

# Sobre a luta pelo teatro épico na Alemanha

## *On the struggle for epic theater in Germany*

**Pedro Mantovani\***

### **Resumo**

A intervenção pretende situar o trabalho teatral de Brecht na história da origem e desenvolvimento do teatro épico dos trabalhadores alemães, de meados do século XIX até o início do século XX, e apresentá-lo como uma síntese que conserva as conquistas adquiridas nessa história e as supera, visando realizar um teatro útil à luta de classes num tempo em que a revolução entrou em refluxo.

**Palavras-chave:** teatro dos trabalhadores alemães; teatro épico; Bertolt Brecht; luta de classes

### **Abstract**

*The goal of this text is to situate Brecht's theater work in the history of the origin and development of the epic theatre of German workers, from the mid-nineteenth century to the beginning of the twentieth century, and present it as a synthesis that preserves the conquests acquired in this history and sublates them, aiming to carry out a theater useful to the class struggle in a moment when the revolution is in reflux.*

**Keywords:** German worker's theatre; epic theatre; Bertolt Brecht; class struggle

---

\* Doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), diretor de teatro e pós-doutorando em letras na Universidade de Buenos Aires (UBA).

*Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. [...]. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.*

Walter Benjamin, *Teses sobre a história*

*Para além do padrão técnico, esse teatro pressupõe um poderoso movimento na vida social, que possua um interesse no livre debate de questões de vida ou morte, para solucioná-las, e que possa defender esse interesse contra todas as tendências opostas.*

Bertolt Brecht, *Teatro de divertimento ou teatro didático?*

Nesta ocasião pretendemos situar, na medida do possível, o trabalho teatral de Brecht na história da origem e desenvolvimento do teatro épico dos trabalhadores, de meados do século XIX até o início do século XX, e apresentá-lo como uma síntese que conserva as conquistas adquiridas nessa história e as supera, visando realizar um teatro útil à luta de classes num tempo em que a revolução entrou em refluxo. Um teatro, portanto, que trata de temas da luta de classes desde a perspectiva dos trabalhadores revolucionários, com o objetivo de contribuir para a organização revolucionária dos trabalhadores. Este trabalho faz parte de um esforço, ainda em andamento, no sentido de historicizar o teatro épico brechtiano para que ele possa servir aos propósitos de superação do capitalismo nos dias de hoje. Para “a derrubada”, para falar como o Brecht de *Me-ti*, ou, parafraseando Marx, para o encerramento da pré-história da humanidade com vistas à abertura das portas do reino da liberdade.

O que hoje denominamos teatro épico, bem como o conceito de teatro épico desenvolvido por Brecht, são importantes conquistas das trabalhadoras e trabalhadores de todo o mundo, obtidas a duras penas, graças a um longo e duríssimo processo de luta pelo direito “de ver seus assuntos e problemas alçados à condição de objeto de representação artística” (Costa, 2012, p. 54)<sup>1</sup>. Uma luta que passou, e ainda passa, pela substituição das formas artísticas da classe dominante, que transmitem o ponto de vista dominante, por formas que possibilitem a apresentação de temas relevantes para a classe trabalhadora desde sua perspectiva. No caso do teatro, essa luta se dá como processo de superação do drama (propagador de valores burgueses) pelas diversas modalidades de teatro épico cujas formas possibilitam a apresentação de assuntos coletivos (econômicos, sociais, políticos) do ponto de vista dos trabalhadores enquanto classe<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Nesta intervenção, sigo a trilha aberta pelos ensaios *A produção tardia do drama moderno no Brasil*, *Sinta o drama*, *Transições*, e *Teatro na luta de classes* de Iná Camargo Costa. Os dois primeiros podem ser encontrados no livro *Sinta o drama* publicado pela editora Vozes em 1998, e os dois últimos fazem parte do livro *Nem uma lágrima* publicado pela editora Expressão popular.

<sup>2</sup> É importante destacar que essa luta ainda está em curso e muito longe de terminar. E no seu atual estágio o andar de cima não se restringe a lançar mão apenas do drama para difundir a sua ideologia e produzir valor, como qualquer um que observa a produção da indústria cultural pode constatar. Ele, agora, sobretudo por meio de seus subordinados (tanto os que trabalham em diversas instituições culturais como os precarizados que se veem como “autônomos”), também logra neutralizar e usar, na chave da mercadoria, tanto as formas produzidas no processo de transição do teatro dramático ao épico, como também as formas épicas forjadas como meios para a luta de classes. Ele expropria os trabalhadores de suas formas teatrais de luta, muitas vezes apagando ou distorcendo sua origem para melhor vender os despojos como produtos neovanguardistas a uma clientela ávida por novidades estupefacientes. Contra isso, os interessados na transformação radical do estado de coisas que labutam com artes cênicas podem, entre outras providências, manter viva essa história para que todas as formas feitas em prol dos trabalhadores possam ser apropriadas e redimensionadas para a produção de formas épicas adequadas à luta de classes hoje. A luta também

O começo dessa história ocorreu nas associações dos trabalhadores alemães do final da primeira metade do século XIX. Por causa delas, os trabalhadores conquistaram condições para praticar e assistir teatro, se divertir e financiar suas instituições<sup>3</sup>. Até onde temos notícia, a primeira associação desse tipo que realiza atividades teatrais é a pertencente aos impressores de livros de Leipzig, que em 1840 funda uma sociedade chamada *Typographia*<sup>4</sup>.

Como os trabalhadores estavam proibidos de se reunirem e se organizarem em solo alemão, as primeiras associações de trabalhadores alemães com perspectiva política foram fundadas fora da Alemanha. É na associação dos trabalhadores de Bruxelas, fundada por Marx e Engels em 1847, que ocorre o segundo episódio de nossa história. No mesmo ano da fundação da liga dos comunistas, quando os fundadores do materialismo histórico procuraram meios para difundir suas ideias entre o proletariado, surge a perspectiva de que a luta cultural é parte importante da luta socialista e, em alguma medida, a reivindicação de um teatro que trata dos assuntos dos trabalhadores desde a perspectiva dos trabalhadores. A primeira manifestação deste teatro é uma peça escrita por ninguém menos que Friedrich Engels em 1847, que não chegou até nós, encenada pelos associados. De acordo com historiadores do período, a peça era uma comédia que tratava de um pequeno principado alemão arruinado economicamente no qual seu soberano era derrubado por uma revolução popular<sup>5</sup>.

O terceiro episódio aconteceu nas associações dos trabalhadores alemães em solo alemão, apoiadas pelas grandes organizações operárias do período, fundadas em 1863: a associação geral dos trabalhadores alemães de Lassalle – a ADAV – e a federação de associações dos trabalhadores alemães – VDAV –, que em 1869 se transformaram no partido social-democrata dos trabalhadores alemães de Wilhelm Liebknecht e August Bebel. Trata-se do teatro de agitação e propaganda social-democrata com o objetivo de difundir ideias lassalleanas e marxistas<sup>6</sup>. A maior parte dessas manifestações teatrais, realizadas fora do aparato teatral convencional, se sucedeu em dois períodos: 1868/1878 e 1878/1890. O primeiro período corresponde ao momento no qual as grandes organizações dos trabalhadores se fundem e formam o partido dos trabalhadores socialistas da Alemanha já mencionado (o SADP de 1875, cujo programa foi criticado por Marx em sua *Crítica ao programa de Gotha*). Nele, há uma tentativa de difundir essas ideias de forma direta por meio de, em grande medida, peças curtas em chave cômica e alegorizante (na qual personagens são porta vozes de ideias). Até onde pudemos notar, são peças que tentam usar formas velhas, legadas pela tradição, para

---

pode se dar no plano da teoria teatral, para dar apenas um exemplo, quando realizamos a crítica aos conceitos burgueses que visam ora desqualificar a experiência teatral épica, ora desfigurá-la para que sirva a propósitos reacionários.

<sup>3</sup> Como se sabe, os trabalhadores alemães estavam excluídos da atividade teatral convencional por razões econômicas (seu trabalho dificilmente os permitia ingressar em um teatro), políticas (censura feroz contra suas pautas) e artísticas (a forma do drama, cujos componentes formais interditavam a presença da classe trabalhadora em cena). A respeito das questões econômicas e políticas, cf.: Von Rüden (1973). A respeito das questões artísticas cf.: Costa (1998).

<sup>4</sup> Cf.: Von Rüden (1973, p. 16).

<sup>5</sup> Cf.: Von Rüden (1973, p. 18).

<sup>6</sup> Antes de tratar do teatro de agitação e propaganda social-democrata, não podemos deixar de fazer menção à tragédia de 1859 *Franz von Sickingen*, redigida por Lassalle. A peça tratava da rebelião dos cavaleiros de 1522-1523 para tentar explicar as razões da derrota de 1848. Não podemos deixar de citá-la por motivos inerentes ao nosso percurso: apesar de sua forma não ter pautado a produção posterior, se propõe a discutir, mesmo que de maneira controversa, as questões da ordem do dia para os trabalhadores. Além disso, em alguma medida influenciou a produção de agitação e propaganda posterior tanto no âmbito temático quanto no âmbito dos procedimentos deste teatro, em especial o uso de acontecimento passado para discutir temas da ordem do dia. Ainda, leituras e encenações de algumas cenas da peça foram realizadas ao longo dos anos de 1860 e no começo de 1870 nas noites teatrais da ADAV (a versão da tragédia só estreou no teatro convencional em 1876, no *Augusta Theater* de Hamburgo). Cf.: Knilli (1970).

transmitir conteúdos novos. São desse período as peças de Von Schweitzer *O patife* e *O ganso*, diálogos que visam socializar ideias de *O capital* de Marx e discutir o trabalho feminino<sup>7</sup>.

Entre 1878 e 1890, quando organizações social-democratas e suas manifestações foram postas na ilegalidade pela lei antissocialista de Bismarck (que não baniou o SAPD), o teatro de agitação e propaganda foi durante reprimido e, por isso mesmo, as associações culturais foram refundadas com nomes que não evidenciavam seu caráter político (como “Clube Camelo”, “Toca do Kobold” etc.) e passaram a usar formas indiretas para socializar as ideias em pauta. Para escapar da perseguição policial, feroz e frequente, a cena recorreu diversas vezes a uma ação que ocorre no passado para divulgar as ideias que estão na ordem do dia (a influência do Sickingen de Lassalle é patente). São desse período as peças *Ulrich Von Hutten*, de Manfred Wittich, e *O velho e o novo*, de Friedrich Bosse, que visam estimular a disposição à luta dos trabalhadores social-democratas contra a lei antissocialista<sup>8</sup>.

O quarto episódio aconteceu após o fim da lei antissocialista e da transformação do SAPD em partido social-democrata alemão (SPD), em 1890, quando este partido, que se tornou uma organização de massa com direção revisionista, iniciou a produção de um poderoso e eficaz aparato cultural dos trabalhadores. É um período no qual o eixo da luta no âmbito da cena se deslocou para o interior do aparato teatral convencional (burguês). Importante nesse sentido foi a construção do importantíssimo movimento *Volksbühne* (organização complexa, cheia de lutas e cisões internas sobre as quais não teremos condições de tratar aqui). O “palco do povo” (tradução literal de *Volksbühne*), abriu as portas do teatro convencional aos trabalhadores, feito por profissionais da cena, se colocou como tarefa estimular a produção do “grande drama social”<sup>9</sup> adequado ao século científico, e consolidou (graças à sua ala esquerda) os teatros naturalista, expressionista e político em solo alemão<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Cf.: Münchow (1964, p. 1-33) e Knilli (1970, p. 106-140).

<sup>8</sup> Na peça de Friedrich Bosse há um debate entre o “velho”, dois artesãos resignados com a miséria, e o “novo”, dois trabalhadores de uma associação que convencem o velho de que a miséria pode ser superada pela luta dos trabalhadores. Vemos aqui uma tentativa, já no século XIX, de mostrar o mundo como transformável. A peça de Wittich pode ser encontrada em Münchow (1964, p. 119-153). Sobre a peça de Bosse, cf.: Von Rügen (1973, p. 72-74).

<sup>9</sup> Em 1894, os integrantes da direção do “palco do povo” não só falavam de formas artísticas adequadas ao século científico, termo utilizado para se referir sobretudo ao teatro naturalista, como também expressavam que essas formas ainda não estavam em circulação e deveriam ser produzidas. Em 1897 Conrad Schmidt, que presidiu a associação entre 1897 e 1914, disse o seguinte: “o grande teatro social, que seria a mais fina e mais recompensadora tarefa de uma associação desse tipo a ser transmitida para o trabalhador ainda não existe no presente. Os esforços iniciais feitos nessa direção foram encenados pela velha associação, e nesse meio-tempo mal apareceram trabalhos desse tipo” (Schmidt *apud* Bonnel, 2005, p. 183).

<sup>10</sup> Diversos fatores provocaram o deslocamento do eixo da luta cultural social-democrata, da agitação para o teatro convencional. De acordo Peter Von Rügen, os principais são: a política reformista fundamentada em um marxismo pseudodialético das lideranças social-democratas, que negava a revolução e desqualificava o teatro de agitação em prol da luta de classes; a nova composição da base do partido, agora de massa, que incluía em suas fileiras pequeno burgueses proletarizados afinados com a cultura burguesa; os ataques à arte de tendência feitos por figuras socialdemocratas de proa; o surgimento da *Volksbühne* que se propunha entregar aos trabalhadores a ‘verdadeira arte’. Por um lado, o deslocamento de eixo não levou à extinção nem do teatro social-democrata nas associações culturais dos trabalhadores, nem do seu teatro de agitação e propaganda, que funcionou em menor escala e em certo sentido até avançou. Em 1906 surgiu a liga das associações teatrais e recreativas de Charlottenburg, que em 1913 passou a se chamar Liga alemã das associações teatrais dos trabalhadores (a DATB). Ela procurou, com pouco êxito, tornar-se a representante de todas as associações teatrais dos trabalhadores alemães do período, (e, mais tarde, durante a República de Weimar, a DATB foi conquistada pelos comunistas e serviu para o desenvolvimento do seu teatro de agitação e propaganda). Ainda, nesse momento de deslocamento surgiu a primeira trupe de agitação e propaganda em solo alemão: a “Sociedade Avante!” (de 1893/1894), pequena trupe liderada por Boleslav Strzelecwicz, que realizou apresentações político-satíricas nas organizações dos trabalhadores até 1914, início da primeira guerra mundial (algumas delas precursoras da revista

O que estamos chamando de quarto episódio é a consolidação do teatro naturalista na Alemanha, graças aos esforços do movimento *Volksbühne*<sup>11</sup> (simplificando bastante, dividido entre concepções burguesas de arte pura e de formação, e de defesa de uma arte útil à luta de classes). Como já é sabido, a cena naturalista derrubou algumas das convenções teatrais do drama (a forma do teatro burguês) que impediam a entrada da figura do trabalhador enquanto classe na cena<sup>12</sup>. Com a derrubada da proibição, a classe trabalhadora ocupa o palco, inclusive como multidão. O teatro passa a desmentir as promessas universais da sociedade capitalista, mostrando que elas não se cumprem para a grande maioria da humanidade, e evidencia a miséria dos trabalhadores produzida pelo capitalismo. Isso ficou evidente em uma peça da maior importância para essa história como *Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann, considerada um dos primeiros dramas de greve (*Streikdramen*) da história do teatro.

O quinto episódio ocorreu no período que abrangeu a primeira guerra mundial (1914-1918) e a revolução alemã (1917-1923). Aconteceu quando a social-democracia rachou em razão do apoio do SPD à entrada da Alemanha na guerra imperialista (usurpado por suas lideranças, o SPD tornou-se uma ferramenta contra a emancipação dos trabalhadores), e surgiu o partido social-democrata independente (o USPD), ao mesmo tempo pacifista e revolucionário. Nesse momento, gente de teatro ligada ao segundo expressionismo desenvolveu experimentos politizados, em grande medida refletindo a posição política do USPD, que promoveram avanços temáticos e formais da maior importância para a configuração do teatro épico dos trabalhadores. Para resumir uma operação complexa: esses artistas redimensionaram a “dramaturgia do eu”<sup>13</sup>, descoberta por Strindberg no século XIX, inscrevendo nela uma tendência à objetividade<sup>14</sup> e, com isso, desenvolveram meios para a representação de figuras sociais e relações sociais alienadas. Do nosso ponto de vista, o auge desse desenvolvimento é a obra do militante e artista Ernst Toller, que chegou a ser presidente dos conselhos de operários e soldados de Munique em 1919, e pode ser constatado em peças como *A*

---

política que será desenvolvida pelos comunistas de que trataremos mais tarde). Além disso, a perspectiva de elaborar um teatro que visa colocar em cena a luta de classes para aumentar a consciência de classe do proletariado, sem ainda a plena noção de que novos conteúdos exigem novas formas, já havia sido formulada e estava sendo debatida nas associações teatrais do começo do século XX, por gente como Robert Niemeyer da *Freie Bühne* de Bremen (perspectiva na contramão da dominante na social-democracia, que posteriormente será realizada pelos comunistas). Por outro lado, a *Volksbühne*, apesar da ideia de “verdadeira arte”, produziu avanços significativos no que diz respeito à arte útil à luta de classes até pelo menos 1926, quando o consumo de mercadorias teatrais termina por prevalecer e anula o movimento como força produtiva artística.

<sup>11</sup> Não podemos deixar de mencionar aqui a *Freie Bühne* (palco livre), associação teatral cujo representante mais conhecido é Otto Brahm, que surgiu antes da *Volksbühne*. A associação, construída nos moldes do *Théâtre-Libre* de André Antoine, foi a primeira a se organizar de modo que o seu trabalho teatral escapasse à ingerência do Estado e do mercado (a *Volksbühne* se inspirou nesta sua precursora para estabelecer sua organização), foi pioneira na promoção de encenações que abriram caminho para a consolidação do naturalismo em solo alemão, e fundamental para que as obras de Ibsen e Hauptmann chegassem ao público trabalhador.

<sup>12</sup> Cf.: Costa (2012).

<sup>13</sup> Cf.: Szondi (2011, p. 46-60).

<sup>14</sup> Cf.: Costa (2012).

*transformação (Die Wandlung)*<sup>15</sup>, uma espécie de chamado pacifista à revolução que foi considerada pelo autor um panfleto político<sup>16</sup>, e *Homem massa (Massenmensch)*, atormentado balanço da experiência de Toller na revolução alemã, no qual a deformação expressionista contribuía para a explicitação da brutal violência contrarrevolucionária despendida para reduzi-la a pó<sup>17</sup>.

O sexto episódio começou durante a revolução alemã, massacrada pelas forças da ordem com amplo apoio do SPD, e terminou nos últimos anos da República de Weimar, regime erguido sobre as ruínas da revolução, vigente entre 1919 e 1933. Ele não foi encabeçado por social-democratas, mas por comunistas envolvidos com a exportação da revolução russa de 1917 para o restante do mundo. Esses comunistas desenvolveram em solo alemão uma experiência análoga à do *Proletkult* soviético procurando estabelecer condições para a total liberdade artística dos trabalhadores com o objetivo de formar “socialistas conscientes, que sejam capazes de analisar os problemas do presente do ponto de vista de classe” (Bogdanov *apud* Scherrer, 1984, p. 208). A experiência *proletkultista* alemã começou na primavera de 1919, em Berlim, quando comunistas fundaram a Liga pela cultura proletária. Em 1920, o Bureau Internacional do *Proletkult* determinou a expansão do movimento que chegou a formar teatros proletários, de curta duração, em Berlim, Leipzig, Nürenberg, Mannheim, o Ruhr, e Kassel<sup>18</sup>.

As atividades *proletkultistas* fomentaram o desenvolvimento dos meios para a construção de um teatro com um narrador na primeira pessoa do plural, que representa o ponto de vista dos trabalhadores enquanto classe. Por um lado, promoveram a retomada, em nova chave, do trabalho teatral nas associações culturais dos trabalhadores abandonado pela social-democracia. O novo fôlego levou à elaboração de espetáculos de massa, encenados esporadicamente pelo movimento dos trabalhadores entre 1920 e 1932, nos quais um coro narrador tematiza episódios passados e presentes da luta de classes como as guerras camponesas, a revolta espartaquista massacrada em Berlim e a revolução chinesa em marcha<sup>19</sup>. Os

<sup>15</sup> Aqui, não podemos deixar de ao menos mencionar a importância do teatro *Die Tribüne* para o expressionismo e para Ernst Toller. O pequeno teatro foi fundado em 1919 por Karl Heinz Martin, o ator Fritz Kortner e o dramaturgo Rudolf Leonhard. Em seu primeiro e breve momento estava em alguma medida em sintonia com a Liga pela cultura proletária (de que trataremos a seguir) e tinha como objetivo a encenação das peças mais avançadas do expressionismo. Foi nele que estreou, em 30 de setembro de 1919, *A transformação* de Toller. Depois de um racha político ligado à encenação, Rudolf Leonhard sai do *Tribüne* para fundar o (primeiro) Teatro Proletário da Liga pela cultura proletária, que estreou apenas uma peça (*Liberdade*, de Herbert Kranz). Cf.: Lorang (1978, p. 13-32) e cf.: Price (2016, p. 50).

<sup>16</sup> Cf.: Davies (2013, p. 13).

<sup>17</sup> Com a derrota da revolução, a chama utópica do expressionismo se extinguiu. Mas sua extinção não determinou seu desaparecimento. Nos primeiros anos da república de Weimar, governada pela social-democracia que tinha verdadeiro horror à revolução, o SPD elegeu, cnicamente, o expressionismo como a arte oficial da nova república, fomentou-o ostensivamente, e transformou-o em uma mercadoria altamente rentável. Cf.: Willet (1978). E, nesse período, ao lado dessa cepa expressionista cuja bondade podia, neste contexto republicano, gerar lucros e sentimentos contra a violência revolucionária, nasceu outra estirpe, mais sombria, amante da desintegração e da sujeira, praticante de um verdadeiro culto da desaparecimento (parodiando aqui expressão de Hans Mayer, que se refere a um anticulto da desaparecimento no trabalho do jovem Brecht), que posteriormente se tornaria companheira de viagem dos nazistas.

<sup>18</sup> Uma das exceções foi o *Proletkult Kassel*, dirigido pela atriz comunista Ilse Berend-Groa, em atividade até 1928. Entre os seus trabalhos (nem sempre ligados à perspectiva revolucionária) podemos destacar *Ontem e amanhã*, de 1926, que contava a história do movimento dos trabalhadores desde 1848 através de 12 quadros vivos, coros falados e recitações, e *Foice e martelo sobre a Ásia*, de 1927, sequência de cenas de diversos autores, entre os quais Ernst Toller, Berta Lask e Brecht. Cf.: Stourac (1986, p. 91).

<sup>19</sup> Para que o leitor esboce uma ideia do tipo de manifestação cênica que estamos mencionando, realizaremos aqui uma descrição sumária do primeiro espetáculo de massa realizado no pós-guerra, *Spartakus*, dirigido por Josef von Fielitz em 1920. A encenação, encomenda do Instituto para a

espetáculos eram protagonizados pelos próprios trabalhadores e podiam muitas vezes contar com colaboradores da envergadura de Ernst Toller, que realizou pelo menos três peças desse tipo na República de Weimar<sup>20</sup>.

Por outro lado, essa experiência gerou condições para a importação, aclimação e desenvolvimento do *agitprop* que surgiu na revolução russa. Um processo que visou à transformação desse tipo de teatro que tinha a revolução como ponto de partida em um teatro de agitação e propaganda que tinha a revolução como ponto de chegada<sup>21</sup>.

Na Alemanha, o teatro de *agitprop* passou a ser praticado no interior do aparato *proletkultista*, mais especificamente, no Segundo Teatro Proletário de Berlim fundado em 1920 pelos comunistas Erwin Piscator e Hermann Schüller. Este teatro, apoiado pelos dadaístas alemães (entre os mais conhecidos John Heartfield e Georg Grosz), realizou o primeiro programa totalmente voltado para agitação e propaganda revolucionária em solo alemão (o que o diferenciava completamente da *Volksbühne*), antes mesmo que o recém fundado partido comunista alemão (o KPD) se inteirasse da importância da atividade<sup>22</sup>. O experimento do segundo teatro proletário que inaugurou o *agitprop* alemão foi *O dia da Rússia*, em 1920. Foi escrito por um coletivo coordenado por Piscator e Lajos Barta, comunista húngaro exilado na Alemanha depois da derrota da revolução húngara, e realizado como parte da campanha internacional *Tirem as mãos da União Soviética*<sup>23</sup>. O princípio construtivo fundamental da peça era a montagem, que unia cenas curtas (episódios), e permitia a denúncia da marcha das forças contrarrevolucionárias na Rússia (durante a guerra civil russa) e na Europa (Polônia, Finlândia, Alemanha e Hungria). O cenário era um mapa do avanço contrarrevolucionário desenhado por John Heartfield, que contribuía para o estabelecimento da relação entre o que se passava em cena com a totalidade da contrarrevolução em marcha. Na cena não havia personagens individualizados, mas corporificações de figuras sociais e coletivas em luta: Oficial, Diplomata, Padre, Capital mundial, Massas trabalhadoras. Quanto à atuação, era

---

educação dos trabalhadores de Leipzig, contava com um elenco de novecentos trabalhadores e foi assistida por um público de cinquenta mil pessoas que compareceu ao festival dos sindicatos de Leipzig. Para tratar do levante espartaquista de Berlim em 1919 e sua violentíssima supressão, na qual os mais importantes líderes revolucionários alemães foram assassinados (estamos falando de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht), o espetáculo colocava a eliminação dos líderes dos escravos da famosa revolta romana em cena. Em uma gigantesca arena gramada com iluminação abstrata (conquista expressionista) o espectador acompanha em quatro quadros os bacanais da classe dominante, a miséria dos escravos, a insurreição e sua supressão. Cf.: Stourac (1986, p. 89).

<sup>20</sup> Temos notícia de *Quadros da Revolução Francesa* (1922), *Guerra e Paz* (1923), e do espetáculo *Despertar* (1924). Cf.: Stourac (1986, p. 89). Os artistas mais avançados do período (os mais proeminentes deles Toller, Piscator, Brecht) atuaram tanto no aparato teatral burguês, procurando transformá-lo, quanto no aparato do movimento dos trabalhadores, contribuindo para o seu avanço e aprendendo com as formas ali desenvolvidas. Esse movimento de contribuir e aprender com o movimento dos trabalhadores foi absolutamente fundamental para o desenvolvimento do teatro épico na Alemanha.

<sup>21</sup> O teatro épico “moderno”, por assim dizer, propriedade dos proletários de todo o mundo, surge primeiro na Rússia revolucionária (por conta do recorte desta intervenção, não teremos condições de tratar do importante e complexo teatro épico soviético). Os alemães, posteriormente, desenvolverão modalidades cênicas épicas que visam contribuir para a chegada da revolução em contexto contrarrevolucionário (nem sempre plenamente conscientes de que a revolução havia saído de cena sem hora para retornar), e desenvolverão o conceito de teatro épico (Brecht), que confere inteligibilidade tanto ao processo quanto às formas nele produzidas.

<sup>22</sup> A intervenção prática e teórica de Piscator foi crucial para o desenvolvimento das formas teatrais de *agitprop* na Alemanha, e foi fundamental para que o KPD abandonasse posições conservadoras em relação à arte e apoiasse um teatro útil à luta de classes (em princípio rejeitado pelo KPD como um rebaixamento da arte). Cf.: Willet (1978).

<sup>23</sup> Cf.: Stourac (1986, p. 92-93).

estilizada e gestual<sup>24</sup>. O segundo Teatro Proletário durou pouco, em função de seu fechamento pela polícia em 1921, e concluiu suas atividades depois da encenação de pouquíssimas peças. Apesar de sua curta vida foi extremamente importante, entre outras coisas, porque o *agitprop* entrou no radar do KPD, que logo depois tomou para a si a tarefa de apoiá-lo na Alemanha.

O partido comunista alemão decidiu apoiar o teatro de agitação e propaganda em razão de sua política educacional do início dos anos vinte (1922), que defendia a necessidade de

[...] não somente transmitir conhecimento para seus membros, mas ajudá-los a acompanhar acontecimentos políticos e econômicos independentemente, ver [...] a luta de classes [...] à luz dos princípios marxistas, e aprender com as vitórias, erros e derrotas para que esse novo entendimento possa se traduzir em ação (Stourac, 1986, p. 124-125).

A luta contra a ideologia burguesa e a exposição dialética da realidade, no campo da arte, foram compreendidas como parte importante da luta pela superação revolucionária do capitalismo. E o KPD tomou providências, na medida de suas forças, para sua efetivação.

O primeiro passo nesse sentido, no âmbito *agitpropista*, foi a fundação do Coro Falado Central (*Zentral Sprechchor*) em 1922, no período em que a hiperinflação castigava a república de Weimar. Era um coro satírico de sessenta pessoas, que combinava elementos do espetáculo de massa e da montagem de agitação e propaganda, se apresentava fora do aparato teatral convencional (salas de reunião, quadras esportivas etc.), e tinha como objetivo a ampliação da base comunista. Realizou experimentos como o *Coro do trabalho*, que a um só tempo denunciava a política social-democrata de conciliação de classe durante a hiperinflação e propunha uma frente única dos explorados e *7000*, que denunciava a instauração do estado de exceção em Hamburgo, bem como a forte repressão contra militantes comunistas colocados na ilegalidade.

O segundo passo se deu em 1924, quando a revolução foi expulsa de cena por tempo indeterminado, e a República de Weimar conseguiu uma frágil estabilidade proporcionada pelos dólares americanos do plano Dawes. O KPD apoiou o desenvolvimento da revista, voltada para a demolição das mistificações que sustentavam a delicada estabilidade econômica e a política de conciliação de classe do período<sup>25</sup>, para a difusão da linha partidária, e em menor medida para a representação crítica da realidade. Para isso, a revista empregava a montagem de uma sequência de cenas curtas, nos mais variados registros, em torno de um mesmo tema da luta de classes que estava na ordem do dia. Os experimentos mais importantes foram elaborados por Erwin Piscator, que serviram como modelo para muitas outras realizações que se espalharam pela Alemanha: a *Revista Rumor Rubro*, desenvolvida para as eleições de 1924/1925, e *Apesar de tudo!*, revista histórica sobre a primeira guerra mundial e a revolução alemã, na qual os elementos de documentário ganhavam destaque, realizada para o congresso do partido comunista em Berlim em 1925.

O terceiro passo foi o impulsionamento comunista da formação de trupes de teatro de *agitprop*, que começou em 1925 e terminou em 1933, com a ascensão do nazismo, que, é bom não esquecermos, destruiu todas as organizações dos trabalhadores. O processo de

<sup>24</sup> De acordo com a descrição de Piscator, em carta ao dramaturgo Friedrich Wolff em 1930, a atuação era “descompromissada como o teatro japonês [...], com gestos básicos que podiam ser altamente úteis à nossa propaganda e contribuir para a redução da verbosidade”. Cf.: Stourac (1986, p. 92-93).

<sup>25</sup> Algumas das mistificações amplamente difundidas no período: a “parceria social”, “superção das contradições de classe graças à prosperidade econômica”, “transição pacífica para o socialismo”, entre outras. Como é possível notar, elas ainda estão em circulação e continuam servindo aos interesses dos que querem conter a organização dos trabalhadores em diversas partes do globo.

crescimento aconteceu em ritmo constante até 1927, quando uma visita à Alemanha do famoso movimento soviético de *agitprop* Blusa Azul<sup>26</sup>, apoiado por Piscator, promoveu uma súbita aceleração na construção do movimento que adquiriu escala nacional e de massa<sup>27</sup>. As trupes de *agitprop* alemãs trabalhavam sobretudo com a forma revista e o método Blusa Azul, em especial o seu cabaré revolucionário, para satirizar a classe dominante e seus colaboradores, difundir a linha comunista, e em menor medida para apresentar processos sociais e históricos.

De acordo com as pesquisas sobre o movimento a que tivemos acesso até agora, as experiências de agitação e propaganda teatral também produziram em seu interior um debate da maior importância para o desenvolvimento posterior do teatro épico. A partir de 1928, seu setor mais avançado (vinculado à trupe *Megafone vermelho*) realizou um importante balanço, criticando a utilização não dialética das formas de *agitprop* (o uso do clichê, desligado das reais necessidades da luta<sup>28</sup>), defendendo a necessidade de produção de formas que fizessem frente às condições da luta de classes vigentes (ligadas à crise econômica, crescimento do fascismo e de sua atividade de agitação na cidade e no campo, necessidade de diálogo com amplos setores despolitizados de trabalhadores e camponeses, entre outros fatores). O resultado dessa reflexão foi a proposta de experimentos em torno do que foi chamado de peça dialética, na qual a voz narrativa<sup>29</sup> se colocava como tarefa central a representação de processos contraditórios, evidenciando sua dimensão econômica, política e social. Nessa tarefa, vale ressaltar, estava inclusa também a explicitação da relação entre determinadas ideias e sua base material<sup>30</sup>.

O sétimo episódio dessa história foi possível graças às condições materiais produzidas pelo *proletkult* e *agitprop* alemães: o teatro político de Erwin Piscator. O diretor e adaptador de textos alemão, que, tudo indica, conheceu o teatro de agitação e propaganda quando estava no *front* da primeira guerra mundial, foi o primeiro a transpor sua decisiva experiência teatral no interior do movimento dos trabalhadores para o teatro convencional. Isso se deu entre 1924 e 1929, sem que Piscator jamais perdesse sua conexão com o movimento *agitpropista*<sup>31</sup>. Ele iniciou seus experimentos na *Volksbühne*, em 1924, por conta da militância da ala esquerda dos seus associados. Em função da politização da cena, na contramão do que pregavam as lideranças conservadoras da *Volksbühne*, foi defenestrado em 1927 (momento no qual o movimento deixa de ser relevante para o desenvolvimento do teatro épico). Continuou seu trabalho em duas companhias que fundou (as *Piscatorbühne*), que faliram em razão

<sup>26</sup> Depois da guerra civil russa, o mais importante movimento de teatro de *agitprop* soviético foi o Blusa Azul. Ele foi fundado em 1923 no instituto de jornalismo de Moscou e, no seu auge em 1927, chegou a ter cem mil participantes espalhados por cinco mil brigadas. Cf.: Price (2016, p. 48).

<sup>27</sup> A expansão foi tão grande que, em 1930, o movimento possuía um comitê nacional com representantes dos cinco grupos mais importantes, que elaboravam diretrizes acerca de temas e atividades, escolas, duas revistas importantes (a *Arbeiter Bühne* – palco dos trabalhadores –, que publicava textos teóricos e estimulava troca de experiências entre os grupos e a *Rote Sprachrohr* – Megafone Vermelho – que fornecia material para as trupes como peças, canções, discursos para coros falados, poemas, ensaios) e quatro mil integrantes espalhados em trezentas brigadas em todo o país. Cf.: Bodek (1997).

<sup>28</sup> Cf.: Schliesser (2015, p. 155-157).

<sup>29</sup> Através da montagem, da estruturação dos episódios, da intercalação de cena e comentário, uso de múltiplas linhas de ação, entre outros elementos artísticos já conquistados na luta que estamos contando, redimensionados e desenvolvidos de modo que o conteúdo fosse dialeticamente formado.

<sup>30</sup> Nesse debate, podemos perceber que o movimento já tem consciência de que a configuração do teatro épico é um processo dinâmico no qual as formas dependem dos assuntos a serem tratados, do nível de compreensão dialética dos assuntos, e das condições da luta de classes em vigor no momento mesmo em que os experimentos são formados.

<sup>31</sup> Sua atuação é decisiva para a visita do Blusa Azul na Alemanha em 1927, para dar apenas o exemplo mais eloquente de sua conexão. Cf.: Willet (1978).

de sua absoluta dependência do mercado, e encerrou sua experimentação teatral na República de Weimar em um pequeno coletivo que fechou as portas por causa da crise econômica e da catástrofe nazista<sup>32</sup>.

O teatro político de Piscator foi uma tentativa de modificar o aparato teatral burguês em sentido socialista. Por um lado, revolucionou o palco burguês por meio de sua eletrificação, elevando-o ao padrão técnico do seu tempo. Com a eletrificação (que consiste na integração do filme e da projeção ao cenário, uso de esteiras rolantes para tornar o palco móvel, construção de elevadores cênicos etc.) transformou o palco em um narrador que tinha condições de colocar em cena os grandes assuntos de seu tempo (revolução, primeira guerra mundial, o massacre de Chicago que deu origem ao primeiro de maio etc.), estabelecer uma relação entre as grandes forças atuantes da história e a ação cênica (mostrando as causas de determinados acontecimentos), e tornar a identificação entre ator, personagem e público totalmente prescindível (a cena pretendia criticar os assuntos tratados).

Por outro lado, Piscator promoveu enormes transformações nas relações de produção teatrais. Buscou de diversas formas a coletivização do trabalho, e, entre os muitos feitos nesse sentido, podemos destacar a organização de um coletivo de escritores de peças (do qual Brecht participou) que compartilhava questões e propunha soluções para a construção de uma dramaturgia épica que pudesse contribuir para a configuração das grandes questões concernentes aos trabalhadores na luta de classes.

Também não podemos deixar de mencionar a importância do diretor para o conceito de teatro épico. Quando Piscator realizou sua primeira encenação na *Volksbühne* em 1924, a peça *Bandeiras* de Alfons Paquet que tratava do massacre de Chicago que originou o primeiro de maio, a entendia como um drama épico<sup>33</sup>. A crítica burguesa, pautada pela ideia de teatro como drama, atacou-a ferozmente por seu caráter épico. Contra a acusação, o romancista Alfred Döblin sai em defesa da peça e inverte o sinal da crítica, afirmando que é justamente esse caráter que torna o experimento da maior relevância para o teatro atual<sup>34</sup>. Brecht se apropria do termo em circulação e transforma-o em um conceito crítico, sobre o qual trabalhará até o fim de sua vida.

Passemos agora ao último episódio de nosso percurso, cujo responsável é Bertolt Brecht. O dramaturgo alemão deu sequência a esse gigantesco trabalho coletivo de produção do teatro épico, que já tinha mais de meio século de história, e, em virtude de sua experiência de juventude com a guerra e a revolução (Brecht foi delegado do conselho de operários e soldados de Augsburg, sua cidade natal, no Conselho de Munique) e, de seu complexo e multifacetado processo de formação política e artística nos anos vinte, produziu contribuições fundamentais que superam (em sentido dialético) os momentos anteriores desta história e lhe dão inteligibilidade<sup>35</sup>. Por tudo isso, Brecht compreendeu que a revolução havia saído de cena por tempo indeterminado (o que o teatro promovido pelo KPD, pautado pela ideia de que a revolução ainda estava em marcha, não levava rigorosamente em conta), e levou a cabo uma modificação no teatro revolucionário para que ele pudesse continuar sendo útil à luta de classes em um período de ascenso contrarrevolucionário<sup>36</sup>.

Brecht realizou o que chamou de refuncionalização do teatro, operação de mudança de função do teatro que pensamos ser a elaboração no campo artístico da seguinte tarefa geral proposta por Lenin em *Esquerdismo, doença infantil do comunismo*:

[...] defender os interesses da revolução (através da propaganda, da agitação, da organização) em instituições não revolucionárias, e muitas vezes simplesmente

<sup>32</sup> Cf.: Willet (1978).

<sup>33</sup> Cf.: Davies (2000).

<sup>34</sup> Cf.: Piscator (1963, p. 61-64).

<sup>35</sup> Contribuições que, em nosso entendimento, ainda não foram superadas e por isso mesmo continuam sendo atacadas, desqualificadas e distorcidas por aqueles que rejeitam ou combatem a auto-organização dos trabalhadores e a revolução.

<sup>36</sup> Aqui retomamos algumas reflexões realizadas em nosso doutorado. Cf.: Mantovani (2018).

reacionárias, numa situação não revolucionária, entre massas incapazes de compreender imediatamente a necessidade de um método revolucionário de ação (Lenin, 2014, p. 145) <sup>37</sup>.

No âmbito do teatro convencional, Brecht propôs sua transformação no mesmo sentido que Lenin propôs a transformação do parlamento no texto já mencionado. Para Lenin,

[...] a participação nas eleições parlamentares e na luta através da tribuna parlamentar é obrigatória para o partido do proletariado revolucionário, *justamente* para educar os setores mais atrasados de sua *classe*, justamente para despertar e instruir a *massa* aldeã inculta, oprimida e ignorante. Enquanto não tenhais força para dissolver o parlamento burguês e qualquer outra organização reacionária, vossa *obrigação* é atuar no seio dessas instituições, justamente ainda há nelas operários embrutecidos pelo clero e pela vida nos rincões mais afastados do campo (Lenin, 2014, p. 96).

Como não estava dada a possibilidade de abolir o teatro burguês, reacionário, Brecht propôs sua transformação em tribuna<sup>38</sup>. Para tanto, propôs um teatro épico fundado no *gestus* (uma das mais importantes contribuições brechtianas para esse teatro), que buscava, a um só tempo, a demolição de ideologias reacionárias e a exposição de relações sociais alienadas, numa conjuntura em que as organizações revolucionárias estão ausentes, ou seja, não há uma direção revolucionária. Duplo movimento de demolição e exposição que visa produzir uma cena que mobiliza todos os recursos teatrais disponíveis para estabelecer um debate sobre questões coletivas, que podem ser percebidas como relevantes por todo e qualquer trabalhador (mesmo despolitizado), e que pode treiná-lo ao debate em função de seus interesses de classe (como aquele realizado num conselho revolucionário).

No âmbito do teatro no interior do movimento dos trabalhadores, Brecht adotou a proposta de Lenin acerca do que fazer em uma situação não revolucionária também explicitada em *Esquerdismo*:

[...] fazer todas as espécies de sacrifícios e transpor os maiores obstáculos para realizar propaganda e agitação sistemáticas, pertinazes, perseverantes e pacientes exatamente nas instituições, associações e sindicatos, por mais reacionários que sejam, onde haja massas proletárias e semiproletárias (Lenin, 2014, p. 89).

Inclusive no que diz respeito à pauta de discussão:

A atitude de um partido político diante de seus erros é um dos critérios mais importantes e certos para julgar a seriedade desse partido e do cumprimento *efetivo* de seus deveres para com sua *classe* e as massas trabalhadoras. Reconhecer francamente os erros, desvendar suas causas, analisar a situação que os originou e discutir cuidadosamente os meios de corrigi-los é o que caracteriza um partido sério; nisso consiste o cumprimento dos seus deveres; isso significa educar e instruir a *classe* e, depois, as *massas* (Lenin, 2014, p. 94-95).

Brecht propôs a refuncionalização de modalidades do teatro de agitação e propaganda para a elaboração do que chamou de peças didáticas, que tinham como objetivo colocar em discussão temas relativos à luta de classes que concernem a militantes, e que dificilmente podem ser compreendidos sem a experiência política da militância. Na maioria das peças didáticas propostas na república de Weimar, antes da resistível ascensão de Hitler, Brecht transformou o *agitprop* que difunde a linha revolucionária em um teatro que se propõe a discutir a linha equivocada colocada em marcha pelas organizações dos trabalhadores e suas consequências catastróficas. Em parte desses experimentos, o dramaturgo propõe a abolição da separação entre palco e plateia e a apresentação para espectadores. Neles, sugere que os militantes participem diretamente no processo teatral e provem todos os papéis da

<sup>37</sup> Recorro aqui somente a textos de Lenin que Brecht já tinha lido quando formulou suas propostas.

<sup>38</sup> Cf.: Benjamin (1975).

peça passando, dessa forma, por múltiplos pontos de vista em torno do tema tratado. Ao realizar esse deslocamento contínuo, no qual abordam o mesmo assunto de diversos ângulos, entendemos que os militantes realizam o exercício de dialética pretendido por Brecht na peça didática, isto é, participam diretamente em um debate que, em alguma medida, se assemelha ao de um conselho revolucionário. Um debate no qual a classe trabalhadora reunida discute seus problemas de diversos pontos de vista para que seja possível uma análise concreta da situação concreta capaz de dar um novo rumo (revolucionário) ao movimento, a partir da base, adequado às necessidades da situação presente.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Versuche über Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- BRECHT, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989-2000, 30v.
- BODEK, Richard. *Proletarian performance in weimar Berlin*. Columbia: Camden House, 1997.
- BONNEL, Andrew G. *The people's stage in imperial Germany: social democracy and culture 1890–1914*. Londres: Tauric academic studies, 2005.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- DAVIES, Cecil. *The Volksbühne movement. A history*. Amsterdã: Harwood, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The plays of Ernst Toller. A revaluation*. Nova York: Routledge, 2013.
- KNILLI, Friedrich; MÜNCHOW, Ursula. *Frühes Deutsches Arbeitertheater 1847-1918*. Munique: Hansen Verlag, 1970.
- LENIN, Vladimir Ilitch. *O esquerdismo: doença infantil do comunismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2014.
- LORANG, Jeanne. “Préludes à l’agitprop”. In: *Le Théâtre d’agit-prop de 1917 à 1932*. v. 3. Lausanne: L’age d’homme, 1978.
- MANTOVANI, Pedro. *Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha*. Tese (Doutorado em Filosofia) defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- MÜNCHOW, Ursula. *Aus den Anfängen der sozialistischen Dramatik*. v. 1. Berlin: Akademie Verlag, 1964.
- PISCATOR, Erwin. *Das Politische Theater*. Hamburgo: Rowohlt, 1963.
- PRICE, Jason. *Modern popular theatre*. Nova York: Palgrave, 2016.
- SCHERRER, Jutta. “Bôgdanov e Lenin: o bolchevismo na encruzilhada”. In: HOBBSAWM, Eric J (Org.). *História do Marxismo*. v. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- SCHLIESSER, Ella. “Retrospectiva e perspectiva”. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; BÔAS, Rafael Villas (Orgs.). *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- STOURAC, Richard; MCCREERY, Kathleen. *Theater as a weapon*. Nova York: Routledge, 1986.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- WILLET, John. *The theatre of Erwin Piscator: half a century of politics in theatre*. Londres: Methuen, 1978.
- VON RÜDEN, Peter. *Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848-1914)*. Frankfurt: Athenäum, 1973

Recebido em 07 de março de 2023

Aprovado em 07 de março de 2023