

PISCATOR E O CONCEITO DE “TEATRO ÉPICO”

EUGÉNIA VASQUES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TEORIAS DA ARTE TEATRAL

Título *Piscator e o Conceito de "Teatro Épico"*
Autor Eugénia Vasques
Editor Escola Superior de Teatro e Cinema
2ª edição 50 exemplares
Amadora Janeiro 2007

“Eu ostento os meus fracassos ao peito como outros usam as medalhas”.

Piscator

Intróito

O século XX ficará na história do teatro como o quadro temporal por excelência das grandes revoluções técnicas e estéticas no palco teatral do Ocidente. Com efeito, é neste século que o palco se transforma *“no meio, por excelência, para a discussão intelectual, para a análise psicológica, para o conflito social e para a experimentação nas artes teatrais e dramáticas – muito mais, diga-se, do que em outros períodos [históricos] durante os quais o teatro “legitimado” não encontrou qualquer competição noutras domínios do divertimento.”* (Gassner, p. 6; tradução minha).

O actor alemão (e sobretudo encenador) Erwin Piscator (1893-1966), um dos grande renovadores da estética teatral na Alemanha, começou a desenvolver uma actividade sistemática no teatro imediatamente depois da Guerra Mundial I. Ainda que não tenha produzido uma dramaturgia própria, um reportório, promoveu e desenvolveu processos de escrita nova – nos já então celebrados ateliers de dramaturgia (com base histórica em Lessing) – para um teatro novo; ainda que não tivesse vocação para a escrita teórica, o que não ajudou a documentar e fixar como suas

muitas das experiências e inovações que levou a cabo, deixou, todavia, duas obras incontornáveis para o estudo da estética teatral na Alemanha. A primeira dessas obras é *Das Politische Theater/Teatro Político*¹, publicada em 1929, ano em que a militância política de Piscator se torna tão radical quanto a ascensão do hitlerismo na República de Weimar, e a segunda é *Schriften* que veio a lume, postumamente, em 1968.

Mas se o seu trabalho foi predominantemente o de um experimentador, de um prático, Piscator tinha, no entanto, um tal saber da realidade e um tal desejo de a modificar que perseguiu, coerentemente, ao longo de toda a sua vida, um projecto multifacetado de “teatro político” (teatro de actualidade/teatro-documento ou *Zeittheater*, teatro épico, teatro de luz²

1 - Cf. Bibliografia.

2 - Procurando um chão transparente pela iluminação.

3 - Estes dois últimos caracterizam o caminho que sofreu a utopia piscatoriana sobretudo nos últimos anos, já de regresso à República Federal da Alemanha, um caminho difícil marcado pela errância (1951-1962), com a realização de um pequeno número de encenações, e por um último período (1962-1966) durante o qual foi director do Freie Volksbühne. Entre 1936 e 1938, no exílio em Paris, a pesquisa de Piscator não conheceu desenvolvimentos práticos. Em Nova York, no tempo do Dramatic Workshop (1939-1951), Piscator desenvolveu considerável trabalho que passou por três fases: a fase do Dramatic Workshop, a do Studio Theatre, e a última, e mais penosa, durante a qual ainda conseguiu criar dois teatros, o President Theater e o Roof Theater (de 1000 lugares no então bairro operário de Manhattan). O “teatro cultural” terá sido o último desejo de Pisca-

viria a revelar um dos caminhos (em aberto) de maior posteridade na redefinição do teatro ocidental de entre as duas Guerras⁴. Desse projecto de “teatro político”, constituído por experimentações, contradições e fracassos, nasceria o novo teatro alemão e nele teriam origem, igualmente, muitos dos fundamentos do teatro do seu contemporâneo Bertold Brecht (1898-1956).

Antes e depois da Guerra Mundial I e antes de se filiar no partido Comunista, o que fez em 1919, Piscator teve episódicas participações no movimento Dada do Café Voltaire (em 1918), bem assim como alguma participação no movimento Expressionista (1920). Nestas e em outras experiências teatrais anteriores à sua politização, Piscator tomou consciência da necessidade de um saber técnico, de uma profissionalização, da relação viva com as audiências e aprendeu, especificamente, como usar a música, a fala, a cor e o movimento e até o que se poderia designar por “o espírito de comunhão”. No seu contacto com o *cabaret* popular, aprendeu a técnica da

tor referindo-se concretamente ao tema do Cristo. Teatro de culto para substituir o teatro social ou um teatro comunitário à semelhança do Living Theater e de Grotowski? Cf. especialmente Dossier Piscator, pp. 27-49, e John Willet.

4 - Influenciando criadores-dramaturgos como Lania, Bruckner, Weisenborn, Friedrich Wolf, Wangenheim. Piscator foi realmente o criador do “teatro documento” de que serão continuadores os dramaturgos alemães Peter Weiss, Hochhuth e Heinar Kipphardt.

montagem, o poder da imagem visual e a importância do uso, no teatro, de “quadros” e de canções.

Do que fica anunciado, entende-se que Piscator foi, sobretudo, um encenador e um dinamizador que, acreditando na transformação da sociedade, necessitava de um espaço seu onde procurar um teatro (uma dramaturgia e uma representação objectivas) para essa nova sociedade. Compreende-se, assim, que tenha assinado a criação de, pelo menos, sete Companhias ao longo da sua vida⁵. Só nos 20, fundou e dirigiu o Teatro Proletário (1920), o Teatro Central (1923), foi director do Volksbühne (1924-1927) e criou, entre 1927 e 1929, duas Companhias de curta existência– a Piscatorbühne nº 1 e a Piscatorbühne nº2.

Ainda que tivessem o apoio dos trabalhadores, estas suas primeiras Companhias fracassaram por problemas financeiros, permitindo-lhe, todavia, desenvolver activamente uma ideia de teatro (fundado na simplicidade e na evidência) como plataforma política – a que, por volta de 1927, chamava *Zeittheater* (ou Teatro-Actualidade, um teatro semelhante ao Cinema ou ao Jornalismo relativamente ao qual considerava o teatro muito atrasado) – e permitindo-lhe aprofundar algumas das características téc-

5 - Cf. Cronologia.

nicas e formais que há muito vinha delineando, sobretudo em acções militantes, com os seus camaradas comunistas, em manifestações de rua e outras intervenções teatrais de agitação e propaganda.

Um dos espectáculos que é, até, considerado o primeiro exemplar de “teatro épico” é *Fahnen* [Bandeiras], de 1924 – no Volksbühne --, onde Piscator utiliza, inovadoramente, plataformas, montagens, quadros laterais, projecções de fotografias, legendas comentando essas projecções, etc.. Um outro espectáculo “pré-épico”, do mesmo ano, é *Revue Roter Rummel* [Revista de Feira Vermelha] ou *RRR*, um espectáculo de agitação e propaganda criado para a campanha eleitoral do Partido Comunista, cujo guião – que aplica aquele tipo de nova escrita a que chamará, uns anos depois, *Zeitstück* -- consistia, o que nunca tinha sido feito, na montagem de actas do Reichstag, de relatórios e documentos informativos similares e na declamação, pelo próprio Piscator, de um inflamado artigo de Liebknecht intitulado “Apesar de Tudo”.

Piscator, que recolheu, igualmente, ensinamentos do teatro do seu tempo (reconhecendo ao Naturalismo ter estabelecido o teatro como “tribuna política” e ao Expressionismo, pelo menos, o facto de ter tido um papel de resistência no quadro da Guerra Mundial I) e, particularmente, de outros encenadores alemães

de referência seus contemporâneos como Reinhardt⁶, Jessner (cujo estilo para um teatro como “evento rítmico” ficou marcado pelo uso de escadas, as *Jessnertreppen*, e elevadores) ou Karl Heinz Martin⁷, concebeu, desde cedo, uma ideia de teatro político que visava banir da cena qualquer traço de “expressionismo” individualista, irracionalista, burguês e “reaccionário”, e lutar por um teatro que tivesse uma **imediate e directa** influência na transformação da vida, e que fomentasse a informação e a tomada de consciência dos “porquês” e dos “comos” da realidade de todos os dias.

Por tudo isto, como bem explica em *Teatro Político*, a palavra “arte” foi apagada dos seus programas. Os seus espectáculos tornaram-se “Manifestos” com o objectivo de “fazer política” e não “divertimento” para a “classe burguesa” que ele tinha, aliás, de ajudar a combater!

Apesar deste programa de acção revolucionária, Piscator era sobretudo um idealista, como a persis-

6 - Importante encenador que tenta também encurtar a distância que separava o espectador da cena. Chega a realizar um teatro em arena, no Grosses Schauspielhaus, um edifício de circo. Jessner e Martin, dois importantes inovadores berlinenses, eram considerados “burgueses” por Piscator.

7 - Está provado que, nestes anos 20, também os experimentos revolucionários dos artistas soviéticos chegavam com frequência da União Soviética. Cf. a este propósito o meu livro *O Que É Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003.

tente história de utopias e fracassos comprovará ao longo sua vida. Os insucessos e as dívidas não lhe retiravam, contudo, a capacidade de sonhar. É desta época a utopia de um espaço e arquitectura de “teatro total”, um teatro sintético, funcionalista, que desenvolve com Walter Gropius e a Bauhaus. Esse “teatro total”, projecto que não viria nunca a realizar-se já que Hitler e os Nazis sobem ao poder no momento em que já está idealizado, tinha como objectivo “agitar” os espectadores e aproximá-los dos actores, e começou a ser delineado por volta de 1926. Era um teatro-globo, flexível, que permitia a mudança do espaço de representação durante o espectáculo utilizando séries de projectores e lâmpadas de cinema, transformando as paredes e os tectos em cenas mutáveis; tinha uma estrutura móvel (que podia estar frente aos espectadores, no meio dos espectadores, etc.), em hemisfério (o globo), que, pela abertura e fecho dos seus segmentos, na vertical e horizontal, visava apresentar cenas simultâneas e ainda possibilitar projecções nas suas fazes convexas; a sala inteira, enfim, possuía três dimensões em vez da dimensão única do palco “à italiana” tradicional, transformando-se em “teatro de arena”, em espaço circular à volta dos espectadores, etc., etc.. Cerca de um terço da plateia estaria montada sobre plataformas móveis de modo a alterar o posicionamento

dos espectadores durante a representação. Nos doze pilares em que assentava o tecto estavam ocultados écrans de projecção de modo a que a cenografia e a acção pudessem envolver, totalmente, os espectadores.

Este “teatro global”, ou *Globusbühne*, pode ter influenciado o projecto – também ele nunca realizado – do teatro que Meyerhold idealizou e iniciou nos anos anteriores (1931-32) à sua prisão (1939). De acordo com os testemunhos dos seus discípulos M. Barkhin e Sergei Vakhtangov (pp. 69-73), dois dos responsáveis pela execução desse projecto, os princípios fundamentais do Teatro Nacional Meyerhold (sito no antigo teatro Sohn) tinham semelhanças com os de Gropius/Piscator:

1. Palco e plateia não seriam separados;
2. A acção estaria rodeada pelos espectadores em três frentes;
3. A acção seria concebida em profundidade e percebida e assimilada pelos espectadores, axonometricamente, de cima e pelo lado;
4. Não haveria pano de boca, ribalta ou fosso de orquestra (para não separar cena-espectadores);
5. A plateia seria iluminada por fontes naturais;
6. Os camarins estariam ligados directamente às zonas de acção.

Forma e Texto para um Teatro Político

Como já referi atrás, Piscator foi muito influen-

ciado pelas formas populares de espectáculo. Fosse a música e a dança, fosse o musical e as variedades, o que mais interessava a Piscator era o profissionalismo e eficácia destas formas e géneros, a sua directa ligação com o público e a sua espantosa capacidade de sobreviver sem recurso a qualquer forma de subsídio.

Até o *cabaret*, um género mais literário de entretenimento, era uma importante referência para a procura de um teatro político em virtude, principalmente, do uso de canções e da sua estruturação em quadros curtos. Depois de alguns testes práticos com o emprego cénico de desenhos animados, de slogans, da introdução da Internacional, e sobretudo depois da revista *Revue Roter Rummel* (1929), que realizou em colaboração com Felix Gasbarra, mais tarde seu “dramaturg”, Piscator criou uma forma teatral mais aperfeiçoada, com base na estrutura da “revista”. Esta forma teatral conduzia a uma das características fundamentais do teatro alemão moderno a que já se pode chamar “teatro documento” ainda que Piscator a designasse por “teatro didáctico”: uma estruturação episódica, em quadros ligados por canções, e apresentada por um “Compère” ou “Comère”, representando a Burguesia e o Proletariado, e centrada na explicitação de acontecimentos da história social recente.

Neste sentido, e como será comprovado pelo desenvolvimento posterior dos experimentos de Piscator, o papel do dramaturgo-autor torna-se cada vez mais irrelevante e secundário. Para Piscator, o autor literário era uma “figura autocrática” cujas ideias de originalidade e criatividade se tornavam incompatíveis com a psicologia das massas e persistiam em veicular formas e conteúdos “antigos” e “reaccionários”!

Este modo de pensar e a inexistência de textos concebidos de acordo com as exigências do seu teatro novo levaram Piscator a desenvolver um outro conceito de escrita teatral, fundada na intervenção do “dramaturg” (já existente) e na adaptação-apropriação dos autores e textos clássicos alemães e universais (que estavam à disposição).

Piscator queixava-se do desfasamento entre o teatro político que se desenvolvia no palco prático do tempo e a dramaturgia sua contemporânea. A revolução Expressionista no teatro tinha sido quase exclusivamente de ordem estética e Piscator encontrava-se a travar **uma batalha sociológica** ao pretender criar um teatro que reflectisse as preocupações e lutas do proletariado.

Então, na senda de Jessner, Piscator compreende que os clássicos poderiam ser uma via de expressão dos problemas do seu tempo e um mate-

rial precioso para a construção da **dramaturgia sociológica** que procurava. Respondendo a um inquérito de jornal sobre o modo de tratar os textos clássicos, afirma:

O encenador não pode ser apenas “leal à obra” pois a obra não é uma coisa sem vida e definitiva; logo que é colocada no mundo, a obra muda com o tempo, adquire marcas do tempo e assimila uma nova consciência. Por isso, o encenador tem a obrigação de encontrar o ponto nevrálgico do qual deve partir para descobrir os caminhos da peça dramática. Este ponto não pode ser inventado nem escolhido arbitrariamente: só na medida em que o encenador se sente ao serviço e o intérprete do seu próprio tempo é que conseguirá alcançar esse ponto que é comum às forças decisivas que moldam o carácter do tempo. (cit. em Patterson, p. 123; tradução minha)

Em 1926, a sua mais importante adaptação, que causou escândalo, foi a de *Os Salteadores* de Schiller. O encenador cortou e mudou o texto original e fez o actor principal representar o herói com os traços fisionómicos de Trotsky! Este foi, historicamente, **o trabalho no qual se estabeleceu, na Alemanha, o padrão para as adaptações livres dos textos estabelecidos e canónicos, justificando este atentado aos direitos de autoria com base na lógica de proletarização e na luta de classes.**

Em 1927, sob a directa responsabilidade do seu colaborador Felix Gasbarra, Piscator fundou o seu primeiro “colectivo dramaturgico” do qual Brecht seria, aliás, um dos membros activos.

Inovações: a cenografia marxista

As inovações propostas por Piscator tinham objectivos mais didácticos e dramaturgicos do que objectivos meramente tecnológicos e foram sistematicamente desenvolvidas ao longo das suas dezanove primeiras encenações. As mais relevantes destas inovações foram a introdução de um narrador-comentador, a utilização sistemática de projecções simples e múltiplas, de filmes e documentários e do filme de banda desenhada, a instalação de cenas simultâneas e de cenas que decorrem ao longo do tempo, a experimentação pioneira de um teatro de luz e a introdução muito experimental dos tapetes rolantes, elevadores e dispositivos cenográficos (como Meyerhold) que eram a própria cenografia.

No espectáculo *Russlands Tag* [O Dia da Rússia] (1920), uma das suas primeiras encenações no Teatro Proletário, o cenário era constituído, simplesmente, por um mapa da Europa que servia, simultaneamente, de fundo (portátil) e de sinal de um novo conceito de cenografia teatral. Este conceito de cenografia não coincidia já com um entendimento da

cenografia como “ilustração”, “decoreção”, mas envolvia um determinado entendimento da acção, desempenhando um papel activo e constituindo um elemento da própria estrutura dramática.

Já em *Bandeiras* (1924), Piscator usou projecções de textos e fotografias. Contudo, o uso de filme na cena teatral alemã não foi uma descoberta de Piscator⁸. Em 1911, numa revista intitulada *Rund und den Alster* [Em Volta de Alster], foram utilizadas projecções de filmes e, por volta de 1920, na encenação de *Der Unsterbliche* [O Imortal], Ivan Goll recorreu a *inserts* cinematográficos.

Em 1925, Piscator encenou a já mencionada revista *RRR* que foi apresentada numa conferência do Partido Comunista. Neste espectáculo, Piscator recorreu, ainda que de modo mais sofisticado, a cenas de movimentação de massas segundo técnicas semelhantes às de Meyerhold no espectáculo de rua *Ataque ao Palácio de Inverno* de 1920. Aqui a grande diferença é que se tratava de um teatro fechado com exigência técnicas e estéticas diferentes. Piscator reuniu, também, documentação variada (as já referidas actas do Reichstag, relatórios, jornais) e acrescentou-lhe noticiários de cinema e fotos, mon-

8 - Lembremos, na mesma época, as experiências de Meyerhold, Eisenstein, etc.

tando, pela primeira vez, um tipo de material dramático dialéctico e factual.

Para a peça *Hoppla, wir Leben!* [Alto lá! Nós Estamos Vivos!] de Ernst Toller, em 1925, as principais inovações radicavam no uso intenso da maquinaria de cena, de filmes e no recurso a complexas construções cenográficas que substituíam o cenário. O modo de representar que solicita então aos actores é “neo-realista”, isto é, sóbrio, objectivo, de acordo com o construtivismo da cena⁹. Em *Rasputine*, a partir de Gorki, espectáculo de 1927, há mesmo um actor que “sai” do filme – reproduzindo-se, no palco, o espaço representado na acção cinematográfica – e, numa lógica de confronto entre hipóteses diferentes de resolução da acção, enquanto que a czarina já tinha sido assassinada no filme, em cena, a mesma czarina era encorajada a ter esperança no seu futuro!

Em 1928, num espectáculo que se tornaria emblemático, *Schweik*, Piscator usa filmes de banda desenhada realizados a partir de desenhos de George Grosz, pondo os actores, em cena, a contracenar com figuras de banda desenhada recortadas em cartão! Outra inovação neste espectáculo é a utilização de (ruidosos) tapetes rolantes (sobre rolamentos!) em sentidos opostos, permitindo o literal desenrolar

9 - Cf. Rorrison p. 36.

“épico” dos acontecimentos, o que, num palco estático, teria uma leitura sócio-política completamente diferente pois a acção ficaria obrigatoriamente centrada em personagens individuais estáveis e não nos colectivos e conjuntos em permanente “trânsito” e mudança. Era a “cenografia marxista” pois que mostrava o que determina o indivíduo e lhe explica o comportamento.

À procura de um estilo “épico” de representação

Como ficou já referenciado, Piscator procurava um novo estilo de representar para os seus actores, um estilo que designava como “neorealista” que deveria estar em consonância com o estilo “construtivista” dos seus cenários. Com efeito, e de acordo com os testemunhos, Piscator pedia ao actor para explorar a sua função como membro de uma estrutura social e política e não como uma alma privada e individual... O actor deveria, em sua opinião, abandonar o seu individualismo burguês e sair da representação estática do expressionismo para uma representação progressivamente mais objectiva¹⁰.

Na sua fase inicial, Piscator trabalhava com actores amadores, mas, por volta de 1929, reconhe-

10 - Cf. Patterson p. 129.

ceu a importância do valor artístico, ainda que as restrições impostas pelas suas inovações tecnológicas interferissem na procura de uma estilo de representar. Por exemplo, em virtude do barulho que faziam os tapetes rolantes, os actores, para se fazerem ouvir, tinham de gritar...

Foi somente por volta de 1931, no espectáculo *Tai Yang erwacht* [O Despertar de Tai Yang], que Piscator iniciou o chamado “estilo épico de representação”. Tirando partido do prólogo criado por Freidrich Wolf, no qual os actores mudavam, à vista do público, os figurinos das personagens para as suas roupas quotidianas, trazendo, assim, a acção para a actualidade da Alemanha¹¹, Piscator desenvolve, então, uma mistura de técnicas (movimento rítmico, mímica e dança simbólica) que envolvem referências às suas experiências expressionistas, de agitação e propaganda – e provavelmente influências outras (biomecânica de Meyerhold, etc.). Esta forma de representar permitia que o actor comunicasse o conteúdo intelectual objectivo que emerge da acção e que constitui os pontos nevrálgicos que não-de suscitar o debate e a reflexão¹².

11 - Processo que Brecht viria a adaptar para a sua encenação de *O Círculo de Giz Caucásiano*, de 1948.

12 - Cf. Patterson p. 129.

Conclusão

Embora alvo de polémica e controvérsia, a contribuição de Piscator na construção de um novo teatro, de um teatro alternativo, na Alemanha, foi, como se vê, determinante. As inovações que promoveu constituíram esforços radicais para ligar directamente a experiência teatral à realidade circundante. O uso da fotografia e do cinema com a função “física” de comentário faz mesmo lembrar o papel do Coro na tragédia antiga.

Para além disso, e com vista à criação de um teatro documento, de um teatro cujos textos eram “apropriados” como propriedade colectiva, a Piscator deve ser creditada a criação primeira do conceito de “teatro épico”.

De acordo com John Willet, *A primeira peça a que se chamou conscientemente «épica» foi Fahnen, de Alfons Paquet, encenada por Piscator no Volksbühne de Berlim em Maio de 1924. Piscator lançou o termo e continuou a desenvolvê-lo. Brecht tomou-o dele dando-lhe a sua própria interpretação. Mas parece que o termo estava no ar naquele tempo deles.* (cit. em Roth, p. 16 ; tradução minha).

Depois de regressar à Alemanha Piscator, haveria de afirmar inesperadamente:

Não fui eu que inventei o meu estilo de teatro, mas quem o criou foi a terrível experiência da guerra, o desespero da inflação e as lutas sociais do pós-guerra. Seja teatro político ou teatro épico, nas minhas mãos e quase contra a minha vontade, todas as peças e produções se tornaram confissões. Se fosse necessário encontrar um nome para isto, o mais apropriado seria o de “teatro confessional”. (cit. em Patterson p. 148; tradução minha)

Apesar do seu final pessimismo, o seu trabalho experimental foi o de um verdadeiro pioneiro.

Santa Barbara, 1989, Lisboa, 2003

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AAVV. Dossier Piscator. *Travail Théâtral*, Paris, 6, 1972, pp. 27-49.
- Barkhin, Mikhail, e Sergei Vakhtangov, "A Theatre for Meyerhold", *Theatre Quaterly*, London, 2.7, 1972, pp. 69-73.
- Gassner, John, *Theatre at the Crossroads*, New York, Holt, Rinehart and Winston, s/d (c.1960).
- Patterson, Michael, "Piscator's Theatre: The Documentation of Reality", *The Revolution in German Theatre: 1900-1938*, Boston, Routledge, 1981, pp. 113-148.
- Piscator, Erwin, *Teatro Político*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- Rorrison, Hugh, "Piscator's Production of *Hoppla, wir Leben*, 1927", *Theatre Quaterly*, London, 10.37, 1980, pp. 30-41.
- Roth, Wolfgang, "A Designer Works with Brecht", *Theatre Quaterly*, London, 2.6, 1972, pp. 14-16.
- Willet, John, *Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre*, London, Methuen, 1978.

CRONOLOGIA

<p>1914 - Início Guerra Mundial I</p> <p>1917 - Revolução de Outubro URSS</p> <p>1918 - O Kaiser abdica. Luta da esquerda pelo poder. Abolição da censura no teatro.</p> <p>1919 - 5-10 Janeiro: Semana Spartacus. Assassinato de Karl Liebknecht e de Rosa Luxemburg. Derrota do "Soviete" Munich. Tratado de Versalhes (humilhação da Alemanha).</p> <p>1920 - Levantamentos comunistas na Saxónia e Ruhr. Hitler proclama os 25 pontos no Burgerbrauhaus de Munich.</p>	<p>1914 - Piscator tem 18 anos</p> <p>1917 - Artistas revolucionários alemães (expressionistas) na frente de combate: Kaiser, Kokoska, Johst, Sorge, Kornfeld, Hartung.</p> <p>1918 - Participação de Piscator num grupo Dada com Grosz, Heartfield, etc.</p> <p>1919 - Jessner introduz um estilo novo de teatro com a enc. revolucionária de <i>Guilherme Tell</i> de Schiller. Piscator adere ao PC. República Social Democrata de Weimar. Piscator e Spaun fundam o grupo O Tribunal (Strindberg, Wedekind, H. Mann, Kaiser).</p> <p>1920 - Expressionismo. Piscator encena a sua 1ª peça no estilo expressionista (<i>A Sonata dos Espectros</i>, de Strindberg). Regressa a Berlim. Funda o Teatro Proletário (Wittfogel, Lad. Sas, L. Barta, Gorki, U. Sinclair). Adesão Movimento spartakista: politização de Piscator. Sessões de teatro de <i>agit-prop</i>: <u>criação de um teatro alternativo</u>.</p>
---	--

<p>1922 - Assassinato de Rathenau pela extrema-direita. A inflação acelera.</p> <p>1923 - Inflação cresce: 1 dólar vale 4.2 bilhões de marcos! Golpe de estado de Hitler aborta em Munich. Vai preso.</p> <p>1924 - Hitler é libertado. Escreve <i>Mein Kampf</i>.</p> <p>1925 - Extrema direita torna-se numa força política. Reintrodução da censura teatral.</p>	<p>1921 - <i>O Homem-Massa</i>, de Toller. Encerramento do Teatro Proletário.</p> <p>1922 - [1ª produção de <i>Tambores na Noite</i> de Brecht].</p> <p>1923 - Levantamento comunista. [<i>Baal</i> de Brecht]. Piscator dirige o Teatro Central.</p> <p>1924 - [Primeiras experiências épicas de Brecht: <i>Edward II</i> de Marlowe. Brecht e Zuckmayer são “dramaturg” no Deutsches Theater de Reinhardt, Berlim]. Piscator é contratado pelo Volksbühne. Pela 1ª vez: projecções e legendas na encenação de <i>Fahnen/Bandeiras</i> (considerado o 1º esp. “épico”). <i>Apesar de Tudo / Revista Vermelha</i> (RRR) : esp. para a campanha eleitoral do PC. Teatro dialéctico: confronto entre afirmações políticas e consequências militares (imagens da Guerra Mundial I). [Piscator e Brecht conhecem-se].</p>
---	--

<p>1927 - A economia estabiliza. Pressão política sobre o teatro.</p> <p>1928 - Coligação PC/Partido Social Democrata. 2 milhões de desempregados.</p>	<p>1926 - Debate em torno de <i>Couraçado Potemkine</i>. Teatro politiza-se: actualização dos clássicos (<i>Hamlet</i>). Piscator, para além das produções do Volksbühne, encena <i>Die Räuber</i>, de Schiller, no Stat Theater (a personagem Spiegelberg com os traços de Trotsky).</p> <p>1927 - Piscator usa pequenos filmes na encenação de <i>Tempestade sobre Gotland</i>. Controvérsia. Demite-se. Abre o seu <u>Piscatorbühne Nº 1</u>. Inaug. com <i>Hoopla! Wir Leben!</i>, de Toller. Em Rasputin: documentários e fotodocumentários; literalização: projecção texto. Projecto de “Teatro Total” por Gropius. Estúdio: treino dos actores.</p> <p>1928 - Criação do Zeittheater e da Zeitstück (teatro e peças militantes; teatro como jornalismo e actualidade que deve denunciar a situação social, criticá-la, mostrar as relações de causalidade e a ligação dos acontecimentos). [Brecht encena Ópera dos Três Vinténs] Piscator encena <i>Schweik</i>, de Hasek: usa tapetes rolantes</p>
--	---

<p>1929 - Cresce o desemprego e o apoio ao Partido Nazi.</p> <p>1930 - Crise económica mundial (1929-30). Alargamento dos deputados Partido Nazi (12-107).</p> <p>1931 - Desemprego atinge 5, 7 milhões. Subsídios cortados. Bancarrota. Actores no desemprego formam colectivos. Agit-prop.</p>	<p>com figuras da banda desenhada recortadas em cartão, de Grosz. Estilo “neo-realista”, cenog. estilo construtivista.</p> <p>O Piscatorbühne N° 1 encerra.</p> <p>1929 - Abre <u>Piscatorbühne N° 2</u>. Actores profissionais. Mais elaborado exercício em “Maschinentheater”: <i>A Oeste Nada de Novo</i>. Dois tapetes rolantes opostos, 3 pontes. Insucesso. O colectivo Piscator em tournée com a peça pro-aborto <i>218</i>. Sem dinheiro, P. faz um teatro sem efeitos: actores no meio do público, discussões, etc. Publica <i>Das Politische Theater</i>.</p> <p>1930 - <u>Piscatorbühne N° 3</u> num bairro operário.</p> <p>1931 - Teatro épico: <i>Tai Yang Acorda</i>, de F. Wolf: uso de efeitos baratos: actores em roupa normal e cara pintada (mudavam de roupa à vista); <u>estilo novo de representar</u>: <u>movimentos rítmicos, mímica e dança simbólica</u>; placards, posters, slogans, pendurados do balcão, sobre e em volta dos espectadores.</p>
---	--

<p>1933 - Hitler e o Partido Nazi sobem ao poder.</p>	<p>Falência do Piscatorbühne N° 3. Piscator parte para Moscovo onde fica até 1936.</p> <p>1932-34 - Filma A Revolta dos Pescadores de Santa Bárbara, a partir da novela de Anna Shegers, Meshrappom-Film.</p> <p>1935 - Forma grupo itinerante para comunidades alemãs, Ucrânia.</p> <p>1936-38 - Em Paris.</p> <p>1939-1951 - Piscator exila-se nos Estados Unidos.</p> <p>1951 - Regressa à Alemanha.</p> <p>1966 - Morre a 20 de Março.</p>
--	--

