

# EXPRESSIONISMO E TEATRO<sup>1</sup>

EUGÉNIA VASQUES

1 - A partir da Comunicação apresentada a 8 de Novembro de 1987, no CICLO CULTURAL EXPRESSIONISMO da Casa de Serralves, Porto.

**BIBLIOTECA**  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TEORIAS DA ARTE TEATRAL

Título *Expressionismo e Teatro*  
Autor Eugénia Vasques  
Editor Escola Superior de Teatro e Cinema  
2ª edição 50 exemplares  
Amadora Fevereiro 2007

*É tempo de abrir os olhos das pessoas sobre uma mistificação na qual os espíritos se deixaram prender. Não há expressionismo. (Walter Hasenclever, 1918)<sup>2</sup>*

Esta é a atitude iconoclasta do dramaturgo alemão Walter Hasenclever (1890-1940), autor da peça *O Filho* (1914) tida, durante muito tempo, como a primeira peça expressionista, artista que, muito cedo, punha desta maneira no seu lugar todos os que, como nós, se abalançaram à perigosa tarefa de delimitar, descrever, etiquetar e esquematizar uma expressão artística que se mostra tão avessa a tais actividades “positivistas”!

Não nos detendo aqui sobre a origem da designação – que sabemos ter sido cunhada, em 1901, pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé, que assim designava quadros seus que não desejava ver confundidos com os quadros “impressionistas” --, detenhamo-nos, todavia, um pouco sobre um sinal indica-

---

2 - Cit. em Lionel Richard, «L'Expressionisme en question», *Travail Théâtral*, 9, 1972, pp. 137-142. Tradução minha.

dor da dificuldade de circunscrição deste fenómeno artístico.

### **Fronteiras e precursores**

Têm sido apontadas as mais diversas fronteiras temporais para a periodização do Expressionismo, um fenómeno artístico não uno e não homogéneo cuja sede principal é a língua alemã<sup>3</sup>. Ou entre 1910 e 1935; ou entre 1917 e 1921; de 1918 a 1921; com um período prévio (1895-1909), um apogeu (1910-1914), um declínio (1914-1918) e uma tensão que vai dos anos 20 até ao ano que marca a ascensão de Hitler ao poder, em 1933<sup>4</sup>.

---

3 - Têm sido aventadas hipóteses várias para a ausência do Expressionismo na arte dos países latinos. Duas das mais proaladas são, por um lado, a sua origem germânica e a dificuldade de abertura a trocas culturais dos países do outro lado da aliança germânica depois da Guerra Mundial I e II e, por outro lado, a própria natureza cultural do Expressionismo como tradução de um eventual abismo traçado no século XII às inovações (nas artes plásticas) das escolas latinas do Renascimento italiano e francês, o que levaria a considerar o Expressionismo uma singularidade da arte alemã e dos artistas germânicos ligados à tradição medieval dos tormentos da alma, da inquietação da morte, da fatalidade do destino e sofrimento como temas tradicionais que teriam encontrado no início do século XX condições ideais para o seu desenvolvimento. Cf. sobre este tema *Colóquio Artes*, 74, 2ª série, Setembro de 1987.

4 - Para esta última periodização, cf. Aguinaldo José Gonçalves, "A Estética Expressionista na Pintura e na Literatura", *O Expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 683.

As teses do início do Expressionismo antes de 1910 consideram como primeira produção do teatro expressionista o drama *Assassino, Esperança de Mulheres*, que o pintor Oskar Kokoska levou à cena em Viena em 1909. E seria, com efeito, sobre esta peça que a crítica abriu fogo pela primeira vez, nos jornais, considerando-a perigosa para a moral pública e ofensiva da estética, sendo o seu jovem autor de 22 anos classificado como “artista degenerado”, “corruptor da juventude e “criminoso de delito comum”, epítetos que, aliás, voltarão a ser usados em pleno III Reich para condenar “uma arte de judeus e degenerados”. Lembremos, todavia, que segundo Jost Hermand, a “morte do Expressionismo” teria ocorrido nos anos 1920-21, momento a partir do qual se falará de um “retorno à realidade depois do êxtase expressionista”<sup>5</sup>, retorno este designado por Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*) e que se estenderá pelos anos que medeiam entre 1923 e 1929.

Num aspecto, porém, todos os críticos parecem estar de acordo: é em considerar como génese histórica do expressionismo teatral a produção dramática do jovem Goethe, algum Schiller ou Novalis, a obra de Lenz e de Büchner, ou, mais próximo, o Strindberg

---

5 - Cit. por Idalina Aguiar de Melo, “Os Anos Vinte e a Nova Objectividade, A Propósito de *A Fuga Sem Fim* de Joseph Roth”, *A Literatura, O Sujeito e a História*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1986, p. 80.

das peças *Caminho de Damasco* e *Sonho*, no Wedekind de *Caixa de Pandora*, *O Marquês von Keith* e *Despertar da Primavera* e até em Carl Sternheim, o autor de *A Marquesa de Arcis* e de *As Cuecas*<sup>6</sup>. Assim como não constitui polémica a afirmação de que a estruturação dramática em quadros do Statio-nendrama teria a sua origem nas “estações do caminho da Cruz” nas representações alegóricas e nas moralidades da moda Medieval.

### **A que se chamou “teatro expressionista”?**

Mas, de um modo geral, a que se chamava então teatro expressionista?

Primeiro que tudo, e a exemplo do que aconteceu noutras formas artísticas, o teatro expressionista designava uma atitude moral, uma concepção do mundo e uma atitude intelectual implicando uma teoria do conhecimento, uma metafísica e uma ética. Ora, se esta atitude intelectual não é exclusiva daqueles que cultivaram o drama e o teatro expressionistas, a verdade é que parece útil determo-nos em dois pressupostos centrais que nos permitirão compreender os fundamentos deste modo artístico. São eles a reacção CONTRA o passado, contra

---

6 - Peça esta que Ricardo Pais encenou, no grupo Os Cómicos, com escândalo, no Portugal posterior ao 25 de Abril (1976).

TODO o passado, e a paralela DEFESA da expressão da SUBJECTIVIDADE.

Esta postura radica numa leitura VISIONÁRIA da realidade, numa visão marcadamente óptica do real, atitude que tem implicações técnicas e estéticas na construção de uma nova linguagem para o teatro; estas são, em síntese, um máximo de expressividade num mínimo de literatura e uma absoluta consciência de ruptura.

Este sentido de ruptura é, aliás, um dos traços distintivos de todo o movimento cultural da época em questão. Na Física, concretamente, a ideia de continuidade é substituída pelo princípio de descontinuidade, o que dará lugar a expressões como “lógica não-aristotélica”, “geometria não-euclidiana” e, em sequência, “dramaturgia não-aristotélica”.

A própria situação histórico-social revela este sentimento de ruptura: Guerra Mundial I, desagregação do império austro-húngaro e do IIº Reich alemão, Revolução de Outubro na Rússia, movimentos operários e militares, revoluções alemãs de 1918 e 1919 (em Berlim e Munique), transformação de um país agrícola, como a Alemanha, em estado capitalista e industrial, com as consequências da divisão de trabalho, da explosão urbana e miséria social, da exploração capitalista, da censura e da repressão.

Perante este estado de coisas, é esperado que

o teatro expressionista tenha traduzido um sujeito destituído de identidade – ou possuidor de uma identidade fragmentada – ou que esta identidade seja, nos dramas, negada através de uma personagem progressivamente mais estática, desumana, como os “autómatos humanos” dos dramas de Kaiser (“Gás”, etc.) que nos fazem pensar na simbolista *Übermari- nette* que Craig idealizava em 1907.

É que a noção de identidade supõe a crença numa História dotada de sentido e o Expressionismo sublinha, pelo contrário, o fim da História que Nietzsche anunciara com a “morte de Deus”. O homem moderno que se retrata neste teatro é um “ser da angústia”, como dirá Heidegger nos seus primeiros trabalhos. O inconsciente escapa-se ao indivíduo e tende ao anonimato do colectivo, como o afirma a psicanálise no seu trajecto teórico de Freud ao seu discípulo Jung.

Assim se entende que a expressão da subjectividade se transforme em símbolo colectivo, o homem e a mulher se volvam em Homem-Massa (título de uma peça de Toller) e que o espectáculo expressionista recorra frequentemente à composição de grupo – outra herança da técnica de encenação iniciada por Naturalistas e Simbolistas – e se continue a escolher a máscara como meio de representar uma visão dos grupos sociais massificados.

Nesta linha de consciência colectiva, arquetípica, universal, compreende-se, pois, que por volta de 1925 alguns artistas tenham evoluído de posições meramente humanitárias e utópicas para um empenhamento social activo que, nalguns casos, como os de Becker, Friedrich Wolf, Ludwig Rubiner ou Leonhard Frank, irá até à adesão ao Partido Comunista Alemão (UPD). Outros artistas, porém, aderirão ao nacional-socialismo como foi o caso de Johst e Arnolt Bronen, para não falar do caso particular do poeta Gottfried Benn.

Mas a subjectividade, ou melhor, a expressão da subjectividade não traduz só a pulsão massificadora de uma sociedade em pleno desenvolvimento industrial. A subjectividade que os expressionistas reclamam configura uma visão crítica do mundo, da sociedade e suas instituições, da natureza, sendo o anunciado “homem novo” uma abstracção desencarnada, reduzida ao símbolo e à alegoria. Esta abstracção anti-naturalista – de matriz simbolista – é enquadrada, filosoficamente, por teorias neo-kantianas de valorização da criatividade do espírito (autor da sua realidade), pela fenomenologia (e o seu combate contra o psicologismo) ou pela psicologia estrutural que se insurge contra o impressionismo atomístico.

E será natural que a forma cénica que corresponde a este ideal seja marcada por uma forte abs-

tracção estética, por um carácter eminentemente sintético (opondo a economia formal ao esbanjamento descritivo do impressionismo), que seja fortemente teatralizada, expressiva, exteriorizada em símbolos distorcidos, linhas diagonais, em actores mecanizados (como o propunham Appia, Craig e Meyerhold), maquilhagem estilizada, em feixes de luz colorida que decompõem o espaço cénico (como Appia ensinara), recorrendo-se à batuta magistral do encenador que ocupava, firmemente, o pódio de intérprete da obra teatral.

### **A encenação expressionista e a dramaturgia**

Assim como Munch e Van Gogh são, genericamente, considerados os próximos ascendentes do Expressionismo pictural, e Strindberg, como dissemos, um dos precursores da dramaturgia expressionista, o suíço Adolphe Appia, o inglês Edward Gordon Craig e o alemão Max Reinhardt são considerados, por sua vez, os directos influenciadores da encenação expressionista. Appia, pelo seu intuito de transformar a cena num “espaço rítmico” revelador do drama, e a luz num factor de expressão – o que vai permitir o aperfeiçoamento da iluminação de cena (recorde-se que era recente o uso da electricidade no teatro), especialmente pela utilização cada vez mais

elaborada do projector; Craig, de quem é publicada, em 1905, uma primeira versão do seu ensaio de referência *On the Art of Theatre* (no ano da publicação da revista *Die Brücke*), pela sua recusa de realismo imitativo, pela promoção do símbolo e proposta de uma representação que aproxime o actor da abstracta *Übermarionette*, e também pela sua acção de unificação de todos os meios de expressão cénica.

Esquecidos, escandalosamente, por muitas histórias do teatro, ou ensaístas, os grande formalistas russos e soviéticos que serão marcantes em todos os anos 10 e 20 (também na Alemanha) como Meyerhold, Vaktangov, Evreïnov e outros, Max Reinhardt parece uma referência obrigatória da encenação pré-expressionista alemã, sobretudo após a encenação de *Mendigo*, de Sorge, em 1917, na medida em que exprime contradições formais e por isso é tida por um momento charneira, ainda que encenadores como Jessner, Karl Heinz Martin e Richard Weichert se tenham rebelado contra o seu ecletismo, o seu impressionismo ou o que é também conhecido como um analítico exibicionismo.

A tarefa dos encenadores expressionistas será, então, extrair a essência profunda da obra dramática, o *Grundmotiv*<sup>7</sup>, pondo em relevo não a fábula mas a

---

7 - Brecht, lembremos, irá procurar no seu teatro o "Grundgestus".

ideia da fábula. Esta medida é a concretização clara de uma operação dramática – da interpretação ou leitura orientada da peça – levada a cabo pelo encenador-“dramaturg”.

Ficaram registadas na história do teatro algumas dessas operações de uma dramaturgia de idealidade abstracta, uma dramaturgia à procura não da fábula (concreta) mas da ideia da fábula. Numa encenação de *Ricardo III*, de Shakespeare, por Jessner (que encenou muitas obras de autores clássicos), a dramaturgia centrava-se em duas linhas principais: a do terror face ao despotismo e a da ascensão e queda dos tiranos. Era essa a leitura da peça que a encenação demonstrava. Ou, numa encenação da peça *O Filho*, de Hasenclever, é referido o modo como todas as personagens com as quais o Filho luta se apresentavam destituídas de vida objectiva, irradiando como que o seu ser interior.

As implicações desta nova forma de encarar a encenação de uma peça de teatro são, então, a despromoção de qualquer descritividade cénica, de qualquer tentativa imitativa – o Expressionismo, filho do Simbolismo, é também “anti-aristotélico” – e a procura da expressão da “essência do drama” por meio de uma forte simbolização do objecto de cena, das linhas e das cores e do uso plástico da iluminação.

## O actor expressionista

O espectáculo expressionista apresenta, na senda das teorias de Appia, uma hierarquia entre os seus elementos: primeiro vem o actor, não tanto como intérprete mas como portador de uma ideia. O dramaturgo Paul Kornfeld aconselharia ao actor libertar-se de toda a realidade para fazer abstracção dos atributos do real e ser só representante da ideia, do sentimento ou do destino. Por exemplo, se ele – a sua personagem – tivesse de morrer em cena que não fosse ao hospital para ver como se morre ou ao cabaret para ver como se faz quando se está bêbado: que ousasse abrir os braços e falar quando chegasse a uma passagem exaltante do seu texto fazendo-o de um modo que nunca faria na vida; que não fosse um imitador e não procurasse exemplos fora do mundo do palco e, enfim, que não tivesse vergonha de representar e não desmentisse nunca o teatro<sup>8</sup>.

Repare-se como esta visão expressionista do trabalho do actor se afasta do realismo cerebral proposto por Diderot e da construção psicológica da personagem sistematizada por Stanislavski e repare-se ainda como esta visão de um actor abstractizante realiza a utopia Simbolista, como a de actor-

---

8 - Cf. "Epílogo para o Actor", posfácio da peça *Sedução* de 1916.

Übermarionette de Craig, e se aproxima das avançadas técnicas formalistas de intérprete de Meyerhold (biomecânica) e do Construtivismo soviético<sup>9</sup>.

Também para os expressionistas, como antes para os simbolistas seus antecessores, o que conta no actor é que este seja capaz de transpor estados emocionais em acções por meio da simbolização, da estilização, que este seja capaz de sublinhar as características fundamentais das personagens, dos momentos nucleares da acção, simbolizando-os através de um desenho a traço grosso, excessivo e até empolado.

Assim, ao actor expressionista – cujos representantes maiores serão os actores Werner Kraus (1884-1959) e Fritz Kortner (1892-1974) – caberia exprimir plasticamente, pela palavra e pelo gesto sacudido, em staccato, inacabado, tendendo para o abstracto, a ligação entre o espiritual e o metafísico. O actor deveria ser, em síntese, um símbolo, a tradução física da ideia do Novo Homem. O falhanço da representação expressionista era entendida como a própria falência do Expressionismo como filosofia e atitude perante a vida. No que é costume dizer-se que não se enganaram...

---

9 - Para estas matérias, consultar a obra *Encyclopédie de l'Expressionisme*.

## O cenário e o espaço expressionistas

A seguir ao actor, primeiro elemento da hierarquia espectacular, vinham o cenário e o espaço. O espaço cénico torna-se frequentemente um vazio – lembremos, uma vez mais, Appia –carregado de significação, frequentemente delimitado por panos pretos visando a criação de um espaço indeterminado que permitisse ao espectador desenvolver o seu poder criativo. Mais uma vez, seguindo as passadas das utopias desenvolvidas no quadro mental simbolista – com destaque, para além de Appia, Craig e Meyerhold, para arquitectos e cenógrafos alemães do grupo de Georg Fuchs que em 1909 publica *Da Revolução Teatral* --, o movimento berlinense “A Tribuna”, em 1919, declara, no seu manifesto, que a revolução teatral necessária deveria começar por uma transformação do espaço cénico e de uma nova relação cena-sala. Afirma-se aqui a linha de ruptura com a convenção tradicionalista iniciada pelos simbolistas e continua a observar-se o papel crescente de uma consciência sociológica da contribuição do espectador na própria constituição da obra teatral (estética da recepção).

Na sequência das propostas cénicas de Appia, os praticáveis, os pódiums, as rampas e as escadas permitem (como no caso do encenador Leopold Jess-

ner) uma encenação tridimensional que torna o espaço expressivo e servem o actor, distinguem as personagens e agudizam as suas tensões. As célebres *Jessner Treppen* (escadas de Jessner), por exemplo, não são elementos de ligação do cenário mas elementos que separam, isolam e criam distância dramática<sup>10</sup>.

Dois dos mais importantes nomes da cenografia expressionista alemã são Gustave Hartung (que, em *A Marquesa de Arcis*, reduziu os cenários a manchas violeta e laranja e fez os actores usar cabeleiras verdes e roxas<sup>11</sup>) e Otto Falkenberg (que “descobriu” Brecht).

### **A iluminação expressionista**

A iluminação, no quadro desta concepção de espaço cénico, jamais fingirá ser produzida por fontes naturais como janelas que deixam passar a luz do sol ou da lua. A iluminação privilegiada é a de projectores colocados sob actores e objectos para projectar sombras e acentuar o patético e deformar o objecto iluminado. A iluminação por zonas, em cortes, é preferida à iluminação geral, acentuadora das rupturas e

---

10 - Cf. imagens da já mencionada encenação de *Ricardo III*.

11 - Cf. Redondo Júnior, *O Teatro e a Sua Estética*, vol. 2, Lisboa, Arcádia, s/d (c.1964), p. 185.

não permitindo a ilustração ilusionista da acção. Uma vez mais, esta preocupação de fragmentar os ambientes e o acompanhamento arbitrário da acção tem correspondência directa no drama estruturado em quadros como no *Stationendrama*.

### **A palavra expressionista: 1912-1920**

Finalmente, a palavra, Das Wort, como se intitula um poema de Gottfried Benn<sup>12</sup>, ou, melhor dizendo, o drama.

O expressionismo, como outras vanguardas, também desenvolveu, simultaneamente e em separado, uma corrente dramática e um estilo teatral, sendo muitas vezes este último, o estilo, a ditar procedimentos e caminhos à literatura dramática<sup>13</sup>.

Apesar de muita da produção dramática expressionista ser publicada e amplamente divulgada e lida a partir de 1912, a verdade é que somente um número restrito dessas peças seria levada à cena antes do ano de 1917. Uma das razões apontadas radica no facto de muitos dos agentes teatrais se encontrarem

---

12 - Ou se intitulará, curiosamente, uma revista que na Moscovo dos anos 1937-38 levantará acesa polémica ideológica em torno do expressionismo entre escritores alemães emigrados nos EUA e na URSS.

13 - Consultar sobre este aspecto Mel Gordon, "Germand Expressionist Acting", *The Drama Review*, 3, 1975.

nas frentes de combate da Guerra Mundial I e, paralelamente, por estar em vigor uma muito rigorosa censura militar.

Consideram-se, regra geral, como as primeiras peças expressionistas *O Mendigo* de Sorge, de 1912, representada somente em finais de 1917, *O Filho* de Hasenclever, de 1914, *O Parricida* de Bronnen, de 1913, *A Família* de F. von Unruh, de 1915, *Batalha Naval* de Göring, de 1917, as peças de Georg Kaiser, escritas a partir de 1916, sobretudo *Gás*, *Um Dia de Outubro* e *Da Aurora à Meia-Noite*. Referem-se como as últimas produções do drama expressionista as peças *O Homem-Massa* de Toller, de 1920, *Hinkermann*, *Os Homens* e *A Escolha* de Hasenclever, e também *Tambores na Noite* de Brecht, representada em 1922, ou, para outros, *Baal*, do mesmo Brecht, representada em 1923, que o autor afirma, aliás, ter escrito (em 1919) contra o idealismo da peça *O Solitário* de Hans Johst.

Designam-se, habitualmente, como traços distintivos do drama expressionista o uso de formas como o monólogo lírico-dramático, a balada dramática, a par da utilização em simultâneo de prosa e verso e de “Songs”, uma técnica usada no cabaret e muito frequente nos populares espectáculos de Wedekind. É igualmente recorrente o recurso a um narrador, com funções de condutor da acção. Cite-se,

ainda, o recurso à técnica cinematográfica da “montagem”, isto é, a justaposição, surpreendente, de factos retirados do seu contexto próprio, processo que Luckács, detractor do expressionismo, entenderá como forma de expressão artística necessária àquele estágio de desenvolvimento do vanguardismo<sup>14</sup>.

A leitura destas peças permite traçar uma espécie de retrato do herói do drama expressionista: uma personagem sem desenho psicológico, mais alma do que carácter, sem nome (ou com um nome que não designa identidade pessoal), um herói que não sabe quem é, que se procura, fraco, perseguido, culpabilizado, esmagado por forças ocultas, por sombras (Skugger) ou por fantasmas atormentadores. Ou seja, o herói expressionista e as suas refacções, desdobramentos, sombras, seria a expressão de um “eu” do autor que exprimiria, deste modo, uma espécie de drama autobiográfico impessoalizado, sendo este *Drömspel* (jogo de sonho) composto de monólogos que configuram um *Ich-Drama* (Drama do Eu).

É com recurso a este simulacro de eu-psicobiográfico, redução fenomenológica da subjectividade<sup>15</sup>, que os dramaturgos procurariam uma espécie de universalidade, de humanidade comum, patente

---

14 - Cf. Mel Gordon.

15 - Entenda-se subjectividade como a objectivação de estruturas essenciais em lugar da descrição de processos psíquicos empíricos.

em arquétipos universais do ser que conduzem ao Absoluto.

É pois de esperar que este drama se apresente formalmente como lírico, descontínuo, fragmentado, recorrendo à alegorização sintética, à metonímia, sinédoque e hipálage, traduzindo, numa espécie de mimodrama falado, a visão trágica do mundo. Mas esta dramaturgia por vezes epidíctica (isto é, que mostra), elocutória e apostrofante – o que lhe confere o carácter de barroquismo que explica a acusação de “vociferação” (Bronnen) – , na sua variedade formal, veicula a ideia central do Expressionismo: um drama do grito ou *Schreidrama*.

## **Bibliografia para consulta na Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema**

Para além das obras de referência:

BARRENTO, João - *O espinho de Sócrates : (modernismo e expressionismo - ensaios de literatura comparada)*. Lisboa : Editorial Presença, 1987. (Biblioteca textos universitários ; 89).

BENSON, Renate - *German expressionist drama : Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York : Grove Press, 1984. (Grove Press Modern Dramatists).

EISNER, Lotte H. - *O écran démoníaco*. Lisboa : Aster, [s.d.].

*Histoire de la peinture moderne : Matisse, Munch, Rouault : fauvisme et expressionnisme*. Genève : Albert Skira, 1950. (Peinture. Couleur. Histoire).

GARCIA, Silvana - *As trombetas de Jericó : teatro das vanguardas históricas*. São Paulo : Editora HUCITEC, 1997.

*Le théâtre moderne : hommes et tendances*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1958. (Le Choeur des Muses).

*L'expressionnisme allemand* : compilação de textos. [S.L. : s.n., s.d.].

*L'expressionnisme dans le théâtre européen : colloque organisé par le Centre d'Études Germani-*

*ques de l'Université de Strasbourg et l'Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du C.N.R.S.* Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

LUCIE-SMITH, Edward - *Movements in art since 1945* : 228 illustrations, 58 in colour. London Thames and Hudson, 1969.

READ, Herbert - *A concise history of modern painting*. [London] : Thames and Hudson, [1974].

TORRE, Guillermo de - *História das literaturas de vanguarda*. Lisboa : Editorial Presença, [s.d.]. 2 vol.



