

TEATRO POLÍTICO: A ASCENSÃO DO SOCIAL NO DRAMA MODERNO
POLITICAL THEATER: THE RISE OF THE SOCIAL IN MODERN DRAMA

Adilson Vagner de Oliveira¹

Resumo: Este artigo descreve o surgimento do teatro político na Europa durante o século XX, a partir do fortalecimento de poéticas sociais que dominaram o cenário histórico e cultural do ocidente. O estudo está baseado em grandes teóricos da literatura dramática como Piscator (1968), Szondi (2001), Rosenfeld (2010) e Boal (2012), assim, por meio da revisão bibliográfica foi possível estabelecer os marcos históricos que reconfiguraram o teatro moderno.

Palavras-chave: Teatro político; Poéticas sociais; Drama Moderno.

Abstract: This article describes the rise of political theater in Europe during the 20th century, from the strengthening of social poetics that dominated the historical and cultural scenario of the West. The study is based on great theorists of dramatic literature as Piscator (1968), Szondi (2001), Rosenfeld (2010) and Boal (2012) and through the literature review was possible to establish the historical landmarks that reshaped the modern theater.

Keywords: Political theater; Social poetics; Modern drama.

Introdução

Como reflexos poéticos de estéticas e ideologias particulares, as obras dramáticas de diferentes épocas da produção cultural ocidental, possuíam em si mesmas, o caráter político como forma de discussão de relações de poder e suas erupções sociais. As formas com que essas relações se materializaram artisticamente carregam dentro de suas estruturas, projetos éticos macroatuantes, uma vez que ideais coletivos colaboraram com as demonstrações funcionais das condições sociais do homem e de seus espaços contextuais.

¹ Professor do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT). Mestre em Estudos Literários (UNEMAT)

E-mail: adilson.oliveira@tga.ifmt.edu.br



E como resultado de forças políticas e econômicas dominantes, as produções artísticas como a literatura e o teatro puderam compor historicamente obras que interpretaram a realidade aparente por meio de representações das relações humanas em que as formas de poder se transformam em produtos únicos, cujo valor não se pode medir pelo seu público ou repercussão artística, mas pelo efeito social nas diferentes esferas epistemológicas. É imprudente pensar que essas obras pudessem apenas representar fatos e situações apartadas de qualquer efeito situacional da história da humanidade.

É relevante compreender que as relações de trabalho de qualquer sociedade podem também contribuir enormemente para a formatação dos relacionamentos sociais e políticos de uma comunidade ou mesmo de uma nação. As formas de ser e agir do homem estão alinhadas às estruturas de poder que a fazem existir enquanto conjunto político e econômico no mundo, ou seja, os meios de produção social podem estar refletidos nas concepções de mundo e de sociedade compartilhados pela história. Evidentemente, as reflexões produzidas, em que as conexões entre arte e sociedade não são apagadas pelos valores intrínsecos da produção, tendem a abstrair forças sociais existentes nos contextos produtivos da economia e da política de um povo. Em outras palavras, tomar consciência sobre esta condição dialética entre interno e externo torna-se fundamental para se estudar os efeitos políticos de poéticas ocidentais ao longo de nossa história cultural.

Dado o fato de que a análise das representações não pode estar separada da história. E dentro dessa perspectiva metodológica, os deslocamentos comuns à análise literária tornam-se cada vez mais necessários, devido à complexidade da criação artística no que se refere ao seu caráter político-social e sua estruturação estética. As conexões



composicionais do texto literário ou texto dramático exigem posicionamentos críticos que conectam múltiplos saberes da produção humana para se estabelecer quadros interpretativos coerentes com os padrões literários e históricos, ainda que não haja a necessidade de nenhum juízo de valor nos elementos de compreensão, no que tange às colaborações e os princípios solidários entre a literatura, a história e a política.

O teatro político: a poética social

A política da modernidade se estabelece sobre alicerces poéticos que são nutridos pelas inter-relações entre sociedade, arte e política. As sociedades se relacionam sob leis e ideologias que configuram também as práticas literárias, ligadas ao tempo e espaço através da materialização das relações de trabalho e poder. Dessa forma, a produção cultural acaba por ser indispensável na reprodução da sociedade, o que a deixa totalmente ligada aos conflitos e lutas sociais, criando marcas que modelam não somente a própria estruturação das obras artísticas, mas também os tipos de organização e formas do ser social. E como instrumentos de interpretação da realidade sócio-histórica acabam por estarem presentes na produção cultural como uma maneira contemporânea de conceber as análises críticas, como foi discutido por Maria Elisa Cevalco em seu prefácio à obra *Política do Modernismo* (2011) do teórico inglês Raymond Williams.

Certamente, esta perspectiva de análise permite à sociedade produzir novas formas de compreensão para seus próprios fenômenos coletivos, tornando-se formas de atualização das configurações da realidade, essas interpretações analíticas refletem uma vertente da vida concreta, o idealismo literário converte-se em um realismo material que



examina o real e fomenta formas ficcionais que partilham de ideologias pertinentes à condição humana moderna, fazendo parte, portanto, do caráter essencial das obras literárias e teatrais.

Perceber a produção artística em seu valor estético e função social tornou-se um requisito avaliativo imprescindível ao universo crítico literário. E para isso, são necessários elementos basilares que possam sustentar a leitura valorativa, isso significa dizer, que composições artísticas de qualidade possuem características semelhantes que devem ser reconhecidas pelo leitor ou pelo público consciente.

A literatura como processo artístico sempre forneceu ferramentas fundamentais para se compreender a sociedade em diferentes épocas da produção literária mundial. O caráter social da literatura consegue transmitir às obras elementos exteriores, cujas dimensões perpassam os campos sociais, culturais, históricos, políticos e filosóficos. Assim, a efetivação do conhecimento se realiza fundamentalmente no princípio de integrar os saberes e as informações a fim de se perceber a totalidade dos fatos situando-os em seus contextos. Surge assim, um questionamento acerca do nível de conexão do autor\obra com os elementos externos, o quanto a produção literária será moldada pela exterioridade, e como o meio será influenciado pela obra, esta dialética literária, mas também social é que move as reflexões a seguir.

Dado o fato que a literatura é também um fato social, como defende Candido (2010, p.29), percebe-se cada vez mais, que as análises produzidas devem levar em conta fatores mais profundos e complexos que tempo e espaço, surge a necessidade de se estabelecer parâmetros não somente estéticos, mas também discursivos e ideológicos para se atingir a complexidade analítica contemporânea.



Portanto, as conexões entre as produções artísticas e a materialidade das relações de produção e logo, as relações de poder são essenciais para uma análise de base sociológica que se constrói através de categorias estruturantes, constantes na realidade que unem elementos da história, da política e da arte com o objetivo de restaurar uma totalidade comum à vida social, visto que todos esses meios produtivos estão conectados de alguma forma.

A literatura e o teatro, como produtos dessas relações, imperam na representação artística dos fatos históricos e políticos de qualquer comunidade, por meio de interpretações do real que refletem cotidianamente os eventos e suas consequências imediatas na sociedade.

“Todo teatro é necessariamente político”

Torna-se ricamente importante refletir sobre os encadeamentos políticos que ultrapassam os níveis e características da linguagem como resultado da interação obra-autor-sociedade, para então, ocorrer proposições globais sobre os efeitos alcançados pelo público leitor. Esses fatores são relevantes para que o crítico não seja levado apenas pelas questões superficiais expostas pelo enredo.

Como declara Boal (2012, p.11) “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. O que significa dizer que tentar separar o teatro da política, acaba por conduzir a uma focalização teórica que se torna parcial em seus resultados, e, portanto, deixa de analisar os elementos totalizantes das poéticas modernas.

A partir desse pensamento, torna-se possível apontar que a discussão sobre as relações entre o teatro e a política atualiza-se a cada nova produção em que a sociedade política se converte em literatura



dotada de visões de mundo em transformação. E ao motivar os princípios militantes em busca da mudança, torna-se inevitavelmente mais política, e se a arte deve educar, informar ou influenciar a sociedade civil com suas produções, resta-nos um conflito ético ao discutir as concepções dos papéis da arte na contemporaneidade (BOAL, 2012, p.35).

Paranhos (2012, p.36) nos esclarece que segundo a perspectiva histórica, o termo política está frequentemente identificado às relações de poder do estado, as formas de compreensão e recepção de poéticas políticas são conectadas às referências estatais de atuação. Contudo, acreditar que as produções que passam à margem dessas denominações possam ser apolíticas, conduz o público e a crítica apenas ao equívoco teórico, uma vez, que os elementos ideológicos de políticas históricas não conseguem ser suplantados do interior da nenhuma obra literária ou teatral.

Percebendo a sociedade como essencialmente política, por compartilhar de sujeitos que lidam com o complexo sistema social no qual os conflitos por poder, não no sentido estatal ou econômico, mas no que se refere às condições de produção e domínio ideológico, todo o material cultural possui em seus elementos composicionais a ação política em defesa e expansão de um ideal macroexistencial.

Se pensarmos no teatro associado à representação de um papel, ele não se reduz obrigatoriamente à noção de espetáculo, entendida numa acepção mais restrita. Em outras palavras, do mesmo modo como todos somos políticos, independentemente de nossa vontade e consciência, é possível sustentar que somos todos atores sociais, representando, de maneira consciente ou inconsciente, papéis sociais no nosso dia a dia (PARANHOS, 2012, p.39).

Dessa forma, o quadro conceitual que se forma, estabelece-se numa balança em que se equilibram elementos estéticos da arte e os fenômenos



ideológicos da política, portanto, um sistema de valoração em que parte do conceito de menos político a mais político. Provocando, assim, questionamentos constantes sobre a literatura e o teatro que resultam numa simples reflexão axiológica que prescreve o momento transitório de quando é arte política e quando é propaganda política. Essas são concepções fundamentais para descrever o histórico artístico de poéticas políticas na sociedade ocidental.

A aproximação do teatro à política e posteriormente à luta de classes tem sido a matriz criativa para muitas produções modernas desde os séculos XIX e XX, como formulações de representações das relações sociais e das forças de exploração do trabalho coletivo com o objetivo de repensar as condições particulares da época e condensar proposições didáticas de transformação social.

Aos setores dominantes, o interesse em transmitir conhecimento por meio do teatro na Europa visava exclusivamente tomá-lo como ferramenta de manutenção do poder ou mesmo como forma absoluta de conquista, a partir de perspectivas transitórias que foram dominadas para a monarquia, para a burguesia e então, para a classe trabalhadora ao longo da histórica cultural do continente.

O teatro, de uma maneira particular, é determinado pela sociedade, se comparado com as outras artes, com muito mais intensidade, uma vez que sua representação acontece de forma viva, diante de plateias que sentem as relações de poder instantaneamente. Logo, o poder de convencimento do teatro se solidifica e pode, então, atuar com mais veemência nos diferentes níveis sociais de acordo com os interesses e objetivos de cada época (BOAL, 2012, p.100).

O caráter político de uma obra deve ser percebido dentro de uma escala poética que se move estruturalmente do mais subjetivo



(sentimental) ao mais político (objetivo). Assim, na dinâmica do gênero, o individualismo se defronta com a coletividade da produção política, uma vez que essa dialética adquire um papel relevante ao constituírem-se os ideais objetivos da produção, numa perspectiva totalizante na abordagem do real.

Portanto, trata-se de uma concepção histórica para os processos de criação e análises das obras que culminam nas vertentes realistas da arte como um todo, visto que a própria utilização do elemento realista como estilo sempre forneceu conflitos teóricos e pragmáticos entre os apreciadores da arte e a comunidade.

Até que ponto a obra deve ser uma reflexo da realidade objetiva tem sido o questionamento basilar para as teorias marxistas e sociológicas da literatura. A partir do conceito de universalismo artístico, a grande obra de arte estaria imune dos efeitos históricos da humanidade, podendo ser isolada e analisada pela sua essencialidade estética, sem qualquer prejuízo à abordagem analítica.

Os defensores de uma arte fortaleza que existe apenas em si mesma, apartada de qualquer condição contextual, promovem o princípio de autonomia criativa em que o escritor pode isolar-se das forças históricas e culturais da sociedade, com o objetivo de produzir obras de qualidade estética elevada nas quais a subjetividade alcançasse extremos composicionais que garantissem a elas uma independência espaço-temporal distanciadas dos fenômenos sociais e políticos da comunidade.

Entretanto, como nos anunciou Lukács (2010, p.8) “toda grande arte é realista, na medida em que reproduz momentos típicos do processo evolutivo da humanidade, e desse modo, evoca no receptor a autoconsciência de sua participação no gênero humano”. Para o teórico húngaro, o realismo não deve ser compreendido como um estilo, ou



mesmo simplesmente como escola literária, uma vez que as relações humanas são moldadas pelas condições de produção e ideologias sociais que acabam por serem refletidas nas produções artísticas consciente ou inconscientemente.

Ainda nessa perspectiva, pode-se dizer que a análise das condições sociais em que a obra é produzida, está conectada às formas de entender os problemas estéticos da composição, haja vista, a conceituação de Lukács (2010, p.08) de leis universais e sistemáticas do reflexo literário da realidade torna-se indispensável para se compreender as possibilidades de alcance do produto estético. Deve-se destacar que o próprio autor repudia a redução da arte ao empobrecedor efeito da técnica que considera apenas as manifestações estilísticas, da mesma forma que despreza produções elaboradas sobre um vazio de conteúdo que impossibilita a interpretação da realidade de modo artístico. Portanto, o artista deve ser capaz de dar forma estética ao conteúdo histórico-social em que entra em contato durante os momentos de produção.

Os grandes nomes da teoria marxista defendem o princípio de que tanto a arte e a literatura quanto todas as outras esferas ideológicas não conseguem desenvolver-se de maneira autônoma, por serem consequências diretas das manifestações de forças materiais de produção e evidentemente, da luta de classes. Os sistemas de produção econômica e política não podem ser imaginados como elementos estabelecidos em níveis abaixo das representações artísticas; converter-se-ia em um erro acreditar numa possível imunidade da arte frente às configurações da sociedade contextual (Ibidem).

Dentro desse quadro, o teatro como produção cultural e social da arte esteve sempre entre as reflexões teóricas dos pensadores marxistas, visto que sua utilização imediata, diante das transformações da



sociedade, representa um reflexo instantâneo das lutas ideológicas das sociedades. Os conflitos pessoais representados nos palcos ao longo da história ocidental não devem ser vistos como meros materiais subjetivos desconexos de qualquer efeito contextual. As mudanças sociais profundas causadas pela ascensão dos sistemas de produção capitalistas e as lutas políticas expandidas pelas forças socialistas marcaram enormemente as relações humanas e, portanto, afetaram também as formas de representação da realidade.

Desde a sociedade grega, estabelecida sobre modelos de democracia aristocrática fortemente hierárquica, baseada em relações escravistas de produção em que as classes sociais estavam marcadas por determinismos metafísicos que justificavam tais divisões econômicas e políticas, passando pelas representações dramáticas dirigidas à aristocracia europeia durante a renascença e por fim, culminando no desenvolvimento da burguesia durante o desenvolvimento do capitalismo como consequência direta das revoluções econômicas e políticas na Europa, as formas de representação da realidade, não somente o gênero dramático, mas também os narrativos estiveram estreitamente ligados a todas essas transformações que influenciaram as relações humanas e principalmente, a maneira de ver e perceber o real.

Por esta ótica, pensar essas transformações da história como materialização dos fenômenos sociais, significa reconhecer a conexão de todo fenômeno literário do passado com a base econômica e com os sistemas de classe praticados no ambiente de onde surgiram as produções poéticas, ou seja, não se pode conceber a literatura grega sem perceber a escravidão como solo das relações políticas, como foi discutido anteriormente (LUKÁCS, 2010, p.41).



Todos esses fenômenos conexos, ligados à teoria literária, são denominados por Raymond Williams (2000, p.17) como “materialismo cultural”, uma teoria sobre as especificidades da materialidade da produção cultural e literária dentro do materialismo histórico proposto pelas correntes marxistas. Assim, a teoria cultural da arte pôde, então, afirmar que os fenômenos artísticos só poderiam ser considerados como reflexos não de objetos, mas de processos históricos e sociais reais, desenvolvidos em determinados espaços em que essas formas políticas e econômicas se reproduziam.

Lukács (2010, p.162) nos chama a atenção ao reafirmar a ideia de que na realidade, toda ação possui em si a abstração da práxis humana, assim, traços humanos e suas relações de poder e dominação se exportam para cenários ficcionais, por meio de características subjetivas e práticas relacionais que o autor denomina de “fisionomia intelectual” dos personagens, como formas de reflexos da realidade intrínsecos à composição dos meios artísticos. Negar esta relação dialética entre arte e sociedade, literatura e política, pode levar o crítico a formalismos inférteis no que se refere à riqueza do trabalho estético que entende a literatura como prática social.

Contudo, há enunciações que conduzem a arte e a literatura ao nível de instrumentos criativos de propaganda e divulgação ideológica. Nessas situações de utilização dos produtos culturais como ferramenta partidária, a elaboração estética se perde frente ao papel político de caráter militante ou mesmo panfletário de seus elaboradores, este fato inutiliza estética e artisticamente o material poético, deixando, portanto, de ser arte.

De um modo geral, estes conflitos teóricos sobre os limites do elemento artístico, conduziram a Europa dos séculos XIX e XX a refletir



sobre os efeitos do capitalismo naquela sociedade, como a reificação dos produtos culturais havia modificado a arte burguesa do continente. E posteriormente, como o movimento socialista passa a atuar no cenário artístico como forma de desconstrução de paradigmas e modelos, até então cultuados pela burguesia europeia.

Dessa forma, pensar a literatura e o teatro na modernidade ocidental significa discutir as fronteiras entre as forças ativas do capitalismo em contraposição à arte reacionária socialista, e conseqüentemente, analisar as lutas de classes que acabam por dividir a prática cultural entre suas vertentes burguesas, diante dos combates e proposições que sustentam uma possível arte do trabalhador.

E para traçar um panorama histórico do teatro europeu de natureza política, torna-se necessário reconhecer a existência de experiências embrionárias do teatro popular do final do século XIX e início do século XX, como uma proposta contemporânea de popularizar o espetáculo teatral como marca revolucionária para as lutas de classe. Esse ideal popular refere-se, não somente ao acesso das produções teatrais, mas, principalmente à atualização do conteúdo poético, ao levar em conta a problemática do trabalhador como elemento composicional da literatura dramática modernista (GARCIA, 2004, p.01).

A elitização do teatro, no que tratam a linguagem e a temática, sempre foi um elemento segregacional da arte burguesa. Com o fortalecimento do capitalismo e a transformação dos produtos artísticos também em mercadorias, os conflitos existenciais e relacionais trabalhados nos textos dramáticos até então, possuíam o mundo burguês como fonte criativa e como público. Assim, a abordagem realista da literatura e do teatro exige uma nova forma de perceber a realidade, uma vez que, o teatro estava ao alcance de uma pequena parcela da população,



devido a inúmeros fatores que transitam entre causas como linguagem, público-alvo, temática e acessibilidade.

O teatro burguês não estava disponível ao trabalhador europeu, e novas transformações eram necessárias para essa etapa histórico-cultural da dramaturgia moderna. E dessa forma, o conhecimento da realidade social tornou-se um imperativo para alguns escritores que se introduzem em profundidade, para acessar os conflitos dos trabalhadores, sob um ideal de levar estes dilemas ao palco como forma de combater o idealismo da arte burguesa capitalista (LUKÁCS, 2010, p.75).

E com o objetivo de traçar um panorama que demonstrasse efetivamente as razões do desenvolvimento do teatro do proletariado na Europa, e os elementos que o motivaram a fazer parte desse ideal ético de levar ao teatro, as reflexões públicas sobre a política e a guerra, de forma a revolucionar as produções dramáticas da época e influenciar as obras posteriores, a obra *Teatro Político* possui em seus escritos, um histórico pessoal de Piscator em forma de diário teórico que culminou num grande tratado sobre o drama político na Europa em tempos de guerra.

Após os anos de 1920, o retorno de Piscator a Berlim significou o marco histórico para as encenações de cunho político. Como menciona Piscator (1968, p.38), “a revolta contra a arte e as demais atividades intelectuais, passara a ser mais grave, quase já se revestindo da forma de luta política”, como demonstração clara da tendência secular, artisticamente falando, para o teatro moderno europeu.

Piscator (1968, p.38) concebia a arte pelo seu viés funcionalista, assim, a entendia apenas como um meio para um fim, ou seja, um instrumento político, propagandístico e educativo. O programa estético de Piscator era um pouco mais radical, tratava-se efetivamente de “um programa sem arte um programa político: cultura e agitação proletárias”.



As fontes do teatro político não são omitidas por Piscator, sendo resgatadas desde o fim do século XIX, com correntes naturalistas em que literatura e proletariado se aproximam na composição de uma nova arte popular que dialoga diretamente com os fatos sociais. O fortalecimento socialista, em seus embates ideológicos com as forças capitalistas, promove essa transformação tão intensa na estrutura do teatro europeu, o trabalhador e seus problemas entram em cena, numa tentativa idealista de tomar corpo nesta luta de poder em que se tornaram as relações de trabalho e produção.

Porém, apesar de possuir suas origens no naturalismo, Piscator (1968, p.44) deixa claras as distinções entre a gênese do teatro político e suas configurações realistas partidárias do século XX ao mencionar que “longe está o naturalismo de dar expressão às exigências da massa. [...] O naturalismo não é, seguramente, revolucionário, não é ‘marxista’ no sentido moderno”. As produções dramáticas da Europa afastam-se cada vez mais, do ideal burguês de discutir o indivíduo em sua particularidade sentimental e existencial, a coletividade propagada pelo mundo socialista passa a ser o alicerce do teatro moderno.

Dessa forma, o homem diante da sociedade e dos problemas decorrentes da época deve assumir o seu papel político, a partir do momento que as relações de poder, instauradas no capitalismo, reorganizam todos os meios de produção e de trabalho na Europa do século XX. Portanto, as formas dramáticas do teatro burguês tenderam a converter-se em quadros históricos que representavam os fatos sociais de forma mais narrativa, ou seja, permitindo o desenvolvimento do teatro épico e de suas posteriores configurações (SZONDI, 2001, p.127-130).

Szondi (2001, p.130) aponta que a ascensão do filme como ferramenta de representação histórica de grande efeito para o público fez



com que Piscator se utilizasse desse recurso para enriquecer suas apresentações de natureza política. As formas expressivas do cinema puderam, então, fazer parte das encenações propostas para o teatro popular como forma de educação política e de reflexão sociais sobre o mundo do trabalho e sobre os efeitos da guerra nas relações materiais da história capitalista europeia.

O domínio temático dos fatores objetivos não permitiria a sua redução ao diálogo inter-humano, exigindo a introdução do elemento épico, isto é, do narrador representado principalmente pelo comentário cinematográfico que se encarregava de “documentar” o pano de fundo social que determina os acontecimentos (ROSENFELD, 1977, p.145).

Assim, a base do teatro épico estava formada através da utilização de inúmeros recursos audiovisuais que puderam produzir encenações históricas polimórficas as quais transformaram a dramaturgia proletária, funcionando como material artístico fundamental para influenciar as produções posteriores de Bertold Brecht no desenvolvimento do realismo crítico.

Para Piscator, as imagens e documentários, projetados em consonância com os cenários, forneciam o significado político do Teatro Proletário e participavam do espetáculo como elemento dramaturgicamente que visava o fator pedagógico do ideal conscientizador do encenador alemão. O movimento revolucionário tornou-se o elemento poético fundador desse teatro político, apresentado em locais de grandes assembleias de trabalhadores (PISCATOR, 1968, p.53).

Como proposta de edificar um quadro cultural socialista, as formas de se conceber as obras dramáticas, vinculadas às correntes proletárias trabalhadas por Piscator, forneceram condições reais de se construir uma poética política que baseada na utilização de recursos cênicos e



cinematográficos variados, puderam elevar Piscator e Brecht ao nível de grandes representantes do teatro épico no cenário europeu.

A declaração de Piscator (1968, p.100) ao assumir que vê “no elemento dramático uma ciência que pertence à estrutura mental do teatro: ao pedagógico”, reflete o princípio basilar do teatro político, tanto na própria Europa quanto em outras terras que adotaram esta forma dramática como recurso de conscientização social. Isso significa muito para a história do teatro moderno, visto que longe de cultivar formas dramáticas clássicas, os autores associados à linha realista propuseram as formas épicas como grandes representantes do século XX.

Szondi (2001, p.14) resume a teoria do drama moderno como “a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática”, o qual traz em si muito mais elementos composicionais do que possa parecer o simples princípio narrativo. As transformações sociais e econômicas das sociedades europeias levaram às mudanças significativas nas relações de produção e de trabalho, de forma a potencializar o materialismo da história mundial, e assim, as formas de representação dessa realidade efervescente das camadas populares, diante dos novos sistemas sociais capitalistas em confronto direto com vertentes socialistas que perceberam na realidade objetiva grandes fontes de criação estética associadas à cultura política de intelectuais e artistas do teatro que puderam, então, mesclar formas poéticas da arte com os ideais políticos.

Aos termos de Piscator (1968, p.154), os pontos de origem desse movimento devem sempre ser retomados, as condições de guerra e revolução modificaram também os homens e sua mentalidade, uma vez que o individualismo burguês se esvaece diante de tantas lutas populares contra a exploração do mundo capitalista pós-guerra. O “homem



companheiro” torna-se uma realidade entre as classes operárias que poderiam apenas pensar pela coletividade, dados os acontecimentos da história.

Ilari (2010, p.42), em sua reflexão teórica sobre poéticas políticas praticadas nos Estados Unidos na contemporaneidade, resume com muita exatidão, o ideal pragmático do teatro político ao afirmar que “a arte deveria ser produzida não enquanto arte, mas como uma resposta à vida; não como expressão de individualidade, mas como algo que é compartilhado com os outros”, como resultados de necessidades coletivas que pudessem esperar da arte a real capacidade expressiva e alcance que lhe tem sido peculiar ao longo da história social e cultural da Europa.

Considerações Finais

De maneira mais conceitual, esse teatro proletário deve ser percebido como um elemento de vanguarda que inaugura novas concepções de arte e de sociedade, as inovações e os experimentos técnicos utilizados rejeitavam a cultura burguesa em seus determinismos sociais e essencialismos típicos (WILLIAMS, 2011, p75). Por isso, as avaliações de valor direcionadas às produções técnicas e dramáticas de Piscator não podem negligenciar os processos modernistas revolucionários de seus ideais artísticos e políticos.

Portanto, o efeito objetivo dessa educação política aos trabalhadores deve ser destacado ao se refletir sobre as grandes transformações do teatro do século XX, mudanças que estão muito além dos elementos épicos apontados por Szondi em seu tratado teórico sobre a modernidade do drama. Como descrito em momentos anteriores, concepções formalistas tenderam a estar presas às modificações internas da estrutura do teatro europeu, porém, as formas dramáticas e épicas não



podem estar desvinculadas dos sistemas sociais que motivaram tais transformações. As modificações das relações sociais e de produção devem ser percebidas como elementos propulsores das grandes evoluções da dramaturgia política e de militância.

O caráter funcionalista dessa arte sempre esteve ligado à história social e cultural da Europa, como formas de instrumentalização do teatro, as lutas de classes e as revoluções socialistas na busca constante pela estetização da ideologia proletária fez com que todos os modelos dramáticos clássicos e renascentistas fossem repensados pelos intelectuais engajados e artistas da época.

E como reflexão valorativa, os grandes feitos do encenador Erwin Piscator são resumidos pela sua experimentação e desejo em ousar na produção de obras que refletissem sua ética social, a fim de educar politicamente os trabalhadores dessa então sociedade moderna em desenvolvimento.

Referências

- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 12ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. **Marxismo e teoria da literatura**. 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.



PARANHOS, Kátia. (Org). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

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

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**. São Paulo: UNESP, 2011.

