

TEATRO EXPRESSIONISTA

*Ruth Röhl**

Abstract: This paper discusses expressionist theatre, its thematic and dramatic aspects, and its most important authors.

Zusammenfassung: Diese Arbeit behandelt das expressionistische Theater, seine thematischen und dramaturgischen Aspekte und seine wichtigsten Dramatiker.

Palavras-chave: Teatro expressionista; Frank Wedekind; Iwan Goll; Georg Kaiser; Walter Hasenclever; Ernst Toller; Carl Sternheim.

O teatro expressionista situa-se principalmente na década de 1910 a 1920 e testemunha um momento de crise, de luta entre gerações, entre diferentes modos de sentir e diferentes visões do mundo. Não só o teatro, mas os outros âmbitos da cultura eram vistos como a arte de toda uma geração, nascida por volta de 1880. Uma geração que se sentia unida no repúdio às concepções materialistas e utilitaristas que vigoravam no início do século XX, à crença no progresso paradoxalmente negada por um egoísmo social e nacional que culminou na Primeira Guerra Mundial. Numa luta aberta contra o mundo dos pais, os filhos criam as suas visões do “homem novo”.

Os dramaturgos expressionistas foram influenciados por Georg Büchner (1813-1837), em especial pela peça **Woyzeck**, pelo sueco August Strindberg (1849-1912) e por Frank Wedekind (1864-1918). Em um ensaio sobre o “drama novo”, Rudolf Kayser aponta Wedekind como o pai do teatro expressionista: “No início acha-se Wedekind. Ele é o primeiro expressionista; a intensidade de seus sentimentos atravessa os muros da convenção de nosso século. Pela primeira vez desde o Sturm

* A autora é professora livre docente do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

und Drang (...) mostra-se aqui novamente a identidade entre poeta e poesia. Wedekind não “dá forma” nem repete, mas derrama sua paixão em um mundo próprio fantástico. Através da personalidade forte de sua criação, elê foi o inimigo do tempo mecânico e sem cor, que sentia como mentira e o tornava moralista.”

As peças **Espírito telúrico (Erdgeist)** e **A caixa de Pandora (Die Büchse der Pandora)**, peças estas que configuram a tragédia **Lulu**, podem dar uma idéia do que seja o teatro de Wedekind. Ambas as peças iniciam com um prólogo: na primeira entra no picadeiro um domador que promete ao público, composto por “animais domesticados”, o “animal verdadeiro, o animal belo e selvagem”; na segunda, o “autor envergonhado” debate em uma livraria os direitos de publicar sua obra sem censura. Na tragédia **Lulu**, escrita na virada do século mas estreada apenas em 1913, o animal “belo e selvagem” é a serpente, representada pela mesma atriz que faz o papel principal feminino. Lulu, a mulher prefigurada pelo espírito telúrico, representa o impulso em estado puro. Recebendo vários nomes - Nelli, Eva ou Mignon -, Lulu encontra no final a morte. Apesar de conceber o homem como fruto de seu meio ambiente, como o faziam os naturalistas, Wedekind prega o culto à vida.

O que Wedekind diz no prólogo de **Espírito telúrico** - “Seja o cérebro humano o meu palco / Meu diretor predileto, a fantasia” - pode servir de ponte para mostrar uma das características básicas do teatro expressionista, ou seja, a exacerbação do processo de subjetivação.

Opondo-se ao determinismo biológico e social do teatro naturalista, que dava a impressão de falta de esperança, os expressionistas querem manifestar a possibilidade de liberdade; por isso substituem o determinismo empírico por um voluntarismo utópico. O palco torna-se para eles espaço da imaginação, um espaço liberado da experiência concreta e, portanto, antimimético.

Segundo Iwan Goll (1891-1950), o novo drama não deveria imitar a vida, nem descrevê-la. A postura racional, as convenções e formalidades da vida deveriam ser destruídas, para que o homem e as coisas pudessem ser mostrados em sua forma nua e crua, visando a um efeito maior. Assim como no drama grego os personagens andam sobre coturnos ou,

no shakespeariano, conversam com fantasmas, o que Goll chama de “Überdrama” deveria fazer uso de máscaras. Para ele, todas as pessoas carregam a sua máscara, que na antigüidade se chamava culpa, e o trabalho com máscaras equivaleria ao uso de óculos de aumento. A meta de Goll não é uma arte cômoda, mas uma arte que assuste o homem comum, assim como a máscara assusta a criança. As máscaras e os figurinos são estilizados até o grotesco, para se salientar o típico.

Outra característica do teatro expressionista é, conseqüentemente, a preferência por personagens tipificados. Na dramaturgia expressionista, o palco torna-se espaço de uma consciência. Frequentemente o personagem central, sob forte pressão emocional ou em situações extremas, torna-se o foco que vaza os outros personagens, os quais são mais projeções dessa consciência central. O diálogo tem uma função secundária, uma vez que os personagens que contracenam com o protagonista não são tão importantes. A unidade da personagem é, pois, com freqüência preferida às do tempo e da ação. A oposição à psicologia empírica faz com que os personagens sejam cunhados segundo traços supraindividuais, chegando mesmo a indicar funções abstratas. É, portanto, a elevação do Eu, do subjetivo, à categoria do universal e típico que impede a expressão individual.

De forma semelhante, a linguagem também é liberada de sua função mimética. A estilização poética permite desde o grito inarticulado até a fala em versos métricos. Ambas as formas de linguagem coexistem no teatro expressionista; o que as rege é a intenção de expressividade, de efeito. Portanto, não se pode falar de um único modelo de teatro expressionista. Segundo Zmegac, há um ponto em comum com a prática teatral de épocas anteriores - o fato de ser um teatro ilusionista, de fazer com que os espectadores se identifiquem com o acontecimento que ocorre no palco, o qual é mostrado como uma realidade simbólica. Segundo este crítico, o teatro expressionista é, devido a isso, visto por Brecht como teatro hipnótico.

Justamente essa opção por episódios, pelo grito inarticulado, por arquétipos portadores de visões apocalípticas ou utópicas dá ao drama expressionista um caráter lírico-épico.

Essa é uma marca de **O Filho (Der Sohn)**, de Walther Hasenclever (1890-1940), peça considerada exemplar em termos de dramaturgia

expressionista. Além de inovações no tocante à linguagem cênica, tais como prosa lírica, tipificação alegórica ou combinação de cenas realistas e visionárias, **O Filho** encena o conflito de gerações, o choque entre entusiasmo juvenil e autoridade paterna. Essa peça possui um caráter monológico, pois pode ser vista como peça de um único personagem.

O drama expressionista é mais radical no início da década de vinte. Um dos dramaturgos mais encenados na época é Georg Kaiser (1878-1945). Um de seus principais dramas é **Os cidadãos de Calais (Die Bürger von Calais)**, que elabora um episódio da guerra entre a França e a Inglaterra e se inspira também na escultura de Rodin. Trata-se da exigência do rei inglês de levantar o cerco da cidade de Calais apenas se seis de seus moradores dessem sua vida em sacrifício por ela. A morte voluntária de um deles serve-lhes de exemplo e lhes dá coragem, ao mesmo tempo que faz com que o rei inglês retire a exigência. Outros personagens de Kaiser são igualmente figuras que passam por uma mudança interior e buscam uma forma de ser livre dos grilhões convencionais de sua vida antiga. A trilogia **O coral (Die Koralle)**, **Gas I e II** é mais abstrata. Os personagens põem à mostra os mecanismos que escravizaram o homem, denegrindo-o à condição de máquina. Na última peça, **Gas II**, não passam de figuras sem individualidade. Nada pode impedir o final catastrófico desse mundo tecnocrático, anunciado igualmente pelo estilo telegráfico da linguagem.

Também importante é Ernst Toller (1893-1939), autor de **Massa Homem (Masse Mensch)**, que põe no palco acontecimentos sociais da época. Toller vê como problema da revolução socialista o abismo trágico entre a responsabilidade moral do indivíduo, detentor de princípios éticos, e a imposição da violência, própria da revolução.

Em todas essas peças prevalece a estilização das massas anônimas, vistas pela consciência central.

Outra característica da dramaturgia desse período é a convergência das artes. Vejamos a proposta de Wassily Kandinsky (1866-1944) para a composição cênica propriamente dita. Partindo de três elementos retirados da ópera, do balé e da pintura, Kandinsky prega um teatro que conjugue todos eles de forma independente e com o mesmo valor: "A

música, por exemplo, pode ser totalmente retirada ou empurrada para o pano-de-fundo, se o efeito do movimento for suficientemente expressivo e puder se enfraquecer através da forte participação musical. Ao aumento do movimento na música pode corresponder um enfraquecimento do movimento na dança, pelo qual ambos os movimentos (positivos e negativos) conseguem maior valor interno, etc. etc. (...) Graficamente, os três elementos podem seguir caminhos totalmente próprios, exteriormente independentes uns dos outros. A palavra como tal ou dentro de frases foi usada para construir uma certa atmosfera que libera o espaço da alma e o torna impressionável. O som da voz humana também foi usado em estado puro, ou seja, sem escurecimento através da palavra, do sentido da palavra." O palco perde toda a conotação com um lugar específico e se torna simbólico: ele é agora um espaço vazio que, por meio da luz e da côr, reflete expressões anímicas. As ligações com a pintura expressionista são aqui evidentes.

Os dramas caracteristicamente expressionistas têm hoje significado apenas para a historiografia da literatura. Carl Sternheim (1881-1943), herdeiro de Wedekind, constitui uma exceção. Apesar de fazer uso do grotesco e da caricatura, Sternheim não adota a tipificação dos personagens. Esse é um dos motivos pelos quais continua a ser encenado. As comédias do ciclo **Da vida heróica do burguês (Aus dem bürgerlichen Heldenleben)** satirizam a nobreza, os novos ricos do imperialismo e a burguesia silenciosa.

Segundo vários críticos, o grande legado das vanguardas históricas, como o expressionismo, é a experimentação artística e o testemunho de seu momento histórico. Condenadas ao fracasso, seja pela integração no mercado da arte, seja pela impotência da arte face às expectativas de progresso social, as vanguardas estão sendo repensadas na pós-modernidade.

Referências bibliográficas

ANZ, Thomas & STARK, Michael (Ed.). *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*, São Paulo, Nova Alexandria, 2ª ed., 1994.

ZMEGAC, Viktor et al. *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Königstein/Ts., Scriptor Verlag GmbH, 1981.

FRANZ KAFKA: RAÍZES

George Bernard Sperber*

Abstract: This text attempts to follow the roots of Franz Kafka's works, looking for them in different concentric and excentric circles. A first and narrow circle is made up of Kafka's family, with the domineering figure of the authoritarian father. A second and wider circle is that of the Jews in Prague, condemned to a position of outsiders. This condition is also that of the third and still wider circle, that of the German speaking population of Prague at the beginning of the century. The roots that emerge from these circles are conditioning factors for Kafka's own position as an outsider, but at the same time they enable him to take on the role of the poet as prophet.

Zusammenfassung: Der Text versucht den Wurzeln des Schaffens Franz Kafkas nachzugehen, und sucht diese in verschiedenen, konzentrischen und exzentrischen Kreisen. Ein erster und enger Kreis ist der der Familie Kafkas, mit der vorherrschenden Figur des autoritären Vaters. Ein zweiter und weiterer Kreis ist der des Prager Judentums, mit dem ihm auferlegten Außenseitertum, das auch den dritten und noch breiteren Kreis bedingt, und zwar den der deutschsprachigen Bevölkerung Prags am Anfang des Jahrhunderts. Die aus diesen Kreisen sprießenden Wurzeln bedingen das Außenseitertum Kafkas, befähigen ihn aber auch die Rolle des Dichters als Propheten zu übernehmen.

Palavras chave: Literatura moderna em língua alemã; Franz Kafka; Raízes de sua obra; Família; Judaísmo; Alemão como língua de minoria.

Creio que foi Jorge Luis Borges quem disse que poucos homens conseguem ser contemporâneos de seus tempos. Certamente, porém, os verdadeiros "extemporâneos" são mais instigantes em cada época do que os seus legítimos "contemporâneos".

O adjetivo "extemporâneo", quando aplicado a Franz Kafka, revela sua problematidade. Se ele quiser qualificar alguém como estando

* O autor é professor doutor do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.