA, 1998, p. 34-37), como parte do processo de importação e produção do teatro moderno no Brasil. *Importação* porque Costa localiza o desenvolvimento do teatro moderno dentro do processo da chamada “substituição de importações”. Sob a lógica do capitalismo tardio, o Brasil passaria a produzir bens de consumo, atendendo desta forma à necessidade de exportação de capitais pela Europa e EUA. A fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), através da importação de diretores italianos e montagem quase que exclusiva de textos teatrais norte-americanos e europeus, marcaria o início deste processo. A importação e produção do teatro moderno no Brasil teria um outro pressuposto: o caráter internacional da cultura a partir da fase imperialista do capitalismo, que permitiu a produção de um teatro moderno no Brasil mesmo antes da existência de uma dramaturgia moderna, assim como permitiu que processos que levaram décadas em seus países de origem fossem trilhados em anos. O TBC é então responsável, de certa forma, por criar o cenário propício para o que Piscator, vinte anos antes, havia destacado como as “forças da literatura”. Com o TBC tem início no Brasil o teatro feito por grupos teatrais (e não mais o teatro de vedetes ou montagens pontuais), a ampliação da plateia entre o público de classe média e a dramaturgia e encenação modernas internacionais. Com estas novas condições torna-se possível ao Teatro de Arena encenar *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, colocando o proletariado em cena e iniciando

---

<sup>6</sup> Também segue a mesma linha de Julian Boal o livro de Manoel Tosta Berlinck: (BERLINCK, 1984).

14

o rompimento com a forma tradicional do drama (tal como o Palco do Povo alemão ao encenar *Os Tecelões* de Hauptmann).

Napolitano, ao analisar a “Gênese da arte engajada de esquerda” sublinha como fator central a “influência marcante nos meios artísticos e intelectual” (NAPOLITANO, 2001, p.24) do Partido Comunista Brasileiro (PCB), destacando que “foi nos campos da literatura e da dramaturgia que as ideias comunistas tiveram maior penetração”(2001, p. 25). Esta certamente é uma das definições essenciais, uma vez que tanto o Teatro de Arena, quanto o Teatro Oficina ou o CPC possuíam militantes do PCB, além de uma forte ligação com suas propostas, sendo impossível conceber este processo sem este partido. Entretanto, penso ser mais fecundo seguir Fernando Peixoto, que situa o PCB em suas disputas com a Ação Popular dentro do contexto de ascensão do movimento operário, formação das ligas camponesas e formulação da ideologia nacionalista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, inserindo todas estas determinações no contexto de redefinição da política norte-americana para a América Latina após a Revolução Cubana (PEIXOTO, 1989, p. 10-11).

Esta contextualização mais ampla é importante pois, fora desta configuração, as formulações do PCB poderiam não ter tido a influência que tiveram. Sem o ascenso do movimento operário possivelmente não haveria interesse do público “na livre discussão das questões vitais”, como fala Brecht, e, por mais influenciados que os dramaturgos fossem pelo PCB, talvez não houvesse espaço para peças como *Black-Tie*.<sup>7</sup> Contudo, o sucesso estrondoso de *Black Tie* demonstrou a existência deste interesse no interior da classe média (público do Teatro de Arena), abrindo o caminho para o desenvolvimento de uma politização explícita no teatro brasileiro. Vemos então que, no Brasil dos anos 1960, as forças da literatura e do proletariado de que fala Piscator estavam se desenvolvendo. O limite de público, tanto de quantidade (os teatros brasileiros de 1960 eram bem menores do que os alemães de 1920), quanto em relação ao seu perfil de classe (aqui o proletariado não constituía um público significativo), era talvez a maior limitação ao desenvolvimento do potencial político da

---

<sup>7</sup> Dias Gomes já havia tentado 15 anos antes (1943) colocar o proletariado em cena, mas não conseguiu quem montasse sua peça (*Um pobre gênio*). Somente após o sucesso de *Black-Tie* Dias Gomes voltou a escrever peças mais explicitamente políticas (*O Pagador de Promessas* é de 1959). Ver prefácio em GOMES (1962).

15

produção teatral. Foi em função deste limite que Vianinha rompeu com o Arena para iniciar a formação do CPC da UNE e alcançar um público mais vasto e mais popular (embora o principal público do CPC tenha sido sempre o estudantil, justamente por ser o movimento estudantil o seu principal impulsionador). A destruição do CPC, em 1964, e das demais experiências de teatro contra hegemônico, a partir de 1968, demonstra, em comparação com a experiência da Alemanha de Weimar, mais uma das condições de produção teatral contra hegemônica: a existência de mínimas conquistas democráticas no interior da ordem burguesa.

No entanto, não é possível considerar que a destruição do teatro contra hegemônico no Brasil tenha ocorrido somente por meio da coerção (embora esta tenha sido a principal arma para destruí-lo). Costa já analisou as dificuldades que os grupos teatrais contra hegemônicos enfrentaram à época para perceber como continuar a usar suas armas teatrais após a derrota do movimento que as sustentava. E é nesse movimento de confusão e inviabilização de continuar com o antigo trabalho que a indústria cultural pode, assim como na experiência norte-americana da década de 1930, aparecer como alternativa e se apropriar das conquistas estéticas do teatro épico e de agitprop. Costa destaca que, em 1968:

*os produtores de Roda-viva (Orlando Miranda no Rio de Janeiro e Joe Kantor em São Paulo) deram o passo final na consolidação da derrota política sofrida pelos artistas de 1964: introduziram na esfera da circulação capitalista – e de maneira mais produtiva do que já fizera o Grupo Opinião, porque agora são empresários explorando dramaturgo, diretor, elenco etc. - as conquistas brasileiras no campo da dramaturgia moderna. Ao mesmo tempo que consolidou a vertente vanguardista, Roda-viva fechou a porta do moderno teatro político no Brasil. Também entre nós o teatro épico se transformou em simples artigo de consumo. Era o que tentava dizer Chico Buarque, através de Benedito da Silva:*

*A gente toma a iniciativa  
Viola na rua a cantar  
Mas eis que chega a Roda-Viva  
E carrega a viola pra lá  
(COSTA, 1996. p. 187).*

## **E) Considerações finais**

Após esta breve passagem pelos principais momentos da história do teatro revolucionário da classe trabalhadora é possível buscar extrair algumas das suas condições de gênese e desenvolvimento.

16

Em primeiro lugar, podemos dizer que a sua origem dependeu da existência de um movimento de trabalhadores organizados autonomamente em defesa de seus interesses de classe, o que se configurou como um novo objeto para a representação teatral. Em segundo lugar, ela também dependeu de um desenvolvimento das forças produtivas teatrais, das quais a técnica é parte, mas o principal parece ter sido o desenvolvimento de uma forma teatral que permitisse a plena representação do novo objeto. Como vimos, esta nova forma teatral só recebeu impulso para ser desenvolvida com a crise do drama, que por sua vez explodiu com o imperialismo e a substituição do capitalismo concorrencial pelo oligopólico que destruíram a base material do drama, tornando-o, em parte, inadequado mesmo para a representação da vida burguesa.

No entanto, se estas foram as determinações de origem, elas não garantem a relevância política deste teatro. Vimos que o teatro revolucionário da classe trabalhadora passou a ter um maior impacto quando uma organização política de grande porte passou a ter como política estimulá-lo (o Estado socialista na URSS, o Partido Comunista na Alemanha e o PCB e o movimento estudantil no Brasil), sendo que não basta considerar este impulso do ponto de vista quantitativo, mas é necessário considerá-lo também do ponto de vista qualitativo. Neste sentido, quanto mais profunda a crítica dialética e materialista da realidade, mais profundo o impacto crítico deste teatro. Podemos perceber também que foi justamente em momentos de maior acirramento e explicitação da luta de classes que este teatro adquiriu uma maior dimensão política (URSS 1917-1928, Alemanha 1928-1933, Brasil 1958-1964), enquanto foi justamente nos momentos de crescimento da censura e da repressão que ele encontrou o seu fim, o que nos permite concluir que a existência de liberdades criativas e políticas é também uma de suas condições de existência.

Por fim, para o desenvolvimento desta reflexão, seria necessário analisar também os elementos não diretamente repressivos, mas que possuíram um papel de cooptação dos artistas críticos após o período dos expurgos na URSS, do nazi-fascismo na Europa e da ditadura no Brasil: o realismo socialista e a indústria cultural. Mas isto fica para outra oportunidade.

## Referências bibliográficas

- ABENDROTH, Wolfgang. *A História social do movimento trabalhista europeu*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- ABREU, Haroldo. *Para além dos direitos: cidadania e hegemonia no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.
- BOAL, Julian. *As imagens de um teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- GARCIA, Silvana. *O Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- GOMES, Dias. *A Invasão. A Revolução dos Beatos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- HOBBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *História do Marxismo IX; O marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- LÊNIN, V.I. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1979.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. *O Melhor Teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

18

PISCATOR, Erwin. *O teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.