

**PISCATOR E BRECHT:
IMAGENS DO TEATRO POLÍTICO**

Gabriela Lório (UFRJ)¹

Resumo: O artigo analisa as trajetórias de Piscator e Brecht, destacando a criação de imagens na concepção artística e na vocação política de suas obras. Interessa investigar o encontro entre ambos, ressaltando aproximações e diferenças na composição de formas dramáticas e estéticas, dialogando com a realidade política à época.

Palavras-chave: teatro político, imagens, criação.

**PISCATOR AND BRECHT:
IMAGES FROM THE POLITICAL THEATER**

Abstract: The paper analyzes the trajectories of Piscator and Brecht, highlighting the creation of images in the artistic conception and in the political vocation of their works. It is interesting to investigate the encounter between both, pointing out similarities and differences in the composition of dramaturgical and aesthetic forms, dialoguing with the political reality at the time.

Key words: political theater, images, creation.

¹ Professora Associada do curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ). Coordenadora Geral da Pós-Graduação da Escola de Comunicação/UFRJ. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFF.

Os meios cênicos se encontram, igualmente, às vésperas de uma revolução técnica. Não fiquemos submissos às leis do presente; ao contrário, a arte deve abrir um caminho em direção ao futuro, fonte de esperança. E, para que isso ocorra, precisamos de mais luz. Não apenas na cena, mas também no cérebro e na nossa existência (PISCATOR, 1959, p.17).

Manipular as imagens é criar um futuro (DIDI-HUBERMAN, 2009)ⁱ

Os anos 20 são marcados pela pesquisa incessante de novas linguagens e formas estéticas, integrando o aprimoramento de técnicas cinematográficas à cena teatral. Erwin Piscator (1893-1966), ator e diretor alemão, desenvolve uma obra política que surpreende pela inovação criativa no uso dos espaços e no estudo aprofundado da linguagem cênica. A cena soviética faz uso de imagens cinematográficas nos espetáculos de *Proletkult*, assim também ocorre na Alemanha no interesse do artista em “acordar” a classe operária de seu país. A influência do construtivismo russo é digna de nota e pode ser observada pela quantidade expressiva de publicações de artigos, que chegaram às mãos dos artistas e teóricos europeus. Dusigne (1997) relata, ainda, um importante fator de disseminação de idéias revolucionárias das vanguardas russas, contrariando o que nomeou como “arte de cemitério”, com o êxodo de artistas provenientes da antiga União Soviética. Prova disso é a participação deles nas “exposições berlinesas de 1922, 1923, 1927, dando aos europeus um apanhado da ‘nova arte soviética’; Kandinsky, Gabo, Pevsner, El Lissitzky e Malevitch encontram na Alemanha um terreno propício para suas ideias”(DUSIGNE, 1997, p.181).

É relevante compreender o contexto no qual a obra de Piscator se insere. Durante a primeira guerra, a Alemanha, como demais países envolvidos, sofre perdas irreparáveis, refletidas em um teatro que adota as formas de “agit-prop” e visa a transformar a realidade política. Nesse sentido, sua obra é a de “teatro-testemunho” que pretende apresentar não mais “... o homem isolado e vítima de seus conflitos interiores, morais e psíquicos, mas o ser político, fator de seu desenvolvimento histórico”(BABLET, 1975, p.128). O teatro ganha uma dimensão histórica e pretende cumprir o papel de retirar o espectador de uma

posição passiva. Para isso, faz-se necessária uma cena que, ao invés de ser uma caixa de ilusão, possa estimular novas relações entre atores e público.

Piscator contrapõe o ideal de uma arte pura à necessidade do teatro estabelecer um diálogo com questões políticas, sociais e econômicas de seu tempo, indo na contramão da visão burguesa e do culto individualista destinado ao entretenimento e à “festa”. É assim que, ao criar o Teatro Proletárioⁱⁱ, em 1919, se volta contra Max Reinhardt que era “[...] segundo ele, um ‘genial dissipador’, ‘um esteta fruidor do teatro’, que se serve de sua virtuosidade para ‘fabricar a arte’ e realizar assim ‘seus negócios’ ”(DUSIGNE, 1997, p. 182). Sob influência da estética dadaísta que adota em 1918, Piscator também se torna membro do partido comunista em Berlim, e passa a reverberar em seu trabalho os ideais revolucionários. Em seu teatro político, as imagens são incorporadas com o objetivo de trazer o choque de realidade ao público. Nesse sentido, a técnica aliada ao estudo cenográfico torna-se crucial para a radicalização de sua pesquisa, em reflexo à transformação desejada que começava a ser notada, mais claramente a partir de 1917, com a revolução arquitetônica dos teatros (DUSIGNE, 1997).

Por meio de experiências nas quais o cenário é parte fundamental do jogo instaurado, Piscator aproxima-se da linguagem cinematográfica apresentando planos distintos, direcionando o olhar do espectador, seja através de uma abertura específica do cenário, seja por uma experiência oposta: a de provocar uma espécie de multivisão da cena, contribuindo para reflexão do espectador ao conjugar fatos históricos. Bablet (1975) destaca, nos anos 20, três espetáculos de Piscator – “Oba, estamos vivos!” (1927), “Rasputin”(1927) e “As aventuras do bravo soldado Schwejk” (1928) que denotam esta revolução técnica. Em “Oba, estamos vivos!”, de Ernst Toller, Piscator cria uma colagem de imagens projetadas em uma tela de 11 metros de comprimento por 8 metros de altura. Há recursos cinematográficos utilizados como um movimento de zoom e o uso do plano geral, além da busca de uma sincronização da “[...] imagem radiográfica de um coração batendo, um anúncio feito por um altofalante e um texto dito por um ator” (PICONVALIN, 2009, p.325). A peça conta a história de um revolucionário que sai da prisão, na qual permaneceu entre os anos de 1919 e 1927. Para situar historicamente o período, Piscator faz uso de imagens de vários acontecimentos políticos, estabelecendo uma dramaturgia audiovisual ancorada na História.



Cena de “Oba, estamos vivos!”

Assim, o filme, no teatro de Piscator, é uma ampliação da cena, uma abertura ao exterior. Nesse sentido, seus espetáculos têm uma função de janela para o mundo. Geralmente, Piscator relaciona acontecimentos cênicos aos acontecimentos políticos, históricos e contemporâneos. Ele mostra preferência por imagens de revolução, de insurreição ou de greve para agitar a consciência dos espectadores, mostrando igualmente imagens chocantes de guerra e de destruição a fim de anunciar os atos de seus inimigos políticos (HAGEMANN, 2013, p. 69).

Em “Rasputin” (1927), é criada por sua vez uma estrutura imitando um hemisfério. A estrutura se abre ora embaixo, ora em cima, a fim de revelar cenas que evocam as origens da Revolução Russa. Em “As aventuras do bravo soldado Schwejk” (1928), com projeções de Georg Grosz, temos um diálogo entre o ator e personagens de desenhos animados e marionetes, em uma “tentativa importante de introdução da imagem na função de personagem e de parceira do ator”(PLUTA, 2011, p. 29). Em “Le Bateau ivre” (1926), inspirada em Rimbaud, também com projeções de Georg Grosz, Piscator explora animações de tamanhos diferentes, o que possibilita uma relação distinta entre ator e imagem, em um jogo de perspectivas e sombras. Apesar da introdução de dispositivos técnicos diversos, como projeção em suportes e escalas de imagens variadas (o palco dividia-se em três espaços de projeção), o que estimula descobertas férteis para os atores, Piscator não desenvolveu uma metodologia de trabalho atoral que levasse em conta o aprofundamento dessas questões, como destaca Meyerhold ao afirmar que “[...] é preciso proporcionar a esse ambiente (técnico) os gestos, a voz do ator. É o que Piscator não procurou. Ele constrói uma nova sala de espetáculos, mas faz velhos atores interpretarem” (MEYERHOLD apud PRIACIEL, 1928).

Em 1925, Piscator dirige o espetáculo “Apesar de tudo!”, considerado como o primeiro do teatro documentárioⁱⁱⁱ, que narra o assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht^{iv}. Para Piscator, o espetáculo devia englobar os picos revolucionários da história humana, desde a Revolta de Spartacus até a Revolução Russa”(PISCATOR, 1972, p.63). A ideia de um teatro revolucionário vai na contramão da dramaturgia expressionista ou romântica. No lugar dela, o encenador dedica-se ao exercício da captação da realidade, utilizando uma “gigantesca montagem, a partir de discursos autênticos, de artigos, trechos de jornais, depoimentos, folhetos, fotografias e filmes de guerra, filmes da revolução, de cenas e de personagens históricos” (PISCATOR, 1972, p.66)^v. A montagem confere ao espetáculo, além do caráter político das imagens, momentos dramáticos, cujo objetivo é o de sensibilizar o espectador em sua vivência e posicionamento diante da História.

... quando designo como ideia fundamental para todas as ações cênicas a elevação das cenas provadas até a dimensão histórica, não posso me referir a nada mais que a elevação ao plano político, econômico e social. Através dela vinculamos o teatro a nossa vida (PISCATOR apud SZONDI, 2001, p.130).

Em 1927, Walter Gropius, diretor da Bauhaus, idealiza para Piscator o projeto “Teatro total”, que não é levado adiante, mas que conta com um espaço multifuncional, podendo ser utilizado como anfiteatro, arena ou semi-arena. Esta concepção plural do espaço, que se transforma de acordo com a necessidade do artista, relaciona-se diretamente às experiências de Piscator ao projetar imagens na cena, o que, posteriormente, inspira Brecht quando utiliza também projeções em sua obra.

O filme didático fornece os fatos objetivos, os fatos atuais assim como os fatos históricos. Ele informa aos espectadores sobre o tema (...) O filme dramático intervém no desenvolvimento da ação. Ele substitui a cena falada. Lá onde o teatro perde tempo em explicações e diálogos, o filme esclarece situações através de algumas imagens rápidas. Somente o mínimo necessário (...) O filme de comentário acompanha a ação como um coro. Ele se dirige diretamente ao espectador, o interpela (...) O filme de comentário atrai a atenção do espectador sobre os momentos importantes da ação (...) Ele critica, acusa, precisa as datas importantes...” (PISCATOR, 1997).

Ao distinguir “filme didático”, “filme dramático” e “filme de comentário”, Piscator amplia a discussão sobre o espaço, analisando a relevância das imagens filmicas para a construção dramática e complexificando o processo de recepção do espectador. O filme, como substituto do coro, acompanha a ação e convida o espectador a fazer parte dela. Nesse sentido, as imagens apresentam um duplo estatuto: criam uma dramaturgia no espaço onde o teatro não consegue ocupar e dinamizam este mesmo espaço ao aproximar o público dos atores.

Gropius previu, para o que chamou de teatro sintético, a possibilidade de projetar imagens em estrutura circular e no palco italiano, com a ajuda de um sistema de aparelhos móveis. Nas doze colunas do espaço teatral, sobre superfícies transparentes, eram projetados filmes a partir de doze cabines, criando diversos efeitos, como nuvens passando no céu, manifestações políticas de massa em movimento e, ainda, uma montagem com imagens de períodos históricos distintos.

Maria Piscator e Jean-Michel Palmier (1983) afirmam que, inicialmente, o encenador não possuía um interesse especial pelo cinema, era tão somente “um meio dentre outros de se aproximar da realidade”(p.162). Os críticos à época deram um destaque que ele mesmo não havia percebido de início. A primeira vez em que utilizou imagens em cena foi com “Bandeiras” (1924), no qual introduziu um prólogo que apresentava o espetáculo e “explicava as características das lideranças operárias, dos magnatas dos *trusts* e dos funcionários da polícia” (PISCATOR, 1962, p.56), por meio das fotos dos personagens projetadas na cena. Interessa ao diretor, em seu teatro épico, uma visão distanciada do Naturalismo; no lugar de conflitos e dramas individuais, sobressaem processos sociais que refletem uma nova mirada da realidade. Para isso, dispositivos técnicos são utilizados de modo a aproximar espectadores à cena, estimulando, com isso, uma participação efetiva e consciente do público às questões abordadas. A “dramaturgia sociológica” deve-se aos efeitos da primeira guerra que, para Piscator, arruinou os valores burgueses. A cena ganha em imaterialidade travestida em detalhes do corpo dos atores e de gestos que adquirem uma nova significação, assim como a iluminação que acentua a percepção de uma nova expressão e linguagem na ocupação do espaço cênico iluminado “pelos fatos”.

Quando as pessoas podem andar sob a luz, elas se liberam do espaço... obtemos, então, não somente a cena 'sem lugar' mas também a cena 'sem espaço'. Podemos afirmar, portanto, que o homem basta a si mesmo. Ele plana no espaço. Ele se torna o homem em si (PISCATOR apud PISCATOR; PALMIER, 1983, p.160).

O uso de imagens filmicas tem um objetivo claro, o de “[...] envolver o espectador no espaço e na ação [...] não o de conceder a ilusão do real, mas de sugerir a relação entre ação e história”(PISCATOR; PALMIER, 1983, p.161). Tal relação é dada por “elementos de verdade” que podem ser desde mapas, passando por dados estatísticos ou imagens específicas de lugares, pessoas e fatos. O caráter documental é, no teatro contemporâneo, bastante explorado, sobretudo, em espetáculos autoficcionais ou documentais, que utilizam fotografias e filmes de acervo pessoal, objetos pessoais e processuais, assim como documentos. O que Piscator nomeou como “elementos de verdade” é nomeado atualmente, pela teoria e crítica teatrais, como “efeito de real” (SAISON; SANCHEZ; FÉRAL), e cumpre a função de dissociar a percepção do espectador do jogo teatral inscrito na caixa cênica, ampliando-o para a realidade social, provocando a associação entre cena e vida, sujeito e História.

Piscator passa a explorar, na alternância entre teatro e cinema, o que chama de “frenesi”. A associação entre imagens políticas projetadas e ações dos atores parecia elevar a cena a um outro patamar, “quando, por exemplo, no voto de créditos militares pelos sociais-democratas (cena dramática) sucedia o filme que mostrava um assalto e os primeiros mortos; não somente o acontecimento era caracterizado no plano político, mas uma emoção humana se destacava e alcançávamos a arte” (PISCATOR apud PISCATOR; PALMIER, 1983, p.164)

Para Szondi (2001) é o uso do filme na cena que favorece a criação do teatro épico e a ruptura com a “natureza absoluta da forma dramática”(SZONDI, 2001, p. 130). Para o autor, isso não se deve apenas às imagens cinematográficas, que por si só teriam “um efeito epicizante”, mas de uma divisão da cena em dois planos, dois palcos simultâneos. Este efeito, ligado diretamente ao processo de recepção do espectador, é relevante de ser debatido, uma vez que é ainda bastante explorado em espetáculos autoficcionais e documentais que fazem uso de projeção na cena. O olhar do espectador se divide em temporalidades e espacialidades distintas – a do filme e a da cena – que conjugadas promovem associações diretas, não apenas à articulação entre a historicidade das imagens

projetadas e à teatralidade da encenação, mas a elementos da sua vivência política como indivíduo inserido em uma determinada sociedade. A projeção da “imagem de si” é realizada literalmente pelo próprio Piscator quando projeta sua silhueta no cenário de “Oba, estamos vivos!”, em 1927.



Silhueta de Piscator projetada em “Oba, estamos vivos!” (1927)

Nos anos 50 e 60, ao aliar teatro e cinema, Piscator aprofunda o caráter documental de suas pesquisas, com a escolha de peças de Büchner (“A morte de Danton”, 1952), Rolf Hochhuth (“O vigário”, 1963), Peter Weiss (“O interrogatório”, 1964), entre outros. O interesse do diretor pelo teatro documental constituiu um desdobramento de sua ideia de teatro político, concebida nos anos 20.

A parceria entre Brecht e Piscator

Assim como Meyerhold, Brecht se lança às experimentações cinematográficas em 1919. Seu teatro épico está ligado diretamente a essas experimentações. Eisenstein, Vertov,

Chaplin, os modelos de music-hall, do cinema soviético (Eisenstein e o “Cine-Olho” e “Kino Pravda” de Vertov), os filmes americanos e o cabaret são citados em seus escritos como influências importantes na criação da autonomia cênica pretendida que, ao romper com a linearidade da narrativa tradicional, procura estabelecer nova relação espaço-temporal em referência às modificações da sociedade representada, mais fragmentada e caótica do que antes se supunha. Brecht se interessa pela montagem e pela pesquisa de nova narrativa através da exposição de imagens em seus espetáculos ligadas ao caráter documental da fábula, o que caracteriza o teatro épico brechtiano. O jogo de distanciamento, saída para eliminação do ilusionismo, é investigado na relação ator-público, modificada pela descontinuidade na apreensão da fábula que, construída de partes autônomas, é capaz de ser apreendida no todo e em suas partes.

Brecht busca na narração cinematográfica, temática presente em seus textos sobre cinema, estabelecer relações entre sétima arte e teatro épico. Partindo da concepção de filme-comentário de Piscator, toma para si a ideia do coro a fim de criar em cena imagens compostas de “elementos estáticos”: intertítulos, gráficos, tabelas cronológicas, os “songs”, fotografias compondo documentos que visam a ampliar o efeito de distanciamento, convidando o espectador a refletir sobre a realidade sócio-política.

A parceria entre Piscator e Brecht apresenta alguns aspectos controversos. O primeiro deles relacionado à divulgação da obra de ambos, sobretudo nos Estados Unidos, país que recebeu os artistas no exílio, e da ausência de reconhecimento do primeiro como o verdadeiro “pai” do teatro épico. Kerz (1968) afirma que “Piscator foi o primeiro diretor a usar de forma lógica os *mixed media* em filme e performance ao vivo no palco”(p.364). O teatro *Nollendorfplatz*, fundado em 1927, e seu Studio, foram os locais de nascimento, para o autor, do teatro épico, tendo sido fonte de pesquisas de diversos diretores e cenógrafos. Apesar disso, sua obra se manteve aquém de sua importância^{vi}.

Brecht e Piscator trabalharam algumas vezes juntos, entre 1927 a 1929, e em 1963. Ao contrário de Piscator, Brecht utiliza o filme de teatro em seus espetáculos apenas duas vezes^{vii}. A primeira delas com “Mãe”, em 1932, mas o filme utilizado é censurado por mostrar imagens documentais da Revolução de 1917. Para ele, o cinema cumpria um papel importante de aproximação da realidade, além de ser parte inerente da aceleração da industrialização e da mecanização do trabalho, tão bem representada nos filmes de Charles

Chaplin. Para Hagemann (2013), o que interessava não era uma reprodução do real, mas “[...] revelar as leis que influenciam o desenvolvimento da sociedade”(p.71). Era evidente, para ele, a necessidade do teatro buscar novas formas dramatúrgicas e estéticas, dialogando com a realidade política da época. Por outro lado, segundo Tode, “Brecht critica o emprego das imagens fílmicas no teatro porque vê uma contradição estrutural entre a representação detalhada da realidade das imagens fílmicas e o caráter poético dos signos teatrais”(TODE, apud HAGEMANN, 2013, p.71).

A montagem brechtiana

Morel (2008) analisa uma das principais contribuições de Brecht ao pensamento sobre as artes dos anos 30, ressaltando o conceito de montagem, utilizado não apenas por ele, mas por Benjamin, Eisenstein e Malraux, e que, a meu ver, tem na história das relações entre teatro e cinema um papel preponderante, inclusive em relação ao trabalho do ator em processo criativo intermidial. O autor destaca, ainda, que o conceito não se refere apenas ao campo das artes, mas relaciona-se a representações ideológicas e sociais, ligadas aos comportamentos individuais e/ou coletivos. Em 1930, em “Notas sobre a ópera (Ascensão e decadência da cidade de Mahagonny)”, a montagem, ainda, “aparece como um dos traços característicos da ‘forma épica do teatro’ que Brecht opõe, pela primeira vez, à forma dramática”(MOREL, 2008, p. 229). Há um relevante quadro conceitual elaborado por ele que acena para a relação entre montagem, monólogo interior e processo de distanciamento, inerente a procedimentos técnicos observados no teatro e, também, no cinema e na literatura.

Em todos esses fenômenos, na montagem, no monólogo interior, na atitude crítica da dramaturgia não aristotélica face à identificação, a narrativa épica, harmoniosa, do romance e do drama burguês se dissolvia, os gêneros se confundiam. O cinema irrompia no teatro, e a reportagem no romance. (MOREL apud BRECHT, 1970, p.111)

É relevante ressaltar as correlações entre as artes no período favorecendo um intercâmbio produtivo para além das especificidades de cada uma. A própria noção de distanciamento (*Verfremdung*) se aplicava, de acordo com Brecht, a outras artes, presentes no dadaísmo, na obra de Cézanne e, mesmo, na obra de Joyce. Para ele, “os lugares de

interseção ou as trocas artísticas antigas são colocadas em xeque (...) as artes mais imbuídas de sua especificidade e de sua autonomia, as mais fechadas às influências das artes vizinhas, são incitadas a sair do isolamento”(MOREL, 2008, p.X). Este debate cumpre um papel importante se pensarmos no que hoje denominamos cena expandida ou ampliada, cujas fronteiras entre as artes são, no século XXI, mais e mais esmaecidas, a ponto de, em alguns casos, não sabermos identificar se estamos diante de um espetáculo teatral, de uma instalação ou mesmo de uma obra audiovisual. A década de 30 é um momento significativo de transformação técnica com o advento do rádio e, segundo Manovitch, o conceito de modernização relaciona-se à descrição do cinema por Benjamin, ou ainda, a telecomunicação, como analisada por Virilio. Nela, a montagem representa a principal técnica utilizada para modificar a realidade.

Imagens documentos: do diário à cena

Distanciar é demonstrar desmontando as relações de coisas mostradas juntas e agrupadas segundo suas diferenças. Não há distanciamento sem trabalho de montagem, que é a dialética da desmontagem e da remontagem, da decomposição e da recomposição de toda coisa. Mas, ao mesmo tempo, esse conhecimento pela montagem será também conhecimento por estranheza. Brecht o assume, exigindo abertamente que o exercício da razão crítica não seja ofuscado, mas ao contrário, incitado, reiniciado por tal “estranhamento” das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 65-66).

Bertold Brecht dedicou-se à escritura do exílio enquanto esteve proibido de retornar a Alemanha, seu país natal. De 1933 a 1948, passaram-se quinze anos em que se deslocou por inúmeros países, como Tchecoslováquia, Inglaterra, Dinamarca, a antiga União Soviética, Finlândia, Estados Unidos, Suíça. Sua escritura no período lança um olhar crítico ao mundo contemporâneo compondo um diário repleto de recortes de jornais, anotações, esboços em um “... *working progress* da reflexão e da imaginação, da pesquisa e da descoberta, da escritura e da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.23).

O *Arbeitsjournal*, diário íntimo, um misto de micronarrativas do cotidiano e histórias que compõem a chamada História Oficial, é um pensamento crítico sobre a

montagem e o desejo de ultrapassar “fronteiras de toda natureza”(BRECHT, 1976, p.39), o que já era anteriormente realizado em seu “Journal de Travail”. Didi-Huberman (2017) ressalta o trabalho singular de escritura empreendido por Brecht que conjuga

...a história singular de sua própria vida errante, as histórias inventadas de sua arte de dramaturgo, e a história política que acontece pelo mundo todo, ao longe (...) chegando-lhe por esses jornais que ele escruta, recorta e recompõe a cada dia, obstinadamente (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.23).

Na escritura do diário que não deixa de ser a do fracasso, daquilo que a linguagem não consegue abarcar do mundo colapsado pela guerra, em desordem, era preciso escrever tomando uma posição de não camuflar o horror ou a inadequação, mas escrever por associação, por um pensamento que ecoa imagem e palavra, em uma composição heterogênea, utilizando documentos históricos e recortes de jornais pela “via da profanação e da desculturação, da secularização da arte”(BRECHT, 1976, p.144; 148).

Na arte de desmontar e montar por meio de imagens, Brecht elucida a importância da leitura, de se saber ler as imagens que circulam nos jornais na busca pela verdade, pela decifração, pela fuga de clichês, por uma tomada política de posição porque “para saber é preciso saber ver” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.34). Nesse sentido, tão relevante quanto o relato é a imagem, daí toda a importância dada aos diários e a seu trabalho de compilação, montagem e desmontagem, de associação a outras imagens e fatos históricos, compondo uma obra do tempo presente, na qual a memória é ato político.

O teatro épico brechtiano, cujo distanciamento foi objeto de estudos e análises críticas de Benjamin, Didi-Huberman, Ishaghpour, Barthes e tantos outros, fundamenta-se em uma perspectiva relacional, exigindo uma abertura para novas articulações, fugindo da linearidade dos acontecimentos, a fim de criar novos enquadramentos. Deles, nascem ações que descortinam os sentidos da memória histórica e estimulam a reflexão sobre a esfera de intervenção dos artistas, em direção a possibilidades de escritura de cenas de resistência.

No contraste entre imagem e palavra, documento e presença dos atores, no jogo entre ator e espectador, Brecht propõe um processo de desmontagem-remontagem do curso da História; operando no conflito, na contradição, no tensionamento dialético entre a apuração ou aguçamento do olhar e o distanciamento que permite a crítica política.

“Não há escritura – da arte e do pensamento em geral – senão em afrontamento”(DIDI-HUBERMAN, 2017, p.167)

Conclusão

As obras de Piscator e Brecht, além da inegável relevância política na história do teatro, apontam para o aprofundamento das relações entre imagem, palavra e corpo, exaustivamente abordadas na cena contemporânea. Suas contribuições corroboram a noção de que a dramaturgia não se restringe apenas ao texto teatral, mas é revelada na cena, por meio das relações espaço-temporais, das atuações, das imagens criadas e do intercâmbio permanente de um teatro cada vez mais performativo. A evocação do acontecimento cênico refere-se a possibilidades de escrituras de resistência, conjugando História e memória, nas quais se vê, em momentos de crise política, a emergência da elaboração de traumas e a necessidade da percepção de um corpo coletivo atuante no tensionamento entre realidade e ficção, documento e narrativa.

No teatro contemporâneo é cada vez mais comum o uso de documentos e objetos em espetáculos considerados autoficcionais, que revelam o processo de criação do artista, por meio da manipulação de objetos e de demais elementos audiovisuais, evidenciando o testemunho na criação de uma dramaturgia em movimento de construção e desconstrução perene. Ao nomear “elementos de verdade”, Piscator já investigava o que atualmente chamamos de “efeito de real”, dissociando vida e obra. Em seus diários, Brecht igualmente faz uso da remontagem da História, na articulação entre palavra e imagem, chamando atenção para novos enquadramentos no modo de percepção da realidade. Se, como afirma Didi-Huberman, “manipular as imagens é criar um futuro” (2009), o século XXI nos exige, ainda mais, posicionamento crítico e consciência política na articulação e divulgação de atos, palavras e imagens. No momento da pandemia, em que não conseguimos mais enxergar o futuro, exilados em nosso próprio país que se aproxima de 500 mil mortos por Covid-19, é urgente saber. Para isso, como afirmou Brecht, é preciso estranhar.

Referências:

- BRECHT, Bertold. « L'esprit des Essais (extrait) » [1938]. In: *Sur le réalisme*. Paris: L'Arche, 1970, note 11, p. 111.
- _____. *Journal de Travail (1938-1955)*. Paris: L'Arche, 1976.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história*, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre d'Art: aventure européenne du XXe siècle*. Paris: Éditions Théâtrales, 1997.
- HAGEMANN, Simon. *Penser les medias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- KERZ, Leo. "Brecht and Piscator." *Educational Theatre Journal*, vol. 20, no. 3, 1968, pp. 363–369. Disponível em: www.jstor.org/stable/3205177. Acesso em: 18/02/2021.
- MOREL, Jean-Pierre. *Brecht et la question du montage dans les années trente*. In: *Études Germaniques*, 2008/2 (n° 250), p. 229-245. DOI : 10.3917/eger.250.0229.
Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-2-page-229.htm>
Acesso em: 3/3/2021.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRIACIEL, S. Meyerhold à Paris. In: *Le Monde*, 7 julho, 1928.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Tradições e inovações nas artes da cena. In: *Sala Preta*, 9, pp. 319-332, 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p319-332>.
- PISCATOR, Erwin. *Théâtre Politique: suivi de supplément au théâtre politique*. Paris: l'Arché, 1962, 1997.
- _____. *La technique. Nécessité artistique du théâtre moderne*. 32e Congrès des Techniciens de théâtre, le 28 juillet 1959, à Mannheim. Disponível em: <http://www.atps.be/wp-content/uploads/2019/12/Piscator.pdf> Acesso em: 15/01/2021.
- PISCATOR, Maria; PALMIER, Jean-Michel. *Piscator et le théâtre politique*. Paris: Payot, 1983.
- PLUTA, Izabella. *L'acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*. Lausanne, L'Âge D'homme, 2011.
- ROSENFELD, Anatol. B. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporanea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

Notas

ⁱ Conferência de Georges Didi-Huberman, em 6/5/2009, no Centre Georges Pompidou, em Paris, por ocasião do lançamento de seu livro “Quando as imagens tomam posição”. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x9a8iq> Acesso em: 30/03/2021.

ⁱⁱ Segundo Rosenfeld (2005), o Teatro Proletário “[...] não durou muito devido às dificuldades econômicas e à oposição do próprio Partido Comunista que, através do seu órgão central, afirmou que ‘a arte é uma coisa muito sagrada para servir a fins de propaganda’”(p.144)

ⁱⁱⁱ A filiação primeira é questionada por alguns teóricos como Patrice Pavis, que ressalta a importância dos dramas históricos no século XIX, como “A morte de Danton”. “Na medida em que a dramaturgia nunca cria nada *ex nihilo*, mas recorre a fonte (mitos, notícias, acontecimentos históricos), toda composição dramática comporta uma parte de documentário. Já no século XIX, certos dramas históricos usavam, às vezes *in extenso*, suas fontes.”(PAVIS, 1999, p.387)

^{iv} Luxemburgo e Liebknecht fundaram, em 1915, a Liga Espartaquista, transformada posteriormente no Partido Comunista Alemão. Durante o levante espartaquista, em 1919, ambos foram capturados e fuzilados. O corpo de Luxemburgo foi lançado no canal *Landwehrkanal*, em Berlim.

^v “O cenário era uma estrutura irregular em forma de terraços, montada no disco giratório do *Grosses Schauspielhaus* (construção arquitetural para 5000 espectadores). As massas de figurantes distribuíam-se por patamares, estrados, nichos...”(ROSENFELD, 2005, p.146)

^{vi} Piscator é exilado, em 1931, com a chegada dos nazistas à URSS. De lá, parte para Suíça e, depois, para os EUA, onde dirige diversos workshops e tem, entre seus alunos, artistas como Arthur Miller, Tennessee Williams, Judith Malina e Julian Beck.

^{vii} Por outro lado, utiliza bem mais a projeção de diapositivos: fotos, textos, desenhos.