

## O EXPRESSIONISMO

O objetivo que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Esse projeto mágico esgotara o inteiro espaço de sua alma. (...) No começo, eram caóticos os sonhos; pouco depois, foram de natureza dialética. O forasteiro sonhava-se no centro de um anfiteatro circular que era de certo modo o templo incendiado (...)

O homem, um dia, emergiu do sono como de um deserto viscoso, olhou a luz vã da tarde que, à primeira vista, confundiu com a aurora e compreendeu que não sonhara. Toda essa noite e todo o dia, contra ele se abateu a intolerável lucidez da insônia.

Jorge Luis BORGES. *As ruínas circulares*.



Otto DIX. *A família Müller*, 1919.

### O lugar e a supremacia do “E[u]xpressionismo”: uma “radi[eg]lografia”

(...) verifica-se, ao mesmo tempo, uma viragem contra o teatro ilusionista; o expressionismo já não pretende reproduzir a realidade exterior e opõe ao drama naturalista de ambientes sociais um drama de ideias em contexto fortemente emocional, ideias expressas através de uma sequência livre de imagens simbólicas (...). Daí também as numerosas experiências no sentido de superar a separação entre plateia e palco, a oposição ao palco à italiana, as pesquisas na arte de desempenho (com forte influxo do teatro asiático) que procuram assimilar a pantomima e a máscara da *commedia dell’arte* e o estilo grotesco (Meyerhold) ou ritmo musical (Adolph Appia), assim como a

tendência de criar uma cenografia estilizada, com fortes elementos de abstração simbólica (Gordon Craig). (...) O teatro começa a se revelar.

Anatol ROSENFELD [\*]<sup>1</sup>. *O teatro épico*.

Expressionismo funcionaria “Como uma radiografia que não apresenta semelhança exterior com um objeto, mas revela a estrutura interior deste, como nenhuma fotografia poderia fazê-lo.

Elmer RICE [\*]. *Teatro vivo*.

O mundo exterior desdobrava-se, articulava-se em dois planos, onde por detrás do normal de todos os dias eles perceberam a presença de uma superior, transcendente e demoníaca dimensão das coisas, que lhe conferia profunda dramaticidade de reflexos. A arte expressionista nasceu, assim como tensão, como esforço constante e espasmódico por captar esse valor metafísico e absoluto pressentido, mas sempre fugidio, que se ocultava para além dos dados imediatos da relação exterior: forma de ativismo institucional, com perene tendência para a alegoria (que é a maneira de tomar consciência da duplicidade de planos do real), de exasperação da dramaticidade congênita nos modos de sua aproximação do homem e da natureza. Óbvio e evidente pois, que esse trabalho interior não consegue conter-se e acalmar-se no âmbito da consciência individual, mas precisa continuamente extravasar-se, proclamar o seu estado de incurável dilaceração, a tragédia do próprio dualismo, mesmo quando o drama íntimo da alma não possa alimentar esperança de encontrar ouvintes. Por isso, o autor expressionista se torna, muitas vezes, contador de si mesmo, de seus problemas, de suas angústias, de seu sofrimento.

Paolo CHIARINI [\*]. *Bertolt Brecht*.

---

<sup>1</sup> O sinal [\*] indica uma sugestão de link. Autores importantes, espaços significativos, conceitos que têm reflexões acerca do assunto.



Otto DIX. *Dr. Hans Koch, o dermatologista e urologista*, 1921.

De todos os movimentos ligados às vanguardas históricas, o Expressionismo apresenta acaloradas polêmicas, discussões e pontos de vista antagônicos. Esse caráter se amplia, pela sua diversidade estético-política e, também, pelo fato de muitas de suas características e traços essenciais terem se conservado até hoje. Como o peso do social tem-se ampliado dia a dia, o legado dos dramaturgos expressionistas, no concernente à criação das personagens, encontrou um tônus de permanência, em que as complexidades se ampliaram, de modo arrebatador.

O termo expressionismo apresenta várias possibilidades de interpretação. Assim, *grosso modo*, o termo refere-se a forma de arte criada e concernida pelo impacto da expressão: resultantes da vida interior, das imagens que vêm do “fundo do ser” e manifestadas normalmente de modo patético. As imagens daí resultantes, portanto, correspondem àquilo causado pelo mundo exterior e, grandemente, manifestado em imagens densas de criatividade ditas puras, espontâneas e, tantas vezes, próximas do que se poderia considerar (pelos condicionamentos do gosto hegemônico) ao primitivo. Tais considerações, afetas ao senso comum,

são – de acordo com muitas fontes pesquisadas, paradoxalmente – corretas, vagas e genéricas, tanto adequadas quanto inadequadas, quando reunidas todas as correntes artísticas que podem ser consideradas expressionistas. Segundo Gilberto Mendonça Teles (1977: p.98):

Tomava-se a expressão como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo. O que devia contar era a expressão, o ato de exprimir, e isto se identificava com as palavras em liberdade do futurismo, e com o automatismo psíquico dos dadaístas e surrealistas. Na obra expressionista a realidade não devia ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc), porque tudo se prendia a uma única realidade: a expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressavam a si mesmos. Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também devia ser a sua expressão. Ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um 'equilíbrio' abstrato e estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra. Esse equilíbrio ou essa unidade original onde o espírito se confundiria com os sentidos pode ser identificada com tudo o que há de primitivo nas artes, nos mitos e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar ao controle lógico do homem.

Segundo Fernando Peixoto [\*] (1979: p.30-1):

O expressionismo possui uma forte conotação irracionalista, onde predomina o valor do inconsciente, do reprimido, do mundo interior, do EU absoluto. A realidade é analisada a partir do desespero pessoal de cada um. Os personagens são concebidos como universais: o Homem, a Irmã, o Pai. (...) Paolo Chiarini afirma que o expressionismo nasce como tensão, esforço espasmódico na procura de captar um valor metafísico e absoluto apenas pressentido mas sempre fugidio, que se oculta além dos dados imediatos da relação exterior. Uma forma de ativismo institucional, com perene tendência para a alegoria, da exasperada dramaticidade congênita nos modos de sua aproximação do homem e da natureza. E continua “Por isso o autor expressionista se torna, muitas vezes, contador de si mesmo, de seus problemas e de suas angústias, de seus sofrimentos. A palavra simplesmente dita ou sussurrada é substituída pelo grito a plenos pulmões, torna-se apóstolo e orador, a mesa de trabalho transforma-se em púlpito e tribuna.”

Raymond Williams [\*] (1992: p.173-7) classifica o Expressionismo em duas correntes distintas, chamando-as de “expressionismo subjetivo” e de “expressionismo social”. De modo bastante esquemático, o Expressionismo subjetivo teria nascido das tensões do alto naturalismo e

partilhava (assim como o Simbolismo) da ênfase ao inconsciente, não tendo nenhum interesse na restauração da “ordem dramática”. A dramaturgia característica desta tendência buscava, originalmente, a dramatização do isolamento e do abandono, uma espécie, segundo o autor, de: “o grito do indivíduo perdido em um mundo sem sentido”. Nesse subjetivismo “(...) tanto o ambiente material quanto as relações sociais dados eram radicalmente excluídos da forma, de modo a enfatizar, em primeiro lugar, o indivíduo isolado e seu mundo projetado, mas a seguir, em segundo lugar, uma redução ainda para além disso, a pedaços fragmentados de indivíduos que sequer podem reconhecer suas próprias projeções.” (WILLIAMS, 1992: p.173) Tal característica pode significar uma forma burguesa de perda da individualidade; entretanto, sociologicamente, o indivíduo encontra-se desligado da burguesia como classe da sociedade. O expressionismo social partilhava de alguns dos mesmos elementos formais do primeiro, sendo que forças mais profundas revelar-se-iam em momentos de crise extrema como greves, revoluções, guerras e outras formas de lutas sociais.

O primeiro expressionismo iniciou-se sob a Alemanha de Guilherme II (1859-1941), Imperador da Alemanha e rei da Prússia de 1888 a 1918, escorado na necessidade de que a realidade precisava ser perscrutada, verticalizada. Esse primeiro movimento do expressionismo enveredou-se na busca insana por um herói representativo de um Eu, que Gerd Bornheim afirmaria estar “encurralado em seu próprio desmantelamento”. Esse eu metafísico, desesperado e isolado do autor buscava um outro-em-si-mesmo, em um mundo dilacerado e dilacerante: que o dramaturgo (projetando-se no Eu-herói) não conseguia compreender e nem reconhecer como seu. Esse novo homem ou novo eu (praticando – e não de modo libertador – uma espécie de transferência, no sentido conferido pela psicanálise moderna): estranho para si mesmo e para os outros. Nesse genérico ‘outros’ é preciso inserir aqueles imediatamente mais próximos do contexto histórico daquele momento e também todos aqueles que fizeram parte, por exemplo, das *Freie Volksbühne* (palco ou cena livre/aberta, derivada da cena naturalista) fundadas a partir de 1890 em diversas cidades da Alemanha, por estímulo inclusive do Partido Socialista Alemão. Sabe-se que, dentre outras coisas, e semelhante em alguns aspectos ao

*Théâtre Libre* francês [\*], essas associações que congregaram um significativo número de associados tinham o objetivo de facilitar o acesso das massas ao teatro.



Volksbühne, Berlim.

Paul-Louis Mignon (1973: p.180) afirma: “(...) que o desenvolvimento contínuo, considerável das *Volksbühne* (cena popular) e organizações similares suscitaram um interesse profundo pelo teatro; estabeleceu entre esses grupos e a população um acordo que conduziu a arte dramática a desempenhar um papel cívico essencial com relação aos conflitos mundiais”. Dessa forma, a ida desesperada para dentro de si mesmo e o (des)reconhecimento e/ou desconsideração da experiência social e coletiva, pode ser considerada como uma fuga e rejeição, numa atitude escapista semelhante àquela desenvolvida pelos primeiros românticos, de quem, afirmam diversos teóricos, os expressionistas de uma primeira fase seriam os neófitos diretos.



Otto DIX. *Ao espelho*, 1921.

Homem cindido, angustiado e filho das grandes cidades alemãs – administradas pelos sonhos imperiais de uma espécie de kaiser divino e que insistia em funcionar na base do direito divino dos reis – tenta desesperadamente avançar na reconquista de sua dignidade ultrajada: sobretudo pela experiência aviltante representada pelo estado de guerra em que se encontrava a Alemanha desde o século XIX. A partir da

necessidade de ‘recuperação do ultrajado’ muitos comentaristas e historiadores fazem uma alusão, enquanto inquietação e necessidade de mudança, àquela vivida pelos arautos do *Sturm und Drang*.[\*] Nesse sentido, Lavínia Mazzucchetti (*apud* CHIARINI, 1967: p.8) afirma que o Expressionismo representou o aniquilamento do mundo em três direções:

1ª. para a criação de uma nova linguagem, um novo estilo, que inutilizasse a linguagem do Realismo/Naturalismo;

2ª. para a criação de uma nova moral com o objetivo de liberar a personalidade e edificar novos ideais de independência social e humana; e,

3ª. criação de novas experiências entre o humano e o sobrenatural.

e cujo motivo determinante e central corresponderia na busca de sua natureza ontológica (negando, portanto, e como já afirmado, a experiência e conquista coletivas das *Freies Volksbühnes*). Como decorrência desse estado, e de acordo com certa “lógica intrínseca a um estar no mundo”, era urgente buscar um eu-metafísico e principiante do “tudo desesperançado.”<sup>2</sup>

Anatol Rosenfeld, refletindo sobre alguns desses aspectos e também com relação à gênese do movimento, afirma:

Como o simbolismo, o expressionismo é um movimento de tendência idealista (no sentido filosófico), dirigido contra o positivismo e as concepções naturalistas, decorrentes do cientificismo da segunda metade do século XIX. Já Emil Bernard, expoente do simbolismo, recomendara aos pintores que não pintassem diante dos objetos, copiando-os, mas que os reproduzissem baseados na memória que, num processo natural de seleção, costuma salientar a *ideia* essencial e pôr de lado e “esquecer” os detalhes acidentais, chegando assim a uma imagem simplificada e estilizada. (...) todos os movimentos antinaturalistas dos fins do século passado e dos inícios do nosso século tendem a uma forte subjetivação, na medida em que valorizam ao extremo as operações da imaginação (baseadas na memória), cujas imagens refletiriam uma realidade mais profunda que a empírica da nossa experiência corriqueira. (...) Os expressionistas radicalizam o procedimento, projetando, de vez, suas intuições e visões íntimas, sem mediação de impressões exteriores. Passam a manipular livremente os elementos da realidade, às vezes fortemente distorcidos, conforme as necessidades expressivas de uma imaginação que opera sob forte pressão emocional. Essas visões íntimas,

---

<sup>2</sup> Em muitos aspectos semelhantes às características dos autores ligados ao chamado teatro do absurdo ou da absurdidade. Talvez o aspecto diferenciador-básico entre ambos – e não nos esqueçamos da famosa lei de Lavoisier – prenda-se ao fato de os segundos não idealizarem, de modo algum, as relações sociais.

muitas vezes oníricas, geralmente de uma consciência em situação extrema – em estado de angústia, desespero ou exaltação profética –, são projetadas e propostas como realidade essencial, de veracidade superior e mais profunda que a do realismo ou naturalismo. (ROSENFELD, 1968: p.282)

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (que durou, oficialmente, mil quinhentos e sessenta e três dias, 1914-1918), o estado de barbárie, em que fora e esteve submetida a Alemanha, representaria uma busca para dentro-de-si-mesmo. Nesse estado muitos artistas, de modo paroxístico (posto que as tendências que a fizeram eclodir já vinham sendo gestadas desde o século anterior), apresentam a produção de um conjunto de obras absolutamente doentias e desesperadoras: muitas delas próximas ao patológico. A vida desesperada, filtrada pelos artistas (através da deformação da realidade objetiva, agravada pelo estado de guerra), traz como resultado dramático, visual, literário uma profusão de imagens desumanizadas. A paisagem sempre metafórica decorrente desse conturbado estado de criação apresenta-se repleta de torrentes e abismos, cujas dimensões e profundidades inexpugnáveis aproximam-se muito de certa tipificação.<sup>3</sup>

De outro modo, pode-se dizer que o Expressionismo, partindo do Realismo, buscou de modo antagônico a este a concretização de uma arte abstrata (ou com traços abstratos) em todas as suas implicações, eivadas, ainda, por um caráter messiânico.

Para além do caráter metafórico contido no processo de desintegração e dilaceramento humanos, é importante que se diga que a situação do Estado alemão do pós-guerra é de total dissolvência e de crise econômica, política e social crônicas sem precedentes: numa situação de total anarquia.<sup>4</sup> É consenso entre os historiadores que a inflação, para citar por enquanto apenas um exemplo, de 1919 a 1923, sob o governo de Friedrich Ebert (1871-1925) – que fora eleito presidente do Estado alemão pela Assembleia Constituinte de Weimar, em 1919 (e que, em 1913

---

<sup>3</sup> Durante a guerra, três dos principais dramaturgos alemães do período escreveram peças tomando como assunto a própria guerra. Reinhard Goering (1887-1936) escreveu *A batalha naval (Seeschlacht)*; Georg Kaiser (1878-1945) a trilogia *Gás* e Ernst Toller (1893– 1939) *A transformação (Die Wandlung)*.

<sup>4</sup> Das inúmeras obras significativas a apresentar a situação da Alemanha após a Segunda Grande Guerra Mundial, o filme (ou seriado), de 1980, com 894 minutos, *Berlin Alexanderplatz* é um documento de cultura colossal.

aprovara os créditos para que a Alemanha declarasse guerra à Sérvia) - significou uma derrota desmoralizante tanto quanto fora a própria guerra. Aliado a isso, havia uma grande frustração da Revolução Espartaquista, de 1918-19 (*Spartakusbund*): liderada por Karl Liebknecht (1871-1919) e massacrada pelo próprio Friedrich Ebert (antigo militante e companheiro daquele). De modo rigoroso e absolutamente sintético, o movimento espartaquista caracterizou-se em uma corrente política ou movimento revolucionário surgido na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, liderados por Karl Liebknecht, Rosa Luxemburgo (1871-1921), Franz Mehring (1846-1919) e Clara Zetkin (1857-1933).

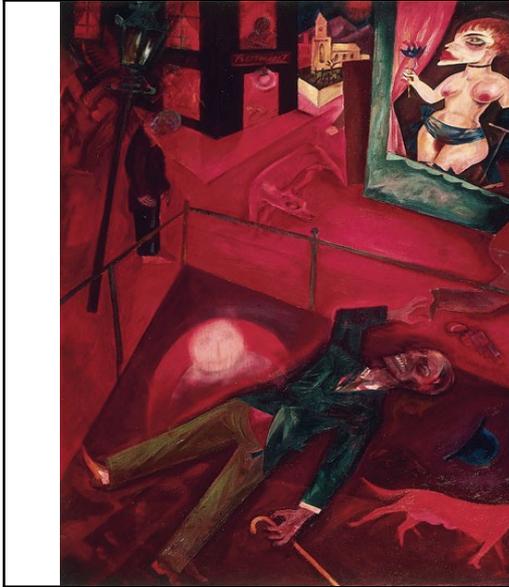
O movimento teve como porta-voz de suas ideias o jornal *Spartakus*, publicado a partir de setembro de 1916. Presos desde 1916, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, foram libertados em 1918, depois de grandes mobilizações dos militantes do movimento. Tal conquista criou um impasse na medida em que facções do movimento, diferentemente dos dois líderes libertados, queriam que o processo mobilizatório fosse arrefecido. Desse modo, as duas concepções de luta acabaram gerando uma série de impasses e conflitos que culminaram na saída de alguns integrantes do movimento, dentre os quais Luxemburgo e Liebknecht. Os dois militantes foram responsáveis pela fundação do Partido Comunista Alemão (o KPD – *Spartakusbund*). O KPD, desde sua criação, por praticar uma série de ações revolucionárias sendo que, em 1919, na tentativa de sublevar Berlim, seus dois líderes foram presos e barbaramente assassinados. Depois disso, os espartaquistas foram violentamente reprimidos e perseguidos pelos social-democratas (vale lembrar, partido esse, formado então com inúmeros companheiros do antigo movimento: agora debandados para as fileiras do poder).

No concernente à situação inflacionária: estatisticamente um dólar nos anos de 1919-20 correspondia a 4,2 marcos; em 15/11/1921 a 258 marcos; em 16/09/1922 a 1460 marcos; em 01/02/23 a 48.000 marcos; em 14/10/1923 a 440.000.000 marcos; em 23/10/1923 a 56.000.000.000 marcos; em 20/11/1923 a 4.200.000.000.000 marcos... Em 23/11/1923 foi lançado pelo novo comissário para a Moeda Nacional o *Rentenmark* por Hjalmar Horace Greely Schacht, restabelecendo o “valor do dinheiro” na Alemanha.

Apesar de restabelecido o valor do dinheiro (mas não, evidentemente, o sofrimento que isso causou e os traumas daí decorrentes), a crônica da vida alemã desses tempos apresenta inúmeros retratos e fragmentos absolutamente cruéis, das estratégias de luta e de sobrevivência encetadas pela população. Inúmeros foram os “delitos contra a moral”, de grande contingente de sujeitos em sua faina desesperada, em estado crônico de mendicância e de desemprego, para sobreviver. Ao lado de uma vida nada alegre nos cabarés e nas casas noturnas (imagens vendidas e negociadas por outros cronistas do período); roubos; prostituição das mulheres, muitas vezes com o consentimento de marido, pais e irmãos; alto índice de consumo de droga com a proliferação dos poderosíssimos e consentidos traficantes de todo tipo; formação de gangues de delinquentes, principalmente os de extrema direita...

Ainda com relação a Weimar, lembra Eric Hobsbawm (2002 : 65):

Ninguém realmente desejara Weimar em 1918, e, mesmo os que a aceitaram ou a apoiaram ativamente viam-na com condescendência: não era o ideal, mas era melhor do que a revolução social, o bolchevismo ou a anarquia (se fossem da direita moderada), e melhor do que o Império Prussiano (se fossem da esquerda moderada) Ninguém poderia adivinhar se duraria além das catástrofes de seus primeiros cinco anos: um tratado de paz punitivo quase unanimemente considerado ofensivo pelos alemães de todos os matizes políticos, golpes militares fracassados e assassinos terroristas na extrema direita. (...) Durante a metade da década de 20 a República de Weimar parecia que daria certo. O marco estabilizara-se – permaneceu estável até o fim –; a economia mais poderosa da Europa se recuperava da guerra, retomava seu dinamismo e pela primeira vez a estabilidade política afigurava-se possível. Mas não podia – e não pôde – sobreviver à queda de Wall Street e à Grande Depressão. Em 1928 a ultradireita lunática parecia virtualmente extinta. Nas eleições daquele ano o partido nazista de Hitler ficou reduzido a 2,5% e a doze assentos no Reichstag, menos do que o cada vez mais débil Partido Democrata, o mais fiel sustentáculo de Weimar. Dois anos mais tarde os nazistas estavam de volta com 107 cadeiras, em segundo lugar dos social-democratas. O que restava de Weimar foi governado por decretos de emergência.



Georg GROSZ. *Suicídio*, 1916.

(expressionismo crítico)



Flávio de CARVALHO. *Retrato de Mário de Andrade*, 1939.

(expressionismo cromático-figurativo)



Robert WIENE (direção). Cena de *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*), 1919.

Acerca dessa situação, e trazendo mais próxima a vida das prostitutas da Alemanha do período, Bertolt Brecht (1898-1956) escreveu o seguinte poema:

Sou um excremento. De mim mesmo só posso exigir fraqueza, traição e desonra, mas um dia eu percebo: Está ficando melhor, tenho as velas enfunadas, meu tempo é este, posso ser melhor que um excremento

Comecei. Por ser sido excremento, percebo, quando embriagada, me deito simplesmente e não sei quem passa por mim, agora eu não bebo mais. Parei.

Tristemente devo fazer muito que me dói para me manter viva; tomei veneno que teria matado quatro cavalos, por ser a única maneira de permanecer viva; de vez em quando cheirei cocaína, até parecer um lençol sem ossos.

Então olhei no espelho – E parei.

Tentaram me passar sífilis mas não tiveram êxito, Só podiam me envenenar Com arsênico: tinha tubos no meu flanco dos quais, noite e dia, fluía pus. Quem poderia pensar que os homens iriam de novo voltar a me excitar? Imediatamente recomecei.

Nunca levei comigo um homem que não fizesse algo por mim, e precisava de todos.

Quase não tenho sensações, nenhuma unidade.

Mas Ainda sinto aquilo entrar e sair, principalmente entrar.

Ainda reparo que chamo minha inimiga de 'puta velha' e reconheço-a como inimiga quando um homem a olha.

Mas daqui a um ano Terei me livrado até disso – Comecei.

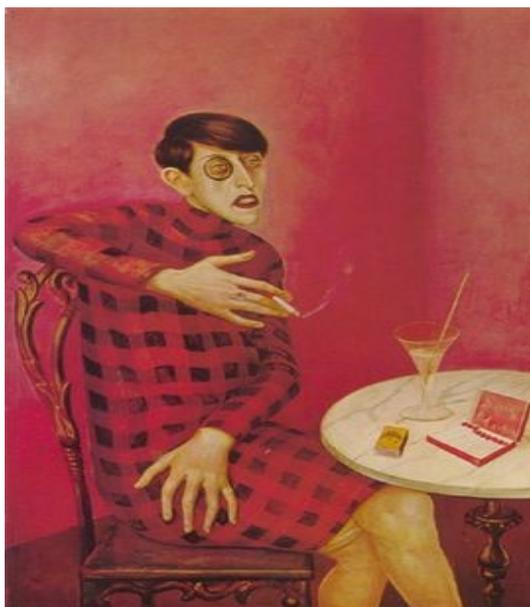
Sou um excremento, mas tudo com A melhor das intenções. Estou chegando.

Sou o sexo de amanhã.

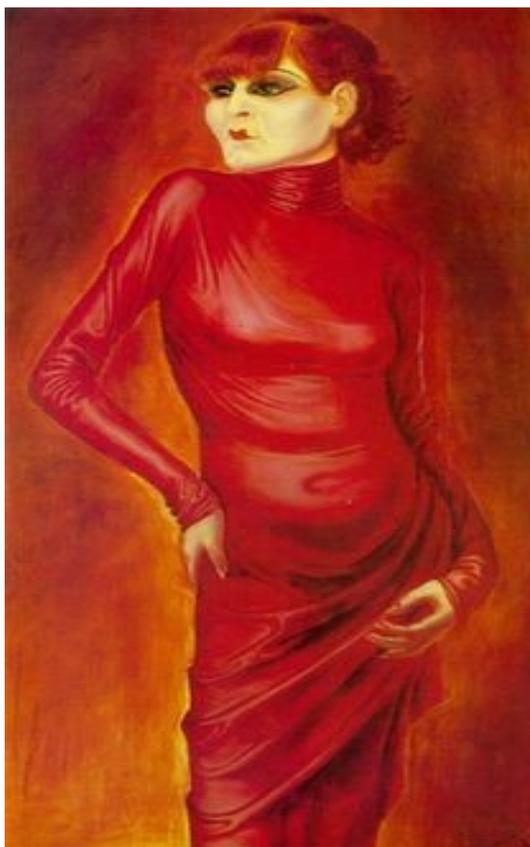
Já não mais um excremento, mas A dura argamassa da qual se fazem as cidades.

(Ouvi uma mulher dizer isso).

Ambientes e frequentadoras das noites alemãs.



*Retrato da jornalista Sylvia von Harden, Otto Dix, 1926*



*Retrato da dançarina Anita Berber, Otto Dix, 1929.*

De outra forma, as contingências sociais mostravam cabalmente que não se tratava, de modo algum, de os sujeitos fazerem uma opção fundamentada no alardeado conceito de livre-arbítrio... A desastrosa e desesperante situação social (anteriores: Reich prussiano e galopante período de miséria e de crise econômica e mesmo a Primeira Guerra Mundial), induzia a humanidade, premida e massacrada pela realidade, a uma espécie de “escolha pelo constrangimento” e pelas necessidades de sobrevivência, postas por um E(e)stado dissolvente.

Lembra Eric Hobsbawm que Agnes Heller afirma que a história “(...) trata do que acontece visto de fora, e as metáforas tratam do que aconteceu visto de dentro.” Desse modo, talvez fosse pertinente arriscar que o Expressionismo tratou o visto, o vivido de fora (da realidade social) como horror trazido para a memória entre-vista, percebida, permitida, intuída pelo e para o de dentro. Assim, a forma pela qual alguns dos artistas do período, por meio de certa e (por que não peculiar) sensibilidade, filtravam a realidade, buscando rerepresentá-la de modo estético, dificilmente poderia concretizar-se de modo a que ela não aparecesse deformadamente. Mais que isso, não se tratava de apresentar o social esteticizado fundamentado no reacionário, confortável e abstrato ditado segundo o qual: *de gustibus non est disputandum* (gosto não se discute): a total ausência de perspectiva, em conjunto com as violências sociais desesperantes e sem a menor possibilidade de vislumbres qualitativos, parecia induzir ao niilismo e às escatologias denunciadas.

Apesar de tudo, a produção artística característica dos artistas burgueses do período refletia e apontava, de modo bastante coerente, esse processo social. O segundo expressionismo (já apontado, a partir de Raymond Williams como social), desenvolvido a partir de 1923, acabou por congregando novos artistas, a uma visão diferenciada e oposta à anterior, reunidos sob o nome de *Neue Sachlichkeit* (*Nova Objetividade, Sobriedade*) [\*]. Nessa nova tendência, a maioria de seus integrantes era partidária e militante de esquerda.

### **Neue Sachlichkeit**

Movimento artístico de oposição aos excessos subjetivistas do Expressionismo. Friedrich Gustav Hartlaub, agitador cultural, afirma que o movimento surgiu na década de 1920, e afirma haver dois grupos ligados às artes plásticas: o *Verists* (veristas), cujos trabalhos mais revolucionários da tendência, registrariam seu tempo de modo irônico, satírico e crítico. Deste braço da *Neue Sachlichkeit* fazem parte: Otto Dix, Georg Grosz, Christian Schad e outros. O segundo grupo denominado *Magical Realists* (realismo mágico), que ele chama também de *classicists*, cujos trabalhos seriam ordenados por certa atemporalidade e reordenação aos padrões clássicos. Artistas desse segundo grupo: Anton Räderscheidt, Alexander Kanoldt, George Schrimpf e outros.



Christian SCHAD. *Auto retrato*, 1927.



George Schrimpf.

[http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/from\\_expressionism\\_to/](http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/from_expressionism_to/)

Desse modo, e depois de certa estabilidade econômica, a Alemanha, em 1929, mergulha em um novo processo de crise que terminaria com a ascensão dos nazistas ao poder, colocando um ponto final na história e na intensa vida cultural da República de Weimar. Os poucos anos de normalidade democrática serviram, por meio de inúmeros pactos e mesmo eliminação dos opositores, e não são poucos os historiadores a afirmar isso, serviram para ampliar as concessões à direita. As concessões acabaram por corroer o poder por dentro, sob o disfarce de um nacionalismo que se tingia de fanatismo cada vez mais alastrante. Muitos intelectuais democratas, que participaram do poder, começaram a sofrer todo tipo de pressão e acabaram por ser expulsos da vida pública, tendo em vista as alianças entre a burguesia e os militares.

Às pressões nacionalistas e reacionárias dos setores que detinham o poder, as esquerdas assumiram, e naturalmente não na mesma proporção, posições mais radicalizadas e de enfrentamento. Essa polarização, segundo muitos dos comentaristas do movimento expressionista, teria sido uma das determinações principais pelas quais a dramaturgia expressionista deu uma guinada no sentido de sua explícita politização.

Neste rápido recorte, vale ainda trazer à tona o fato de a calamitosa situação social alemã dos anos de 1920, e o total descaso com relação ao sentido de humanização, gestava em si – pelas evidências apontadas e pelo reiterado massacre da classe trabalhadora, por meio de inúmeras tentativas de organização do movimento – a ascensão do nazismo, que levou Hitler ao poder, com a ajuda e amparo da social-democracia, em 1934. Dessa forma, e sem que se possa considerar paradoxal, não é de se estranhar que a polícia hitlerista, e principalmente aquela chamada e autodenominada de elite: os S.S., com todos os requintes de maldade perpetrados contra a humanidade, fosse formada com os chamados *lumpens*, [\*] retirados ao desemprego, da fome, das injustiças de toda ordem.<sup>5</sup> Tratava-se, portanto, no sentido de continuidade das injustiças e seu aperfeiçoamento, de montar um exército formado por indivíduos dispostos a qualquer coisa (e as gangues tiveram, neste particular, um papel importante) para não voltar às suas antigas situações de miséria e de pobreza. Como a situação social era de calamidade, as artes, e particularmente a dramaturgia, mostravam o indivíduo desintegrado e sem condições ou vontade de participação objetiva em seu contexto histórico.

Na *Filosofia do Direito*, Hegel afirma que o ser humano, por natureza, não é bom nem mau: é um ser que não se deixa determinar exclusivamente pelo que lhe é natural, mas, em sendo capaz de autodeterminação, tem vontade própria. Rechaçando o conceito abstrato (e colado ao senso comum) de liberdade: que seria uma determinação da vontade (ou o tão alardeado vazio e reconfortante conceito de livre arbítrio). Assim, muitos dos artistas (à semelhança dos *flâneurs* [\*] citado por Walter Benjamin - *Paris do Segundo Império*. 1989.) mesmo tendo a consciência da impossibilidade do arbítrio, não conseguem superar esta limitação, cultuando desconfortável e dolorosamente as sombras do social (nele introjetadas). De outra forma, como anunciado, sobretudo pela psicanálise moderna, o criador passou (por instâncias inconscientes e

---

<sup>5</sup> Nesse sentido, o ensaio de Theodor ADORNO. *Educação após Auschwitz*, In: *Theodor ADORNO – 54*. São Paulo: Ática, 1986, pp. 33-45, caracteriza-se em leitura obrigatória, fundamentalmente por conta, dentre outras observações propostas, de a permissão à violência ser formada na infância. Desse modo, segundo o filósofo, Auschwitz já estava presente nos homens (enquanto uma tendência ao genocídio), muito antes de sua materialização em campo de concentração. Segundo Adorno, deixar de considerar essa possibilidade: “(...) é escamotear a verdade através de palavreiro idealista”.

tantas outras conscientes), à condição de “criatura” do mundo real e de suas fantasmagorias, reais e imaginárias. Alimentos de múltiplos e complexos interesses a dobrar (*doppelgänger*) [\*] a existência.

Nessa perspectiva, artistas e intelectuais (assim como muitos outros cidadãos alemães) dividem-se em dois grupos distintos. Os primeiros, nesse grande grupo, adotam, buscando libertar-se das mazelas apenas individualistas, as questões sociais e políticas, desenvolvendo essa temática também às suas produções artísticas; o segundo, fundamentalmente nas grandes cidades alemãs, dos chamados “amalucados anos vinte”, desenvolvem uma atitude de *amusmang* (decorrente da palavra francesa *amusement*), cujo significado aproxima-se de ‘fuga da realidade’. De outra forma, ainda, parece que para esse segundo grupo, tratava-se de reverter o conceito de *l’art pour l’art* [\*], mas sem aderir à facção que defendia o conceito de arte como militância e transformação social. Desse modo o novo conceito advindo desse processo, ao criar uma nova necessidade (de não intervenção nas questões políticas), levou os artistas a uma produção artística priorizando o princípio de *l’homme pour l’homme*.

Enfim, nas condições históricas e objetivas do momento de desenvolvimento do Expressionismo, prevalecia de modo despótico a objetividade do Estado sem a menor possibilidade de mediação do cidadão, com a perda por parte deste de participar na condição básica da cidadania ou de reconhecer-se na condição de ser social integrado ao seu contexto. Dessa forma, pode-se entender que o cidadão, alijado de poder (em seu duplo sentido ou segundo Kant: sem sua *humanitas*) de participar do contexto histórico-social, tenha enveredado subjetivamente para dentro de si mesmo, posto ser essa a única forma pela qual ele conseguiria manifestar-se acerca da vida e de si mesmo.

Tratou-se, enfim, de um processo de confronto, do indivíduo consigo mesmo, por intermédio do qual foi promovido um embate entre uma existência amarga, difícil e cruel e um utópico vir-a-ser. Esse embate, para além da mera esperança, caracterizou-se na única forma de o indivíduo conceber sua própria (e isolada) redenção. A respeito dessas e outras questões postas por todos os movimentos de vanguarda e

fundamentalmente com relação ao Expressionismo, Eduardo Subirats (1991) chama a atenção para as seguintes questões:

(...) a utopia social e cultural das vanguardas, de signo revolucionário e emancipador, carregava implícitos os momentos de sua integração a um processo regressivo de colonização tecnológica da vida e racionalização coercitiva da sociedade e da cultura. A atual crise da modernidade e a invalidação estética e política das categorias fundamentais da vanguarda é o resultado desta contradição entre sua atual função regressiva e legitimadora, e os objetivos emancipadores que a respaldaram, tanto de um ponto de vista estético como social.

A crítica teórica da estética e da utopia de uma cultura racional das vanguardas não pode eximir-se da reflexão a respeito da crise da modernidade e do vazio que hoje reina quanto aos valores formais ou éticos da arte e da cultura. Os princípios e objetivos do Movimento Moderno perderam por completo sua energia criadora e crítica e a capacidade de desenhar de maneira reflexiva e consciente o futuro. No melhor dos casos, desembocaram numa retórica acadêmica ou formalista, alheia aos conteúdos culturais e às angústias, bem como às esperanças de nosso tempo. (SUBIRATS, 1991: p.2-3)

Em termos hegelianos, a “autoconsciência” desses artistas estaria encastelada numa compreensão unilateralmente positiva da realidade. Assim, a despeito de eles imaginarem estar praticando/vislumbrando o novo encontravam-se rigorosamente refugiados em um círculo fechado (daí a palavra encastelada), imune às surpresas e desumanidades do mundo. Romper o círculo, abrindo-se para o novo, representaria assumir o negativo: que em sua expressão mais concentrada seria a morte. Os homens comuns (inconscientes) evitam a morte a todo custo, entretanto, alguns dos artistas do Expressionismo social parecem ter sido capazes de olhar a morte de frente, conquistando sua verdade, posto que foram capazes de encontrar a si mesmos na “mais absoluta dilaceração”. Como decorrência dessa atitude, em sua situação terrível, a autoconsciência supera-se a si mesma, porque foi obrigada a pensar criticamente sua finitude, abrindo-se para a incorporação da “força mágica” do negativo, que lhe permitiria caminhar na direção da busca da universalidade. Nesse trânsito muitos abriram mão do trabalho enquanto atividade pela qual os sujeitos humanos afirmariam, inicialmente, seu poder de interferir na realidade objetiva, dominando-a e pondo-a, astuciosamente, a seu serviço.

Por conta das ideias de Hegel, é importante afirmar que na perspectiva apresentada, a importância do movimento deve-se tanto ao Romantismo como ao trabalho de, pelo menos um excepcional dramaturgo.

No final do século XIX, por intermédio da caustica crítica social de suas obras: Frank Wedekind (1864-1918) caracteriza-se em paradigma para o movimento, pelo menos em dramaturgia. Com *O despertar da primavera* (*Frühlings erwachen*, de 1891) alguns aspectos da opressão dos velhos sobre os jovens, a descoberta do sexo na adolescência e o suicídio: espécie de consciência da finitude da vida aparece na obra. Outro aspecto importante, diz respeito ao diálogo dito lógico e racional que na obra é premeditadamente abandonado. A este diálogo racional emerge uma linguagem poética e intensificada na boca dos jovens, sendo que os representantes do poder, velhos e professores, têm uma linguagem pobre, sem imaginação e eivada por um senso comum próximo à imbecilidade.

Enfim, os expressionistas percorreram parte do caminho da “figura” chamada de autoconsciência (como nomeou Hegel na *Fenomenologia do Espírito*) sem deixar que ela se transformasse em razão (*vernunft*), para permanecer no ‘corajoso’ enfrentamento da morte. Dessa forma, tem-se pela primeira vez na história das artes, e de modo absolutamente visceral, a consciência de um homem atomizado e cindido (Eu, representando o próprio artista-protagonista), que perscrutava isoladamente a paisagem na qual se assentavam seus pés, danificando e afastando-o de uma dimensão comunitária de sua vida.

Coisas, fatos, acontecimentos, valores, tudo são agora meros resultados, e o que importa é a visão crítica das raízes. Digamos que, do plano ôntico, passamos ao ontológico; do cansaço do ôntico, à perquirição das bases ontológicas. O expressionismo formula duas questões essenciais: o que é o eu e o que é o todo? E isso, sempre em prejuízo do referido plano ôntico. Começo com a questão medular, a do eu. (BORNHEIM, 1992: p.25-6)

A perda de sentido do mundo e sua fragmentação, e o agigantamento do eu são efeitos que se pressupõem. Por essa razão vale dizer que o expressionismo endossa uma visão idealista da realidade, o que significa apenas que tudo o que não é o eu, isto é, o plano ôntico, dos objetos, e o ontológico, do fundamento, é destituído de sua consistência própria, desmancha-se no indefinido das sombras. Símbolo teatral é o experimento de Stanislavsky da “caixa preta”, em que tudo se torna indistinto precisamente

nesse indefinido – recurso tipicamente ajustável ao expressionismo, que encontraria nessa caixa a sua própria razão de ser. (BORNHEIM, 1992: p.31)

Diferentemente das características mais comuns dos outros movimentos de vanguarda (tanto anteriores quanto posteriores), o Expressionismo não tinha, ao que consta, líderes e nem se legitimava a partir da escritura de manifestos. O movimento não possuía e nem se preocupava com um conteúdo programático que pudesse, pelo menos, reunir seus artistas em torno de um projeto comum. Dessa forma, o fenômeno artístico ganhou a condição de assumida subjetividade individualista (em face a um poder, um não saber, um não conseguir, uma certeza do não alcançar...), decorrência da necessidade desesperada de o artista lançar mão da arte: não para dialogar com seus eventuais receptores, para trocar experiências. De outra forma, a totalidade dos artistas do movimento lançava mão das linguagens artísticas para concretizar seus gritos internos, rigorosamente monológicos (em alguns casos na forma de expletivos), tendo em vista as impossibilidades concretas e de negação da felicidade: algo assemelhado ao conceito de lugar ideal dos românticos da *sturm und drang* e crueldade da vida social.

Desse modo, o pseudodiálogo (ou dialogicidade interior ou ainda diálogo aparente) dos textos expressionistas tornou-se cada vez mais fragmentado (ou mesmo fracionado), mais poéticos e expressivos: repletos de emoções cada vez mais paroxísticas. Assim, o que o Eu do artista, de certo modo, despregado (por opção e por fuga) da experiência coletiva, queria, necessitava e desejava – e que acabaria por dominá-lo – seria aquela desesperada e egóide “busca do de-dentro-de-si-mesmo”, de modo tantas vezes autobiográfico. Além de Wedekind como modelo anterior é preciso mencionar, também, as experiências dramáticas radicais desenvolvidas por August Strindberg (1849-1912). O importante dramaturgo sueco inicia-se nos postulados do realismo, envereda para o naturalismo e faz um pouso significativo no movimento simbolista. No universo onírico, místico e enigmático característico do Simbolismo, August Strindberg apresenta uma série de obras cujas protagonistas são sujeitos perdidos, desconhecidos, sem autonomia. Tomado por tantas questões, sobretudo aquelas em processo de discussão e de formalização decorrentes da psicanálise, o dramaturgo cria uma dramaturgia batizada

de “dramaturgia do ego” ou “dramaturgia do sonho”. Essa dramaturgia tem seu estofado e escopo no sonho e este, na condição de devaneio trazido para o mundo real, transforma-se em exercícios monologáveis.

Acerca de algumas dessas questões vale abrir caminho para uma reflexão apresentada por Anatol Rosenfeld (1993):

Não basta dizer que a comunicação em geral se torna difícil num mundo de crescente fragmentação e especialização (em que cada disciplina fala sua linguagem própria e os símbolos de certas ciências já não podem ser retraduzidos para a língua comum), de rápida mudança cultural (a ponto de as novas gerações já não falarem a mesma língua dos pais) e de extrema mobilidade social (devido à qual as mais diversas valorizações se chocam, impedindo a cristalização de um público homogêneo). É preciso acrescentar que agora o próprio diálogo racional (e mesmo poético) em moldes convencionais – base do teatro tradicional – se afigura obsoleto e como que desautorizado, quando se pretende apresentar impulsos inconscientes, por definição inacessíveis à articulação consciente. O diálogo parece igualmente desqualificado quando se procura levar à cena a engrenagem anônima dos objetos e do mundo social, por definição inapreensíveis pela comunicação interindividual. (1993: p.202-3)

Se os problemas do tempo imaginário e dos níveis “profundos” da vida psíquica tendem a suspender a situação dialógica – básica para o teatro tradicional –, visto encerrarem o indivíduo na sua subjetividade solitária e transformarem as outras personagens em projeção da consciência central, fato semelhante se verifica nas tentativas de apresentar os poderes anônimos da história e da engrenagem social. Esses problemas surgem também em tipos de teatro que procuram dar uma visão “planetária” do nosso mundo. (...) a limitação do palco tradicional é rompida para expandir o mundo cênico além do diálogo interindividual, mediante a narração – sequência ampla de cenas sem relação causal, sem encadeamento e continuidade lineares –, mediante personagens narradores ou comentadores, cartazes, cantores, coros, projeções cinematográficas, radio locutores, cenas simultâneas e outros recursos. (1993: p.205-6)

Como a manifestação/expressão artística correspondia ao Eu impessoal e desagregado do artista, idealizando o mundo e as relações sociais, a produção daí resultante apresentou-se, na primeira tendência do Expressionismo, eivada por um lirismo incontável e revelador: paradoxalmente não do contexto social, mas do modo pelo qual as sombras da realidade, nele internalizadas, passaram a determinar, muitas vezes de modo quase abstrato as visões que o artista pudesse conceber,

carregar do mundo. Com a guerra, a insatisfação que existia na Alemanha só fez crescer, generalizando-se por todos os setores e classes sociais. Com grandes estratégias e parafernalias patrioteiras dos partidos de centro-direita envolveu-se, como sempre, a população em discursos emocionalmente nacionalistas. Em discursos inflamáveis, a grande Alemanha – que sempre lutara pela liberdade, evocando não poucos episódios nesse sentido – teria sido levada, quase por heroísmo a uma guerra que não desejava, mas da qual, não importa o que acontecesse, sairia vitoriosa. A partir, entretanto, de 1916, quando a vitória já não mais era certa, as teses daqueles que se opuseram desde o início à guerra ganharam popularidade cada vez maior. Nesse particular, as primeiras montagens expressionistas começaram a se tornar mais freqüentes e bem sucedidas, sobretudo pelas indicações definidas pelo dramaturgo Paul Kornfeld (1889–1942) [\*], segundo as quais era preciso abolir os psicologismos e os realismos apresentando em seus lugares interpretação “agarradas e pregadas” a comportamentos exacerbados, lançando mão de todos os recursos para projetar significados e intenções concretamente expressivas.

Nesse ponto, a grande influência vem sem dúvida de Freud, e isto por duas razões. Em primeiro lugar, a psicanálise liberta do passado, cura neuroses, traumas, cujas raízes estão na infância. Transpondo isto em termos de cultura, podemos dizer que a psicanálise liberta da tradição da história. Em segundo lugar, a perspectiva de Freud é a da subjetividade; ao contrário, porém, do que acontece na psicologia clássica, a raiz dessa nova subjetividade é impessoal: o inconsciente foge à alçada daquilo que se considerava ser a pessoa, e a subjetividade torna-se mais anônima. O problema se faz mais claro para o nosso tema se passarmos a C.G. Jung, o principal discípulo de Freud. Para Jung o inconsciente passa a ser considerado dentro de uma perspectiva coletiva; haveria forças coletivas, comuns a todos, cristalizadas em arquétipos, que determinam o homem desde o seu inconsciente. (BORNHEIM, 1975: p.65-6)

Nessa perspectiva, como não poderia deixar de ser – rompendo com a estrutura tradicional do drama rigoroso: que não dava conta dos sonhos e vislumbres utópicos de redenção e de restauração de um determinado, específico, idealizado e subjetivo e deformado humano –, surge uma nova maneira e forma de apresentar a realidade. Durante a Primeira Grande

Guerra Mundial, e seu incontável número de mortos, de que realidade falar? Se no último lastro do século XVIII alguns artistas e intelectuais revoltaram-se contra o modelo hegemônico neoclássico, imposto pela França, considerando a dura realidade social da guerra, houve outra e nova revolta. A forma do drama não dava conta de apresentar os homens em seu tempo. Apesar de algumas semelhanças o lirismo subjetivista do Expressionismo pressupunha, fundamentalmente, um mergulho profundo para dentro de si mesmo; já, o lirismo impressionista, caracteriza-se em uma atitude substancialmente perceptiva, quase passiva, a partir da qual o artista punha-se como a “escutar” o mundo e a natureza, com o objetivo de captar-lhes sua respiração mais profunda ou sua harmonia mais essencial. A despeito disso, entretanto, não se pode dizer que os dois movimentos tivessem sido rigorosamente opostos. De outro modo, ainda, o surgimento de um não excluiu o outro, tendo em vista que muitos dos artistas (sobretudo na literatura) do expressionismo surgiram no impressionismo. Nesse sentido, são vários os teóricos que vêm em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, escrito por Reiner Maria Rilke (1904, publicado em 1910), uma espécie de introdução à literatura expressionista.

Novamente, os alemães rejeitaram o modelo paradigmático. No início do século XX havia um estofo formal para buscar uma nova forma. Decorrente do movimento romântico, cuja estrutura evolui nas diversas fases por que passou o movimento, das experiências de Franz Wedekind, dos dramas naturalistas, via as *Freie Bühnes*, surge um novo drama. Esse novo drama chamou-se drama de estações (*stationen drama*) e misturava em sua forma aquilo que se podia chamar de realidade e o pesadelo. Na estrutura, esses dramas alicerçados em uma única consciência e por meio de uma única personagem no plano da realidade – herdeiro também do *dream play*, desenvolvido por Strindberg – foi chamado também de monodrama. Dramas em que havia uma só personagem ou consciência. Dramas em que o conjunto de personagens, a partir de uma única e central, corresponderia ao plano mental da protagonista. Trata-se de um conceito, no mínimo inadequado, uma vez que tanto para a cena como para o próprio fenômeno teatral a personagem precisa materializar-se, sendo esta uma condição essencial para a apreensão do drama por parte do espectador. O termo monodrama é utilizado por determinados teóricos,

encabeçados, ao que tudo indica, por Martin Esslim, que parece ter, senão criado, socializado o termo.

Nesse novo drama em que as cenas tinham uma curta extensão, eram independentes de certa forma e apresentavam a trajetória de um único indivíduo, “confundidor” da realidade e do irreal, do imaginado, do pesadelo, da insuportabilidade. O *locus* da personagem era, portanto, a memória deformada pelas mazelas do real ou por uma patológica capacidade de imaginar. Tal procedimento, à luz da teoria tradicional do drama, quebra com todos os conceitos de exposição, encadeamento, evolução, diálogo dramáticos, em voga, aceitos e praticados pela totalidade de dramaturgos inseridos no modelo que exigia e priorizava o drama do indivíduo (burguês), e cujo modelo paradigmático estaria especialmente construído e também “ruído” por Heinrich Ibsen (1828-1906). Tal proposição, *grosso modo*, concretizou-se a partir da superposição de linguagens, que acabou por enfatizar a pesquisa formal, direcionando as criações para um tratamento abstrato verificado, fundamentalmente, nos recursos imaginativos utilizados nas encenações. A esse respeito, afirma Gerd Bornheim (1992: p.37):

Percebe-se, então, que a busca da linguagem formal tende a dar as costas para a realidade concreta em que envolvem os personagens. Já não é apenas o personagem, agora titubeante, que fala, pois é a própria situação que passa a falar: tudo fala. E acrescenta-se que também a fala sofre um processo que a torna abstrata: fragmentada, torna-se passível das mais variegadas composições. É essa visão deformada da realidade – visão conscientemente deformadora, que se quer como ato de deformação que está na base do expressionismo, e, por isso mesmo, o trabalho abstrato se faz inerente ao próprio ato criador, ainda que subsista sempre ao menos a moldura de uma realidade transubjetiva, que subsiste por si mesma.

No plano do assunto a dramaturgia tivesse sofrido determinadas e “impurificantes fissuras”, com relação à forma do drama, pela inclusão, na condição de protagonista, de certos indivíduos que não pertenciam às classes médias (e que, dentre tantos outros, Jacques Copeau (1879-1949) execrava – fazendo escola no Brasil com vários de nossos críticos). Por ser impossível em determinado momento da história da Alemanha e também da Europa, boa parte da produção dramática – desenvolvida em fins do século XIX e início do de XX – e que tinham no

Realismo/Naturalismo um modelo dramatúrgico padrão, acaba por incorporar não só as personagens excluídas da autoproclamada sociedade, mas assuntos absolutamente antiteatrais como a guerra, por exemplo. A partir da fissura experimentada pelo Naturalismo, que deixou de ser e representar um bloco monolítico, verifica-se, segundo argumento apresentado por vários historiadores do teatro, dentre os quais Gerd Bornheim, uma significativa diferença entre o Naturalismo francês e o alemão.

Na França, e de modo mais genérico, o Naturalismo alicerçou-se no conceito de “visão fotográfica”, cujo método de recriação, fundamentado no conceito de simulacro da realidade era determinado pelo cientificismo (que dominava o ambiente acadêmico francês), por meio da utilização do método de observação empírica. Em tese, essa proposição opunha-se a toda e qualquer forma de idealização (como se isso, em arte, fosse possível) ou de fantasia. Nessa verdadeira profissão de fé no cientificismo, característica do pensamento hegemônico do período, Émile Zola (1840-1902), no romance *Thérèse Raquin* (publicada em 1867), afirmou estar absolutamente convencido do que dizia embasado em determinações científicas, segundo as quais: “Chegamos agora ao nascimento da verdade”. A arte, por intermédio dessa acepção, passou a ser praticada como ciência, correspondendo àquilo que se denomina de *erzats* da ciência, sendo condicionada (por meandros de natureza determinista) ao meio e às circunstâncias, ou seja: à hereditariedade e ao ambiente circundante.

Na Alemanha, e primeiramente através da *Freie Bühne*, fundada em 1889, por Otto Brahm (1856-1912), o cientificismo determinista francês foi ganhando, gradativamente, conotações diferenciadas, sobretudo pelas reflexões em curso no país desde o final do século XVIII. De outra forma, os processos históricos, e o conseqüente desenvolvimento da consciência histórica – como transposição dos assuntos históricos do passado ao estilo do contexto atual – passa a “invadir” os textos teatrais. Dessa forma, a dramaturgia alemã alargou seus horizontes em relação à praticada pelo naturalismo francês, desenvolvida principalmente por André Antoine (1858–1943) e Émile Zola. Como decorrência dessa nova visão do naturalismo alemão, e certa insistência na responsabilidade do indivíduo,

não mais enquanto paciente, mas como sujeito da história, a própria história passou a servir de protagonista a muitas das obras produzidas sob a bandeira estética do Naturalismo. Desse modo, e pelo seu enveredamento entre as associações de trabalhadores, houve um grande fosso transposto, se se pensar nas primeiras declarações de Otto Brahm ao lançar, em janeiro de 1890, o manifesto do *Freie Bühne*:

A divisa da arte nova será uma única palavra: a verdade; a verdade em todos os caminhos da vida, que é precisamente o que queremos e exigimos. (...) não se trata da verdade objetiva que escapa àquele que luta, e sim da verdade individual, que surge livremente da mais profunda convicção interior e é livremente expressa; a verdade da mente emancipada e livre. (...) e que conhece apenas um inimigo mortal, desde o seu nascimento e por herança: a mentira, seja qual for a forma que adote. (*apud* BORNHEIM, 1992: p. 19)

A partir desses dois naturalismos, priorizando o modelo alemão (a partir de suas características históricas), pode-se dizer que nessa produção artística, muitas das verticalizações levadas às últimas consequências pelo Expressionismo, no concernente às responsabilidades dos indivíduos com relação a si mesmo e ao contexto, terão aí, também, sua gênese. Os chamados gritos internos dos artistas, primeiramente experimentados de modo mais sutil, como afirma Bornheim, ganharão a condição de urros e de gritos mais esganiçados até um estado de rebelião (interna e excludente das questões postas pelo social), contra todas as estruturas estéticas e sociais. Desse modo, por meio da linguagem teatral e do desenvolvimento do movimento expressionista, houve um rompimento radical contra tudo que pudesse estar ligado ou que representasse o passado, mas não, de modo contundente, o passado vislumbrado pelos românticos. Nesse particular, Léo Gilson Ribeiro (1964) afirma:

(...) o Expressionismo e o Romantismo, apesar de aparentemente contrastantes, na realidade confirmam mutuamente os mesmos princípios espirituais que precederam à sua gênese artística. O Expressionismo é meramente um *espelho deformante* do Romantismo, a distorção de poucos centímetros que transforma a aparência de uma experiência humana, sem contudo alterar a essência do indivíduo que se contempla a si mesmo. Devido a essa deformação, o que era sonho no Romantismo torna-se pesadelo no Expressionismo, a leve e intelectual ironia de um Heine transmuta-se no grotesco, no caricatural; a magia, o elemento fantástico dos contos de Hoffmann adquirem características de delírio, de loucura, enquanto a máscara

de desencanto do romântico perante a realidade da vida transforma-se em aparição monstruosa. Assim é que o suspiro abafado do melancólico poeta romântico, saudoso de uma pátria indefinida, aumenta de intensidade e torna-se um grito, um urro de animal ferido e em lutas mortas. (...)

O elemento social, já tão presente na consciência romântica, torna-se, em mãos dos poetas e pintores expressionistas, um libelo, uma poderosa arma crítica à sociedade burguesa, um anátema vibrante contra o materialismo, a mecanização crescente do mundo moderno, industrializado e urbanizante. (1964: p.13-4)

De modo relativamente próximo de Gerd Bornheim (1975), tal proposição esbarra e faz avançar algumas teses de Hegel, para quem a arte e a religião exigiam um movimento reflexivo através do qual o sujeito pudesse mostrar-se capaz de “debruçar-se outra vez” (do latim *re flectere*) sobre um objeto que não se deu a conhecer suficientemente num primeiro momento ou contato em uma relação imediata. Assim se o pensamento de Bornheim acata as teses de Hegel, fica evidente a crítica à tese romântica segundo a qual o artista genial seria guiado por força(s) misteriosa(s) e sem consciência do que estaria fazendo. Como os artistas não olhavam o mundo de modo racional, mas de modo mais atordoado, parece meio evidente que não poderiam reconhecer-se nele. Entretanto, para Hegel, em sua *Estética*: “Sem reflexão, sem escolhas conscientes, sem comparações, o artista é incapaz de dominar o conteúdo que deseja expressar. É um equívoco pensar que o verdadeiro artista não sabe o que faz.” Desse modo, equívoco ou não, afirma Bornheim (1964: p.64):

Também o expressionismo deve ser considerado um movimento de reação; mas neste caso ela se apresenta com uma característica nova e importantíssima, de consequências radicais. Porque o expressionismo não reage apenas contra este ou aquele movimento, contra o naturalismo, o neoclassicismo e o neo-romantismo (que eram os movimentos vigentes na Alemanha do princípio do século). O elemento novo da experiência expressionista é que ela reage, sem mais, contra o todo do passado; é o primeiro movimento cultural que deve ser compreendido, antes de mais nada, por uma rebelião contra a totalidade dos padrões, dos valores do Ocidente. Verifica-se, assim, no expressionismo, e pela primeira vez, um sentido de radicalidade absoluta, a vontade de um caminho que é precipuamente recusa.

Acresça-se a esta situação ou, mais especificamente, “negação” de tantas influências do passado, ainda, o fato de o mundo burguês e seus

valores estarem entrando em um processo de esboroamento e de colapso incontestáveis, fundamentalmente pela experiência da guerra, que parecia demandar e incitava a uma quase total negação presente. Para os expressionistas o Impressionismo, por exemplo, representava o desenvolvimento de uma forma passiva de ver o mundo capaz somente da percepção da casca das coisas. Assim, ao olho exterior deste, o Expressionismo buscou o interior, cuja profundidade, segundo sua ótica, chegaria a algo próximo do núcleo das coisas. Dessa forma, se o naturalismo alemão havia tomado como assunto a história do país, em processo de contextualização: passado e presente passaram a ser negados levando os artistas a uma retomada de atitude escapista, a partir da qual o único mergulho possível indicava o mais profundo em direção ao como já afirmado dentro-de-si.

Tal situação não poderia deixar de refletir na literatura e nas artes em geral. Toda arte do passado, com raríssimas exceções, pode ser compreendida a partir de uma ordem ideal estabelecida – elaborada como foi sobre um fundo de valores estáveis, dotados de garantia intocável – seja ela divina, moral ou simplesmente social. Em nosso século, este respeito à ordem estabelecida se desfaz, e o todo do real é equacionado em termos de problema. A arte cessa, pois, de gravitar em torno de valores absolutos. E a primeira e vigorosa expressão, em um sentido global, dessa nova visualização do real é o que constitui o expressionismo. Trata-se agora de construir um mundo novo, embora tal esforço termine por revelar-se ilusório, comprometido que é com uma concepção niilista do homem. (BORNHEIM, 1964: p.64)

Como resultante desse conflito existencial – alimentado por um determinado tipo de senso de inatingibilidade e de quimérico (no sentido de valer não a realidade histórica, mas aquilo que o Eu necessitava ou mesmo o modo pelo qual essa realidade era percebida pelo artista), – o herói expressionista arquetípico da primeira fase do movimento, em uma espécie de transe autobiográfico apareceu duplicado por um jogo de projeções que o fragmentava, chegando, às vezes, a plurificá-lo em diversas outras personagens. Dessa forma, o (anti)herói expressionista, assemelhado a uma espécie de fragmento caleidoscópico, formado por um jogo de espelhos côncavos e convexos, apresentou imagens distorcidas e desesperadas através da justaposição desses múltiplos cacos – resvalando para um messianismo cegante e rigorosamente niilista.

### **Nilismo** (lt. *Nihil* como negação)

O conceito de nilismo – representando aniquilamento, descrença absoluta, transfiguração/morte, portanto, o sem sentido – ganha conotação diferenciada de acordo com os diversos movimentos de vanguarda. Com o Expressionismo, entretanto, o conceito aproxima-se daquele conferido a ele de acordo a doutrina política. Nesta acepção a mudança e a transformação só seriam possíveis pela destruição daquilo que socialmente injusto existisse. Como as instituições sociais legitimavam todo tipo de experiência radical e dentre elas o paroxismo representado pela guerra, o sentimento de utopia, anteriormente ligado a espaço coletivo, acaba por ganhar conotação de quimera e de impossibilidade. Assim, o nilismo expressionista combina vitimização do indivíduo pelo sistema injusto e sua conseqüente impossibilidade de reversão. De outro modo, a felicidade coletiva e a individual são impossíveis e definitivas.

Se o mundo caracterizava-se em uma angustiante e perene fonte de negação da felicidade, de desumanidade e fechado em seus quatro lados, impedindo a comunicação com o próximo: representando um conglomerado metropolitano gigantesco e em que, finalmente, só tinham lugar a destruição e a deformação. Paulo Chiarini (1967: 8), nessa senda, comenta:

(...) exasperando e sobrecarregando a própria linguagem, no sentido do êxtase abstrato e completamente interior do indivíduo, que dessa forma consegue conferir aos próprios sentimentos apenas a força do grito lancinante, do paroxismo místico, quase dispensando as palavras de toda realidade humana, ou no sentido da deformação densa e colorida do grotesco.

Comentando aspectos desse caráter desesperante, podem ser encontradas as seguintes afirmações:

Compreende-se, assim, que esta arte facilmente possa deixar de pé os nervos do espectador. De fato, estamos diante de uma arte que demasiado frequentemente se configura dentro dos limites do histérico, dominado pelo sentimento do desmedido, de uma exacerbação que esposa o simbólico. O doente, por exemplo, nunca é simplesmente tal doente: é a doença. Visa-se desta forma a atingir uma arte o mais direta, o mais intuitiva, o mais primitiva possível.

Compreende-se também que a expressão da subjetividade se transforme em algo coletivo. O doente, como dissemos, perde a sua individualidade e se torna expressão de doença. O grito é grito de ninguém, mas por isso mesmo é grito de todos. O que domina, e sempre mais intensamente, a arte expressionista, o seu horizonte social, é o homem-massa, isto é, o homem que não é por si, mas que vive por contágio. Faz-se mister, portanto, expressar pela arte aquela região última, coletiva do homem. E daqui se despende, sobretudo na fase final do movimento, uma dimensão social e

mesmo socialista. Nesta linha, Brecht é o mais ilustre filho do expressionismo. (BORNHEIM, 1992: p.67)

Finalmente, a barricada contra o racionalismo materialista, levantada pelos românticos e dizimada pela revolução industrial e pelo Naturalismo, reduz-se a pequenas fortalezas individuais de poetas e prosadores que, de suas distantes torres, encontram, no seu interior, no interior do ser humano, a possibilidade de fuga da realidade aterrorizante, penetrando no universo irracional do inconsciente, do pesadelo, da loucura. Como no movimento barroco, o homem se isola da guerra (no caso do Expressionismo da Primeira Guerra Mundial) para escapar ao espetáculo horrendo da bestialidade humana e da destruição avassaladora. (RIBEIRO, 1964: p.15)

Apesar de os movimentos artísticos passarem por tendências distintas e articuladas, o Expressionismo caminhou para outra tendência sobretudo pelo fato de muitos dos artistas terem morrido durante a guerra. A segunda tendência, mais ligada às questões políticas (bom ater-se às teses de Bornheim apresentadas acima), muda o foco dramático da forma chamada *Ich drama* (drama do eu) para *Wegdrama* ou *Erlebnis drama* (drama de trajetória do autor). Em ambos os expressionismos, que em artes plásticas se pode denominar também como figurativo (crítico e experimental) e abstrato, de acordo com Bernard Dort, em ambos os casos (e/ou fases do Expressionismo) aquilo que se poderia nomear herói expressionista é condenado a destruir o mundo e destruir-se a si mesmo com perdas, naturalmente, para ambos.

Desse modo e com objetivo mais didático (uma vez que o assunto será retomado mais adiante), o movimento expressionista, em algumas fontes historiográficas, aparece dividido nas seguintes fases, chamadas de:

- “destrucionismo” e, por outros, de “expressionismo precoce” – *Frühexpressionismus*, corresponde à primeira fase, que teria se desenvolvido entre 1907 e 1913-4. De modo esquemático, refere-se às tentativas de rompimento com os moldes antigos de pensamento e também da produção hegemônica.

- “salvacionismo” (na medida em que muitos dos autores e artistas característicos dessa fase buscaram compromissos de natureza política mais contundente (e não condicionados exclusivamente ao seu discurso). Alguns historiadores designam essa fase de “alto expressionismo” – *Hochexpressionismus*, que teria se desenvolvido entre 1914-18,

culminando exatamente com a Primeira Grande Guerra; tratando-se de uma fase de maturidade e também àquela do auge de criação literária e teatral, extremamente carregada de puro subjetivismo. É nessa fase, também, que cresce entre os artistas um forte sentimento de contestação e condenação à ordem social, fundamentalmente ligada aos movimentos de esquerda. Essa tendência de adesão aos movimentos de esquerda desenvolve-se principalmente pela vitória da Revolução Russa em 1917 (e que na Alemanha, especificamente, influenciou o movimento, também derrotado, espartaquista).

- “absurdismo” que corresponde à mais complexa das fases. O *Spätexpressionismus* – ou “expressionismo tardio” –, cujo período de desenvolvimento corresponderia à produção desenvolvida a partir de 1918-1919 a 1925, mas não interrompida aqui. Fruto do estado de abatimento por que passa a Alemanha no pós-guerra, as obras mergulham e espelham de modo paroxístico a negação da existência. Nela, ainda, é clara a impossibilidade do diálogo e de interlocução.

Dessa forma, e independentemente das tendências/fases do ou pelas quais tenha passado o movimento expressionista, é importante que não se perca de vista as características comuns e o ‘a que viemos’ da estética, matizados, evidentemente, pelos compromissos de seus artistas: agrupados, como se viu, em tendências distintas.

Kasimir Edschmid publicou, em 1917, um ensaio acerca *Do expressionismo poético*, em que se definem os objetivos e as características do movimento, a sua estética própria. Diz Edschmid: “A realidade deve ser criada por nós. A imagem do mundo deve ser refletida em toda a sua pureza e autenticidade. Mas é apenas dentro de nós que ela existe – os fatos não têm importância senão na medida em que o artista apreende, através da sua forma externa, o que se oculta por detrás deles. Uma casa não é apenas um objeto: há que surpreender-lhe a sua mais íntima essência, captar-lhe a sua forma mais profunda. Assim também o homem deixa de ser um indivíduo, ligado ao dever, à moral, à sociedade e à família, para ser unicamente o que há de mais sublime e miserável ao mesmo tempo: *um homem*”. (...) Assim o expressionismo não busca reproduzir – em sentido naturalístico – o mundo, mas antes servir-se de todos os recursos da arte do teatro (palavras e gestos, luzes e sons, uns e outros levados ao seu grau de mais espasmódica intensidade) para transmitir ao espectador uma visão própria do mundo. “Os artistas do movimento – escreve ainda Edschmid – não tiram fotografias: têm

visões” - ou, como diria Rimbaud, que foi um dos mais diretos precursores da poética expressionista, *iluminações*. (REBELLO, 1964: p.249-50)

Independentemente das tendências do movimento, e até para que se possa avançar, é bom que se diga que nenhuma revolução pode ser feita pela arte. Sabe-se, por outro lado, que a arte pode ajudar a consolidar os novos valores postos por um processo revolucionário, fundamentalmente no que diz respeito à chamada mudança de mentalidades (que propõe fissuras ideológicas; desacomodamentos comportamentais cristalizados e viciados; revisões de valores, posturas e adoção de uma nova ética). Dessa forma, apesar de o Expressionismo objetivar não a fotografia (ou a reprodução do imediatamente percebido), mas a reconstrução pesada e desarvorante da realidade, é o caso de se perguntar, sobretudo na segunda tendência, o que objetivavam seus artistas? Que tipo de comunicação os artistas buscavam estabelecer a partir de seu niilismo: real/ideal? Singular/universal? Se a arte pressupõe também uma luta simbólica, que códigos foram buscados? Que tipo de efeito se pode conquistar pela morbidez e pela histeria? Que tipo de artista, até a subida de Hitler ao poder, radicalizou sua produção? Sendo o Expressionismo uma produção fundamentalmente burguesa, ao negar o mundo, que artista negou sua classe de origem?

Enfim – e bastante longe daquilo que poderia afigurar-se como uma retórica vulgar – Ernst Toller foi apenas um; Piscator foi apenas um; Brecht foi apenas um... mas suas contribuições ao teatro, “apesar do um de cada um”, estiveram sempre alicerçadas nas experiências coletiva, social e histórica. Tomando uma vez mais Bornheim (1992: p.25):

A intenção precípua do expressionismo, a par de um radical sentimento de insatisfação, está numa vontade de penetração mais profunda nas estruturas do real – penetração essa que já não dispõe da estabilidade dos pólos norteadores da arte tradicional; qualquer reconstrução se faz longe dos horizontes da pedagogia idealizada de um Schiller. De certo modo, pela vontade de reconstrução, o expressionismo situa-se nos antípodas da arte abstrata: por fraqueza, ainda se deixa seduzir pelo canto da arte total de Wagner. Mas a sombra de desconstrução o habita, o que leva a incidir também no abstrato.

Bertolt Brecht, sempre inquieto, iniciou-se em teatro na terceira fase do movimento. Em 1918, como assistente de Erwin Piscator, o dramaturgo

escreveu seu primeiro texto completo, *Baal*: um surpreendente texto anárquico e arrebatador. Ele mesmo, passando por várias e articuladas fases, e não fosse assim talvez não conseguisse escrever obras tão significativas, escreve o poema *Perguntas a um operário que lê*. Com o autor e seu poema, encerra-se este primeiro item.

Quem construiu a Tebas de sete portas?  
Nos livros estão nomes de reis.  
Arrastaram eles os blocos de pedra?  
E a Babilônia várias vezes destruída –  
Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas  
Da Lima dourada moravam os construtores?  
Para onde foram os pedreiros, na noite em que a Muralha da China ficou pronta?  
A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.  
Quem os ergueu? Sobre quem  
Triunfaram os Césares? A decantada Bizâncio  
Tinha somente palácios para seus habitantes? Mesmo na lendária Atlântida  
Os que se afogavam gritaram por seus escravos  
Na noite em que o mar a tragou.

O jovem Alexandre conquistou a Índia.  
Sozinho?  
César bateu os gauleses.  
Não levava sequer um cozinheiro?  
Filipe da Espanha chorou, quando sua Armada  
Naufragou. Ninguém mais chorou?  
Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.  
Quem venceu além dele?

Cada página uma vitória  
Quem cozinhava o banquete?  
A cada dez anos um grande homem.  
Quem pagava a conta?

Tantas histórias.  
Tantas questões” (BRECHT, 1990: 167)

## Origens do movimento expressionista

Realmente, já não há estilo, mas estilos, num forte plural. (...) depois da hegemonia do naturalismo, começa a desentranhar-se um novo estilo, o expressionismo (...)

Do expressionismo também se deve dizer que é, por inteiro, uma cosmovisão. Agora, porém, a nova escola obedece a coordenadas que são, em seus princípios básicos, totalmente alheias às do naturalismo. Mas aqui também, e mesmo muito mais, evite-se simplificar as coisas. A dramaturgia expressionista, tão vasta quanto esquecida, ergue-se indubitavelmente ao nível da universidade, seja pela abrangência de sua temática, seja pelo nível estético em que tudo é elaborado. Assim, não obstante a ruptura com a tradição, esse movimento apresenta o nível dos grandes momentos da vida cultural alemã.

Gerd BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*.

Em *Teatro de marionetes*, afirma Kleist: “Neste ensaio, a visualização romântica de felicidade é exemplificada através de uma espécie de parábola, que relata a aventura de um jovem adolescente, desprevenidamente entregue aos seus tenros anos, com uma espontaneidade irrestrita, sem reservas, destituída de qualquer “*petite idée derrière la tête*”. Um dia, porém, este jovem surpreende-se a si próprio, diante de um espelho, executando, sem premeditação um gesto que é todo beleza, todo graça; sorri e encanta-se consigo mesmo. Tenta repetir o gesto, mas tudo que consegue é um arremedo mecânico, desprovido de vida: a graça desaparece. Ele se impressiona; inconformado, teima em repetir a pureza daquele primeiro gesto, e passa horas, dias, diante do espelho, diante de si próprio. Seus esforços, porém, são inúteis, e desde então – conclui o poeta – o adolescente transforma-se profundamente, o seu rosto já é outro, torna-se homem adulto. O preço desta transformação é irresgatável: consiste no sacrifício da inocência e da beleza; a felicidade, a graça, dão lugar ao grotesco e o passado irrepetível determina a nostalgia. O comportamento pré-reflexivo cedeu o seu lugar à reflexividade”.

Apud Anatol ROSENFELD. *Teatro moderno*.

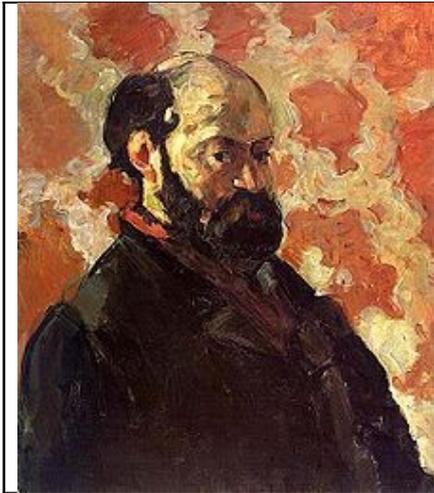
Como é comum acontecer com as chamadas genealogias, várias são as interpretações e visões acerca do nascimento do Expressionismo. De qualquer forma, permanece consensual, entretanto, o fato de o movimento caracterizar-se em uma resposta – fundamentada em uma necessidade estética: violenta e visceral – contra uma realidade histórica adversa e

odiosamente cruel, na qual a burguesia alicerçava seus mais caros valores e à concepções de arte daí decorrentes. Os artistas, ligados à burguesia, ainda cujas imagéticas fossem deformadas e contra a própria classe que forjou a guerra, as injustiças, ao lado do horror também apresentam muita idealização. Inadequação e rejeição do mundo herdado, da impossibilidade de um outro-novo-mundo e, principalmente, de si mesmo. Desse modo, Odette Aslan, ao propor uma rapidíssima discussão acerca do movimento e localizando-o com Strindberg, na condição de precursor, afirma:

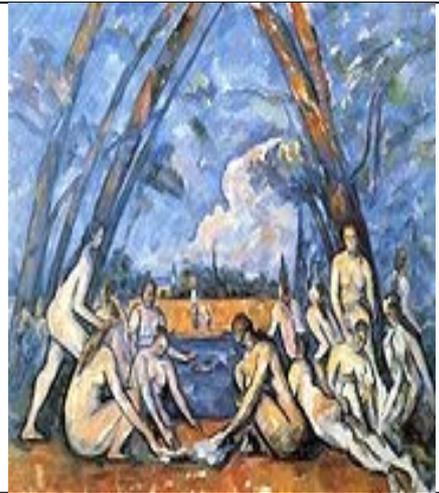
(...) (como em *O caminho de Damasco*, de Strindberg, peça pré-expressionista), ou *Aquele que não tem nome ou Ninguém*. Cometeu um erro que ignora, é acossado por demônios, por um deus vingativo, ou então é perseguido pela sociedade. Sente necessidade de expiação, de purificação interior, de auto-sacrifício ou, ao contrário, sua agressividade se desenvolve. Rompe com a sociedade que o oprime, recusa-se a manter a ligação com a família, a observar as regras da moral, do dever. Nihilista e até anarquista, é individualista em primeiro lugar, quer trazer à luz o que sente intuitivamente nas profundezas de seu próprio ser. O mundo é ele, ele o projeta em visões oníricas. (ASLAN, 1994: p.114)

Assim, segundo vários historiadores e comentaristas das artes, o termo Expressionismo, em sua acepção mais genérica (e, ainda, atual), foi usado pela primeira vez pelo pintor Julien-Auguste Hervé, em 1901, para designar uma série de oito telas expostas em Paris. Em outras fontes encontra-se a informação segundo a qual o termo foi utilizado por crítico francês para designar as obras de Cézanne (1839-1906) e, principalmente, às de Van Gogh.

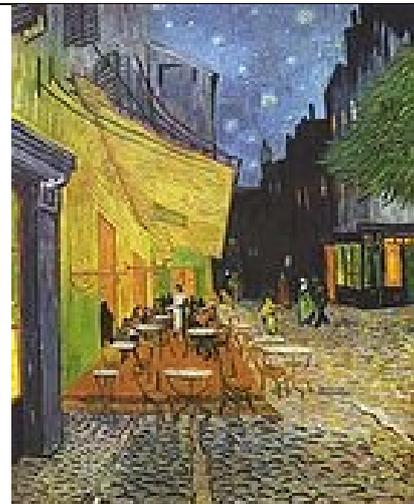
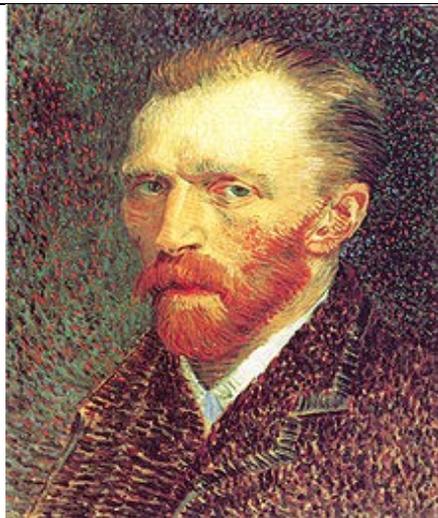
O termo Expressionismo prestou-se fundamentalmente para designar o esforço realizado por alguns pintores, no sentido de superar o “registro passivo” das impressões (como aquele objetivado e resultante dos pintores do Impressionismo), imprimindo em suas obras uma capacidade criativa ilimitada, febril e violenta, eivadas rigorosamente por uma visão/idealização subjetiva da realidade.



CÉZANNE. *Auto retrato*, 1875.



CÉZANNE. *Os grandes banhistas*, 1898-1905



### EXPRESSIONISMO

Dietmar Elger (1998: p.7-8) afirma: "O termo Expressionismo é, em todos os sentidos, multifacetado e vasto, sendo quase impossível defini-lo de forma precisa. Além disso, parece ter várias origens. É do conhecimento geral que Paul Cassirer, negociante de arte em Berlim, caracterizou a arte de Edvard Munch como sendo expressionista, colocando-a expressamente numa posição oposta ao impressionismo. Porventura, também poderá ter sido Lovis Corinth quem impôs o termo com a sua observação em 1911 por ocasião da 22ª exposição da *Secession* ("XXII *Secessions-Ausstellung*"). (...)

Mesmo que, hoje em dia, com a necessária distância histórica, se consiga facilmente distinguir os artistas com a sua diversidade de estilos e as suas diferenças, ainda não existe uma definição clara sobre quais os artistas que podem ser vistos como típicos representantes do Expressionismo. (...)

Entretanto, o Expressionismo não se limitava somente às artes plásticas, não havendo, no entanto, mais nenhuma área em que a sua importância e influência fossem tão

no entanto, mais nenhuma área em que a sua importância e influência fossem tão grandes. A forma de exprimir expressionista encontra-se igualmente na literatura, no teatro, nos cenários, na dança, no cinema e na arquitetura. Os críticos e especialistas de arte costumam estar de acordo ao datar este fenômeno. O ano da criação do grupo de artistas *Die Brücke*, [A Ponte] 1905 em Dresden, e o fim, cerca de 1920, dos distúrbios revolucionários do pós-guerra, são as datas que são vistas como alicerces do início e do fim deste movimento na Alemanha. (...) Este período de 1905 até 1920 designa simplesmente os anos, nos quais os acontecimentos políticos e o clima social encontravam no estilo expressionista a melhor forma de expressão, anos esses, em que – como hoje dizemos – o Expressionismo marcava o espírito da época.

(...) o Expressionismo parece ser mais a expressão da forma de vida de uma geração jovem, a qual somente tinha um ponto em comum: a rejeição das estruturas políticas e sociais vigentes.

Claudia Cavalcanti, na revista *Cult* 39 (2000: 48), atendo-se a outros aspectos da questão, completando de certo modo as informações até aqui apresentadas e fundamentadas nos autores mais consultados e aqui amplamente citados, como Rosenfeld e Bornheim, afirma:

O expressionismo nasceu quando o império alemão caminhava cada vez mais claramente para aquele estágio avançado da sociedade imperialista contra a qual já se pronunciavam escritores como Karl Kraus e Heinrich Mann. Era uma sociedade dominada pela grande burguesia, pelos militares e pelos nobres e que, como se pode deduzir, encontrava representação numa arte “acadêmica”, neoclássica. A geração nascida sobretudo entre 1880 e 1890 começou então a se rebelar contra os valores herdados por um século que já acabara, atitude antiburguesa que na Alemanha detonou o expressionismo, quase que concomitantemente a outros movimentos de vanguarda europeia. (...) A simpatia dessa geração era direcionada mais aos marginais da sociedade burguesa (prostitutas, ladrões, mendigos) que propriamente à classe trabalhadora (o que só viria a acontecer aos poucos, sobretudo com a guerra e a Revolução de Outubro). Na literatura expressionista, são heróis aqueles que rompem com o mundo burguês para habitar, se preciso for, o submundo.

Nesse sentido, o “novo homem” (*der neue Mensch*) ansiado pelos jovens expressionistas seria o indivíduo cuja ação era caracterizada por um rigor ético e filosófico e cujo objetivo de vida (subjetivo e idealista, evidentemente) deveria ser marcado por um humanismo indiferente a classes sociais. É claro que os impulsos para tal pensamento partiram de teóricos como Lênin e

Bakunin, do conceito do super-homem de Nietzsche e de modelos literários, de alguma forma igualmente marginais, como Kleist, Büchner, Grabbe, Rimbaud e Baudelaire.

Dessa forma, o sentido de ruptura, intentado pelos expressionistas não se constituiria em novidade posto que sua produção característica acompanhasse vários dos movimentos culturais desenvolvidos na época. Nesse particular, afirma R.S.FURNESS (1990: p.16-7): Foi a ênfase de Nietzsche sobre a autoconsciência, o autodomínio e a autorrealização apaixonada que deu ao pensamento expressionista seu impulso mais forte. (...) mas foi a geração expressionista que foi engolfada por seu *pathos* atrevido, sua insistência na destruição do velho e moribundo, e sua ênfase para o atrevimento e a visão (...) “Onde está o relâmpago que vai lambê-los com sua língua? Onde está a loucura que deveria inundá-los?” (...) A apostasia imperiosa de Nietzsche emocionou toda uma geração de poetas e pensadores; sua ênfase no idealismo, na vontade e êxtase ardente, encontrou sua contrapartida na subjetividade intensa de muitos dos expressionistas e tem sua procura do Homem Novo, cujos traços muitas vezes mostravam uma nítida semelhança com os de Zaratustra. Sobretudo, foi o culto de Nietzsche à criatividade e à força da vida que lançou as raízes mais profundas na nova mentalidade.

Na pintura, por exemplo, a necessidade e concretude de ruptura podiam ser encontradas no Cubismo. Na música, a partir das composições dodecafônicas e atonais de Arnold Schoenberg (1874-1951). Nesse particular, ainda, a imaginação constituiu-se no dado diferenciador para sobrepujar, por exemplo, o culto subjetivista e abstrato e denominado simbolista da alma. Acerca de tantas características e singularidades do movimento, assim comenta Marvin Carlson (1998: p.335-6):

O expressionismo alemão – o teatro de vanguarda mais significativo da época – partilhava com o futurismo, o surrealismo e o dadaísmo uma rejeição tanto do naturalismo, com sua fidelidade à realidade superficial e seu interesse nas questões sociais, quanto do simbolismo, com sua adoração da beleza e das visões de paraísos etéreos. Os novos movimentos exaltavam a subjetividade e o vitalismo e favoreciam a abstração, a distorção e o excesso lírico sobre a mimese e a beleza formal. Inimigos comuns e certas preocupações compartilhadas permitiam uma certa fertilização cruzada entre esses movimentos

contemporâneos, mas não obstante diferenças significativas os dividiam. O fascínio pela maquinaria moderna e pelos produtos da sociedade industrial não era de forma alguma compartilhado pela maioria dos expressionistas; pelo contrário, eles tendiam a achar que o espírito do indivíduo estava sendo esmagado por esses desenvolvimentos. (...) o expressionismo (...) buscava explorar os mistérios da vida interior. As rapsódias psicológicas de Nietzsche ajudaram a orientar nessa direção os jovens alemães do novo século, e no drama, tanto Wedekind como Karl Sternheim foram importantes precursores, mas provavelmente a maior influência isolada foram as últimas peças de Strindberg, amplamente lidas e encenadas na Alemanha durante os anos de formação do expressionismo.

Insistindo, portanto, e tendo em vista tantas fontes desconhecidas acerca do assunto em pauta, na proposição segundo a qual não teria havido um “movimento ou um grupo que se anunciasse como expressionista”, Norbert Lyton (*apud* STANGOS, 1997: p.27-8) afirma que o “rótulo” surgiu em 1911:

(...) quando na exposição de Secessão de Berlim incluiu uma galeria de trabalhos designados como sendo da autoria de *Expressionisten* – todos eles de Paris: Matisse e os *fauves*, mais Picasso em sua fase pré-cubista. Em 1914, o rótulo foi aplicado aos artistas do *Die Brücke* e a outros. A tendência era aplicá-lo a toda uma gama de correntes internacionais surgidas depois do impressionismo e que se pensava serem anti-impressionistas. (...) A palavra expressionismo não pretendia, em geral, significar nada de mais preciso do que subjetivismo antinaturalista.

Denis Bablet, um dos maiores teóricos sobre espaços de encenação e várias outras questões ligadas à linguagem teatral, assim comenta o nome dado ao movimento:

Há termos de que abusam críticos e historiadores, amadores de classificações sedutoras e arbitrárias. *Expressionismo* é um deles. Não se sabe exatamente o que significa, a que estilo preciso se refere, qual o fenômeno histórico que evoca. Pensa-se, quase sempre, que se trata de um produto “made in Germany”, cujo consumo não é recomendável ao mercado francês. E se se pretende qualificar cenários distorcidos, iluminações brutais, violentamente contrastadas, gestos enfáticos, mímicas extravagantes, gritos ou murmúrios inaudíveis, o excesso, a exasperação, o mau gosto, a incoerência, inútil procurar mais, esses gestos, essas mímicas, esses gritos são *expressionistas*... Uns dirão que é um “ismo” a mais, outros, uma doença, uma nevrose em que se misturam a nostalgia das brumas nórdicas e uma mística incompreensível aos nossos espíritos cartesianos, uma “wagnerite” de

segundo grau. Para outros, ainda, é a arte barroca do século XX, a menos que não passe de uma moda... (BABLET, 1975: p.303)

Dessa forma, o termo aceito e incorporado por parte dos artistas alemães foi utilizado pela primeira vez, em 1911, na revista alemã *Der Sturm* (*A Tempestade*). Segundo Lynton (*apud* STANGOS, 1997: p.29)

(...) a revista e empresa-editora de Herwarth Walden, *Der Sturm*, iniciou suas atividades em 1910, e sua galeria de arte, com o mesmo nome, foi inaugurada em 1912. *Der Sturm* tornou-se uma importante força na divulgação das tendências de vanguarda alemãs e centro-europeias, mas Walden realizou mais do que isso: levou à Alemanha exposições de arte estrangeiras que foram influentes sobre os interesses alemães e, ao mesmo tempo, indicativos desses interesses. Sua primeira exposição, em março de 1912, combinou uma individual do austríaco Oskar Kokoschka e uma coletiva dos pintores do *Blaue Reiter* [*O Cavaleiro Azul*] de Munique. No mês seguinte, Walden montou a exposição futurista italiana que fizera recentemente sua estreia em Paris; agora em Berlim. (...) Durante esse mesmo ano, a revista *Der Sturm* publicou entre outras coisas, manifestos futuristas, passagens de *Sobre o espiritual na arte*, de Kandinsky, o ensaio de Apollinaire, *Réalité et peinture pure* [*Realidade e pintura pura*] e o de Léger, *Les origines de la peinture contemporaine* [*As origens da pintura contemporânea*]. (...) Sua gama de interesses incluía a poesia, a música e o teatro líricos, campos para os quais contribuiu pessoalmente. Suas atividades, complementadas pelas de outros indivíduos e de centros, fizeram da Alemanha a principal vitrine para a vanguarda europeia durante os anos que precederam a Primeira Guerra Mundial.

Por meio do nome aparecido na revista, atribuiu-se o nome de expressionista a um grupo de pintores revolucionários, no concernente às experimentações formais, constituído, entre outros, por: Emil Nolde (1867-1956), Ludwig Kirchner (1880-1938), Oskar Kokoschka (1886-1980) apólogos da auto-expressão (ou de um forte “expressivismo”) mais ou menos imediata, fundamentados na crença de que se essa auto-expressão fosse suficientemente direta. O resultado disso poderia ser mais facilmente comunicado aos receptores das obras artísticas.

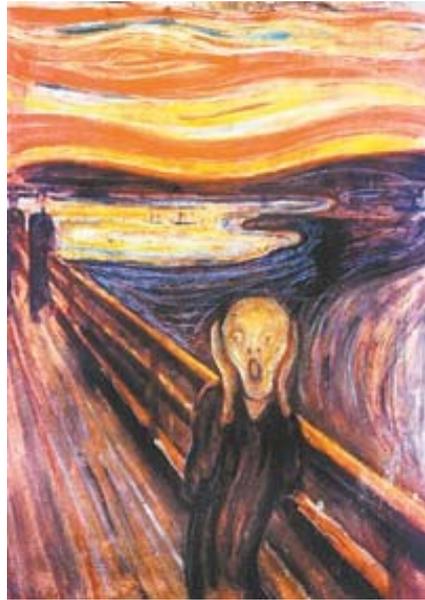
A aceitação do termo, em tese, foi acatado, fundamentalmente, como oposição ao academicismo e como critério antiestético. Em outras fontes bibliográficas, encontra-se a informação segundo a qual *Le Cri* (*O grito*) – obra de 1893-1895, do norueguês Edvard Munch (1863-1944): o

pintor das telas “do não visto” (aquilo que se via), mas daquilo que o perturbava, como sendo o marco para designação do Expressionismo em pintura. A boca escancarada da personagem do primeiro plano da obra *O grito*, enquanto símbolo, corresponderia a uma cratera em estado de explosão. Tal imagem, representando, portanto, a metáfora visual mais próxima daquilo que, provindo do interior, ao projetar-se/lançar-se para fora destruiria pela pressão o de dentro e destruiria por inundação o de fora. Enfim, a partir dessa metáfora, o Expressionismo olharia a realidade mediante um olho interior que penetraria o envoltório do social, procurando perscrutar, de algum modo, as variações mais sensíveis do homem em sua trajetória pelo mundo, cuja paisagem, pelo menos em tempos de guerra estaria absolutamente destruída.

A totalidade de historiadores das artes fala em densificação e intensificação dos gritos. Obras gritantes, vulcânicas. Bornheim assim se refere ao *O grito*:

Existe um bem conhecido quadro de Edvard Munch que mostra uma mulher imóvel sobre uma ponte – terra de ninguém; Munch conseguiu emprestar à sua tela excepcional intensidade dramática, uma dramaticidade que se manifesta por meio da única ação da figura pintada, a ação de gritar. Se devêssemos escolher uma palavra para definir todo o expressionismo, esta palavra seria exatamente esta – o grito. Pois o expressionismo é esse grito que brota de uma solidão radical, o grito de um homem identificado ao grito. Sua dimensão, contudo, deve ser bem compreendida, porque não se trata do grito como consequência de um drama, apogeu de uma história ou ápice de uma intriga; antecedendo a qualquer drama, história ou intriga, o grito como que se basta, grita-se porque só resta o grito, expressão de um sem sentido radical. Não se trata, portanto, da resultante de um desdobramento psicológico ou fisiológico, como em certas peças de Ibsen ou de Strindberg; a psicologia e a fisiologia apresentam-se como uma tessitura apenas aparente, que mal consegue esconder o seu sem sentido. (BORNHEIM, 1992: p.65-7)

A respeito das necessidades impulsionadoras que teriam conduzido Munch ao registro de seu ‘grito’, aparece, do próprio artista a seguinte declaração:



O Grito, Edvard Munch, 1893

O Grito

Edvard Munch, 1893

Certa noite, eu caminhava por uma via, a cidade de um lado e o fiorde embaixo. Sentia-me cansado, doente... O sol se punha e as nuvens tornavam-se vermelho-sangue. Senti um grito passar pela natureza; pareceu-me ter ouvido o grito. Pinteí esse quadro, pinteí as nuvens como sangue real. A cor uivava. (*apud* OLIVA, 2000: 79)

Em outras fontes bibliográficas encontra-se a afirmação segundo a qual o conceito de expressionismo teria sido adotado, a partir de 1913, como decorrência da *Gesamtkultur* (nova totalidade de cultura ou unidade de arte e vida), conceito desenvolvido por vários artistas e apresentado a partir do Primeiro Salão de Outono, realizada em Berlim. Alguns dos artistas participantes do salão teriam aderido a uma nova seita mística, chamada Mazcaznán, que misturava misticismo utópico e vegetarianismo, objetivando a criação de um novo mundo. Segundo Eckardt e Gilman. (1996: p.65-6):

O termo [expressionismo] é vago, conotando uma resposta igualmente vaga, emocional e freqüentemente mística à época desumanizada em que a Europa estava entrando naquele tempo. Em 1919 *Der Sturm* publicou o “Manifesto do Extremo Expressionismo” de Johannes Molzahn. Escrito em estilo expressionista, dizia em parte:

“A obra – a que nós, como pintores, escultores e poetas, estamos ligados – é a poderosa energia da experiência – é vontade cósmica – fogo eterno – uma

flecha viva – alvejando você – brilhando em seu sangue – correndo assim mais rápida e animada – brilhando melhor na eternidade.

Sol e lua são nossas imagens – que lhe passamos – bandeira estrelada de eternidade fim – jogada entre poço e pico – não temos nenhuma tradição – nem posses – que valha a pena reivindicar. Trazemos grande promessa.”

À luz de tais observações que – na ausência de termos mais apropriados poder-se-ia chamar de exotismo exacerbado – parece ter acometido parte significativa dos artistas do movimento expressionista. Como uma manifestação expressiva, arma ou ferramenta o Expressionismo recorreu, também, ao escapismo. De longe, distantes daquela realidade, a qualquer um, hoje, seria complexo e difícil julgar/avaliar o quê teria sido mais correto. Ocorre, entretanto, que ao transitar com determinados conceitos abstratos e superficiais, para não dizer propriamente religiosos (como parece ser concretamente o caso dessa última apresentação genealógica), os artistas, longe de criticar a sociedade, realizaram uma verdadeira devoção ao ideário burguês adaptada a princípios orientais bastante degradados, eximindo-se, naturalmente, de uma formulação crítica mais séria. Por este tipo de adesão muitos artistas dispensam-se de apontar e estabelecer confrontos com a realidade objetiva. A não explicitação de fatores determinantes para o aprisionamento concreto do homem tanto à ideologia como às instituições repressivas, libertava parte significativa dos artistas a apresentar outra forma de argumentação que demandasse outros tipos de análise ou de posicionamento. De outra forma, tomando Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) ao analisar aspectos característicos da indústria cultural – cuja analogia é pertinente –, afirmam: “(...) a chamada ideia abrangente é um classificador que serve para estabelecer ordem, mas não conexão. O todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: p.118). De certa forma, parece ser dessa “ideia abrangente” de liberdade e de sofrimento de que partem muitos dos expressionistas, sobretudo aqueles da primeira fase do movimento (ou mesmo os *magical realists*).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ainda acerca do ocultismo, orientalismo e outros ismos de natureza, cf. T. Adorno. *Tesis contra el ocultismo*, In: *Minima moralia*. Caracas: Monte Avila, 1975, pp.255-62.

A produção teatral, mesmo não unívoca, ganhou características especiais no sentido de as revoltas intro-externas do movimento poder redimensionar-se para além de certa revolução que ocorria na tela, na cor, na composição... O teatro transforma-se em um plano sensível, muito mais amplos e maior do que o pictórico. Assim, no concernente à participação de vários dos artistas plásticos nas experiências teatrais, lembra Rebello (1964: p.246):

A presença de um pintor (Kokoschka) e de um escritor (Barlach) entre os primeiros dramaturgos expressionistas permite verificar as origens plásticas do movimento, a que diretamente se ligam as atividades dos grupos *Die Brücke* (1905) e *Der Blaue Reiter* (1911), em cujo âmbito empreenderam Kandinsky e Paul Klee as primeiras experiências de pintura abstrata, que uma década após o Teatro do “Bauhaus” procurou tornar extensivas à arte dramática. Aliás o teatro exerceu um pronunciado fascínio sobre os pintores abstratos, que viam no espaço cênico uma equivalência do espaço cósmico, onde as linhas, os volumes e as cores, evoluindo sob a ação transfiguradora da luz se unem à palavra e ao som para criar a imagem abstratizada e movente do homem no mundo: recordem-se dos projetos de Kandinsky para vários espetáculos de teatro e bailado e o seu artigo acerca *Da composição cênica*, publicado em 1912, os estudos cenográficos de Mondrian, Léger, Picasso, Moholy-Nagy, as marionetes de Klee.

Do mesmo modo como *O Grito*, o texto *Le chemin de Damas (O caminho de Damasco)* de August Strindberg, escrito entre 1898-1901, corresponderia ao início do movimento expressionista. Este texto marca contundentemente “o fim do drama naturalista”, posto que todas as personagens da obra são poderes e emanações de uma alma angustiada. A protagonista, chamada Desconhecido até certo ponto da obra, caracteriza-se na única personagem real. Tudo o que o Desconhecido, depois César, traz à tona, no passado ou no futuro, que ele idealiza, decorre da única cena real, exatamente no meio da narrativa, em que o Desconhecido-César encontra-se trancafiado em um manicômio. Acerca da importância do dramaturgo na Alemanha, assim comenta R. S. Furness (1990: p.15): “É óbvio que Strindberg tem grande importância em qualquer pesquisa sobre as raízes da tendência antinaturalista no teatro: entre 1913

---

e 1915, somente na Alemanha, as 24 diferentes peças de Strindberg chegaram a 1035 representações, e foi na Alemanha, sobretudo (...), que se desenvolveu e se modificou a tendência expressionista de Strindberg.”

Bernard Diebold afirma que *Caminho de Damasco* é a “célula-mãe do drama expressionista” e Anatol Rosenfeld, do mesmo modo, afirma que Strindberg e a obra em epígrafe representam a “célula matriz do Expressionismo”, e destaca:

Com esta peça inicia-se a subjetivação radical da dramaturgia. Numa entrevista, Strindberg declarou: “Como se pode saber o que ocorre no cérebro dos outros?” (...) Esta concepção nega no fundo não só toda a dramaturgia tradicional como toda a literatura de ficção. (...) Se é possível conhecer somente o próprio íntimo, é escusado fingir que se conheça o de outrem. Toda a dramaturgia servirá apenas para revelar os mistérios da própria alma (de um eu central), a partir da qual se projetará – como meros reflexos, impressões ou visões – os outros personagens, já sem posição autônoma e sim transformados em função do Ego central”. (ROSENFELD, 1985: p.99-100).

Dessa primeira obra-marco, e já na Alemanha, seguiu-se, de Oskar Kokoschka: *Mörder, hoffnung der frauen* (*Assassino, esperança de mulheres*) de 1907, com montagem em 1908. Sobre essa obra, afirma Marvin Carlson (1998: p.336-7):

O termo foi usado pela primeira vez na crítica de arte e depois aplicado a alguns jovens dramaturgos alemães que, depois de 1912, começaram a lidar com seu material de maneiras altamente subjetivas e não raro radicalmente distorcidas. O *Lydia und Mäxchen* (1907) de Alfred Döblin (1878-1957) e mais conhecido *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907) do pintor Kokoschka foram precursores de *Der Bettler* [*O mendigo*] (1912) de Reinhard Sorge (1892-1916), o primeiro exemplo plenamente desenvolvido do novo estilo.

Especificamente com relação a Kokoschka, vale destacar que o artista foi a Berlim em 1910, ajudado pelo arquiteto e escritor vienense Adolf Loos, encontrando na cidade uma série de artistas rebeldes com os quais se identificou. Além disso, Kokoschka teve também um patrocinador Herwarth Walden e um *marchand* Paul Cassirer. Este último tornou o artista bastante conhecido, viabilizando, portanto, a obra e as ousadias dela decorrentes. Lynton (*apud* STANGOS, 1997: p.30), apresenta algumas informações resumidas, mas bastante interessantes sobre Kokoschka e afirma que o artista:

(...) distinguiu-se no mundo como o expressionista por excelência. (...) Viena oferecia o equilíbrio certo de prosaísmo apático e brilho espasmódico de que o jovem precisava para desenvolver seu sentimento de missão. Sua formação tcheca parece tê-lo protegido da ironia introvertida que impede os vienenses de se verem a si mesmos como heróis. Em Berlim, no café Grössenwahn (Megalomania), ele pode encontrar artistas e escritores de fervor comparável e aí pode também destacar-se, sem ser estorvado pelo racionalismo berlinense. (...) até mesmo os ferimentos que sofreu na guerra, uma bala na cabeça e a *Liebestod* de uma baioneta russa que lhe rasgou o corpo, parecem ser tributos do cosmos ao seu filho favorito. Mais tarde, os nazistas confirmaram a opinião de Viena acerca do jovem ao denunciá-lo de degenerado – como habitualmente faziam em relação a quase todos os artistas não-convencionais – e, Kokoschka acolheu publicamente o epíteto em seu *Auto-retrato de um artista degenerado* (1937). O gesto de considerar a si mesmo como único – enquanto homem e enquanto artista, enquanto sofredor e enquanto criador – é arquetípico.

Basicamente depois da primeira experiência de Kokoschka, uma segunda teria sido desenvolvida pelo famoso escultor Ernst Barlach (1870-1938), que por volta de 1912, escreveria *O dia morto* (*Der tote tag*), uma peça bastante estranha, cuja ação era desenvolvida em um castelo cinza. Nesse castelo, coberto por neblinas, no qual uma mãe faz de tudo para continuar a dominar o filho (que sonha com um pai desconhecido e que no fim acaba sendo mais ou menos identificado com deus). Nesse mesmo ano, o irmão mais novo de Georg Hauptmann, Carl Hauptmann escreve *Guerra* (*Krieg*), que de certa forma antecipa a Primeira Grande Guerra, com todas as desgraças daí decorrentes.

Segundo Anatol Rosenfeld e outros autores, certos traços precursores do Expressionismo podem ser encontrados, antes da eclosão do movimento em Heinrich Kleist (1777-1811), a novela *Lenz* de Georg Büchner (1813-1837) e em Franz Wedekind, concebido como espécie de mediador, por captar, irradiar e cristalizar alguns dos traços estéticos de seus dois antecessores. Ainda para Rosenfeld, o drama expressionista desenvolveu-se de 1914-18, período compreendido, oficialmente, como aquele em que ocorreu a Primeira Grande Guerra Mundial, e, de modo mais explosivo, particularmente, com o nascimento e evolução da República de Weimar.

### **República de Weimar**

Mesmo empobrecendo demasiadamente o assunto, a República de Weimar foi o nome dado ao regime alemão, de 1919 a 1933. Em tese, o primeiro regime republicano alemão, proclamado pelo social-democrata Scheidemann, em 9 de novembro de 1918, originou-se do esfacelamento do regime imperial (cujo Kaiser – Guilherme II – foi deposto, basicamente, em 09/11/1918). Apesar de sua proclamação, em novembro de 1918, a República de Weimar legitima-se, verdadeiramente, após a derrocada da Revolução Espartaquista, em janeiro de 1919. O nome Weimar foi dado pelo fato de uma Assembleia nacional – dominada pelos social-democratas e pelos moderados – ter se reunido, em fevereiro de 1919, na cidade do mesmo nome. Ali, com o desenvolvimento dos trabalhos, em agosto de 1919, ocorreu a promulgação de uma Constituição, que transformou a Alemanha em um Estado federal, composto por dezessete estados autônomos, então chamado de Reich. Deputados e presidente foram eleitos por sufrágio universal (pelo prazo de sete anos). Os primeiros anos da República de Weimar foram bastante conturbados, fundamentalmente pela oposição feita pelos nacionalistas; movimentos separatistas; sindicatos de trabalhadores (dominados, em boa parte, pelos comunistas) e por crises econômicas. Em 1933, quando Hitler ascende à Chancelaria, os nazistas põem fim à República, sendo que as barbáries, perpetradas contra a humanidade com a criação do III Reich, são conhecidas por quase todos.

Ainda no sentido de ratificar o período de 1914-18, como sendo o período mais intenso de produção de certo tipo de drama no expressionismo, afirma Silvana GARCIA (1997: p.107):

A experiência da guerra vai marcar definitivamente a produção dos artistas alemães e é durante sua ocorrência que se produz o lote mais significativo de peças expressionistas. A vivência do conflito bélico vem dar uma substância mais concreta a sentimentos de revolta e indignação: na visão do homem expressionista, a guerra é a culminação de um processo doentio de desenvolvimento, escancarado e desumano, que encaminha a humanidade para o abismo.

Como foram e são vários os Expressionismos, a reação desenvolvida pelos artistas (tidos, em muitos casos, como espécies de apóstolos e oradores), ligados ao movimento, compreendeu uma reação ética, social e política, passando por um subjetivismo rigoroso. Elmer Rice, um dos citados na epígrafe deste, afirma o movimento como uma radiografia da realidade. Assim, se expressa o dramaturgo e teórico:

Numa peça naturalista vemos os caracteres pelo lado de fora, enquanto numa peça expressionista subordinamos, quando não a pomos de parte, a realidade objetiva, procurando exprimir, antes de tudo a vida interior dos caracteres. Uma radiografia não apresenta qualquer semelhança com um objeto, tal como exteriormente o vemos, mas revela-nos a sua estrutura íntima como nenhuma fotografia é capaz de fazer. (*apud* REBELLO, 1964: p.249)

Em um movimento caótico, inconstante, irregular o Expressionismo – com artistas agrupados em diferentes facções tanto estéticas quanto políticas – promoveu uma divisão, explodindo e implodindo a quarta parede e todas as convenções a ela afeitas. De tribuna a não-lugar (coisa alguma), de espaço de denuncia a espaço de gritos agônicos e isolados, de púlpito a podium, do grotesco mais simples ao mais complexo e incompreendido. Espaço cuja volumetria passou a ser abissal, incomensurável e concebida, em muitos casos, como única probabilidade de auto sacrifício até a redenção final/inicial: em busca de um auto-referenciado nascimento/criação de um novo homem. Odette Aslan, por entre o que aqui se acabou de argumentar, com relação ao trabalho do dramaturgo, afirma:

O dramaturgo expressionista haure em si mesmo seus temas e exterioriza seus fantasmas. A natureza, a realidade, só existem através da visão pessoal que ele tem dela, e esta visão nasce do horror à guerra, da revolta contra uma civilização mecanizada, em uma época de convulsões sociais que prefiguram as grandes catástrofes. Do passado, nada mais vale. Rejeitam-se as leis do antigo teatro, recusa-se a verossimilhança. Não há mais continuidade, progressão em ação. Estados de alma se sucedem, tendem a revelar a substância do drama, seu núcleo. Uma tensão paroxística sustém essas breves sequências em que o diálogo tem pouca participação ou consiste em monólogos justapostos. (ASLAN, 1994: p.114)

## O movimento expressionista como expressão de revoltas “introexternas”

A arte alemã dos anos do pós-guerra tende a ser agrupada sob rótulos tais como dadaísmo, nova objetividade e elementarismo (uso elementarismo para indicar os numerosos movimentos alemães de 1920 em diante, interessados na exploração da forma geométrica como tal, sob influência do radicalismo russo e holandês). Esses rótulos, ou a adesão irrefletida a eles, interferem bastante em qualquer compreensão adequada do que esses artistas estavam fazendo. Na Alemanha, em especial, as divisões implícitas não existiram de fato, e raramente se sentiu que existissem nessa época. Artistas alemães de tendências contrárias colaboraram entre si através de associações e grupos, transitaram livremente entre si, sentiram-se livres para mudar suas vinculações e não atribuíram maior importância às suas declarações de véspera.

Norbert LYNTON. *Expressionismo*.

Compreende-se ainda que este movimento sinta necessidade de uma nova linguagem, reduzida a um mínimo de literário e dotada de máxima força expressiva. Uma linguagem que em certos textos de teatro se restringe ao telegráfico, e até a negar-se a si própria, violentando a palavra através de sua substituição por ruídos, sons, gritos etc. Mais: esta linguagem, como, de resto, toda postura expressionista, determina-se em sua essência por uma visão ótica do real, fazendo da palavra o índice de um olhar puramente cinematográfico.

Gerd BORNHEIM. *O sentido e a máscara*.

Mesmo que não tivesse havido, como em outros movimentos das chamadas vanguardas históricas, profusão de manifestos e ações programáticas conjuntas, a partir da formação de determinada confraria, o movimento expressionista alemão guarda uma relação entre o realismo estrito e a arte abstrata; sem, entretanto, ater-se primordialmente a nenhum deles com exclusividade. Isto é, o movimento transitou, como de sorte com o ocorrido nas outras vanguardas, entre essas duas possibilidades. Com relação à produção teatral, o movimento acolheu características abstratas em uma estrutura dramática derivada do drama. Assim, em sendo o teatro uma arte necessariamente sintética cuja concretude acontece pelo entrosamento de diversas linguagens artísticas, afirma Gerd Bornheim (1992: p.35):

Uma coisa é a concretização da arte abstrata em todas as suas implicâncias; e com respeito ao teatro, nesse ponto, o expressionismo nem sequer

consegue engatinhar. Outra coisa, porém, está em ver que, se se ampliar a consideração do problema e se se falar da presença dele na arte abstrata, ainda que subordinada a um contexto basicamente refere sempre, portanto, em alguma forma de realismo, ao qual se empresta um tratamento abstrato.

Alguns historiadores afirmam que o movimento expressionista pode, de modo didático, ser dividido em três fases distintas, não excludentes e, naturalmente, articuladas.

– a primeira fase do Expressionismo corresponde àquela que teria sido desenvolvida de aproximadamente 1907 até 1914. Nesse particular, Norbert Lynton (1991: p.27-8), afirma, de modo polêmico, que o movimento expressionista estaria:

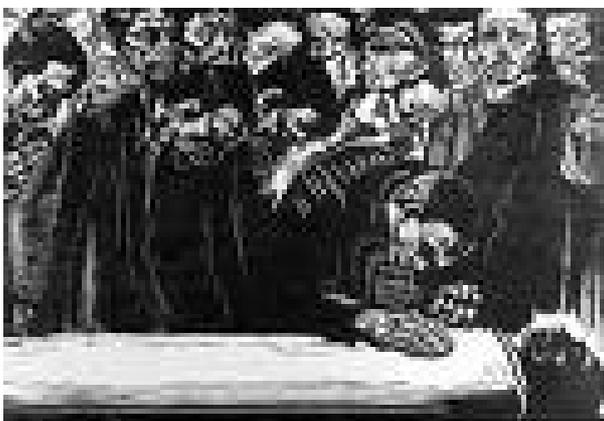
(...) principalmente associado a dois grupos informais de artistas: o grupo *Die Brücke (A Ponte)*, de Dresden, formado em 1905 e dissolvido em 1913, e os artistas de Munique que expunham sob a égide de um almanaque intitulado *Der Blaue*, a contribuição do expressionismo mostra-se altamente significativa. O ponto de partida estará *Reiter (O Cavaleiro Azul)*, do qual só veio a ser publicado um único número em 1912. (...) depois de 1918, a primazia histórica em arte é geralmente atribuída ao movimento Dadá, especialmente efetivo em Berlim durante os primeiros anos do pós-guerra, aos ensaios de arte-e-indústria da Bauhaus e ao movimento contra o expressionismo dos anos 20 que recebeu o nome de *Die Neue Sachlichkeit (A Nova Objetividade)*. (...) Os jovens do *Die Brücke* não tinham intenções estilísticas. Reuniam-se em 1905 – Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (nascido em 1883), Karl Schmidt-Rottluff (nascido em 1884) e Fritz Bleyl. (...) eram todos estudantes de arquitetura e, transferindo-se dos projetos para a arte, estavam caminhando na direção oposta à favorecida por muitos dos líderes da *art nouveau* e do *Jugendstil*, mas suas intenções eram, de uma certa maneira, semelhantes: dirigirem-se a um público mais vasto. Não tinham teorias. O que tinham para oferecer era juventude e impaciência. Não tinham programa. Escreveu Kirchner num manifesto de 1906: “Estão conosco todos aqueles que, diretamente e sem dissimulação, expressam aquilo que os impele a criar. (...) não tinham deveres de obediência nem filiações. (...) esperavam conquistar um público incapaz de responder à polida e anêmica arte dos acadêmicos”. Com relação ao *Der Blaue Reiter* vale a informação de que seus diretores foram Franz Marc (1880-1916) e Vassily Kandinsky (1866-1944), vindo de Moscou a Munique em 1896. Completando ainda a informação a partir de 1905, com o fechamento da exposição de Munch, os artistas revoltados com a atitude do poder imperial criam a *Secessão de Berlim*. Ocorreu também uma segunda *Secessão*, em 1910, com a participação dos artistas ligados aos grupos: *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*,

*Die Neue Kunst ( A Nova Arte) e Aktion (Ação)*. Em 1913 foi realizada em Berlim, sob a coordenação de Herwarth Walden e Max Liebermann, o Primeiro Salão de Outono Alemão, na *Potsdamer Strasse*, apresentando 360 obras de renovadores alemães. As obras dos vários artistas tinham a arte como arma contra as injustiças sociais, os valores burgueses e a arrogância militar, objetivando alcançar uma nova *GESAMTKULTUR* (uma nova totalidade de cultura e “unidade de arte e vida”) a fim de realizar uma utópica mistura de socialismo, religião e idealismo. A respeito das várias tendências em artes plásticas, ligadas ao movimento Expressionista, Dietmar Elger (1998 e 2003) caracteriza-se em uma excelente referência.

– a segunda fase teria sido desenvolvida durante o período compreendido pela Primeira Grande Guerra até o início da década de vinte. Em teatro a produção desenvolvida durante este período caracteriza-se pela produção de uma dramaturgia tensa, repleta de climas e de atmosferas na qual predominam a revolta e o desespero. Encontra-se nessa produção, ainda, uma espécie de incitamento a uma ação mais efetiva de contestação aos valores sociais vigentes, dirigida aos jovens das grandes cidades alemãs.

Entre a segunda e terceira fases do movimento, vale destacar a formação, em 1918, do *NOVEMBERGRUPPE* (Grupo de Novembro), composto por um Conselho de Trabalhadores pela Arte (*Arbeitstrat für die Kunst*). Em tese, a proposição básica do grupo pressupunha a apresentação de mostras artísticas consagradas para a classe trabalhadora. Segundo documentação, os proletários rejeitaram tais demonstrações e, em oposição a estes, a classe média acabou por abraçar e a prestigiar os trabalhos do grupo. Wolf von Eckardt e Sander L. Gilman (1996: p.68 *passim*). Dentre outros nomes, afirmam Eckardt e Sander que chegaram a fazer parte do grupo os pintores Lyonel Feininger (1871-1956), Emil Nolde (1867-1956), Otto Müller (1874-1930); os escultores Georg Kolbe (1877-1947), Gerhard Marcks (1889-1981); os arquitetos Walter Gropius (1883-1869), Erich Mendelsohn (1887-1953); os historiadores de arte Paul Zucker(1888-1971, Wilhelm Valentiner (1800-1858); os compositores Kurt Weill (1900-1953), Paul Hindemith (1895-1963) e o dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956). Dessa forma, a vida corporativa, no caso de Bertolt Brecht, deve tê-lo, posteriormente, impulsionado ao teatro épico e se comprometido com um teatro social e explicitamento, foi fundado por

iniciativa do pintor Max Pechstein (1881-1955), contando com mais de cem pessoas, entre pintores músicos, escultores, teatrólogos, arquitetos, historiadores de arte, negociantes de arte. **Embate político.** Vale destacar, ainda, que três dos pintores do grupo abraçaram a “feiuza” da vida e das cidades: Heinrich Zille (1858-1929) – considerado uma espécie de cronista do proletariado urbano (retratou os pátios úmidos e os cortiços de Berlim, em inúmeras de suas telas); Käthe Kollwitz (1867-1945) e, o mais famoso deles, Georg Grosz (1893-1959). Grosz, que já havia passado rapidamente pelo dadaísmo alemão, empregou sempre um tom ácido e satírico, próximo do selvagem, para chocar a burguesia, buscando exprimir em suas obras toda a sua repugnância pela pobreza, pela prostituição, pelas patriotadas e pelos aproveitadores.



Käthe Kollwitz. Memorial a Liebknecht. Litografia, 1919.



Zille, litografia, 1919.

Käthe Kollwitz. *Memorial a Liebknecht.*

Adotando um dos expedientes mais comuns das vanguardas, o **NOVEMBERGRUPPE**, sentindo-se parte de um todo, escreveu uma série de manifestos (*Weltanschauliche*), sendo que o primeiro apresentava o seguinte apelo:

O futuro da arte e a gravidade desta hora nos obriga, a nós, revolucionários do espírito (expressionistas, cubistas, futuristas), à busca da unidade e da estreita colaboração... O planejamento e realização de um programa de longo alcance, a ser realizado com a cooperação de gente confiável nos vários centros de arte, deve nos trazer a mais íntima mistura de arte e do povo. (Wolf von Eckardt e Sander L. Gilman (1996: p.68 *passim*))

Outro manifesto, no mesmo tom e dirigido a todos os artistas, afirmava:

Nós, pintores e poetas, estamos ligados aos pobres numa sagrada solidariedade. Não aprenderam muitos de nós a conhecer a miséria e a vergonha da fome?... Não irá em breve a burguesia retornar as rédeas do poder através de golpes, corrupção e inescrupulosa manipulação de votos? Não irá esta Alemanha da conquistadora classe média mais uma vez fazer uso desavergonhado da força dos trabalhadores e humilhar os pobres ainda mais? Não desejará triunfar em coisas espirituais de maneira ainda mais arrogante e descarada do que na Alemanha imperial...? (idem, ibidem)

Denis Bablet assim comenta o quadro social pós-guerra e as motivações determinantes pelas quais o movimento teria se desenvolvido:

A seguir à guerra de 1914-18, a Alemanha sofreu uma das crises mais graves da sua história. Desfizeram-se os sonhos imperialistas, instalou-se a inflação, arruinou-se o Estado, o governo sofreu a bancarrota. A guerra destruiu todas as ilusões. Face ao conformismo burguês, à sua submissão naturalista, o expressionismo surgiu, então, como uma súbita explosão da alma alemã, uma recusa da realidade exterior, uma arte de diversão e de libertação. Não se tratava já de repetir ou reproduzir o mundo das aparências, mas de criar a imagem da vida interior: “Tanto como sentimento do mundo, o novo espírito significa uma revolta contra as fórmulas mortas do tempo presente. É a nostalgia para um aprofundamento da vida”. (*apud* REDONDO Jr., s/d: p.304)

– a terceira fase (contestada por alguns historiadores) teria se desenvolvido de meados dos anos 1920 até 1933 com a ascensão do nazismo e a subida de Hitler e seus capangas ao poder. Decorrente disso, em 1937 foi montada uma exposição pelos nazistas em que se apresentaram as obras consideradas e ligadas à “arte degenerada”. Dentre as obras condenadas encontravam-se aquelas expressionistas. Depois da exposição, Hitler ordenou a destruição de grande parte das obras dando início a um processo de limpeza e de eugenia. Pela ótica do ditador, tratava-se de dar início ao processo de intransigente limpeza de todos os elementos da decadência social. Sem qualquer prurido ou retórica de concessão, o *füher* apresentou a seguinte declaração:

Cubismo, dadaísmo, futurismo, impressionismo etc não têm nada a ver com a raça alemã. Pois todos esses conceitos não são velhos nem novos, eles são os resmungos artificiais de gente a quem foram negados os atributos divinos do verdadeiro artista, tendo em vez disso um Dom para a impostura... E isso é fundamental: arte que não pode depender do apoio instintivo e sadio do

sentimento popular e confia numa facção pequena e interessada não pode ser tolerada. Tenta confundir os sentimentos instintivos e sadios do povo em vez de alegremente apoiá-los". (apud, idem ibidem: p.76)



Com maiores e menores intensidades no concernente ao clima de revolta, pode-se dizer que o movimento, em suas fases distintas e articuladas, foi desenvolvido por jovens de classe média que viveram as experiências de antes, durante e após Primeira Grande Guerra Mundial, e, por último, a construção e destruição da República de Weimar.

O mundo artístico alemão estava, e está, fragmentado pelo federalismo alemão. A vida cultural de cada cidade importante tende a estar, em certa medida separada e em competição com a de outras. Depois de 1900, Berlim tornou-se cada vez mais o ponto focal de todas as artes, mas Munique também era um centro de importância internacional e, não muito atrás, vinham logo Colônia, Dresden e Hanover. Cada uma dessas cidades possuía suas instituições acadêmicas, equilibrando entre si as oportunidades que podiam ser oferecidas aos artistas de vanguarda. Assim, embora Berlim fosse claramente o ponto de reunião e de exibição, mais cedo ou mais tarde, para

qualquer novo movimento, era também a cidadela de reação artística, e assim era mantida firmemente pelo envolvimento pessoal do próprio Kaiser. Depois que ele partiu, em 1918, o colapso geral do governo na Alemanha debilitou intensamente a posição da arte oficial, e grupos e movimentos multiplicaram-se livremente.. (*idem, ibidem*: p.26)

Ainda com relação a esse particular, afirma ELGER (1998: p.8-9):

Com a ideia de uma comunidade que levava uma vida simples, uma vida genuína e guiada somente pelo ritmo da natureza, os expressionistas idealizavam um mundo utópico, uma alternativa à sociedade marcada pelo processo de trabalho industrializado e regulamentada pelo sistema característico do reinado do imperador Guilherme II. Este conflito, com a sociedade em que viviam, estava quase sempre ligado a uma emancipação pessoal. A maior parte dos jovens expressionistas descendia de famílias da burguesia, meio esse, em que se encontravam os mais fáceis súditos do Imperador, os representantes dos ideais que marcavam a sociedade da época.

A totalidade dos materiais historiográficos à disposição, acerca dos anos 1920 e 1930 na Alemanha, afirma que a vida política e cultural estavam bastante imbricadas; assim, arte e política misturadas davam um clima bastante cosmopolita às grandes cidades alemãs. Discussões e polêmicas intensas eram desenvolvidas e levadas às inúmeras formas de cultura apresentadas à população. Alguns historiadores chamam os anos 1920 de “anárquicos e sexualmente liberados”, Berlim especialmente possuía um número bastante significativo de cabarés ou *nights clubs*, em que todo tipo de atração era oferecido, tendo como musas preferenciais aquelas assemelhada à alemã Anjo Azul, personagem antológica de Marlene Dietrich e à norte-americana, naturalizada francesa, Joséphine Baker.



Marlene Dietrich, interpretando Lola-Lola, filme de 1930.

A norte-americana naturalizada francesa Josephine Baker.

A respeito da intensa atividade cultural, para todos os gostos, afirmam Eckardt e Gilman (1996: p.24):

O que o *vaudeville* era para o sábado à noite proletário era a revista para a classe média. No *Metropol*, com 1800 lugares, no *Admirals-Palast*, com 2200, e no *Grosses Schauspielhaus*, o circo reconstruído por Max Reinhardt com até 5000 lugares, a revista dominava.

Imitando as *Ziegfeld Follies*, as revistas apresentavam os melhores comicos, moças nuas, brilhantes números de dança, fantasias imaginativas, moças nuas, moças nuas...

Não que fosse necessário ir a uma revista para ver um *show* de mocinhas. Na *Münztrasse* enfileiravam-se clubes onde, por pequena fortuna e correndo o risco de prisão, se podia ver sub-repticiamente “dança artística”. As revistas, contudo, elevaram a dança e o *tableau* com nus a uma espécie de arte. A nudez não era o único atrativo e podia-se levar a esposa, se era ela quem se queria levar.

A revista era uma fuga passiva. O cabaré era mais exigente. O cabaré de Berlim, remontando à década de 1890, baseava-se no modelo francês – revistas curtas, geralmente de assuntos do momento, frequentemente de natureza política, com canções intercaladas. Era o lugar para onde iam os que em Berlim estavam em constante movimento.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> A esse respeito, ainda, do clima festivo de muitas casas noturnas, boa parte das peças escritas por John van Druten apresenta o clima festivo, misturado à vida política. Com relação à vida dos cabarés e a política, a peça *Adeus Berlim*, adaptada para o cinema com direção de Bob Fosse, recebendo o nome de *Cabaré* (protagonizada por Lisa Minelli, Michael York e Joel Grey), representa um significativo exemplo do que se fala.

A Alemanha, durante o século XIX, tem sua economia baseada na economia agrária e se caracteriza em uma das nações mais atrasadas da Europa. A situação política, pela unificação da Alemanha em 1871, favorece o desenvolvimento econômico mudando radicalmente o quadro social até então vivido, transformando o país em uma das primeiras nações industriais da Europa. Nessa perspectiva, como decorrência dessa mudança, agregada a uma latente eclosão de guerra e às reiteradas derrotas dos socialistas (e dos sonhos de transformação qualitativa da sociedade), muitos dos jovens alemães, inconformados com a situação social, vislumbram utopias, alimentados por uma grande capacidade visionária, só possível por meio da arte. Nesse sentido, lembra Gerd Bornheim (1992: p.24):

Mas além da guerra há ainda outras diretivas, como, por exemplo, uma veia intimista, que amiúde se deixa ligar à nostalgia da vida integrada à natureza – esta, contraposta à brutalidade da grande cidade. E há a grande cidade, com seus conflitos inéditos; ou o embate entre o homem e a máquina; ou ainda a crítica do homem robotizado, tema novo, praticamente ausente da obra de Marx, e que começa a ser explorado esteticamente pelo expressionismo.

O sentimento de revolta dos jovens, como não poderia deixar de ser, levou alguns (e também jovens) dramaturgos, no início do movimento, a insurgirem-se contra o pátrio poder, escolhendo a autoridade paterna como alegoria e o primeiro antagonista que precisava ser enfrentado e combatido. Esse embate já se fazia presente na obra, já citada, de Franz Wedekind *O despertar da primavera*, de 1890. Ampliando as preocupações e as dimensões do problema, os dramaturgos expressionistas, em fases posteriores, hipertrofiaram o tema do poder representado pelos pais estendendo-os para o poder praticado em todos os âmbitos sociais.

Dessa forma, os palcos serviram como espaço privilegiado para determinada crítica ao poder. Nesse sentido, os embates travados e/ou daí resultantes apontaram para a criação de um determinado anti-herói (expressionista) sem saída. Nesse processo, para esse anti-herói a morte representaria sua única redenção possível. A par desse mote/assunto central desenvolveu-se certa tipificação ou massificação grotesco-alegorizante das personagens. Nesse particular, os dois “expressionismos”, apesar de apresentarem os mesmos assuntos,

mostram-no de modos diferentes, ou seja: no primeiro e niilista expressionismo o herói, mesmo quando consciente, não luta para transformar sua vida (transformada em destino); no segundo expressionismo, adotando uma perspectiva política, o herói luta para transformar seu contexto e, de certa forma, também a si mesmo.

Desse modo, afirma Bornheim (1992: p.26):

(...) por aí, o homem tende a identificar-se integralmente com a sua função, seja ela individual ou coletiva, no nível biológico, psicológico ou social. O indivíduo cede o seu lugar ao tipo: ele é o soldado, o amante, a vítima. Toda realidade pessoal como que se cristaliza em títulos estereotipados. Mais uma vez: as aparências enganam, faz-se mister ir ao fundo do homem, e nesse fundo não é Pedro ou Maria que encontramos, e sim o típico. Ou o arquetípico: Lulu, enquanto psicologia é apenas um pretexto, de resto pobre, para mostrar aquilo que a mulher é: o *Urböse*, o mal originário. E é justamente na perscrutação da origem que encontramos o outro caminho, através do mergulho na subjetividade anônima. Aqui, a grande novidade advém do inconsciente, que leva a desenraizar caoticamente o indivíduo, como se ele já não vivesse mais nas coordenadas do espaço e do tempo; há uma dissolução do eu em marcha, que carcome as identidades de seu berço.

A dramaturgia expressionista organiza-se a partir de uma narrativa na qual a história (trama ou enredo) não atende aos preceitos da dramaturgia rigorosa em termos hegelianos (não evolui de modo cumulativo em direção a um clímax), mas desenvolve-se por justaposição ou superposição de quadros ou cenas (e também de linguagens), em que as ações são desenvolvidas: fazendo com que a tônica se desloque para o tratamento abstrato, tanto para o desenvolvimento dramático como também na utilização dos recursos de encenação demandados pelos novos textos criados nesse processo. Ainda com relação à dramaturgia, e não é demais repetir, segundo Anatol Rosenfeld (1993a: p.283):

(...) a acentuada subjetivação do expressionismo contradiz regras fundamentais da dramaturgia tradicional. Nesta, todas as personagens, apesar de sua maior ou menor importância, têm a mesma "realidade" (fictícia), o mesmo *status* de autonomia ontológica (dentro do mundo fictício), por mais que dependam mutuamente em termos sociais. Na dramaturgia expressionista, porém, é com frequência somente o herói, a personagem central, que "existe realmente"; as outras personagens muitas vezes são meras projeções distorcidas (inconscientes, oníricas) dessa consciência central, da mesma forma como o mundo em que se situam, (...)

Ainda que tais personagens tenham existência objetiva, autônoma, de próprio direito, e não se reduzam a meras funções visionárias do herói, elas geralmente são focalizadas a partir da consciência do herói que se torna foco subjetivo mediando o mundo imaginário (geralmente como porta-voz do autor).

Por conta do procedimento e agigantamento do que se poderia denominar “espaço interno”, um intenso experimentalismo de pesquisa formal desenvolve-se, cujos resultados irão influenciar um conjunto bastante grande de dramaturgos e, dentre esses, Bertolt Brecht. Nessa perspectiva, os textos dramáticos, passam a ser estruturados a partir da fragmentação da narrativa, que corresponde àquela da consciência das personagens. Resulta desse procedimento certa perda do sentido de uma moldura maior, cujos detalhes (redimensionados e ampliados) pudessem ser encaixados de modo mais inteligível. Nesse processo reordenatório, o desenvolvimento dramático: compreendendo a ação, as características das personagens, a criação de paisagens e atmosferas emocionais são ordenadas de modo aleatório, deslocado e isolado do conjunto. O todo não corresponde a um resultado evidente, apreensível, inteligível... Esse todo, composto por partes inarticuladas, tende a uma total abstração, posto que a referência à realidade torna-se desenraizada do mundo empírico, entrevedo e banhando-se no caos.

Como decorrência dessa fragmentação, a ação apresenta a trajetória (próxima ao processo cinematográfico) de uma determinada personagem, absolutamente alimentada por um sentimento utópico (espécie de Quixote meio suicida do século XX), cujas tramas ou ações alienadas da realidade, fora de si e dentro da situação buscam:

- o agigantamento da subjetividade;
- os textos apresentam mudança de identidade das personagens, nem sempre explicadas e/ou justificadas de modo tradicional;
- tanto as personagens como as coisas, em geral, têm um caráter simbólico: como decorrência da intensificação do subjetivismo e do sentimento de impotência com relação às injustiças postas pelo mundo;
- o autor apresenta sua concepção de mundo por vieses intensos e tênues de idealização, dificultando a interpretação ou a recepção clássica da obra por parte dos espectadores, posto que os expressionistas

buscavam fascinar e extasiar por seus textos. Nesse particular, Bornheim (1992: p.37), afirma:

Já não é apenas o personagem, agora titubeante que fala, pois é a própria situação que passa a falar: tudo fala. E acrescenta-se que também a fala sofre um processo que a torna abstrata: fragmentada, torna-se passível das mais variegadas composições. É essa visão deformada da realidade – visão conscientemente deformada, que se quer como ato de deformação – que está na base do expressionismo, e, por isso mesmo, o tratamento abstrato se faz inerente ao próprio ato criador, ainda que subsista sempre ao menos a moldura de uma realidade transubjetiva, que subsiste por si mesma.

Denis BABLET comentando sobre os objetivos do encenador expressionista, e, de certa forma, ratificando o observado por Bornheim, no sentido da fascinação e do êxtase proposto pelas características do movimento: principalmente no que dizia respeito à “desnaturalização da cena”, que já vinha sendo tentada por Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928), afirma:

O objetivo do encenador expressionista, (...) é tornar o drama plenamente eficaz, assegurar-lhe uma “expressividade” máxima, tocar diretamente o público, fazer de cada elemento cênico, do ator, do cenário ou do fragmento de cenário, da luz e da música, um “elemento-choque”, um elemento “atuante”, portador do “grito de alma” ou da ideia.

Poderá parecer paradoxal que uma arte que condena a esse ponto a realidade exterior a si, antes de tudo, para os meios visuais; mas a sua utilização deve permitir ao espectador, não apreender o lugar de uma ação, o seu quadro, mas o “acontecimento” da realidade profunda do drama: “Nós domamos, repete Jessner, o impressionismo exterior, substituímo-lo pelo acontecimento expressivo, que se deve apresentar de maneira atual, por meio de indicações concentradas.” (BABLET, 1975: p.306-7)

Muitos são os exemplos que poderiam ser aqui apresentados acerca das características mais comuns à dramaturgia expressionista, há, entretanto, dois textos de 1922-3 exemplares. O primeiro deles a *A máquina de somar* do dramaturgo norte-americano Elmer Rice (1892-1967) é bastante significativo, tanto no que diz respeito às características formais do expressionismo como à sua extensão e influência pelo mundo. O admirável texto de Rice – critica o sistema capitalista e todas as instituições burguesas ao seu serviço – fundamenta-se no terrível processo de substituição do sempre insignificante homem, nesse sistema, pela

máquina. *A máquina de somar* apresenta a trajetória de uma personagem tipificada ou, no caso específico, reificada de nome Zero, casado com dona Zero, mulher absolutamente insatisfeita com o marido e a vida, Dona Zero é fanática por cinema (único espaço “real” no qual ela parece atingir a sua redenção), e que lembra ao marido na primeira – e única – cena no plano da realidade, que no dia seguinte ele fará vinte e cinco anos no mesmo trabalho. Na segunda cena, e já no plano do devaneio ou, mais corretamente pesadelo, uma vez que na primeira ele está indo para a cama dormir, o Senhor Zero dialoga com sua companheira de trabalho, Dona Daisy Diana Dorothea Devore (que se acredita apaixonada por Zero). O texto, traduzido por Márcio Boaro e Iná Camargo Costa, apresenta a dolorosa e patética relação do Senhor Zero e de Dona Daisy, em aparente estado de diálogo, da seguinte forma:

(...) **Daisy** – Falo se quiser. Três dólares. Cinquenta centavos. Cinquenta centavos. Sete dólares. Cinquenta centavos. Dois e cinquenta. Três e cinquenta. Cinquenta centavos. Um e cinquenta. Cinquenta centavos.

**Zero** (*sem olhar*) – Você me dá nos nervos. Sempre discutindo. Falando, falando e falando. Como todas as mulheres. Mulheres me dão nos nervos.

**Daisy** (*ocupada com suas folhas*) – Quem você pensa que é para falar assim? Fica o tempo todo dando ordens. Não tenho que aguentar isso e não vou.

*Os dois ficam atentos ao trabalho, não se olham. Durante o tempo todo, um anota as cifras enquanto o outro fala.*

**Zero** – Mulheres me dão nos nervos. São todas iguais. O juiz deu seis meses para ela. Eu queria saber o que elas fazem na penitenciária. Devem descascar batatas. Aposto que ela está muito magoada comigo. Talvez tente me matar anotaram meu nome no papel, os vagabundos. Talvez ela já tenha cumprido alguma pena antes. É disso que as vagabundas gostam. Ela não teve tempo para nada, nada, nem para trocar de roupa. (*levanta o olhar rapidamente, então se inclina novamente*) Você me dá nos nervos. Estou enjoado de olhar a sua cara.

**Daisy** – Ah! Não vai tocar nunca o sinal de encerramento do expediente? Você não era assim antes. Não dá mais bom dia nem boa noite. Não fiz nada para você. São essas mocinhas. Passando sem espartilhos.

**Zero** – Sua cara está ficando cada vez mais amarela. Por que não passa uma pintura? Estava pintada daquela vez. Tinha pintura no rosto e nos lábios. E cor azul nos olhos. Sentou e se pintou. E depois ficou andando ao redor do quarto com as pernas nuas.

**Daisy** – Queria estar morta.

**Zero** – Fui besta de deixar minha mulher me seguir. Ela conseguiu seis meses com o flagrante. A vagabunda suja. Morar num prédio de gente de bem. Ela ainda estaria lá se minha mulher não tivesse me seguido. Maldita seja!

**Daisy** – Queria estar morta. quando conseguir sair. É melhor me cuidar. “Uma jovem mata seu traidor”. “Esposa ciumenta mata rival”. Nunca se sabe o que uma mulher pode fazer. É bom eu me cuidar.

**Daisy** – Estou ficando doente com essa história. Você está sempre me atormentando com alguma coisa. Nunca sai de sua boca uma palavra boa. Nenhuma o dia inteiro.

**Zero** – Acho que não se atreveria a tanto. Talvez ela nem mesmo saiba que fui eu. Eles nem

**Zero** – Talvez apareça outra. Seria ótimo. Mas minha mulher não tira os olhos de mim.

**Daisy** – Tenho medo de fazer isso.

**Zero** – Você devia mudar para aquele apartamento. É mais barato do que onde você está morando agora. Estou dizendo. Não pense que vou ficar atormentando você.

**Daisy** – Gás. Esse cheiro me faz mal.

*(Zero levanta a cabeça e limpa a garganta.)*

**Daisy** *(levanta-se assustada)* – O que disse?

**Zero** – Nada.

**Daisy** – Pensei que tivesse dito alguma coisa.

**Zero** – Pensou mal.

*(Inclinam-se novamente, voltando ao trabalho.)*

**Daisy** – Um dólar e sessenta. Um dólar e cinquenta. Dois e noventa. Um e sessenta e dois. (...)

Apesar de estarem, lado a lado, cada personagem está mergulhada dentro de si mesma. De vez em quando voltam à realidade, mas o que parece dirigir suas vidas é o que pensam. Por esta ação corresponder ao que pensa e como gostaria que fosse o real, Zero se autoconcebe viril, dono da situação, determinado, mulherengo... Entretanto, mesmo autoimaginando-se, Zero conserva traços de covardia em si e se prende a um trabalho absolutamente escravizante. Essa situação corresponderia, portanto, ao peso trazido pelo real e carregado pelos sujeitos que os induz ao pesadelo.

O segundo texto de Ernst Toller (1893-1939), *Hinkemann*, que corresponde a uma de suas experiências dramáticas mais importantes, apresenta a trajetória de retorno da guerra do derrotado Hinkemann. Por impossibilidade real de readaptar-se ao mundo do pós-guerra, ao chegar à sua terra natal e vê-la completamente destruída e irreconhecível: expressão cabal da metáfora de uma Alemanha mutilada, vítima dos próprios mitos que forjou terminando concretamente foi destruída à balas, Hinkemann desmaia. Nesse estado, como desmaiado, a protagonista única cria o angustiante e sufocante desfile:

**Hinkemann** (*sozinho*) – Amanhã, disse ele... Amanhã... Como se pudesse haver um amanhã... Agora vejo... Oh, os meus olhos, os meus pobres olhos, os meus pobres olhos... A luz... Como doem meus olhos...

*Desfalece. O que segue deverá desenrolar-se como um pesadelo do seu espírito conturbado. As personagens cercá-lo-ão como para o oprimir e depois reabsorvidas pela sombra, afastar-se-ão. De todos os lados, avançando em círculos concêntricos, aparecem inúmeros mutilados de guerra, uns sem um braço, outros só com uma perna. Todos trazem um realejo a tiracolo, cantando, indiferentes, uma canção militar:*

Vestiram-lhe um uniforme  
e mandaram-no para a guerra,  
e deram-lhe por recompensa  
só quatro palmos de terra.

*Bruscamente, imobilizam-se. E, de repente, uns após outro, e por fim em coro, gritam:*

Tocou a reunir!  
A reunir!

*Alguns segundos de silêncio. Até que, como se obedecessem a uma ordem, sentam-se todos no chão, cantando e tocando os realejos. Depois levantam-se e põem-se em marcha uns contra os outros, como se se preparassem para tomar de assalto uma barricada, cantando e tocando furiosamente os realejos:*

O diabo leve o Kaiser,  
leve o diabo o Czar,  
o diabo leve Lloyd George,  
e me leve a mim também.

*Os realejos entrechocam-se com um ruído violento. O choque obriga-os a recuar, avançando de novo em seguida uns contra os outros. Entram, correndo, vários agentes da polícia militar que gritam:*

Ordem! Ordem!  
Velhos combatentes!  
A pátria precisa de vós!  
Meia volta, volver!

*Silêncio absoluto à voz de comando. Como que impelidos por uma mola, os mutilados perfilam-se, fazem meia-volta regulamentar e vão saindo em passo de marcha, conservando entre si as respectivas distâncias, enquanto cantam acompanhando-se ao realejo:*

A vitória será nossa!  
Esmagaremos a França!  
Será essa a nossa glória,  
a nossa maior esperança!

*A cena é invadida por vendedores de jornais.*

**Primeiro Vendedor de Jornais** – Edição especial! O grande acontecimento do dia! Inauguração de um novo cabaré! Mulheres nuas! *Jazz-band!* Champagne! Bar americano!

**Segundo Vendedor de Jornais** – Edição especial! Notícias da última hora! Massacre de judeus na Galícia! A sinagoga incendiada! Mil pessoas queimadas vivas!

**Uma Voz** – Bravo! Morram os judeus!

**Terceiro Vendedor de Jornais** – Últimas notícias! Tria-Trei, a mais bela de todas as estrelas de cinema! Protagonista do sensacional filme de aventuras *A mulher-vampiro!* Um filme brutal que sacode os nervos!

**Quarto Vendedor de Jornais** – Últimas notícias! Peste na Finlândia! As mães afogam os filhos! A população revolta-se! O nosso governo envia tropas para manter a ordem!

**Quinto Vendedor de Jornais** – Últimas notícias! O emocionante filme religioso *A Paixão de Nosso-Senhor!* O despertar do sentimento moral! Uma super-produção que custou duzentos milhões de marcos! Completa o programa uma sensacional reportagem do *match* de *box* entre Dempsey e Carpentier!

**Sexto Vendedor de Jornais** – Últimas notícias! A maior descoberta do século XX! O milagre da técnica! O mais poderoso de todos os gases asfixiantes! Uma esquadrilha de aviões capaz de destruir uma cidade inteira, com todos os seus habitantes! O inventor foi eleito membro honorário de todas as academias do mundo e agraciado pelo Papa!

**Sétimo Vendedor de Jornais** – Últimas notícias! A queda do dólar! Baixa na Bolsa de Nova Iorque! Desvalorização da moeda!

**Oitavo Vendedor de Jornais** – Últimas notícias! A aposta mútua para as classes pobres! Cem por cento de dividendo! A questão social resolvida!

**Todos** (*em coro*) – Edição especial! Últimas notícias! Últimas notícias!

*Desaparecem enquanto dois velhos judeus atravessam a cena.*

**Primeiro Judeu** – É sempre a mesma história. Arrancaram-nos da cama em plena noite, bateram-nos, levaram-nos as nossas mulheres e as nossas filhas... A mão do Senhor abateu-se sobre nós!

**Segundo Judeu** – E chamam-nos de Raça Eleita! Eleita para o sofrimento e para a desgraça, sim!

*Passam.*

**Uma Jovem Prostituta** – Ele era tão simpático, tão meigo... E tão novo ainda... Por isso deixei-me ficar com ele a noite inteira... Pagou-me só quatro marcos – era todo o dinheiro que trazia.

**O Seu Companheiro** – Quatro marcos? A próxima vez que tornares a fazer-me uma dessas encho-lhe a cara de bofetadas... Talvez assim passe a sua mania do sentimento...

*Passam.*

**Uma Velha Vendedora de Guloseimas** – Não diga mal dele, meu senhor! Ele é o novo Messias, o que nos há-de salvar a todos. Para ele vai toda a minha esperança, e já sinto aproximar-se a Terra Prometida.

**Um Cliente** – E, entretanto, vai roubando as suas economias!

**A Velha** – Que importa o dinheiro, meu senhor, o dinheiro o dinheiro é papel que se amarrotta... E uma velha como eu tem porventura alguma coisa a perder? As desgraças deste mundo já não me afligem. Passei por todas elas e agora a minha alma anseia por libertar-se. E sei que meu salvador não me abandonará... (...)

**Diversas Vozes** – Caiu um homem no chão! Teve um ataque! Chamem a polícia! É o homem da feira, aquele que engole ratos vivos! Ah, então não admira que se tenha sentido mal!

**Um Homem com Cassetete** – É um vermelho na certa... Na Prússia central é que sabem tratar-lhes da saúde... Põem-lhes um revólver na

mão, e ai deles se não meterem logo uma bala nos miolos...  
"Deutschland, Deutschland über alle"... A canalha tem de ser ensinada... Ao chicote se for preciso...

**Homem com Lança-Chamas** – É uma tolice prendê-los... O melhor sistema ainda é este: dar uma volta com eles num lugar retirado, um pontapé no cu e um tiro na nuca... E depois participa-se que o prisioneiro foi abatido ao tentar pôr-se em fuga...

*De todos os lados acodem prostitutas.*

**A Primeira** – Se ele quiser pode vir dormir comigo. Tragam-no para o meu quarto. Dar-lhe-ei vinho para reanimá-lo.

**A Segunda** – Não, não, levem-no antes para minha casa!

**A Terceira** – Para a minha! Para a minha!

**A Quarta** – Isso era o que você queria, velha bêbada viciosa! Nem sequer tirou a licença! Precisava que eu denunciasses você! Saia daqui pra fora!

*A Terceira e a Quarta prostitutas lutam. Burburinho. De repente estalam os acordes de uma marcha militar numa rua próxima: flauta e tambores, depois trombones e cornetas.*

**As Quatro** – Os soldados! Vêm aí os soldados! Hip! Hip! Hurra!

*A cena esvazia-se rapidamente. Hinkemann fica sozinho. As luzes que começaram a baixar com os primeiros acordes da marcha militar extinguem-se gradualmente. A música afasta-se. Hinkemann levanta-se lentamente.*

**Hinkemann** – E por cima de mim a eternidade do céu... a eternidade do céu...

Obscuridade total.

Por conta das características apresentadas – e os fragmentos de Rice e de Toller apenas evidenciam algumas das características do movimento – a dramaturgia e, conseqüentemente, a encenação expressionistas teriam se desenvolvido mais buscando a criação de paisagens, imagens e climas com predomínio do *pathos* ou de forte impacto emocional. Nessa opção, é evidente, saltam aos olhos um caráter mais subjetivo, sufocante, deformante da vida social. Assim, apesar de o expressionismo ter buscado a estrutura do drama, houve um trabalho de potencialização de seu aspecto emocional ao paroxismo.

Trata-se, portanto, se se puder falar desse modo, de uma dramaturgia eivada por gritos dilacerantes e mudos. Trata-se de uma dramaturgia cujo objetivo pressupunha, em grande parte dos casos, atingir os espectadores em suas camadas mais profundas para que se consubstanciasse, de modo quase ritualístico entre ambos, uma espécie de "conversão" e de expulsão de gritos tão próximos. Dramaturgia algo

terapêutica, mas não para ajudar a mudar a história, mas para confirmar a impossibilidade de dela fazer parte.

Nesse processo de [re]construção do homem e da sociedade idealizados (a partir de uma realidade deformada): buscando, desesperadamente, o novo homem o teatro redimensionou-se, pela própria capacidade de teatralidade do homem-artista de concretizar o sonho na representação da “nova realidade” mostrada no palco.

Tais condicionantes de ordem metafísica pressupunham, portanto, um trabalho interpretativo diferenciado, tendo em vista o empobrecimento do diálogo uma vez que a narrativa era premeditadamente fragmentada e, tantas vezes, apartada do real. Desse modo, podem ser destacadas dentre as mais importantes características do movimento:

- estilo de representação deliberadamente exagerado a partir do qual os atores aproximar-se-iam da gestualidade das marionetes mais nervosas e mesmo histéricas (algo semelhante em termos formais, e tendo em vista o caráter de anonimato, das proposições defendidas por Gordon Craig das *Übermarionettes*). A interpretação fundamentada em uma tal proposta tenderia a dar ao espetáculo um tom burlesco e, ao mesmo tempo, grotesco: não caberia nenhuma outra forma de interpretação tendo em vista a crueldade da realidade social. Como decorrência desse potencial catastrófico, o herói manifesta-se a partir de um grande e hiperbólico gesto, que pudesse conduzi-lo a um desfecho exemplar, ou seja: o auto sacrifício, representando o desfecho messiânico da redenção. Nessa perspectiva, somente por meio desse gesto hiperbólico o caráter de denúncia social seria obtido, enfatizando o princípio segundo o qual (e de acordo com uma certa lógica presente no movimento) nada poderia ser pequeno: como não haveria possibilidade de apaziguamento, tudo deveria ser radical.

- as personagens, criadas a partir da hipérbole, teriam gestos ou um gesto expressionista contando com a convulsão, a deformação, o sangue e o grito. No concernente àquilo que o trabalho de interpretação demandaria nesse particular, afirma, de modo muito interessante, Odette Aslan (1994: p.117-8):

É possível aproximar da palavra expressionismo as noções de excitação, de explosão, de concisão e de depuração. Tudo isso com um sentido impudico do parto. Felix Emmel, para definir o ator estático em face das técnicas anteriores, fala do ator de sangue, por oposição ao precedente ator de nervos. O ator de nervos seria aquele que faz uma imitação periférica da personagem; o ator de sangue se metamorfosearia no interior, dando seu sangue e sua alma à personagem para alçá-la ao tipo. Essa distinção não é nada esclarecedora. Ela tenderia a provar que, para a representação expressionista, é preciso antes possuir um temperamento de monstro sagrado, fora do comum. (...) Distanciado de um realismo banal e estreito, o intérprete expressionista deve ser original, dotado de imaginação criadora, dispor de sólida energia vital, de meios poderosos. Nem a observação da vida real, nem a utilização de suas experiências pessoais, nem sua inteligência devem servir-lhe demasiado de base. "Ele entra na situação pela sensibilidade". Deve ser teatral, não temer o exagero e mesmo a deformação, a caricatura, o grotesco. Em vez de devolver a complexidade de uma personagem, isola um traço dela, sublinha-o. Dispõe da voz e do gesto para agir sobre os sentidos do espectador, procede por descargas sonoras e visuais, desvelando a alma através do corpo. B. Diebold lembra a dupla orientação do expressionismo: o desgosto pela matéria e a espiritualidade, ou então o impulso vital para o prazer, o erotismo.

Na encenação, pelo menos enquanto característica básica, os climas e atmosferas propícios (transitando entre o sonho e o pesadelo) seriam aqueles adequados para que o gesto resultante pudesse materializar-se em meio a:

- luzes recortadas, irreais e distorcidas – que registrariam o inconsciente ou de modo mais adequado, as sombras carregadas pelos heróis;
- escadarias – expressando a metáfora de trajetórias e obstáculos difíceis a serem superados;
- atmosferas em que predominem muitas cores, com forte caráter emblemático na sociedade em que a obra se apresente;
- linhas diagonais expressando um contundente desequilíbrio e desarmonia do homem em uma determinada paisagem hostil, distorcida e bizarra (no sentido de ela ser estranha, desconhecida, inusitada).

Como decorrência de tantos e paradoxais apelos aos subjetivismos, tanto na interpretação como na encenação, é natural que a dramaturgia

passasse, também, por modificações estruturais; dessa forma, e de acordo com Bornheim (1992: p.27):

(...) a ação dramática se estabelece a partir de personagens, e os personagens desenvolvem as suas notas individuais por meio do diálogo. Assim, a ação dramática, os personagens e o diálogo constituem as bases pelas quais se coordena a própria possibilidade do desenvolvimento da subjetividade. Entende-se por isso que, no momento em que se prejudica a estrutura da ação dramática, atinge-se também necessariamente a subjetividade: ela se esvazia por um processo de fragmentação, as palavras como que se descosturam. “Não é propriamente entre si que os atores mantêm o diálogo, e sim, ao que parece, com o público”. (...) Em outras palavras: o enfraquecimento do diálogo como que destitui a subjetividade e tende a transformar o discurso do ator numa forma de comentário. Processasse, desse modo, um deslocamento do diálogo para a construção da coerência interna do comentário – e este assume os ares de certa racionalidade explicativa. Evidentemente, tal racionalidade de modo algum se opõe à consecução daquele êxtase, a que tudo deve estar subordinado.

A chamada fase brilhante do Expressionismo teria ocorrido principalmente através dos gritos de revolta e quase inumanos dos artistas que viveram a experiência da guerra e a criação de uma dramaturgia, de certo modo, antibelicista. Dentre outros autores e obras, inserem-se nessa produção: *Antígone* de Walter Hasenclever (1890-1950); *Batalha naval (Seeschlacht)* de Reinhard Goering (1887-1936). Este autor escreveu, segundo o que se descobriu, duas obras apenas. Assim, a obra em epígrafe, apresenta o diálogo de sete marinheiros durante a batalha de Jutlândia, numa torre de canhões de um encouraçado. Esses sete marinheiros, sem nome, dialogam de maneira violenta e explosiva, lembrando os tempos de paz, contestam a guerra, questionando-a se justa ou injusta. O clima de aparente resignação é quebrado quando um dos marinheiros levanta a possibilidade de insubordinação, posto que, para ele, a guerra representaria uma tragédia revoltante e repugnante. No momento em que ele termina seu discurso, o encouraçado é descoberto pelo inimigo sendo que os sete marinheiros, um a um, são mortos. O marinheiro que discursou contra a guerra é o último a morrer, reconhecendo que entre uma revolta consciente e uma reação instintiva de lutar e matar os inimigos, a segunda seria a mais fácil. *Uma família* ou *Uma raça (Ein geschlecht)* de Fritz von Unruh (1885-1970). Trata-se, segundo a crítica, da

obra-prima do autor (drama de 1917). Esquemáticamente, o texto inicia-se quando uma Mãe, acompanhada do Filho e da Filha, está enterrando o filho favorito. Na sequência, aparecem dois outros filhos, que por motivos diferentes estão sendo presos por insubordinação. O primeiro deles, mais velho, defende a tese segundo a qual a liberdade representaria uma permissividade que precisaria ser contestada. Depois desse discurso, volta-se contra a mãe e tenta, com furor, violentar a própria irmã. Suicida-se, finalmente, atirando-se do muro do cemitério. Ao contrário do primeiro, o segundo irmão tem uma visão completamente diferenciada, defendendo posturas antiguerra e antiviolença. Com a morte do primeiro filho, a Mãe revolta-se com a situação, arranca de um dos oficiais seu bastão de comando, buscando liderar os presentes com palavras antiviolença. Ela é morta, e o filho mais novo assume seu lugar conseguindo sublevar os soldados para que estes participem de um ato de rebelião. No final, apresentando uma situação ambivalente, um dos comandantes tenta reestabelecer a ordem; o outro depõe seu manto vermelho de autoridade. *Transformação* de Ernst Toller e *Escravos livres* de Hans Franck (1900-1946), dramas de 1919.<sup>8</sup>

Terminada a guerra com a permanência do horror e da carnificina que se seguiu na Alemanha, todos aqueles que haviam ousado denunciar o estado bárbaro da situação acabaram pagando com a vida as críticas feitas. Dentre os castigados (ou mais especificamente assassinados) pelo sistema figuraram: Rathenau, Kurt Eisner, Karl Liebknecht e Rosa de Luxemburgo: para quem Brecht, escreveu o Epitáfio:

Aqui jaz  
Rosa de Luxemburgo  
Judia da Polônia  
Vanguarda dos operários alemães  
Morta por ordem  
Dos opressores. Oprimidos  
Enterrai as vossas desavenças.

Depois da erradicação do movimento espartaquista, muitos dos dramaturgos ligados a uma crença de redenção messiânica do indivíduo, mudam suas trajetórias e expectativas e suas dramaturgias. Dentre

---

<sup>8</sup> No livro de Anatol ROSENFELD. *História da literatura e do teatro alemães*. Op.cit., pp. 337-57, sob o título de Bibliografias Resumidas, são apresentadas informações básicas acerca dos mais importantes dramaturgos alemães (e/ou aqueles que escreveram suas obras em alemão). Desse modo, acerca de maiores informações de Goering, Hasenclever e Unruh, consultar, preliminarmente, o referido material.

aqueles que redimensionam sua dramaturgia podem ser citados: Ernst Toller, Georg Kaiser (1878-1945) e von Unruh aderem a esse novo caráter necessário de denúncia da situação social. A partir de 1933 o exílio foi condição de muitos dos artistas ligados ao movimento e dentre eles: Ernst Toller, Brecht (já desligado do movimento e em pleno processo de criação do teatro épico), Walter Hasenclever, Georg Kaiser, von Unruh. Diferentemente destes, um dos ex-companheiros de Brecht, Arnolt Bronnen (1895-1959) e Hans Johst (1890-1978) colocaram sua arte e talento a serviço do nazismo, com atitudes – sobretudo o segundo – assemelhadas àquelas da personagem Hendrick Hofgen que protagoniza o filme *Mephisto*, produção de 1981, com direção de István Szabó, referindo-se, no caso do filme, ao ator Gustav Gründgens.

Georg Kaiser foi durante muito tempo considerado como referência paradigmática do teatro expressionista alemão. Tem uma obra bastante extensa e com temáticas representativas dos diferentes expressionismos. Simpatizante do socialismo e antinazista convicto, mas diferentemente de Ernst Toller não teve um trabalho de militância e engajamento políticos (não se filiou a nenhum partido e/ou tendência). Sua obra compreende mais de setenta textos: com ritmo ofegante, febril, explosivo e, fundamentalmente, denunciatório... De modo assemelhado àquele de todos os outros dramaturgos, ao abandonar a estrutura do drama realista, representando a fragmentação das ações em episódios individualmente expressivos, resultando disso uma total quebra das motivações ou transições psicológicas, acaba reiterando a estrutura do *Stationen Drama* (ou Drama de Estações).

Segundo Anatol Rosenfeld (1993a: p.291-2):

Seus êxtases “são vitreamente claros; suas almas são abstrações alegorizadas (...). O estilo Kaiser martela maquinalmente e move-se ao mesmo tempo no ritmo da roda de turbina”. Com efeito, suas peças são construções de vidro e aço, arquiteturas hospitalares, desinfetadas contra sentimentos incontroláveis. O mundo técnico penetra não só na temática e sim também na estrutura da oração, dos quadros, da cena. Tentativa futurista de forçar a sucessão furiosa do tempo, pelo prestíssimo, na simultaneidade do espaço. O indivíduo dissolvido em tipo anônimo, tudo simplificado a ponto de se tornar geometria.

Junto à de diversos outros autores, as obras de Kaiser, em 1933, foram queimadas, em processo semelhante aquele medieval denominado auto-de-fé, pelos nazistas. Dentre suas obras mais conhecidas podem ser destacadas: *A viúva judia* de 1911; *O rei cornudo* de 1913; *Europa* de 1915; *Os burgueses de Calais (Die bürger von Calais)* de 1914; *De manhã à meia-noite (Von Morgens bis mitternachts)* de 1916 (considerada como uma de suas mais importantes obras); *Inferno caminho Terra* de 1919; *Alcebiades salvo* de 1920; *O escrivão Krehler* de 1922; *Joana e Gilles e A fuga para Veneza* de 1923; e a *Trilogia Gás*, composta por: *O coral (Die koralle)* de 1917; *Gás I* de 1918 e *Gás II* de 1920. Em tese, a trilogia, que traça um painel apresentando uma alegoria de uma imaginada guerra, conclui não haver saída para a humanidade; *Paralelamente e Um dia de outubro* de 1928; *Mississipi* de 1930; *O soldado Tanaka* de 1940; *A jangada de Medusa* de 1943.

Ernst Toller é tido como o criador do drama político do Expressionismo alemão, e também como o maior e mais importante dramaturgo do movimento (sobretudo de sua segunda fase). Sua produção dramaturgicaz inicia-se durante a guerra, evento, como não poderia deixar de ser, teria mudado completamente sua visão de mundo. Nessa perspectiva, seus dramas expressam e refletem suas convicções políticas e sociais, tematizando, rigorosamente, os choques entre a realidade e os ideais políticos. Como alguns de seus companheiros, participou ativamente como militante de movimentos revolucionários do pós-guerra, em prol do Socialismo.

Entre 1917-18 escreveu sua primeira peça *Transformação (Die wandlung)*, que foi levada à cena, em 1919, por Karl-Heinz Martin, quando Toller estava na prisão (considerado traidor pela sua militância política em grupos de esquerda - Conselho Operário de Munique); desse mesmo ano é também *Homem massa (Masse-mensch)*, considerada sua obra-prima e, por muitos dos historiadores de teatro, aquela mais importante obra de todo o expressionismo alemão; a já mencionada *Hinkemann*, 1923; *Arre, vivemos! (Hoplá, wir leben)*, 1927, que foi montada por Erwin Piscator, nesse mesmo ano, sendo considerada uma de suas melhores encenações.

Em 1933, com a subida de Hitler ao poder e pelos processos de ameaça que passou a sofrer, é obrigado a exilar-se. Afinal, Toller era

militante, tinha convicções políticas ligadas ao socialismo, era judeu, era expressionista... Exilado nos Estados Unidos e desiludido por uma série de pressões e sem perspectivas de que o mundo pudesse mudar, suicida-se em 1939.

A partir desse sumariíssimo perfil, pode-se dizer que – e da mesma forma como em outros movimentos das vanguardas – algumas opiniões desqualificantes acerca do Expressionismo, dando conta de que se tratou de um movimento alienado por seu excessivo caráter de abstração, fica relativizado, dentre vários outros exemplos, tanto pela conduta como obras de Toller e Kaiser. Toller escreveu um texto autobiográfico chamado *Minha juventude*, editado pela primeira vez na Holanda em cujas palavras muito de significativo se pode perceber.

Será que não amo este país, será que não terei sofrido, em meio à rica paisagem mediterrânea, a nostalgia das magras e saibrosas florestas de pinheiros, da beleza dos lagos serenos e secretos do Norte da Alemanha? Os versos de Goethe e de Hölderlin que lia, garoto desvelado, não me emocionaram, suscitando em mim um sentimento de gratidão? Não é a língua alemã a minha língua, aquela pela qual sinto e penso, falo e ajo, não é ela parte de meu ser, pátria que me nutriu e onde eu cresci? Mas não serei também judeu? Não serei parte desse povo perseguido, caçado, martirizado e assassinado por séculos, cujos profetas lançaram à face do mundo um grito de justiça que os infelizes e oprimidos retomaram e prolongaram por todos os tempos, cujos mais valorosos não se submetem e são mortos sobretudo por permanecerem fiéis?

(...) em todos os países ergue a cabeça e se agita um nacionalismo feito de cegueira e de um ridículo orgulho racial: deverei tomar parte na loucura destes tempos, no patriotismo desta era? Não serei também socialista, porque creio que o socialismo sobrepujará o ódio entre as nações, do mesmo modo que aqueles entre as classes? As frases “sou orgulhoso de ser alemão” ou “sou orgulhoso de ser judeu” são para mim tão estúpidas como se alguém dissesse: “sou orgulhoso de ter os olhos castanhos!”

Deverei incorrer na loucura dos perseguidores e, ao invés da bazófia alemã, fazer minha a judia? Orgulho e amor não são a mesma coisa e se me perguntam de que lado estou, responderei: uma mãe alemã me pôs no mundo, a Alemanha me nutriu, a Europa me educou – a terra é meu refúgio, o mundo minha pátria.” (apud GARCIA, 1997: p.115-6)

## Dramaturgia alemã: liberação de expressões anárquicas e o surgimento de um novo drama.

Edmund (*sardônico*) – “Estou de poeta!” Qual nada! Temo que eu seja apenas como o tipo que mendiga um cigarro. Nem sequer há nele o “estoufo” de um fumante. Tem somente o hábito de fumar... Não poderia alcançar o que há pouco tentei explicar-lhe; só fiz foi tartamudear... É o máximo que sei fazer... e que farei, se viver, naturalmente... Bem. Pelo menos terá sido de um fiel realismo. O tartamudeio é a nossa forma de eloquência – a dos que vivem afundados na neblina!”

Eugene O'NEILL. *Longa jornada noite adentro*.

Mulher – Você acha que não sei decidir – mas eu sei sim. E a minha decisão é simples: eu estaria traindo as massas se, por elas, exigisse a vida de um único homem. Nós só temos o direito de nos sacrificar a nós mesmos – nunca aos outros! Nenhum homem tem o direito de matar outros homens pelo bem de uma causa, seja ela qual for: a morte profana qualquer causa, por justa que seja. E quem exige sangue pelo bem da sua causa encarna, como os ídolos do Velho Testamento que exigiam sangue em seu sacrifício, uma nova imagem do Mal: Deus é este Mal, o Estado é este Mal, a Massa é este Mal. (...) Eu vou viver para sempre. (...) Você pode ter vivido o ontem, pode estar vivendo o hoje – mas você não verá o amanhã! Eu serei eterna, me perpetuando a cada rotação da Terra, de círculo em círculo. E, um dia, serei a humanidade inteira, mais pura e mais inocente.

Ernst TOLLER. *As massas e o homem. Uma peça da Revolução Social do Século XX*.

O certo é que a experiência do monodrama, hoje, já não pode ser considerada tão somente como uma possibilidade entre outras: ela invade os cenários e, ao menos em certos momentos, ostenta o estatuto de realidade hegemônica: na obra de um Tennessee Williams ou de um Nelson Rodrigues o dramaturgo é o espetáculo e só escreve uma peça.

Gerd BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*.

O que importava aos expressionistas não foi a beleza ou harmonia da obra e sim a força expressiva. A intensidade da expressão não se detém ante o feio nauseabundo. Pelo excesso hiperbólico na descrição do asqueroso tenta-se exprimir a decomposição da sociedade e o absurdo das condições reinantes, da mesma forma como o lirismo, o falar exaltado em ritmo de hino, a retórica patética, indo até o balbuciar e o grito inarticulado, se destinam a anunciar a visão profética do homem.

Anatol ROSENFELD. *História da literatura e do teatro alemães*.

Por meio de um amplo e complexo processo artístico e social desenvolve-se na Alemanha, a partir de influências sobretudo ligadas ao

último Romantismo e ao trabalho de revelação e criação de uma nova dramaturgia, como às de August Strindberg, Frank Wedekind e outros, um novo tipo de drama. Oposto aos expedientes daquele denominado drama rigoroso e, também, das tendências performáticas de diversos outros movimentos ligados às vanguardas históricas (Futurismo, Cubo-futurismo, Dadaísmo, Surrealismo), o drama expressionista, pelos excessos subjetivistas a que se atrela, denuncia, de modo contundente, a sociedade de seu tempo. Desesperançado, incrédulo quanto ao seu presente e de que possa haver um futuro, sentindo-se marginal e injustiçado, o anti-herói expressionista, espécie de figura marionetada, foge do presente interdito, inóspito.

O conceito de figura, não mais na condição de um simulacro do humano, mas na de um boneco, mais próximo talvez da imagem de um espantalho, aparece no teatro alemão pela personagem de Woyzeck, em texto, de mesmo nome, criado por Georg Büchner. Woyzeck é fruto de vários tipos de manipulações e experimentos: ele se deixa levar e age de acordo com influxos exteriores. Nessa mesma senda, e contemporâneo de Büchner, Heinrich Von Kleist (1777-1811), escreve um pequeno, mas precioso texto chamado [*Sobre o*] *Teatro de marionetes* (1952). Com apenas treze páginas, e tradução de Paulo Mendes Campos, lê-se, à página 8, da obra citada: "(...) os bonecos, assim como os elfos, precisam do chão apenas para tocá-lo e reanimar o impulso de seus membros sobre esse obstáculo momentâneo; nós temos necessidade dele para pousar-nos e restabelecer-nos do esforço da dança; momento que, evidentemente, não pertence à dança e que é necessário eliminar, posto que inútil tanto quanto possível." De certo modo, pode-se entender esse rápido pouso do boneco (cuja imagem assemelha-se à de um determinado humano) correspondendo ao lancinante contato com o real. Os dramas expressionistas, em boa parte dos casos, têm esse pouso breve e fuga longa para o mundo dos sonhos ou, de modo mais apropriado, do pesadelo. Mesmo fugindo do real, não é possível deixar de trazê-lo junto.

Os alemães criaram uma determinada tipologia para criação de seus textos dramáticos. Mesmo sem haver um consenso entre os historiadores, na medida em que suas características são muito próximas, mas no sentido de apresentar uma classificação didática. Nesse sentido,

um drama como *A transformação* de Ernst Toller, por exemplo, apresenta uma fusão entre as características que “distinguiriam” os diversos tipos de drama expressionistas. Com relação à obra citada, afirma Silvana Garcia (1997: p.113):

Na trajetória da personagem, que se desenrola em estações, do mesmo modo como foi representado o martírio de Cristo, podemos vislumbrar a própria biografia de Toller. Como Friedrich, ele era judeu, sofreu com o sentimento de ser apátrida, engajou-se na guerra como procura de afirmação de nacionalidade, voluntariou-se para uma missão, esteve internado durante a campanha, descobriu a inutilidade da guerra, tornou-se militante político e pacifista. Exceto por esse impulso de engajamento, que o levou a participar ativamente do Conselho Operário de Munique durante o breve período de existência da República dos Conselhos, sua história e a de Friedrich coincidem – a deste, até mesmo, antecipa o destino de Toller, com o suicídio do quadro 9. [da obra]

Desse modo, as estruturas ou formas dramáticas características da dramaturgia expressionista podem ser enfeixadas em:

– drama de estações – *Stationen drama*, ou drama de estações. Trata-se de um termo técnico e genérico ajustado à dramaturgia subjetiva, em que a “ótica” da obra corresponderia à trajetória de um (anti)herói, cujo destino, normalmente à semelhança das tragédias da Antiguidade, e por motivos opostos, apresenta-se de modo catastrófico. No *stationen drama*, a personagem não caminha da ventura à desventura: sua trajetória, desde o início, é toda ela de fuga e de desesperança. Esse tipo de drama, no concernente à tipificação, atmosfera e fragmentação, deve, originalmente, ser tributado a August Strindberg. Na Introdução de *A vida de Galileu*, esse tipo de drama aparece assim descrito:

Os teatrólogos expressionistas passam a dedicar-se à construção de heróis, que simbolizam o homem como entidade abstrata. Em sua história o herói é encarregado de mostrar tanto sinais do apocalipse como a esperança que deposita num futuro utópico.

Essa tendência tornou-se nítida quando o teatro expressionista passou a colocar personagens cada vez menos individualizados em cena. E, na medida em que representava ideias abstratas, o herói expressionista terminou por viver, no palco, uma derrota temporal e uma vitória espiritual ante uma sociedade imutável. (AUTOR NÃO IDENTIFICADO, 1977: VI-VII)

Anatol Rosenfeld (1985: p.100-101) assim comenta este tipo de drama:

A base do drama de estações não é, em geral, constituída por várias personagens em posição mais ou menos igual e sim pelo único Ego do herói. Conseqüentemente, o monólogo perde seu caráter de exceção. (...) as unidades tradicionais são substituídas pela unidade do personagem central. É este que importa e não determinada fábula em si. (...) Temos de acompanhar o caminho do herói através de variados lugares, tempos e acontecimentos. Assim, a continuidade da ação se desfaz numa seqüência solta de cenas sem relação causal. Cada cena vive por si, como ilha cercada por tempos e lugares exteriores ao drama.

Com relação à fragmentação, Gerd Bornheim (1992) afirma que o primeiro modelo para este expediente pode ter sido sugerido pela obra *Expedição ao Pólo Este*, de Arnolt Bronnen (1895-1959) e, antes desta, a precursora *Woyzek* de Georg Büchner.

– drama do eu – *Ich Drama* ou *Stationen Ich*. Trata-se de um tipo de drama inserido ao *stationen drama*, no qual as ações, invariavelmente, correspondem e representam multiplicações do próprio Eu do autor. De certo modo, este tipo de drama insere-se, estruturalmente, no já mencionado monodrama. Nesse particular, e ainda com Rosenfeld (1985: p.101):

(...) no limiar das descobertas freudianas, torna-se premente a necessidade de abrir o personagem ao mundo subconsciente, inacessível ao Ego diurno de contornos firmes e como que fechado no círculo da sua lucidez clássica. (...) no drama subjetivo, expressionista, a pressão vem de dentro, dos próprios abismos subconscientes que se afiguram anônimos e impessoais. (...) a fantasia elabora a sua criação e tece novos padrões: mistura de recordações, vivências, invenções livres, coisas absurdas, e improvisações. Há personagens que se fragmentam, desdobram... volatizam, adensam. Mas *uma* consciência paira acima de tudo: a de quem sonha.

– drama da experiência do artista – *Stationen Erlebnis* (*erlebnis*, do substantivo: experiência, vivência), *Erlebnis Drama* ou *Wegdrama*. Trata-se de um drama em que o herói, camuflado em personagem, representa um concreto processo de vivência de seu próprio e marginal autor. Este “segundo” tipo de drama, teria se desenvolvido em meio à contundente violência da Primeira Grande Guerra Mundial. Se antes da guerra, o *ich drama* contestava o real e também abstrato mundo injusto, com o

genocídio da guerra, o drama tinge-se de sangue. O utópico ganha, de certa forma, dimensões reais. O anterior “eu apartado”, em um mundo cruel, violento e excludente, vai concretamente para a guerra. A maioria não volta dela. Os que voltam contam a sua história, reiterando o sem sentido da existência e a necessidade da fuga para um outro e não importa que lugar.

A respeito desse tipo de drama, Ernst Toller, em Carta a um diretor criativo (*apud* Merkel (org.), 1983, p.28-9), afirma:

Como um todo, a peça “As massas e o homem” é um espetáculo imaginário, que brotou dentro de mim já pronto em dois dias e meio, fruto das duas noites que passei numa cela escura. Essas noites foram pesadelos torturantes: a cada instante, eu era agredido por multidões de rostos, rostos diabólicos, rostos e mais rostos, que giravam sobre si mesmos, em cambalhotas grotescas. (...)

Atualmente vejo “As massas e o homem” de uma forma crítica. Reconheço que a sua estrutura vem (apesar de tudo!) de uma certa inibição que tínhamos naquela época, de uma espécie de vergonha que fazia com que eu me esquivasse de formular artisticamente uma experiência pessoal, fazendo uma confissão nua e crua. Entretanto, ao mesmo tempo, eu não conseguia ter força de vontade suficiente para a concretização de um projeto artístico. Todo o horror daqueles dias de revolução não se havia transformado, ainda, em imagem ou simples lembrança dos dias de revolução; ele era, de certa forma, uma ferida interna dolorosa, uma terrível marca na alma, ainda não cicatrizada.

Marvin Carlson (1998) afirma que Ivan Goll (1891-1950) teria criado um outro tipo de drama o *Überdrama*. Este, o *Überdrama* (superdrama) teria sido apresentado pelo autor no prefácio de seu texto *Os imortais (Die Unsterblichen)* de 1920 e considerado ligado à terceira e última fase do desenvolvimento do drama. Desse modo afirma o dramaturgo:

Primeiro veio o drama grego, que representou as lutas entre os deuses e os homens; depois, as peças mal-engendradas que lidavam de maneira limitada com os problemas dos indivíduos. O novo superdrama mostrará “a luta do homem com tudo o que é material e animalesco em torno e dentro dele”. A oposição básica nesse drama será entre a alma do homem e a realidade exterior, que Goll descreve em termos simbolistas. Toda “forma externa” deve ser destruída; o teatro deve retornar ao seu “símbolo primordial”, e a uma percepção como a da criança. Para contrabalançar o enorme embotamento e a enorme estupidez do homem contemporâneo, o teatro deve criar suas

próprias enormidades, tiradas de “um grotesco que não suscita o riso.” (GOLL *apud* CARLSON, 1998: p.338)

Em tese, estes tipos de drama, que representam aspectos diversos de um e mesmo só drama: o expressionista, apresentam como características básicas (que mudam, mas não em sua essência): crença utópica em um idealizado amanhã, por meio de um ‘vir-a-ser’, descontextualizado da vida presente; crença irresoluta na humanização da humanidade, com o propósito de salva(guardá)-la; reedição do conceito – no chamado Expressionismo subjetivo, batizado por Raymond Williams – de via-crucis, em que o herói expressionista é portador de um contundente messianismo; situação monológica, ainda que pareça existir diálogos. No *Stationen Drama*, o palco representa a criação de um espaço alegórico da história, sendo ela mesma (a história) uma espécie de *Sturm und Drang* da humanidade. Dessa forma, e não poderia deixar de ser diferente, o herói expressionista lê na história o seu potencial catastrófico.

No expressionismo acentua-se essa subjetivação radicalmente, a ponto de se inverterm as posições: a própria subjetividade constitui-se em mundo. (...) o autor “exprime” as suas visões profundas, propondo-as como “mundo”. Este é apenas expressão de uma consciência que manipula livremente os elementos da realidade, geralmente deformados segundo as necessidades expressivas da alma que se manifesta. (...)

(...) o expressionismo já não precisa reproduzir a realidade exterior e opõe ao drama naturalista de ambientes sociais (...) ao drama impressionista de atmosfera, um drama de ideias em contexto fortemente emocional. (ROSENFELD, 1985: p.103)

Com Reinhold (Reinhard Johannes) Sorge (1892-1916), que escreve o drama *O mendigo (Der Bettler)*, em 1911-12, segundo algumas fontes documentais, inicia-se o chamado o expressionismo dramático. Marvin Carlson (1998: p.337), assim comenta a obra:

Seu Protagonista, o Poeta (que, como os personagens de sonho de Strindberg, assume outro papel, o Filho, na parte central da peça), sonha com um “novo drama” que libertará a humanidade. Rejeita o enredo no sentido tradicional do termo, pois o verdadeiro enredo “não pode ser expresso nem em palavras, pois que é silente, nem nos gestos do ator, pois na verdade ele tem uma imagem mas é preenchido por relações eternas, por impulsos e mil

almas que não podem ser reproduzidos”. Com relação à data da peça aparecem 1910-11-12. Note-se ainda que o autor foi morto na guerra.

Pelas características de *O mendigo* (transição entre o puramente subjetivo e as crises espirituais herdadas do Simbolismo) e pelo fato de o autor assumir-se ligado ao movimento, inicia-se uma dramaturgia vigorosa e expressionista. Segundo Anatol Rosenfeld, além de o autor identificar-se com a protagonista, este drama é monológico (espécie de monodrama) apesar do diálogo aparente. De certa forma, ainda segundo Rosenfeld, com Sorge, o drama decompõe-se em revista suporte e púlpito de manifestações líricas, confissões místicas, apelos estáticos:

(...) daí a atmosfera irreal até a abstração do drama expressionista, assim como a tipização violenta dos personagens, característica do anti-psicologismo e a busca do mito, que são essenciais ao movimento. (...) o que domina portanto, o palco expressionista não são, personagens dialogando, no fundo nem sequer personagens monologando, mas movimentos de alma e visões apocalípticas ou utópicas, transformadas em sequência cênica. (ROSENFELD, 1985: p.99)

(...) esvai-se no monólogo o vigor objetivo da ação dramática e, com isso, compromete-se a própria essência do drama. O simples fato de ter surgido uma teoria que outorgue ao monólogo tal lugar de excelência já fala por si, a ponto de tornar inútuas as questões relativas à possível influência do russo [Ereinoff] sobre os alemães: a coisa, simplesmente, já estava no ar, era como que uma exigência da época, em tudo tributária da longa história da subjetividade humana”. (BORNHEIM, 1992: p.29)

*O filho (Der Sohn)*, peça-pesadelo, escrita em 1913-4, de Walter Hasenclever (1890-1940), em que é tematizado o conflito entre pai e filho, caracteriza-se na primeira obra, no século XX a representar uma alegoria do Estado. Marvin Carlson, tomando sobretudo Pinthus (1998: p.337), afirma:

(...) apresentando personagens similarmente abstratos numa forma dramática mais tradicional, foi largamente aceito como a principal obra do novo movimento. Em *Versuch eines zukunfftigen dramas* [“Em busca de um drama do futuro”] (1914), Pinthus critica até mesmo Wedekind e Sternheim por condicionarem seus personagens pela realidade exterior, enquanto na peça de Hasenclever “a perspectiva do princípio ao fim é a do filho. Assim, devemos ver os personagens, não como se costumava fazer até agora, de um modo objetivo, mas tal como o filho os vê.” O interesse já não está no desenvolvimento do enredo ou do personagem, mas na expressão de “uma

alma prenhe de tragédia”. (...) diz Pinthus (...) “Nenhum filho na realidade jamais falou como esse, mas na alma de cada filho humano em tal situação tudo isso é sentido, de forma mais ou menos inconsciente.”

Considerada, também, por seu estofamento social no concernente ao desenvolvimento do tema, a primeira montagem expressionista, apresentada em 1916, no *Kammerspiele des Deutschen Theaters*, de Praga, com direção de Hans Demetz. Diferentemente deste ponto de vista, *Assassino, esperança de mulheres* de Oskar Kokoschka (1886-1980), foi considerada como a primeira encenação expressionista, apresentada em Viena, em 1909. Talvez essa encenação não seja considerada como a encenação marco do Expressionismo pelo fato de Kokoschka insistir em não pertencer ao movimento, ficando, por vezes, até ofendido quando insistiam nessa filiação. Retornando a *Der Sohn*, Anatol Rosenfeld (1993a: p.285) afirma:

(...) o protagonista grita num comício que todos os filhos deveriam matar todos os pais para aniquilar o mundo velho e criar o mundo novo cheio de amor e solidariedade. Tais caracteres, mais que caracteres humanos, são forças elementares em luta, arquétipos míticos que se defrontam – o “filho”, “o pai”, “o homem”, “a mulher” (a luta entre os sexos), “o poeta”, “o mendigo” etc. A própria ausência do nome pessoal os desindividualiza. A realidade projetada a partir ou em função dessas consciências reduzidas às linhas mais elementares, visto o excesso emocional, a pressão das condições e o fervor profético não permitirem requintes e nuances, apresenta forçosamente distorções violentas, traços caricaturais, desproporções e deformações grotescas. O que importava aos expressionistas não foi a beleza ou harmonia da obra e sim sua força expressiva.

Em ambos os textos, de acordo com a bibliografia consultada e aqui apresentada, a figura do pai, além de certa alegoria ao Estado, representava também (daí a crítica) o capitalismo cumulativo. Desse modo, a partir dessa chave alegórica, justificava uma luta contundente contra ele, fundamentalmente por conta de ausência de um sentido espiritual da sociedade. Destaque-se, ainda, o fato de nesse tipo de drama haver basicamente uma única personagem, sendo as demais personagens, que girariam em torno dessa protagonista, como simples e meras projeções. Evidentemente, a existência de todas as outras personagens ou figuras teriam por objetivo reforçar certas tessituras internas, imprimindo, e como

anteriormente observado, um caráter confessional (ou autobiográfico) ao texto.

Além dessas duas obras inaugurais, citando Paul Kornfeld lembra Marvin Carlson (1998: p.337):

Outro importante contribuinte para o expressionismo pré-guerra, Paul Kornfeld (1889-1942), acompanhou sua primeira peça, *Die Verführung* [A sedução] (1913) de um ensaio sobre a arte de representar expressionista. (...) No palco deve-se falar e agir como ninguém jamais o fez na vida real. “Em suma, que ele não se envergonhe do fato de estar representando. Que não negue o teatro ou tente fingir realidade.” (...) Uma vez banidas a memória e a observação emocional, o ator descobrirá que a expressão de um sentimento artificialmente estimulado é “mais puro, mais claro e mais forte’ do que qualquer sentimento suscitado por estímulos reais.”.

Por meio dessas obras inaugurais do Expressionismo, a dramaturgia que se segue – rompe com as características da chamada dramaturgia rigorosa (fundamentada no conceito de peça bem feita) – olhará para a realidade mediante um determinado olho. Esse novo modo de apresentar aquilo que se vê e se sente tenderá (em termos mais genéricos) a penetrar no social, procurando perscrutá-lo e apontar, de algum modo, as variações mais sensíveis do homem em sua desastrosa e terrificante “trajetória pelo mundo”. Como a Primeira Grande Guerra Mundial eclode em 1914, os traços apresentados nestas obras iniciais aprofundaram-se e radicalizaram-se, dando origem à melhor dramaturgia expressionista alemã, fundamentalmente pelo fato de a maioria dos artistas ligados ao movimento ver a guerra como mais um sintoma do sistema social que se negava. Enfim, a sociedade constitui-se em um fator de desintegração do homem, que agirá como que movido por uma vontade interior demente: contendo um germe de destruição absolutamente necessário para que nasçam um homem novo e uma nova sociedade. Novamente com Carlson (1998: p.338):

Na altura de 1916, a principal preocupação do expressionismo era a denúncia da guerra e a conclamação a uma nova ordem social baseada na fraternidade e numa crença na bondade fundamental do homem. (...) Ernst Toller (1893-1939), o principal expoente dessa visão, considerou *Die Wandlung* [A mudança] (1919), sua primeira peça, “um panfleto político” cuja finalidade era “renovar o conteúdo espiritual da sociedade humana”. O poeta político e o

poeta religioso transmitiam a mesma mensagem dizia Toller, “a de que o homem se sente responsável por si mesmo e por cada irmão na sociedade humana.”.

Ainda caminhando por esses aspectos, o fim da guerra é apresentado do seguinte modo para Silvana Garcia (1997: p.135-6):

Passados os momentos mais traumáticos do pós-guerra, mesmo antes que as comunidades europeias encontrem a trilha de normalidade, arrefece o fervor expressionista. Na arte, aos poucos, o *pathos* começa ceder lugar à fina ironia. Aguça-se o olhar malicioso que o artista lança sobre a sociedade humilhada, que tenta equilibrar-se, desajeitadamente, sobre os saltos de seus esfolados valores burgueses. (...)

O pressuposto que anima este pensamento ainda é fiel aos princípios expressionistas de revelar o âmago, a essência, embora, desta feita os instrumentos da cirurgia sejam de outra natureza. O caráter hiperbólico da linguagem expressionista permanece, mas a lente que revela a realidade filtra o dramático, deixando passar a ironia, a paródia e o deboche, uma filtragem que aponta para a assimilação da experiência trágica da guerra, transformada em cínica e amarga revolta.

Dessa preocupação e no sentido da criação de uma nova dramaturgia (rumando em direção a uma epicização) e de um novo teatro, a percepção, a memória e a imaginação suprimem a instância científico-empírica do Naturalismo, substituindo o conceito tradicional de palco transformando-o, segundo Anatol Rosenfeld em: “espaço interno de uma consciência”, que abrigava as obras de poetas políticos e de poetas religiosos.

Com os expressionistas, portanto, houve uma quebra estrutural e conteudística característica do chamado drama rigoroso. O paradoxo proposto, por exemplo, com *Os tece/ões*, de Hauptmann, obriga – pelo assunto de natureza épica: greve de trabalhadores – o ressurgimento do recurso da teiscopia (técnica épica para relatar cenas inconvenientes ou desimportantes, sob a ótica da dramaturgia hegemônica, ocorridas fora do palco), considerado um crônico defeito. Assim, do defeito da forma e também do assunto, com os expressionistas, e de maneira consciente, ocorre uma ruptura significativa com a forma clássica. Ernst Toller e Georg Kaiser, interessados na exposição teatral das lutas dos trabalhadores, ajudam a inaugurar o conceito de teatro político.

Na Alemanha, depois da guerra e da revolução derrotada, Erwin Piscator (1893-1966), apropriando-se da experiência de seus predecessores, desenvolve um intenso trabalho e produção teatral no sentido de o drama encontrar uma forma adequada (buscada desde Hauptmann), ou seja: *o teatro épico*. Ou como afirmou Wolfgang Drews (*apud* PISCATOR, 1968: p.2):

Erwin Piscator formula: apreensão, identificação, confissão. É assim que ele vê o seu caminho, pelo qual pretende guiar os outros. O ponto culminante contém as suas intenções, o seu alvo, o sentido e a missão do teatro da coletividade saídos de *um* espírito, as possibilidades dessa forma cênica e as causas dos repetidos malogros. Havia espetáculos políticos, obras de arte a serviço da razão de Estado, obras de arte a serviço do dogma partidário. O que não havia era teatro político.

## Fases do Expressionismo alemão

O texto expressionista procura refletir a condição desse homem moderno, cindido e desesperado, impotente e visionário, em uma sociedade dominada pela tecnologia e, a seu olhar, fatalmente fadada à autodestruição.

Silvana GARCIA. *As trombetas de Jericó*.

Teatro para os dramaturgos do Expressionismo: "(...) a mais nobre das possibilidades de deixar o mundo dos espíritos atuar no mundo real".

Pinthus *apud* Ulrich MERKEL (Org.). *Teatro e política: expressionismo*.

Toda percepção é trágica; ela é o reflexo das formas humanas nas fronteiras do possível. Quando essas fronteiras são transpostas, o pensamento é transposto; a causalidade é neutralizada; as fórmulas da lógica deixam de se aplicar.

Walter HASENCLEVER *apud* Marvin CARLSON. *Sobre o trágico*.

O expressionismo floresceu de forma especialmente abundante na Alemanha moderna. O movimento *Sturm und Drang* do final do século XVIII tinha sido uma tentativa pioneira de quebrar a influência da cultura mediterrânea sobre um povo nórdico, e o expressionismo alemão do início do século XX estava impregnado de suas ideias e literatura. Política e socialmente, a Alemanha moderna foi o mais conturbado dos países europeus, com cidadãos de mentalidade de extrema-direita e de extrema-esquerda usando métodos também extremos em suas batalhas pela supremacia, e guerras desastrosas somando-se às misérias ocasionadas por uma industrialização e urbanização super-rápidas.

Norbert LYNTON. *Expressionismo*.

Todo aquele que já teve a oportunidade de conhecer as reflexões de Anatol Rosenfeld sabe, claramente, que o teórico foi avesso às definições "encaixotantes" das artes e às tendências de demarcação rígida de obras, movimentos e estéticas. Entretanto, acompanhando suas brilhantes reflexões (e cujas referências bibliográficas encontram-se espalhadas no corpo deste trabalho), pode-se, sempre na condição de exercício didático, tentar formalizar certa divisão ocorrida no movimento expressionista. Isso posto, especificamente com Anatol Rosenfeld (1977) podem ser encontradas determinadas reflexões que sugerem a seguinte divisão:

**1ª fase** – em geral corresponderia aos traços estilísticos encontrados na obra de Georg Büchner e, particularmente em *Danton* e *Leonce e Lena*.

**2ª fase** – poderia ser encontrada em Frank Wedekind e, fundamentalmente, na obra *O despertar da primavera* (1890), obra em que

o autor apresenta como conflito principal os embates e conflitos travados com as personagens que representam a figura de poder (pais, professores e diretor de escola); guerra entre os sexos; busca e conhecimento da sexualidade; profundo sentimento de opressão social e a impossibilidade da felicidade no mundo, sendo que a redenção só poderia vir pela morte;

**3ª fase** – denominada de a “Idade do ouro” inicia-se na década de dez do século vinte, ou mais precisamente de 1918-22. Neste período, pós-guerra, houve uma grande fermentação de ideias e de mobilização dos artistas, sendo que os principais foram: Georg Kaiser, August Stramm, Max Reinhardt, Reinhardt Sorge, Anton Widgans, Reinhardt Goering, Franz van Unruh, Karl Sternheim, Ferdnard Bruckner, Leopold Jessner, Ernst Toller, Erwin Piscator.

De modo mais esquemático, todas as peças produzidas nessa terceira fase, de um modo ou de outro, foram influenciadas pelas formulações teóricas de Sigmund Freud, com relação à interpretação dos sonhos; ao complexo de Édipo, desenvolvendo-se a partir das relações interpessoais, priorizando o conflito de gerações – pai e filho, cidadão e Estado; afirmação da subjetividade e da apologia ao poder cujos conflitos centram-se nos embates desenvolvidos entre velhos X novos. Assim, todas as peças partilham da ideia de que representam pesadelos – espécies de dramaturgia do sonho ou pesadelo e seus dramaturgos podem ser chamados de “discípulos de Strindberg”. A ideia do drama de estações é sistematizado nesse momento, tomando o pesadelo como sombra protagonista a acompanhar uma mente que acaba por trazer e contaminar todas as demais personagens.

Quase que toda a geração ligada a primeira geração Expressionista foi dizimada pela guerra, sendo que os que conseguiram sobreviver aderiram, pelas injunções óbvias à dramaturgia épica. Dessa forma, e a partir dessa realidade, pode-se dizer que artistas e produções ligados a essa tendência encontrar-se-iam inseridos em uma quarta fase do movimento.

De fato, em sua última fase, a decadência do expressionismo revela-se através de sua tendência sempre mais formalizante. Tende-se a confundir expressionismo com estilização. Ou então, procura-se salvar e superar o expressionismo, como acontece em diversos autores, como que por dentro de

si mesmo, emprestando-lhe uma bandeira social. Esta tendência socializante torna-se sempre mais forte e evidente, suscitando sempre com mais força também a intervenção da censura. Quando a Alemanha, capitulando ao Estado policial, empresta à censura uma dimensão absoluta, o expressionismo (e com ele toda atividade cultural) passa a ser julgado “arte degenerada”. A violentação, no entanto, é mais aparente que real, porque o expressionismo pode ser considerado o movimento mais importante – e, sem dúvida, o mais genial – do processo que se costuma chamar de decadência da cultura burguesa. (BORNHEIM, 1975: p.68)

Com o projeto democrático da República de Weimar entrando dia a dia em colapso, a partir do início da década de 1920 ocorre um exacerbamento acentuado do subjetivismo no Expressionismo que acaba por provocar certa degradação no movimento. Como decorrência disso, ocorre certa cisão entre os expressionistas, fundamentalmente pelo desgoverno e o caos social: que exigia uma tomada de partido de todos. A arte, à luz do que ocorria com a Alemanha precisa estar atenta e mostrar-se estética e socialmente. Dessa forma, dos grupos mais importantes derivados da experiência expressionista (e perdendo as características específicas do movimento, desenvolvido em sua primeira fase), formados a partir dessa cisão, podem ser destacados:

1º) *A volksbühne* dirigida por Erwin Piscator. De todas as tendências, esta, ligada ao Naturalismo alemão e a diversas associações de trabalhadores caracteriza-se em uma tendência mais política, ligada à *Neue Sachlichkeit* (Nova Crítica). Lastreada na história do país e dos acontecimentos sociais do momento, o conceito de utopia é visto e entendido inserido na historicidade da vida cotidiana. Participa desta tendência toda uma geração que transitará na esfera do épico e cujo representante mais ilustre e destacado é Bertolt Brecht. Vale lembrar que Piscator aprendeu no *front* o teatro de *agit prop* (teatro de agitação e propaganda) com os russos e, além disso, apropria-se de muitas das experiências desenvolvidas por Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e o Construtivismo soviético e das proposições de Vakhtangov. De modo bastante esquemático, o teatro de Evgueni Vakhtangov (1883-1922), formado pelo sistema de Stanislavski, rompe com as proposição do mestre, fundamentalmente pelos caminhos que a Revolução de Outubro toma e exige dos artistas. Assim, pela urgência de um teatro revolucionário, e sem romper totalmente com os

ensinamentos de seu primeiro mestre, Vakhtangov assimila as experiências de Meyerhold e as de Tairov, defendendo, a partir daí, a idéia segundo a qual o texto seria ponto de partida do espetáculo e também a maneira pela qual o teatro entraria em contato com a realidade. Segundo as idéias de Vakhtangov o conteúdo de um espetáculo não se centraria somente no texto e nem na arte do ator, mas na mescla de ambos, costurados pelas necessidades e acontecimentos sociais.

Para Piscator e para todos aqueles que partilhavam das mesmas ideias, o teatro não poderia se limitar à condição de espelho de uma época, mas um meio para modificá-la. Desse modo, amparado nas teses marxistas, o diretor colocava-se em contundente oposição a todo tipo de mistério, de segredo e de magia. Decorrente disso, afirma Piscator, em entrevista concedida por ocasião da apresentação, em Paris, de sua montagem de *Guerra e paz* de Tolstoi:

O destino total do homem não é um destino religioso, nem um destino astrológico, é um destino histórico e podemos corrigi-lo, podemos tomá-lo em mãos. Destino grego, sim, mas transposto com Marx, reinscrito na realidade social e política. O problema que se põe ao homem de teatro é de revelar ao espectador a sua própria história, a história da sociedade, a história política. (BRECHT *apud* PISCATOR e outros, 1970: p.73)

Deixando claro o seu “a que venho”, em determinado momento, em seu texto *Teatro político*, afirma Piscator:

Dois opostos? Absolutamente não; pelo contrário, completa identidade entre as duas coisas, numa época em que a verdade é revolucionária. A tendenciosidade, muitas vezes mal usada como conceito, tornou-se sinônimo de mentira, pelo menos para uma ramificação da verdade, numa determinada direção, para um determinado objetivo. Nunca me importou essa “tendência” que implica deturpação, desfiguração, desvirtuamento dos fatos. Pelo contrário! Sempre e em toda parte, de boa vontade, eu teria podido opondo-me a essa “tendência”, fixar uma verdade, mostrar uma realidade, esclarecer causas, se outra tendenciosidade não resultasse a todo instante automaticamente, por si própria, de tais fixações. A mais forte tendenciosidade que se pode imaginar não nasce de outra coisa senão da realidade objetiva, sem retoque, crua, e a mim me parece que hoje em dia, não somente a mais forte ideologia revolucionária, senão também a capacidade mais artística, é necessária, senão também a capacidade mais artística, é necessária a fim de tornar visível essa realidade em novo plano.

Piscator concebia o teatro, não como um fim, mas como um meio. Dessa forma, inicia formulações estético conceituais no sentido de imprimir ao teatro um fim educativo, político, propagandístico e revolucionário. Nessa perspectiva, afirma que a história da criação do mundo corresponderia à das revoluções e das guerras passadas. Portanto, um teatro que se pretendesse consequente jamais poderia secundarizar ou preterir tais questões. À luz de proposições dessa natureza, Piscator intenta uma tarefa de reformular o teatro. O diretor alemão promove um conjunto de ações no sentido de criar uma nova poética do espetáculo; nela o teatro, ao ligar-se ao seu tempo real, deveria interferir de maneira revolucionária tanto na história do teatro como das consciências e das relações sociais. Caberia ao teatro, além da função de distração, o desenvolvimento de criação de uma espécie de laboratório de investigação do comportamento e da educação ética do homem. Mobilizado por ideias e militância socialistas, o teatro para Piscator também poderia ajudar na tarefa de transformação e mudança das consciências e na construção de uma sociedade verdadeiramente humana.

2º) A Bauhaus foi uma instituição escolar, originalmente, dedicada à arquitetura e às artes aplicadas. Assim, apesar de as ações da instituição não terem priorizado especificamente à produção artística, muitos dos professores da instituição dedicaram-se ao chamado expressionismo abstrato. Do mesmo modo, muitos dos projetos arquitetônicos de casas de espetáculos saíram da prancha de professores da escola. Alguns historiadores apresentam a Bauhaus de certa forma ligada ao Expressionismo.

De modo bastante esquemático, a Bauhaus (cujo significado é casa de construção) foi fundada em Weimar, em 1919 (ano de criação fundação da República de Weimar), por Walter Gropius (1883-1969).

Bastante influenciada pelo construtivismo russo e pelo *de Stijl* holandês, estilo geométrico aperfeiçoado por Piet Mondrian (1872-1944), a Bauhaus desde sua fundação até seu fechamento, mudou de sede duas vezes: Dresden (1925-1932) e Berlim, (1932-1933), quando Hitler ascende ao poder, criando o nazismo. Gropius foi o mentor da escola (e também seu diretor por longos anos); em tese, a escola foi criada com o objetivo específico de estudar novas concepções em arquitetura, que viessem a

resignificar e refuncionalizar o *habitat* humano. Dessa forma, pode-se dizer que a Bauhaus, durante toda a sua existência, buscou modos pelos quais pudessem ser estabelecidas aproximações da arquitetura com as artes plásticas, o artesanato e a indústria, criando, assim, novas e diferenciadas relações do homem com os espaços e do homem com os objetos. A partir dessas novas preocupações a escola desenvolveu um estudo sistematizado no sentido de ampliar tanto o conceito como os objetos na condição de *design*.

O corpo docente da escola, durante todo seu período de funcionamento, contou com professores artistas de reconhecimento nacional e internacional. Dentre esses professores podem ser destacados: Paul Klee (1879-1940), Kandinsky (1866-1944) – esses dois últimos representam paradigmas da pintura abstrata ou do expressionismo abstrato –, Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) – de nacionalidade húngara e considerado o mais destacado construtivista da Alemanha e o primeiro a usar a mistura russo-holandesa, acabando por inovar métodos de ensino da arte e também no concernente à criação de formas funcionais de desenho industrial –, Lyonel Feininger (1871-1956) e Oskar Schlemmer. Este último, no concernente ao desenvolvimento da linguagem teatral afirma:

A história do teatro é a história do desenvolvimento da silhueta humana. Nessa transformação, o ser humano tem sido o suporte de avanços corporais e psicológicos, passando da ingenuidade a reflexão, da naturalidade a afetação.

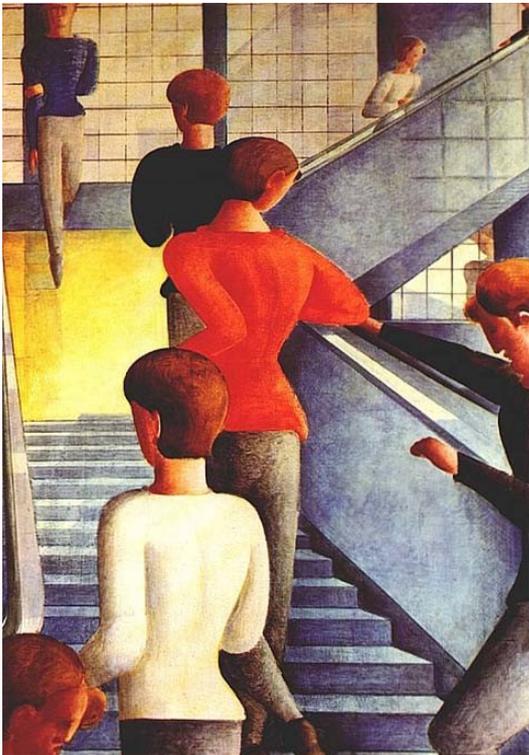
A forma e a cor, recursos do pintor e do artista plástico somam-se a essa transformação da silhueta, que tem lugar dentro da estrutura construtiva do espaço e do arquitetural. Assim, tais aspectos determinam o papel do artista plástico, que deve proceder uma síntese desses elementos dentro do espaço cênico.

Nosso tempo tem se caracterizado pela abstração que, por um lado, provoca a separação das partes de uma totalidade já existente para conduzi-las ao absurdo ou empurrá-las até seus aspectos extremos; e, por outro, manifesta-se através de generalizações e sínteses cujos objetivos não constituem uma nova totalidade.(...)

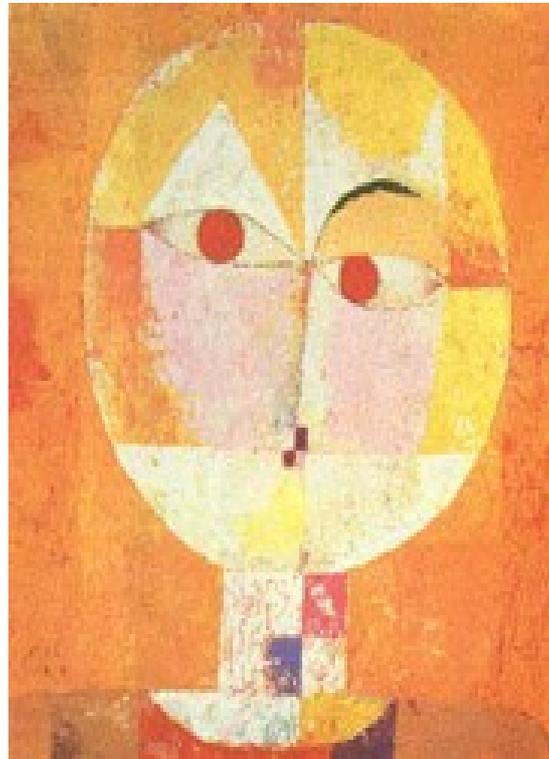
O teatro que deveria ser um reflexo fiel de sua época – e que fundamentalmente é uma arte em função da época – encontra-se obrigado a não esquecer esses símbolos. [referência aos processos de mecanização dos indivíduos].

Em termos gerais, o teatro representa um domínio intermediário entre o culto religioso e a diversão popular, ainda que tal generalização não reflita o que o teatro realmente seja; isto é, uma representação abstrata que parte do 'natural' tendo como objeto conseguir determinados efeitos sobre o ser humano.

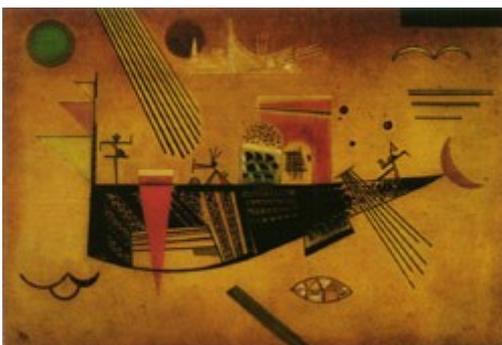
Esse confronto entre o espectador passivo e o ator 'ativo' condiciona também a forma da cena. Nesse particular, o exemplo mais monumental talvez seja os antigos coliseus. O mais primitivo: os tabladros construídos nas praças de feiras. (...) Assim, entre o culto e o teatro: encontram-se 'a cena considerada como uma instituição moral' e como instituição artística, decorrente do teatro e a festa popular, o espetáculo de variedades e o circo. Assim pode-se considerar que sua origem tenha sido o verbo, a ação e a forma – o espírito, a ação e a silhueta – o sentido, o acontecimento e a aparição; o problema da origem do ser e do mundo existe no universo cênico. (SCHLEMMER *apud* COPEAU e outros, s/d: 145-6)



Oskar SCHLEMMER. *O homem*, 1928.



Paul KLEE. *Senecio*, 1922.



KANDINSKY. *Capricho*, 1930.



KANDINSKY. *Composição VI*, 1913.



Lyonel FEININGER. *Oberweimar*, 1921.



László MOHOLY-NAGY.

Tendo em vista as preocupações e as proposições da escola, Gropius apresentou poucos projetos arquitetônicos de casas de espetáculo; entretanto, suas reflexões sobre as novas relações do homem com os espaços comunitários serviram significativamente para a motivação da construção do Teatro do Estado de Iena (1922-1924), para o projeto de teatro na Krakóvia e para o Palácio dos *Soviets* em Moscou (1932) e um plano para a reconstrução do quarteirão Britz-Buckow-Rudow em Berlim, a partir de 1960. De todos os seus projetos, especificamente ligados ao teatro, sem dúvida, o mais importante deles foi o criado e hoje clássico *Totaltheater* – Teatro Total em 1927, atendendo a pedido de Erwin Piscator.

O *Totaltheater* representou a tentativa mais assumidamente política de renovação da cena teatral, também pela ideia de criar um teatro móvel em que os espectadores pudessem participar do espetáculo: dessa forma todos os meios estavam subordinados a esse objetivo. O palco era giratório e podia mover-se juntamente com a plateia, concebida em forma circular, até durante a apresentação do espetáculo. Nessa proposição arquitetônica, a possibilidade de projeção de filmes (recurso que Piscator já vinha utilizando além de inúmeras outras inovações técnicas: demandadas pelo chamado teatro épico) e os efeitos provocados pela luz eram dois dos aspectos mais importantes priorizados no projeto. Nesse particular, bom lembrar que Erwin Piscator foi o formulador das bases teóricas de um teatro épico com o objetivo de utilização e divulgação de propaganda assumidamente políticas.

Nesse sentido, desde 1920, o diretor já havia fundado, com o apoio dos grupos de esquerda mais conscientemente radicais, um teatro proletário, que se assumia como propagador do conceito da luta de classes. Nessa época, ainda, Piscator trabalhava, também, com atores não profissionais em cervejarias, sindicatos etc. Apesar das inúmeras contradições da vida alemã, Piscator foi diretor, de 1924 a 1927, do teatro estatal o *Volksbühne*, em que, dentre outros espetáculos, montou *O bravo soldado Schweik*, adaptado do romance de Jaroslav Hasek (1883-1923) e *Urra, estamos vivos!* de Toller. Data, portanto, desse período, a criação e formulação do teatro épico, de que Brecht (que havia sido assistente de Piscator) iria se apropriar para a criação do chamado teatro de forma épica.

Nos trabalhos desenvolvidos pelo grupo, sob a liderança de Gropius, no concernente às questões com o trabalho cenográfico e mesmo arquitetural, houve uma adoção explícita às proposições esteticistas formuladas por Meyerhold (construtivismo) e às de Craig e Appia. Apesar de, posteriormente, a Bauhaus vir a tornar-se uma escola famosa e pioneira no ensino e prática do *design* industrial e da arquitetura modernos, e como já mencionado, muitos de seus professores estavam ligados ao movimento expressionista. Além de outros nomes significativos para as artes, dois dos pintores mais famosos do *Blaue Reiter*, Kandinsky e Klee lecionaram na escola. Kandinsky desde o final de 1922 até o fechamento da escola em 1933 e Klee até 1930. Para apresentar mais dados sobre a escola, assim comenta Carlson (1998: p.341:

embora a experimentação na dramaturgia declinasse, pelo menos um centro importante permaneceu para a experimentação nas técnicas de produção – o Bauhaus, influente escola de arquitetura e arte aplicada fundada em Weimar em 1919 e que, pelo menos em seus primeiros anos, mostrou certas preocupações expressionistas. Lothar Schreyer (1886-1966), a quem Walter Gropius (1883-1969) convidou em 1921 a desenvolver um estúdio de teatro no Bauhaus, foi editor de *Der Sturm*, a mais importante publicação para os escritos e gráficos expressionistas. O primeiro número da revista teatral do próprio Bauhaus, a *Bauhausbühne*, que apareceu em dezembro de 1922, continha manifestos de Gropius, “*Der Arbeit der Bauhausbühne*” [O trabalho do teatro Bauhaus], e Schreyer, “*Das Bühnenwerk*” [A obra teatral]. Ambos concordavam quanto a um fim metafísico último do teatro, que Gropius descreve em termos schillerianos como “colocar em evidência física a ideia

supersensual” e Schreyer em termos hegelianos como a “resolução de contradições pela lei, a lei que é a ordem que dá vida a todas as coisas vivas”. Gropius é mais específico ao sugerir os meios para esse fim: o novo espaço cênico deve basear-se no espírito de construção (*Bau-Geist*) e unir movimento, corpos orgânicos e mecânicos, forma, luz, cor, som verbal e musical; o ator deve ser o tipo de “artífice inspirado” que era o ideal do Bauhaus, “encarnando uma ideia imaterial’ por meio de seu domínio das leis do “movimento e do repouso, da ótica e da acústica.”.

À luz do exposto, e de acordo com determinados pontos de vista de alguns historiadores, o grupo, independentemente das questões políticas em pauta na Alemanha do período, orientou-se, a despeito da natureza específica de seus trabalhos, por questões de ordem mais metafísicas e existenciais. Dessa forma, a partir do chamado expressionismo abstrato (que correspondia, no âmbito da dramaturgia, à produção expressionista desenvolvida desde a primeira década do século XX), Gropius e seu grupo concebeu a criação dos espaços teatrais, tomando, também, como referência as encenações e montagens grandiloquentes apresentadas por Max Reinhardt (as quais o próprio Piscator chamava de novo barroco). Assim, com relação à função de um determinado teatro afirma Gropius:

O teatro teve sua origem em uma certa nostalgia metafísica: encontrando-se, pois, a serviço da ideia abstrata. A força de sua influência sobre o espectador e, também, sobre o auditório depende da maior ou menor perfeição na transposição dessa ideia a um espaço perceptível e compreensível ótica e acusticamente.

Bauhaus trabalha em prol do desenvolvimento desse teatro. A renovação do teatro de nosso tempo – que, segundo me parece, perdeu suas relações mais profundas com as variadas possibilidades do sentimento humano – somente pode ser empreendida por aqueles que se encontrem liberados de quaisquer interesses pessoais e à margem dos labirintos do teatro comercial. Somente esses poderão chegar a clarificar o complexo problema do teatro, consagrando-se a tal tarefa em todas as suas ramificações práticas e teóricas. Tais convicções têm norteado o teatro buscado pela Bauhaus, indicando o ponto de partida para esse trabalho que constitui uma nova concepção clara e conseqüente, do complicado problema da cena e de seu desenvolvimento a partir de sua forma primitiva. Têm sido objeto de estudo e pesquisa os problemas do espaço, do corpo, do movimento, da forma, da luz, da cor e do som. Buscar-se-á dar forma aos movimentos do corpo orgânico e do corpo mecânico, à fala e ao som musical. (...) A utilização consciente das leis da

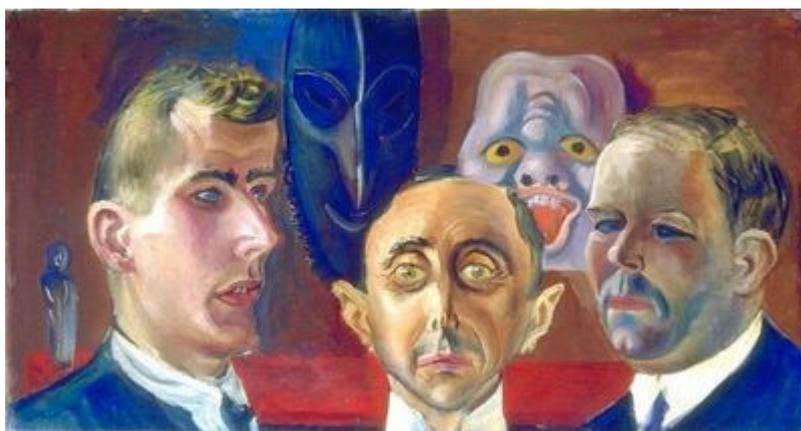
mecânica, da ótica e da acústica são determinantes quando se trata de encontrar uma forma teatral determinada.

A seção teatral da Bauhaus procura novas possibilidades que possam satisfazer aquela nostalgia mística. Desejando, ainda, que seu trabalho não proporcione somente satisfações estéticas, mas que seja capaz de criar uma alegria mística facilmente perceptível pelos sentidos. (COPEAU e outros, s/d: p.144)

Independentemente do caráter de retomada de alguns dos assuntos desenvolvidos pelo primeiro Expressionismo, Gropius desenvolveu inúmeros estudos e reflexões acerca do trabalho com o espaço cênico e é exatamente por esse estudo que o artista, no concernente à área teatral, é reconhecido. Dentre as suas várias teses, o autor afirma serem, basicamente, três os espaços – excluindo as formas populares, com as quais ele não se preocupou – ou formas de representação arquitetural: a arena circular; o anfiteatro grego e romano, que dividiu a arena ao meio e a cena italiana (ou caixa ótica), sendo que apenas a última delas era conhecida. Nessa perspectiva, na ótica de Gropius o maior problema e grave defeito dessa forma era a separação da cena do público pelo fosso de orquestra (pelas exigências demandadas pela perspectiva e o ilusionismo). O contato de Gropius com Piscator, segundo suas próprias palavras acabou por ser providencial na medida em que:

O pedido de Piscator, que foi bem recebido, e a firmeza de suas exigências, fizeram-me encontrar a criação definitiva que está à caminho de realizar-se. Meu “Teatro Sintético” (apresentado na oficina de patentes do Reich) permite a cada diretor de cena, graças à criação de dispositivos cênicos apropriados, trabalhar em um mesmo espaço a representação em palco italiano, forma circular (arena) ou o proscênio (semicircular), ou, se for o caso, os três tipos de representação ao mesmo tempo. (...) É possível trabalhar uma cena central ou em um dos dois espaços laterais ou simultaneamente nos três. (COPEAU e outros, s/d: p.144)

## Excertos e documentos



Otto DIX. *Retrato*, 1923.

Reivindicação. Manifesto. Apelo. Atuação. Súplica. Êxtase. O homem grita. (...) Quem não participou? Todos participaram. (...) Nenhum expressionista foi reacionário. Nenhum deixou de ser contra a guerra. Nenhum que não acreditasse em fraternidade e comunhão. (...) Expressionismo foi uma bela, boa, grande causa. (...) Mas o resultado é infelizmente, e sem culpa dos expressionistas, a república alemã em 1920. (...)

O expressionista escancara a boca e simplesmente fecha-a em seguida.

Ivan GOLL. *Morre o expressionismo*. (1921)

### O expressionismo e o ator.

Denis BABLET.

Simbolização, acentuação, concentração, tais são os caracteres essenciais da arte expressionista, que se encontram na técnica do ator, que não é tanto um intérprete como um 'portador' da ideia. Pierre Garnier citava este texto de Kornfeld: 'O ator, deve corresponder à nova vontade da arte, deve libertar-se da realidade e separar-se dos atributos desta, para ser apenas o representante do pensamento e do destino'. Numa época em que certos animadores fundamentavam as suas investigações no regresso às tradições profundas da arte do comediante, o teatro expressionista modela o ator: é rejeitada a metamorfose do comediante em herói de tragédia; não se trata de *encarnar* tal ou tal personagem, de revelar situações, mas de traduzir estados de alma, segundo uma transposição simbólica, de sublinhar as características fundamentais da personagem e dos momentos essenciais da ação, onde, esse fenômeno de ampliação que ultrapassa singularmente as leis habituais da ótica teatral. O ator expressionista, ao qual o dispositivo cênico oferece uma espécie de pedestal, representa *fisicamente*. O movimento reencontra um valor que

tinha perdido: gestos refreados, tendendo para a abstração e que exprimem as articulações do drama e a 'tensão' da personagem; gestos que podem até sugerir o sentido. (...) Trata-se mais ainda de convencer do que de representar. Falou-se algumas vezes de 'staccato' a propósito do teatro expressionista: o termo corresponde à deformação dos cenários e às modificações da luz. O simbolismo das cores encontra na representação o seu equivalente: é o simbolismo das atitudes. O corpo humano, forma e volume, adapta-se ao estado de alma, de que se torna a tradução plástica. E é pelo movimento abstrato, fora de qualquer verossimilhança naturalista, que recria a 'tensão da alma'. (...)

Apesar de um 'desilusionamento' certo, a arte do ator continua a ser o elemento mais contestável do teatro expressionista. A simplificação arbitrária, os gestos abusivos, os rictos, levam frequentemente a uma teatralização convencional e melodramática”.



Otto DIX. *Os sete pecados capitais*.  
mãos, 1927.

Otto DIX. *Recém nascido nas*

***Epílogo para o ator. Paul Kornfeld. Apud Luiz Francisco Rebello. Teatro moderno. Op.cit, p.277-8.***

Ao publicar, em 1913, o seu drama *A sedução*, Paul Kornfeld aditou-lhe um posfácio que, embora imediatamente alusivo à técnica de representação do novo teatro (caracterizada pelo franco repúdio de toda e qualquer forma de realismo), constitui um verdadeiro manifesto da dramaturgia expressionista, que todavia em alguns pontos se aproxima (embora com espírito distinto) de certas proposições brechtianas do teatro épico.

‘Não sei se esta peça alguma vez será representada no palco. A verdade é que ela foi escrita para o teatro. Se nunca subir à cena, aceitarei todas as explicações menos uma: a saber, que o seu estilo não é teatral. Se alguém me disser que não é digna de ser oferecida ao público que frequenta os teatros, não concordo nem discordo. Mas protestarei energicamente se alguém afirmar que, embora digna de ser representada, ela não corresponde às exigências próprias do teatro.

Isto implica que nem o encenador nem os atores deverão pô-la em cena de um modo que seja contrário ao seu espírito. Mas como a arte do ator se tem desenvolvido no decurso das últimas décadas, esse perigo existe num determinado sentido. Daí que eu sinta a necessidade de dirigir ao ator as seguintes palavras.

Que o ator, ao representar esta peça, se não comporte como se os pensamentos e as palavras que tem a exprimir houvessem nascido no seu espírito apenas no exato momento em que ele os declama. Se tiver de morrer em cena, que não visite previamente um hospital para aprender ‘como se morre’; e que não vá a uma taberna para ver como as pessoas se comportam quando estão embriagadas. Que ele não tenha pejo de abrir os braços a toda a largura e de falar como nunca tiver falado na vida real. Que não seja um imitador e não procure os seus modelos num mundo estranho ao ator. Numa palavra, que não se envergonhe de estar representando; e que tenha consciência desse fato. Que não renegue o teatro nem procure

fingir a realidade. Primeiro, porque o resultado nunca seria plenamente satisfatório; e depois, porque essa contrafação da realidade apenas se obtém no teatro quando a arte dramática se rebaixa ao nível da imitação mais ou menos afortunada da realidade física e da vida de todos os dias – ainda que diluída em emoções, preceitos morais ou aforismos.

Se o ator constrói as suas personagens inspirando-se na sua experiência das emoções ou dos destinos que lhe compete interpretar em cena, e mediante gestos adequados a essa experiência, em vez de se basear na recordação de pessoas que tenha visto sentir essas emoções ou ser vítima desse destino; se o ator abolir por completo essas recordações da sua memória e renunciar a tentar reproduzi-las, observará com efeito que a expressão de um sentimento que não for genuína e tiver sido artificialmente provocada é mais pura, mais nítida e mais forte do que se um estímulo real a suscitar. A expressão real de um ser humano nunca é cristalina, porque ele próprio nunca é cristalino. Um ser humano nunca se reduz a um único sentimento – e ainda quando se reduzisse, esse sentimento único tornar-se-ia múltiplo em função das várias luzes sobre ele incidentes. Mesmo que julgue assumir uma experiência singular, há todavia inúmeros fatos psíquicos existentes no seu âmago que contrariam determinados aspectos do seu comportamento. A sombra do circunstancialismo presente incide sobre ele tanto como a sombra do seu passado. Muitas pessoas representam para si próprias; e contudo o ator, que se limita a desempenhar um papel, exprime-se com mais verossimilhança do que muitos daqueles que são vítimas de um destino efetivo. A consideração simultânea de várias coisas impede as pessoas, na vida real, de se exprimirem completamente; na sua memória, inúmeros fenômenos lançaram raízes; cruzam-se dentro delas as radiações de milhares de acontecimentos. Por isso em cada momento elas são apenas uma soma variável de comportamentos. O ator, porém, está livre de todas estas contingências; ele é a *unidade* que nada falseia; eis porque só ele pode ser cristalino e retilíneo. E como é a personificação da unidade, assume-a integral e esplendidamente. Modelando o caráter que lhe toca representar, o ator descobre, sem risco de extravio, o caminho conducente à revelação da sua essência.

A melodia de um largo gesto possui uma eloquência superior ao mais consumado naturalismo.

Que o ator pense na ópera, onde o cantor moribundo ainda tem forças para soltar um dó de peito e com o seu canto fala-nos melhor da morte do que esbravejando e ofegando. É mais importante saber que a morte é angustiante do que horrível. Mostrar *como* se morre é questão de espírito de observação e relativa habilidade, mas mostrar uma pessoa *que* morre é uma questão de vivência.

Que o ator proceda a uma seleção dos atributos essenciais da realidade e seja apenas expoente de ideias, de sentimentos ou do destino!.”

**Arte: Nova Secessão (Relatório preliminar), Arthur DREY, 1911. Publicado em *Die Aktion*.**

A arte é a expressão de uma personalidade e não uma ação livre e arbitrária de características e talentos mais ou menos dotados. Homens com inteligência, habilidade, clarividência, com força de vontade e de ação, podem ser grandes estadistas, diretores aplicados, cientistas renomados, mas eles não são artistas se lhes falta a personalidade completa. A tarefa primeira e mais nobre da análise da arte é a escolha das obras e, no indivíduo, a escolha das camadas em que se revela a personalidade; e, ainda, a verificação do equilíbrio da força e da plenitude delas. A pergunta a respeito da qualidade casual da personalidade é de segunda ordem. A personalidade revela-se na sua expressão em linha, cor, tom ritmo, palavra e métrica. No caso do pintor, a linha e a cor são parte integrante de sua personalidade; mas de jeito nenhum a curva especial, a maneira de traçar as linhas, a distribuição das manchas ou o azul, o verde, o vermelho do quadro em questão, e sim o conteúdo geral obtido de tudo isso, a unidade cristalizada da forma e da cor.

**Os ‘selvagens’ da Alemanha de Franc MARC, publicado em *Der Blaue Reiter*, em 1912.**

Nesta época de grande luta pela nova arte nós brigamos como ‘selvagens’, não organizados contra um antigo poder organizado. A luta

parece desigual; mas em assuntos espirituais não vence o número, e sim a força das ideias.

As armas temidas dos 'selvagens' são as suas ideias *novas*; elas matam melhor que aço e quebram o que era considerado inquebrável.

Quem são esses 'selvagens' na Alemanha?

Uma grande parte é bem conhecida e contestada *Die Brücke* de Dresden, a *Neue Sezession* de Berlim e *Neue Vereinigung* [Nova União] de Munique.

A mais antiga das três é *Die Brücke*. Ela se iniciou com grande seriedade, mas Dresden se mostrou solo demasiado áspero para as suas ideias e certamente não havia chegado ainda o momento para um efeito mais amplo na Alemanha. Somente alguns anos mais tarde as exposições das duas outras revistas trouxeram vida nova e perigosa para o país.

A *Neue Sezession* foi inicialmente formada com membros da *Die Brücke*; mas a sua verdadeira origem foi uma substituição de elementos das correntes da velha secessão que a estes pareciam demasiados lentos; eles pularam audaciosamente o muro escuro atrás do qual se haviam entrincheirado os velhos secessionistas, e se encontravam de repente como que ofuscados em face da imensa liberdade da arte. Desconhecem qualquer programa e coação; apenas querem ir para a frente qualquer custo como uma coerente que arrasta tudo consigo, o possível e o impossível, confiando em sua força purificadora.

A falta de distância nos proíbe a tentativa de distinguir entre o nobre e o fraco. De qualquer modo, a crítica encontraria apenas insignificâncias e está desarmada e envergonhada perante a liberdade arrogante desse movimento que nós, de Munique, saudamos com mil alegrias.

A origem da *Neue Vereinigung* é mais obscura e complicada.

Os primeiros e únicos representantes sérios das novas ideias eram em Munique dois russos que aí viveram e trabalharam em silêncio durante muitos anos, até que aderiram a eles alguns alemães. Com a fundação da *Vereinigung* começaram então aquelas belas e estranhas exposições que se tornaram o desespero dos críticos.

Característicos dos artigos de *Vereinigung* era a sua forte acentuação do *programa*; um aprendia com o outro, era um desafio comum de quem

entendia melhor as ideias. Às vezes aparecia com demasiada frequência a palavra 'síntese'. (...)

A *mística* despertou nas almas e com ela elementos antiquíssimos da arte.

É impossível querer explicar as últimas obras desses 'selvagens' a partir de um desenvolvimento formal e de uma nova interpretação do impressionismo. (...) As cores prismáticas mais belas e o famoso cubismo se tornaram sem sentido para esses 'selvagens'.

As suas ideias têm outros objetivos: criar pelo seu trabalho *símbolos* para o tempo, símbolos que pertencem aos altares da futura religião espiritual e atrás dos quais desaparece a criação técnica.

Escárnio e incompreensão serão rosas nos seus caminhos.

Nem todos os 'selvagens' oficiais, dentro e fora da Alemanha, sonham com essa arte e com esses objetivos elevados.

Tanto pior para eles. Com seus programas cubistas e outros sucumbirão em virtude da sua própria superficialidade, após rápidas vitórias.

Em compensação nós acreditamos – pelo menos esperamos poder acreditar – que ao lado de todos esses grupos de 'selvagens', que se encontram em evidência, muitas forças silenciosas lutam na Alemanha pelos mesmos ideais distantes e elevados e que, em algum lugar, amadureçam ideias em silêncio, ideias de que não sabem os grialhões.

“Nós damos a eles nossas mãos no escuro”.

**BALÁZS, B. *Teatro pelas ruas, Apud CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. Teatro de rua. São Paulo: HUCITEC, 1999, p. 51-7.***

Este texto encontra-se transcrito pelo fato de a experiência relatada referir-se ao período compreendido pelo movimento expressionista. Em tese, trata-se de movimentos de oposição ao que se designou de primeiro Expressionismo (mais ligado às questões de natureza ontológico-metafísicas). No caso aqui relatado, trata-se de um desdobramento do segundo Expressionismo, decorrente, no caso em pauta, também, das experiências desenvolvidas pelos grupos de teatro ligado ao *agit-prop*. Por outro lado, também, é importante mostrar que a experiência relatada

aponta para uma das técnicas desenvolvidas e criadas muito próxima àquela que Augusto Boal batiza de “teatro invisível”. Enfim, tais experiências estavam em curso há muito tempo, bem antes dos anos de 1960 quando a experiência de Boal foi lançada e desenvolvida. (Dentre outras fontes bibliográficas acerca dos grupos de *agit-prop*, cf. Silvana GARCIA. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990 e Fabrizio CRUCIANI e Clelia FALLETTI. *Teatro de rua. Op.cit.*)

Lembro-me prazerosamente e com sentimento sempre vivo aqueles anos agitadíssimos, apaixonados, plenos e aventureiros do teatro e do cinema berlinenses, de 1926 a 1932, que posso dizê-los meus também. Lembro-me de eventos e experiências. (...)

Naqueles anos pretendia-se criar a cada dia algo de totalmente novo em teatro. Pensava-se arrasar o velho, e acreditava-se renovar o mundo com a arte teatral. Foi porém exatamente o contrário: aos primeiros abalos do terremoto que se aproximava; ruiu rolando a ‘sobre-estrutura’ do teatro. Nossa mania inovadora era somente uma força daquele abalo. Todos nós éramos peões da história; os que sabiam e os que não sabiam. Os que queriam salvar o teatro burguês trabalhavam igualmente para sua destruição. Oh, era um grande teatro! Trabalhava-se febrilmente. Com ideias ousadas, a cada novo dia procurava-se desesperadamente um último caminho de salvação. Foguetes de talento, de fantástico esplendor sulcavam o céu: esplêndidos sinais de socorro do navio que afunda. Não se pressentia nada: Hitler já estava aqui.

Houve, porém, naqueles anos, na Alemanha, um teatro que não tinha nem estreias sensacionais, nem diretores capitães que combatessem em cena brilhantes batalhas artísticas, nem ostentação de grandes críticos, nem sequer atores. Ao contrário, não havia sequer atores, ou verdadeiros palcos! Era um teatro de amadores, se quisermos, embora não fosse a representação que seus membros mais amavam, estes amadores e odiadores. Era também a maior organização teatral não somente de Berlim e de toda a Alemanha, mas (excetuando-se a União Soviética) de toda a Europa. Em 1930 contava aproximadamente 10.000 membros. Era um movimento de massa. Um teatro de luta que exigia imenso espírito de sacrifício, que teve muitos heróis e mártires e uma história heroica que um

dia as crianças alemãs estudarão na escola. Porque não era o estilo cênico que queria mudar, e sim o mundo. Levava o nome de ATBD: Liga do Teatro Operário Alemão.

Tive a grande sorte e a grande honra de ser, por alguns anos, o diretor artístico dessa organização e durante todo o tempo de minha permanência em Berlim liderei o grupo que se chamava 'Os heréticos' (*Die Ketzer*). (...) A lembrança não foi apagada pelo tempo, antes tornou-se com o tempo cada vez mais clara, mais luminosa. Porque os eventos e experiências com o teatro operário alemão revelaram-se embriões, que com o tempo elucidaram seu profundo significado. (...)

Eis aproximadamente o que acontecia em pleno dia na Friedrichstrasse de Berlim em 1930. Um jovem caía sem sentidos bem diante da vitrine de uma refinada loja de especialidades alimentares, assim que se encontrava, diria, quase diante de um pano de fundo de grande efeito, constituído de presuntos, salsichas, queijos, caviar e abacaxis. É quase supérfluo ressaltar que o caro jovem não estivesse elegantemente vestido, e tivesse antes o aspecto de um desempregado, justamente como aquele outro jovem que se ajoelhava a seu lado, desabotoando-lhe o colarinho, procurando ser útil como se faz em tais casos. Parecia ser um amigo do desfalecido.

Formou-se imediatamente – como de costume – um pequeno agrupamento de transeuntes em volta dos dois. Esse ajuntamento em volta de um acidente de rua é como o sangue que escorre vermelho do ponto de vista de uma ferida. E como de costume alguém perguntou: 'O que é que ele tem?' Nem mesmo a amarga resposta do amigo ajoelhado foi de surpreender: 'O que ele tem? Não tem o que comer! Nunca lhe aconteceu nada parecido?'

'Todos os dias', concorda outro, 'eu também estou desempregado!'. E a conversa já está encaminhada. Transeuntes casuais dirigem-na para o tema nada casual: é o tema do dia. E a esplêndida vitrine de guloseimas acima do jovem desmaiado de fome dirige as associações do diálogo em direção precisa, com o desagradável evidenciar-se do contraste que existe entre os sofisticados clientes da loja careira e o desmaiado sobre o asfalto úmido da rua.

A pequena troca de opiniões durava há menos de dez minutos, quando ecoou agudo o apito da polícia, e o pequeno grupo de curiosos diante da bela vitrine estava cercado. Depois de poucos instantes já havia sido carregado para o carro da polícia e levado, apesar dos protestos amedrontados, para a delegacia. Agora uma quinzena de pedestres ocasionais estavam diante do oficial de polícia e eram interrogados: pequenos burgueses, operários, distintos senhores e senhoras. Seu susto e sua indignação emudecia de espanto:

‘O quê? Nós seríamos um grupo teatral? Os heréticos? Mas o senhor está querendo nos gozar? Nós nunca sequer nos encontramos. Passávamos ali por acaso e paramos um pouquinho. O quê? Nós somos integrantes de um teatro operário? Não temos sequer ideia do que se trata. E onde foi parar aquele jovem que desmaiou diante da loja de alimentos? E como é que eu vou saber? Eu não o conheço. Quando cheguei, lá não havia mais ninguém... É claro que não podíamos desconfiar que fossem atores. Coisas assim acontecem, infelizmente, todos os dias, e de verdade. E o que dissemos, nós o teríamos ensaiado? Não é nada necessário. Com os tempos que correm, algo assim sai da boca espontaneamente... Não podemos continuar a representação aqui também? Mas afinal nós não somos atores! O que querem de nós? Como? Há uma hora um jovem operário desmaiou do mesmo jeito diante de outra loja de comida na Wittenbergplatz, e outro jovem socorreu-o do mesmo modo e começou a mesma discussão... E o que nós temos com isso? Não sabíamos de nada. Aqui estão nossos documentos...’.

Todo o grupo preso teve de ser novamente solto. Eram todos participantes sem culpa e sem suspeita de uma ‘cena’ preparada. Os atores principais haviam sumido na hora certa. O jovem, enquanto isso, estava desmaiando noutra rua bem distante dali.

A Liga do Teatro Operário havia sido expulsa dos teatros, assim representávamos num teatro ao ar livre, pelas ruas. Os espectadores se tornavam, dessa forma inconscientemente, atores arrastados pela ação, como nos antigos jogos dionisíacos. De formas primitivas do teatro nasciam as formas mais novas. Em lugar de nossas tropas regulares entravam em ação os guerrilheiros. Representavam com uma armadilha; eram atores invisíveis. Meus problemas como diretor artístico desta

organização de luta eram, Deus o sabe, não apenas de caráter artístico. Mas das necessidades da tática política nasciam efeitos estéticos. Os atores operários clandestinos eram engenhosos, velozes, e seu férvido ardor agia como arrastadora paixão do jogo. Mesmo antes nosso método havia sido estimular, tanto quanto possível, nosso público à 'participação'. Agora os atores eram completamente absorvidos pelo público. Os protagonistas desapareciam no coro e empurravam de dentro as massas para a ação, que nem sempre foi teatral. (...)

Encenávamos o assim chamado 'jornal vivente'. Acontecia algum fato político importante para os trabalhadores e 'Os heréticos' encenavam uma semana depois. Não precisávamos de cenários; colávamos e construíamos nós mesmos os adereços essenciais e nosso público entrava perfeitamente no quadro. Desta improvisação, por causa da pobreza, nasceu o marcado estilo cênico de um simbolismo expressionista similar ao modo como as crianças fazem teatro com objetos domésticos".

Como *post-scriptum* ao estudo das vanguardas históricas, além de adotar, é bom ficar atento às observações de Eduardo Subirats (1991: p.4), segundo as quais:

Não se trata, assim, de conservar de maneira nenhuma o espírito das vanguardas históricas. No entanto, sua superação só é pensável através da restituição de seus objetivos críticos e de seu princípio de utopia. E trata-se precisamente daquela crítica e daquela utopia que a monumentalização das vanguardas acabou nos últimos anos de desfigurar.



Karl SCHMIDT-ROTTLUFF. *Retrato da Dra. Rosa Schapire*, 1919.  
(expressionismo cromático-figurativo)

Charles – Pois bem, você ajudou a construir [Pirâmides do Egito]. Você já era um pouco pior que nos dias felizes na selva, mas pelo menos aquele era um bom trabalho... embora não soubesse o que estava fazendo e suas costas ficassem marcadas pelo chicote do capataz. Mas você só desce, desce na escala. Há dois mil anos você era um escravo romano de galera. Estava numa das trirremes que destruíram a frota cartaginesa. Novamente o chicote. Mas nessa época ainda tinha músculos... músculos no tórax, bíceps. (...) Acorda, cretino! Onde pensa que está? E então, mais mil anos e depois você foi servo (...). Mas, pelo menos, onde você cavou, cresceram batatas, e elas ajudaram a engordar os porcos”.

Elmer RICE. *A máquina de somar*.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Theodor ADORNO*. São Paulo: Ática, 1986. (Col. Grandes Cientistas Sociais).

\_\_\_\_\_. Tesis contra el ocultismo. *In: Minima moralia*. Caracas: Monte Avila, 1975.

\_\_\_\_\_ e HORKEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.114.

BABLET, Denis. *Les revolutions sceniques du XXe. Siècle*. Paris: Société Internationale d'Art, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BEHR, Schulamith. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

\_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BRECHT, Brecht. *Poemas: 1913-1956*. 4ªed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CARLSON, Marvin. *Teoria do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: FUNDUNESP, 1998.

CAVALCANTI, Claudia. O cabaré do novo homem. *In: Revista Cult* 39. São Paulo: Lemos Editorial, out./2000.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COPEAU, Jacques e outros, *Investigaciones sobre el espacio escenico*, Madrid, Alberto Corazon Editor, s/d.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia, *Teatro de rua*, São Paulo, Hucitec, 1999.

ECKARDT, Wolf von e GILMAN, Sander L. *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

ELGER, Dietmar. *L'expressionisme*. Köln: Taschen, 2003.

\_\_\_\_\_. *Expressionismo: uma revolução alemã em arte*. Espanha: Taschen, 1998.

DEGAINE, André. *Histoire du théâtre dessiné*. Paris: A.-G. Nizet, 1999.

- FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GUINSBURG, J. (Org.), *O expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *Tempos interessantes: uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KLEIST, Heinrich Von. Teatro de marionetes. *In: Os Cadernos de Cultura*, 9. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- LYNTON, Norbert. *Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- MERKEL, Ulrich (org.). *Teatro e política: expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- MIGNON, Paul-Louis. *Historia del teatro contemporaneo*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1973.
- MOUSSINAC, Léon. *Le théâtre des origines a nos jours*. Paris: Amiot – Dumont, 1957.
- OLIVA, Fernando. *Arte & Informação*, 3. Editora Ar de Paris: São Paulo, nov./2000, p.79.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht – vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PISCATOR, Erwin e outros. *Teatro e vanguarda*. Lisboa: Presença, 1970.
- REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro moderno: caminhos e figuras*. Lisboa: Arcádia, 1964.
- REDONDO Jr. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Arcádia, s/d.
- RIBEIRO, Léo Gilson. *Cronistas do absurdo: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964.
- RICE, Elmer. *Teatro vivo. Teatro vivo*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, s/d.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: EDUSP, Perspectiva; Campinas: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: EDUNICAMP, 1993a.
- \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Teatro alemão: história e estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

\_\_\_\_\_. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4ª ed. São Paulo: Nobel, 1991.

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

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 4ªed. Petrópolis: Vozes, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

<http://www.deutsche-welle.de/dw/article/0,,1607668,00.html> acerca do die brücke

