

INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DO TEATRO NO OCIDENTE
DOS GREGOS AOS NOSSOS DIAS

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Fernando Haddad

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO

REITOR: Vitor Hugo Zanette
VICE-REITOR: Aldo Nelson Bona
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Margareth Maciel
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DIRETOR Carlos Eduardo Schipanski
VICE-DIRETORA: Maria Aparecida Crissi Knüppel

COMITÊ EDITORIAL DA UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Klevi Mary Reali, Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel, Maria de Fátima Rodrigues, Rafael Sebrían, Ruth Rieth Leonhardt.

EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knüppel

MÁRCIA CRISTINA CEBULSKI

INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DO TEATRO NO OCIDENTE
DOS GREGOS AOS NOSSOS DIAS

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Amanda Lima
Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Natacha Jordão

EDITORA UNICENTRO

260 exemplares



Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
O TEATRO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA	11
Teatro Grego	12
Teatro Romano	19
TEATRO MEDIEVAL	23
O caso português – o teatro de Gil Vicente	28
O TEATRO NO RENASCIMENTO	31
<i>Siglo de oro</i> Espanhol	31
<i>Commédia dell'Arte</i>	34
Teatro Elizabetano	38
Classicismo francês	40
O TEATRO NO SÉCULO XVIII	13
Drama burguês	43
Teatro romântico	44
O TEATRO NO SÉCULO XIX	47
Realismo e Naturalismo no teatro	47
AS PRINCIPAIS TENDÊNCIAS DO TEATRO NO SÉCULO XX	55
Vanguardas europeias	55
O teatro na Rússia Revolucionária: o olhar de Meyerhold	55
O existencialismo no teatro europeu	58
Teatro do Absurdo	59
Bertolt Brecht e o teatro épico	61
Artaut e o teatro da crueldade	64
O teatro pobre de Jerzy Grotowski	65
Peter Brook	66
Teatro norte-americano	67
Os musicais da <i>Broadway</i>	68
Vanguardas norte-americanas	68
<i>Living Theater</i>	68
<i>Bread & Puppet Theater</i>	69
Teatro pós-dramático	69
Performance	70



SUMÁRIO

TEATRO BRASILEIRO	73	
Teatro jesuítico	74	
O romantismo no teatro brasileiro		76
O teatro realista		79
O simbolismo no teatro		80
O teatro brasileiro pós II Guerra Mundial		81
Dramaturgia feminina no Brasil		85
O teatro de Arena		87
Teatro Oficina		89
CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO		93

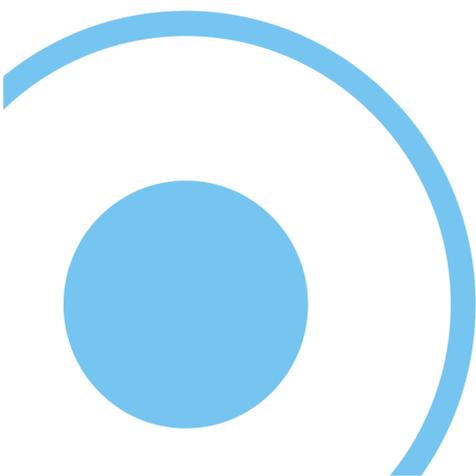


LICENCIATURA EM

artes

INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DO TEATRO
NO OCIDENTE

Dos gregos aos nossos dias





INTRODUÇÃO

A história (brasileira ou universal) pode ser vista sob diversos prismas e, dependendo dos interesses, geralmente, o esforço para didatizar e simplificar a volta consciente ao passado se restringe à delimitação de linhas cronológicas, muitas vezes legitimadas como fontes exclusivas de um passado consagrado como oficial. Provavelmente, todo jovem brasileiro em idade escolar já teve ou ainda terá contato com a clássica sistematização da história universal, que se fragmenta a partir de acontecimentos considerados relevantes, a saber:

- Pré-história
- História Antiga
- História Medieval
- História Moderna
- História Contemporânea

No entanto, essa divisão não pode ser considerada como a única aceitável para estudar história. Ela é apenas uma entre as várias maneiras de estudá-la, herdada da tradição historiográfica francesa, que considera, por exemplo, como marco referencial da História Contemporânea, a tomada da Bastilha, em 1789, ato que simbolizou a efetivação da Revolução Francesa.

Por isso, com o intuito de facilitar a leitura e a contextualização histórica, o presente trabalho retrata as

diversas fases do teatro ocidental, inclusive o brasileiro, divididas didaticamente num esforço de torná-las minimamente compreensíveis. Porém, é importante alertar que tais momentos não podem ser concebidos de maneira estanque, nos moldes da já citada tradição historiográfica francesa. Muitos autores viveram em épocas em que estéticas diferentes afloraram sem, contudo, eliminar a existência daquelas já vigentes. Desse modo, estilos e tendências dialogaram e conviveram entre si numa dialética de efetivação ou de não aceitação de uma determinada modalidade teatral. Tais fatores fizeram e ainda fazem do teatro uma instigante manifestação do ser humano em sua totalidade.

Certamente, este trabalho – cujo objetivo é aprofundar os conhecimentos sobre o universo teatral – servirá como uma leitura preliminar para futuras pesquisas acadêmicas.



O TEATRO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

A palavra *teatro* remete a dois significados diferentes: a um gênero da arte ou também a edifício ou casa, ou seja, ao espaço no qual podem ser representados vários tipos de espetáculos. Etimologicamente, *teatro* deriva do grego *theatron* (*theomai* = ver; *thea* = vista; panorama), mas a forma atual da palavra tem origem latina (*theatrum*). Porém, não é correto afirmar que o teatro é uma invenção grega.

Procurar conhecer a trajetória do teatro ocidental implica, num primeiro momento, em buscar as suas origens, o que nos leva ao Mar Mediterrâneo, em cujas margens, na Antiguidade, desenvolveram-se diversas civilizações às quais podemos relacionar a existência de representações teatrais, primordialmente aquelas ligadas às cerimônias religiosas. No Egito Antigo, durante a XI dinastia, inaugurada pelo poderoso *Mentuhotep I*, já se atesta a presença de variadas representações teatrais cujo objetivo era cultuar as divindades, e que perdurariam por todo o Médio Império (2000-1700 a.C.). Para os deuses Osíris e Ísis eram feitas procissões na cidade de Abidos, às quais acorriam peregrinos vindos de todos os domínios do reino egípcio. Nessa ocasião, as sacerdotisas e sacerdotes reviviam o martírio do deus e a sua ressurreição.

Além disso, o calendário egípcio reservava, para cada divindade, uma data considerada sagrada, e os cerimoniais religiosos contemplavam momentos de grande dramaticidade,

em que a preocupação era reverenciar e agradecer os benefícios divinos. Mais tarde, em território grego, essa tradição, aliada à intenção dos seus dirigentes de proclamar uma identidade política e cultural, mesclando as histórias das famílias reais, das batalhas travadas com outros povos, deu origem ao teatro grego, considerado o berço do teatro ocidental. É importante ressaltar, que em toda a Antiguidade fervilhavam representações teatrais entre os diferentes povos margeados no Mediterrâneo – os povos mais tarde considerados “ocidentais” – ou entre as civilizações orientais.

Embora com características diferentes, o teatro já existia no continente asiático mesmo antes de o teatro grego se estabelecer, e suas singularidades persistem até nossos dias. Na Índia, por exemplo, cinco séculos antes de Cristo, os poemas épicos *Mahabharata* e *Ramayana* foram fonte de inspiração para os dramaturgos hindus, principalmente no teatro de sombras. Na China, durante a dinastia *Hsia* (2205 a 1766 a.C.), celebrações de caráter religioso, acontecimentos nas cortes reais e feitos militares eram dramatizados de forma pomposa e grandiloquente por companhias reais, ou ainda que de maneira singela, por grupos que perambulavam por entre as pequenas aldeias e as grandes cidades do império.

TEATRO GREGO

As formas dramáticas gregas – a tragédia e a comédia – tiveram tamanha força e intensidade no seu tempo, que atravessaram os séculos inspirando criações e fornecendo modelos teatrais vindouros até chegar à contemporaneidade. Tratava-se de um teatro cívico, organizado pelo Estado, com a finalidade de promover o sentimento de responsabilidade e o zelo pelas coisas públicas entre os cidadãos da *pólis*, bem como a unidade entre os diversos povos que compunham a sociedade grega. A grandiosidade do espetáculo mobilizava todos os povos

helênicos, que acorriam aos teatros ao ar livre para ver e ouvir encenadas as histórias dos seus reis, rainhas, heróis, deuses e deusas, além dos seres sobrenaturais que povoavam suas crenças religiosas, dando origem ao que hoje conhecemos por mitologia grega.

Conhecer o teatro grego implica em adentrar, ainda que timidamente, no labiríntico e fascinante mundo da mitologia, percorrendo a trajetória humana na sua busca por compreender a origem e o movimento que rege todas as coisas. Nessa tentativa, foram criados códigos e símbolos cada vez mais fascinantes e complexos – os mitos. Junito de Souza Brandão (1986, p.39) afirma que: “Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram ‘nas origens’, porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas”.

Assim, a afirmação de Aristóteles “[...] o filósofo é também amante do mito, pois o mito consiste em coisas admiráveis”, muito bem se aplica à tragédia grega, lugar por excelência próprio para abordar as questões humanas de forma viva, pulsante, sendo o próprio homem o protagonista e espectador das histórias que lhe são pertinentes, através do mito ou não, na busca pela completude do seu ser. Para o filósofo, no culto ao deus Dioniso está a origem do teatro grego: em sua forma ditirâmbica, a tragédia, e nos solistas dos cantos fálicos, a comédia.

Em tempos remotos, por ocasião do outono, após a vindima, os povos helênicos cultuavam o deus que lhes mostrara os segredos do cultivo da uva e da sua transformação em vinho, a bebida dos deuses. Também denominado “deus bode”, em sua homenagem ostentavam um grande falo, ornamento em procissão, símbolo da fertilidade. Na celebração do deus, o ritual – regado a vinho e danças lascivas permitidas pela liberação dos sentidos, e provido de sacrifícios e de cânticos salmodiados, nos

ARISTÓTELES, *Metafísica*, I, 2.
982b, p.12 e ss.

quais eram narrados os feitos divinos – era finalizado de forma orgiástica.

Na sua evolução, tal ritual assumiu uma forma pré-dramática, transformando-se nos ditirambos, nos quais, sob o comando de um líder e regente – o corifeu – cinquenta membros de um coro entoavam um cântico, a partir de poemas líricos escritos em honra a Dioniso. Aristóteles afirma que, no ditirambo, reside uma das fontes da tragédia, fruto do diálogo estabelecido entre o coro e o corifeu transformado em protagonista. A festividade transpõe os limites do campo e passa a vigorar no calendário da *pólis* no governo de Psístrato, durante as chamadas dionisíacas urbanas comemoradas na primavera, numa das quais uma tragédia escrita por Téspis, criador da figura do primeiro ator que dialogaria com o coro, o corifeu, foi pela primeira vez representada.

A partir de 534 a.C., o governo democrático ateniense estabelece os concursos públicos realizados durante três festivais anuais, em honra a Dioniso: os de Lenaia, a dionísia rural e a dionísia urbana.

A administração desses festivais ficava a cargo de um arconte, o principal magistrado civil de Atenas. O custo da produção era dividido entre o Estado, responsável pela manutenção do teatro, pelo pagamento do coro e dos prêmios e os coregos, espécie de mecenas da época, escolhidos entre os poderosos da cidade, que subvencionavam os atores, os cenários e os figurinos. Cada concurso comportava três concorrentes trágicos e cinco cômicos. Os prêmios eram destinados aos poetas e, mais tarde, também aos atores e coregos. Não é conhecido, porém, o critério que estabelecia quem recorria à premiação (VASCONCELLOS, 1987, p. 196).

A adoração a Dioniso era notadamente popular, pois estava ligada a todos os rituais de fertilidade, do crescimento, do milagroso espetáculo da primavera, e mais tarde, aos do vinho, após a colheita da uva no outono. Tal adoração foi um dos substratos temáticos das obras de grandes tragediógrafos como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, e era representada nos festivais de teatro primaveris e outonais, principalmente, na Grande Dionísia, em Atenas. Tais festivais duravam em torno de quatro a cinco dias e eram realizados em teatros feitos ao ar livre, aproveitando a geografia acidentada da Grécia. Com acústica perfeita, ofereciam de trinta a oitenta mil lugares, sendo que o público era composto por gente de toda ordem: cidadãos gregos, escravos e estrangeiros que vinham de todos os rincões do território helênico.

Nas tragédias, no máximo três atores se revezavam em cena para interpretar os personagens. O figurino era composto por robes acolchoados, feitos de *matelassés* para alongar suas figuras no palco, além de coturnos (sapatos de sola bem alta) e máscaras enormes feitas de trapos engomados e pintados que, frequentemente, eram adornadas com grandes perucas para agigantar a presença do ator no palco, tornando-o visível aos milhares de espectadores presentes nesses espetáculos realizados ao ar livre. O coro grego, composto por 15 jovens da elite da cidade – representando personagens coletivos que promoviam a união entre os espectadores e os atores, e respondiam às interrogações feitas pelo corifeu, o chefe do coro – sofreu variações ao longo do tempo quanto ao número de participantes. Acompanhados pelo som de diversos instrumentos, como címbalos e tamborins, esses personagens coletivos executavam pequenas evoluções coreográficas no palco, dada as limitações da grandiosidade dos figurinos que utilizavam para realizar as movimentações em cena.

É, pois, a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1993, p. 37).

Nesta definição, Aristóteles aponta algumas características da tragédia: por meio de linguagem elevada é representada uma ação que, depois do seu início, requer que ela se complete no seu interregno, ou seja, no tempo que medeia o seu início e o seu fim. Aí está presente uma das regras clássicas da escrita literária, e que irá atravessar os séculos vindouros da criação teatral: a unidade de ação, aliada à unidade de tempo (do nascer ao pôr do sol) e lugar (acontecer toda a ação num mesmo espaço).

Durante a tragédia, o personagem sofre um forte revés: da felicidade para a infelicidade, da ventura para a desventura desencadeada quando ele toma consciência de um erro cometido sem o saber. Iniciada a ação, nada mais poderá deter o fim funesto antevisto desde o seu início, e que culmina com a catástrofe que a elucida e esclarece, e cujo intuito é o de emocionar, de provocar comoção via identificação dos espectadores com o herói ou protagonista, com a causa por ele sustentada e com seu destino trágico, tentando assim, enobrecer e purificar os sentimentos do público presente (fenômeno da catarse, segundo Aristóteles).

Os grandes trágicos de que se têm notícias são: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

- ÉSQUILO (525-456) viveu 69 anos. Nascido em Elêusis (Atenas), começou a fazer sucesso aos quarenta anos de idade. Como era de família nobre, teve oportunidade de estudar e de viajar por toda a Grécia e a Sicília. Especialista

em espetáculos, esse autor grego inventou um novo tipo de traje e estabeleceu normas para a encenação. Foi também grande ator, e autor de pelo menos noventa peças. No entanto, somente sete tragédias sobreviveram até os tempos atuais: *Os persas* (472); *Os sete contra Tebas* (467); *As Suplicantes* (463); *Oréstia* (458), além das três peças que reuniria sob o título *Trilogia de Orestes*, publicado no ano 458 a.C. São consideradas a raiz e a origem da própria tragédia grega: *Agamenon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*.

- SÓFOCLES (496-406) viveu 90 anos. Nasceu em Atenas, no bairro de Colona, filho de ricos fabricantes de armas. Quando adolescente, estudou os poetas nacionais e música, e lutou na batalha de Salamina, época em que também dirigiu como corifeu, os cantos comemorativos da vitória. Requitado e elegante, esse dramaturgo grego desfrutou da amizade de Pércles, que o nomeou guarda dos tesouros da Acrópole. Seus biógrafos mencionam a possibilidade de ter escrito mais de cem tragédias, porém somente sete são conhecidas, embora sem que lhes seja possível determinar as datas precisas: *Antígone* (442); *Filoctetes* (409); *Édipo em Colona* (401); *Ájax*, *As traquínias*, *Electra* e *Édipo Rei*.

- EURÍPEDES (480-406) viveu 74 anos. Solitário e melancólico, esse autor grego foi um dos primeiros atenienses a constituir um acervo literário importante. De suas noventa e três peças, apenas dezenove chegaram aos dias atuais. Diz uma lenda que, no meio de uma guerra, os atenienses feridos recitaram versos de Eurípedes aos sicilianos que iriam decapitá-los, que emudecidos os perdoaram. Embora seus pais fossem de origem modesta, recebeu instrução e educação aprimoradas. Como todo grego de sua época, quando jovem, se dedicou aos esportes, sobressaindo-se entre muitos atletas. Além disso, estudou filosofia e ciências e também se destacou

por construir personagens femininos com individualidade e análise psicológica. Das 98 peças escritas, restou um drama satírico: *O ciclope*, e 18 tragédias, dentre as quais, as mais conhecidas são: *Medéia* (431); *As troianas* (415), *As bacantes* (405) e *Fedra* (428).

A comédia clássica

No capítulo IV da *Poética*, Aristóteles assinala que a origem da comédia está atrelada aos cantos fálicos entoados em honra ao deus Dioniso. Conta Junito de Souza Brandão (1984), que em algumas cidades gregas era costume os jovens desfilarem festivamente pelas ruas, alguns disfarçados de animais, pedindo prendas nas portas das casas, ao mesmo tempo em que provocavam os transeuntes com brincadeiras maliciosas e farsas improvisadas.

Ao contrário da tragédia, que procura enaltecer a virtude e a nobreza de caráter, a comédia satiriza os excessos humanos, a perversidade, a mesquinharia, as jogatinas, e a falsidade. Conforme Vasconcelos (1987, p. 46), a comédia “[...] enfatiza a crítica e a correção através da deformação e do ridículo. O efeito principal é provocar o riso”. Na tragédia, nem mesmo os deuses eram poupados, ao contrário, eram todos eles, e mais os ilustres da época, principalmente filósofos e políticos, alvos preferidos de apreciações mordazes, tendo em vista que a comédia destituiu a marca séria da vida, lançando novos enfoques sobre o que está posto como correto e convencional.

O principal nome da comédia grega é Aristófanes (445 – 385), cuja vida literária foi intensa, posto que abrange cerca de quarenta comédias. O período em que viveu foi tumultuado por muitas guerras (por exemplo, a guerra de Tróia, que durou 10 anos) e situações políticas tensas. Sua bandeira foi a paz, a preocupação com o destino das cidades (*pólis*), e o combate às demagogias presentes nos discursos políticos e filosóficos. Da

sua obra, 11 comédias, na íntegra, chegaram aos dias de hoje, dentre as quais se destacam: *As nuvens* (423), *As vespas* (422), *As rãs* (405) e *Assembleia das mulheres* (393).

TEATRO ROMANO

A história de Roma e da sua transformação no mais poderoso império ocidental da Antiguidade remete a uma trajetória de quase setecentos anos. Os romanos eram um povo aguerrido, sóbrio, disciplinado e responsável, afeito às conquistas militares que os levou à expansão territorial desde o norte do continente africano e europeu, até porções da Ásia, no Médio Oriente. Sabiamente, permitiam que os povos conquistados mantivessem seus hábitos culturais e sociais, desde que lhes pagassem devidamente os impostos.

O contato e a possibilidade de vivenciar a incrível diversidade cultural permitiram a esse povo incorporar o gosto por espetáculos grandiosos, encenados nos grandes teatros construídos especialmente para acolher milhares de espectadores ansiosos por diversão e entretenimento. O circo – com a presença de malabaristas, comediantes e animais exóticos adestrados e demonstrações de força e treinamento físico, como as corridas de bigas e lutas de gladiadores – era o espetáculo preferido das multidões.

A fábula atelana

Atella, uma pequena vila próxima de Nápoles, era famosa por suas farsas burlescas no dialeto *osco*, que reproduzia a fala dos moradores rudes da região. As sátiras eram disparadas principalmente em direção aos militares, aos doutores e filósofos, e sua estrutura era baseada em personagens fixos, sendo alguns deles: *Maccus* (o idiota), *Pappus* (vilão avaro e libidinoso), *Dossenus* (filósofo parasita). Os atores usavam

máscaras ao representar os tipos rudes e glutões, de palavreado pouco polido e chulo, mas que pareciam garantir sucesso e popularidade ao gênero. Tratava-se das farsas improvisadas, às quais os escritores *Pomponius* e *Noviu* conferiram forma literária, e das quais somente alguns fragmentos são conhecidos. A fábula atelana deu origem, mais tarde, na Renascença, aos personagens da *Commedia dell'Arte*.

A tragédia e a comédia romana

Ao tomar contato com o mundo helênico, primeiramente pela conquista das colônias gregas da Sicília e de outras menores no sul da Itália, durante as Primeiras Guerras Púnicas (264 – 241 a.C.), os romanos, de tal forma apreciaram a arte grega, que a incorporaram as suas próprias manifestações artísticas. De início, houve simples imitação, à qual foram acrescentadas notas sobre o gosto e os costumes dos romanos. Esse período coincidiu com a República extinta em 27 a.C., e nele, o teatro romano adquiriu sua maior significação literária.

São cinco os escritores dramáticos romanos de maior vulto: Lívio Andrônico (tradutor das peças gregas), Névio (introduziu os costumes romanos nas peças gregas), Plauto e Terêncio (comediógrafos) e Sêneca (autor de tragédias).

- Plauto (251– 184) – viveu 67 anos. Nasceu em Ariminum (Rimini), ao norte de Roma. Era de origem humilde, e foi recrutado como soldado romano. Aventa-se ter iniciado no teatro representando *Maccus*, da fábula atelana. É considerado o maior comediógrafo romano, tendo em vista que vinte de suas comédias são conhecidas na atualidade: *Anfitrião*, *Asinária*, *Aululária*, *As Bacantes*, *O Cartaginês*, *Casina*, *O Cesto*, *A Corda*, *Os Cativos*, *Epídico*, *O Fantasma*, *O Gorgulho*, *O Mercador*, *Menecmos*, *O Prodígio*, *Pseudolo*, *O Persa*, *o Rústico*, *o Soldado Fanfarrão* e *Stico*.

- Terêncio (195– 159) – viveu 26 anos. De origem bárbara, nasceu em Cartago, na atual Tunísia. Era um escravo liberto, de gosto refinado, considerado grande poeta e artista, escritor de comédias “calmas”, cujo humor sutil e apurado foi objeto de admiração e inspiração para escritores que o sucederam. Morreu jovem, durante uma viagem que fazia à Grécia, deixando apenas seis peças, todas conhecidas: *Ândria*, *Os Gêmeos*, *O Eunuco*, *Formião*, *A Sogra* e *A Autopunição*.
- Sêneca (4 – 65 a. C.) – viveu 69 anos. Nasceu em Cordone, no sul da Espanha. Com vinte e três anos vai para Roma, e hospeda-se em casa de parentes patrícios. Professor de eloquência e filósofo, Sêneca foi preceptor de Nero, o futuro imperador de Roma. Escreveu inúmeras tragédias adaptadas de motivos gregos, nas quais os personagens vivem situações-limite de horror e tortura, a fim de revelar a verdade por trás dos fatos. É considerado um dos grandes nomes da tragédia clássica, inspirador dos autores renascentistas e reverenciado por escritores modernos, como Antonin Artaut. As únicas tragédias que sobreviveram foram: *As Troianas*, *Medéia*, *Édipo*, *Fedra*, *Tiestes*, *Hércules em Oeta*, *Hércules Enlouquecido*, *As Fenícias* e *Agamenon*.



TEATRO MEDIEVAL

Após a queda do Império Romano, tem início um período na história ocidental, mais tarde batizado de Idade Média, que compreendeu o século V ao XV da era cristã. Nesse período, coexistiram três culturas diferentes no continente europeu: a árabe, a bizantina e a feudal. Importa ressaltar que, quando se fala em Teatro Medieval, delimita-se o espaço em que ele ocorreu, numa referência aos países da Europa Feudal: França, Itália, Alemanha, Suíça, Inglaterra, Holanda, Bélgica, e, paulatinamente, Portugal e Espanha (denominações atuais). Esse teatro perdurou por mil anos e para melhor ser compreendido, foi subdividido em duas fases: Alta Idade Média e Baixa Idade Média.

Na Alta Idade Média, o teatro herdado do período clássico greco-romano, já em franco declínio, foi abertamente combatido pela Igreja Católica, tornando-se objeto de discussões em concílios papais, que impuseram crescentes ordens proibitivas, restringindo assim, o fazer teatral. As atrizes passaram a ser equiparadas às prostitutas e os atores, em geral, sofriam perseguições de todo o tipo. Desse modo, os espetáculos foram reduzidos às proezas dos saltimbancos e aos cantores e malabaristas ambulantes que realizavam pantomimas e palhaçadas em circos e feiras populares. No entanto, em Plena Idade Média, o teatro começa a ressurgir, florescendo na Baixa Idade Média, quando justamente a Igreja se aproxima dele para educar os fiéis, a grande maioria analfabeta na doutrina cristã.

Características gerais do Teatro Medieval:

- a) Preocupação em narrar toda a versão bíblica, desde a criação do mundo até o juízo final, o que lhe confere seu caráter épico, uma vez que não tenta exprimir o interior dos sujeitos, seus estados de alma, mas narrar os de outros seres. A figura do narrador é obrigatória e fundamental.
- b) Não se aplicam as regras teatrais clássicas: as unidades de lugar, tempo e ação, pois na ilustração da Vontade Divina, esses lugares correspondem ao Céu, a Terra e ao Inferno; o tempo, à história da humanidade, e a ação retrata a repetição da trajetória do homem: sua queda e a sua salvação.
- c) Há misturas de tons e estilos, com a fusão dos contrários: o sagrado e o sublime convivem com o profano e com o grotesco; o passado está mesclado no presente e no futuro.
- d) Para difusão da fé cristã, temas elevados e sublimes devem ser tratados da forma mais simples e realista possível, isto é, na língua do povo, para que este compreenda as verdades religiosas.
- e) Nas encenações, há uma integração comunitária, já que todos que participam do espetáculo – os envolvidos com o fazer teatral e o público que assiste – pertencem à mesma camada social. São eles, os artistas amadores e os trabalhadores das associações feudais, as Guildas e as Corporações de Ofício. Ficam de fora os jograis e os mimos ambulantes, justamente os que interpretam os personagens cômicos e burlescos, os judeus, os malvados ou os diabos.
- f) Os festivais de representações religiosas ou profanas eram realizados ao ar livre, no entorno dos prédios religiosos, nas grandes praças medievais, e tinham duração de três a quatro dias, com duas sessões diárias, principalmente na Páscoa e no Natal. Uma montagem chegava a desenvolver setenta cenas e a empregar cem atores. Na sua evolução, as representações iam adquirindo maior complexidade, sendo realizadas também em palcos simultâneos, formados por uma série de carros, ao

redor das mansões localizadas no centro das cidades medievais, cada qual com um cenário diferente (Céu, Terra e Inferno, por exemplo). Desse modo, um complexo maquinário capaz de provocar chamas, tempestades e torturas, bem como de deslocar anjos e demônios foi sendo desenvolvido, e tanto os personagens como o público tomado de pavor, encanto ou fervor religioso se moviam, acompanhando os muitos momentos da encenação.

GENÉROS - o teatro medieval pertence a duas categorias: o teatro religioso e o teatro profano.

O Teatro religioso ou litúrgico

Surge antes do teatro profano e compreende o mistério, o milagre e a moralidade.

O mistério

Denominação dada às representações teatrais realizadas de acordo com o calendário religioso para, inicialmente, apresentar aos fiéis os mistérios que envolviam os sacramentos. Com o tempo, nelas foram incluídas passagens bíblicas e a vida dos santos, com o intuito de transmitir ao povo, de forma acessível e concreta, a história da religião e os seus dogmas. Essas representações se transformaram em espetáculos de longa duração (alguns alcançavam a marca de dez dias), e são consideradas a mais importante criação do teatro medieval, uma vez que contêm elementos teológicos, verossimilhança moral e psicológica, além de enfocarem a realidade concreta, incluindo situações patéticas do cotidiano e diabruras.

O milagre

Peça teatral de duração bem mais curta do que o mistério, e cuja temática estava calcada nas lendas das vidas dos santos. Explora também, contos populares com motivos piedosos e personagens comuns que se defrontam com situações terríveis, e são salvos pelo arrependimento tardio e pela intervenção de Nossa Senhora.

A moralidade

Forma dramática de inspiração religiosa, surgida na Baixa Idade Média, mas com argumento não extraído da Bíblia. Apresenta argumentos abstratos, que emprestam o nome aos personagens – o Bem, a Morte, A Caridade, a Perseverança, por exemplo – analisando o microcosmo em relação ao sobrenatural. Assim, a moralidade retrata a figura de um protagonista que está diante de graves problemas a resolver, e sofre tentações morais.

Ao utilizar essas personificações, a moralidade visa à edificação do ser humano.

Teatro profano

No século XIII, nas praças e feiras reaparece uma forma particular de teatro cômico feito pelos jograis e mímicos, que conta e canta histórias do cancionero popular, encenando monólogos dramáticos e mímicas dialogadas que imitam tipos – o avarento, o louco, o bêbado, entre outros. Entre as muitas formas que o teatro profano adquiriu, destacam-se a farsa, a *sottie* e o *entremez*.

A farsa

Como gênero dramático, a farsa se caracteriza por apresentar situações cômicas do cotidiano de forma direta, exagerada, grosseira e maliciosa, por meio da sucessão rápida de equívocos, provocando o riso amplo e direto no público que a assiste. O número de personagens, inspirados na vida urbana medieval é restrito, visto que não apresentam recortes psicológicos detalhados, mas representam “condições” (patrão, empregado, marido, mulher, amante) ou burgueses emergentes (o advogado, o médico, o comerciante).

A *Sottie*

Esse tipo de farsa em forma de uma peça curta, cujos personagens são os loucos ou os bobos da corte, surge na França medieval. Tendo em vista a “loucura” dos tolos (*sots*), é permitido tudo dizer e confrontar. São feitas então, severas críticas às autoridades civis e religiosas ao revelar verdades que de outra forma ficariam ocultas. Seus personagens trajavam um

figurino típico nas cores verde e amarela, tinham os chapéus enfeitados com guizos e eram exímios acrobatas.

O *entremez*

Termo geral usado para designar os variados tipos de diversão praticados durante os banquetes medievais. Na Espanha do século XVI, era o nome dado a um tipo de peça curta, em um ato, com temas populares ou palacianos apresentados de forma jocosa e burlesca, e que terminavam, quase sempre, em um número musical cantado. Eram representados nos intervalos das peças mais longas.

O CASO PORTUGUÊS – O TEATRO DE GIL VICENTE

Caso peculiar é o teatro feito por Gil Vicente (1465 – 1536), na corte medieval portuguesa, em pleno Renascimento Europeu, e que preencheu uma grande lacuna no inexpressivo cenário teatral lusitano. Sua vida transcorreu entre quatro reinados, mas foi sob o patrocínio de D. João III, que angariou fama e prestígio. O escritor de origem humilde, ourives da Rainha Velha D. Leonor, sua grande protetora, apresenta em suas peças denominadas Autos e Farsas, uma galeria de personagens fadados a uma crítica feroz e zombeteira, muitos deles inspirados nos moradores e frequentadores da mesma corte em que vivia.

Em Portugal, que liderava a expansão europeia ultramarina, sopravam ventos de um novo tempo: de nação agrária, passou a comercial. No entanto, o dinheiro vindo das colônias era utilizado para financiar novas expedições e não para fomentar o desenvolvimento industrial. A inquisição ameaçava os judeus que teimavam em ficar no país, mesmo após terem sido expulsos por se recusarem a receber o batismo. Sem eles, que formavam a classe média portuguesa, a aristocracia medieval se fortalecia em detrimento dos camponeses, cada vez mais explorados. Ideias liberais vindas de outros lugares da Europa tentavam difundir o humanismo na península, ao mesmo tempo em que insuflavam práticas do ideário capitalista.

Nesse ambiente fervilhante e contraditório, Gil Vicente foi o porta-voz de alguns dos explorados e, além da crítica ao *status quo*, suas peças revelavam certo caráter didático, pois advertiam sobre questões de falsa moral e sobre a inversão de valores da sociedade feudal portuguesa. Entretanto, o que particulariza o teatro vicentino são a sua visão total de um período histórico extremamente complexo e grandioso do Ocidente, e a alusão e o tratamento de temas universais em momentos carregados de lirismo e poesia. No vasto repertório de peças escritas por Gil Vicente destacam-se:

. **Os Autos** (temas tradicionais: mistérios, moralidades, milagres e episódios pastoris): *Auto dos Reis Magos, Auto da Fé, Trilogia das Barcas, Auto de Mofina Mendes*, etc.;

. **As farsas**: *Juiz da Beira, O velho e a horta, Inês Pereira*, entre outras.



O TEATRO NO RENASCIMENTO

No Renascimento, período que se estendeu por duzentos anos entre os séculos XVI e XVII, algumas cidades da Europa vivenciaram intensas mudanças culturais, sociais e econômicas, que foram impulsionadas pela invenção da imprensa, pelas grandes navegações e descobrimentos, e ainda pela reforma protestante, a nova religião da burguesia industrial e dos intelectuais.

No teatro, há uma profunda mutação com a criação e recriação de várias modalidades dramáticas, consoantes às particularidades de cada localidade. A vida cultural e palaciana europeia é centralizada em cidades como Paris, Londres, Madrid e Florença, o que serve de incentivo para a formação de companhias regulares de teatro. De modo geral, as Artes louvaram e cultuaram a cultura clássica greco-romana, emancipando-se dos dogmas religiosos para se ligar à filosofia humanista, que preconizava o homem como centro de todas as coisas – o antropocentrismo. Nessa época, destacam-se as seguintes manifestações teatrais: o *Siglo de oro* (Espanha), a *Commedia dell'Arte* (Itália e França), o Teatro Elizabetano (Inglaterra), e, por fim, o Classicismo Francês.

SIGLO DE ORO ESPANHOL

No período compreendido entre 1550 e 1680, a Espanha vive intensamente a efervescência do período de pós-

descobrimto das terras além-mar, e caminha para se tornar o país mais poderoso da Europa, resultado do acréscimo de divisas derivadas da retirada de riquezas vegetais e minerais das colônias, e que ficaram concentradas nas mãos de poucos senhores feudais e da realeza.

A população vivia em penúria e sob a pressão da Inquisição, que arrastava para a fogueira quem fosse considerado herege ou ligado às práticas pagãs e à bruxaria. Os mouros, presentes por quase oito séculos na Península Ibérica, e cujas últimas colônias existentes no sul foram expulsas no governo de Felipe III, deixaram profundas marcas culturais. O teatro feito em terras hispânicas, nessa época denominado *siglo de oro* ou o barroco dramático espanhol, estava ainda marcado pelo teatro religioso e profano medieval, o que perduraria até o século XVIII. Curiosamente, foi no meio eclesiástico que a criação teatral encontrou um ambiente propício para a formação de vários dos escritores do *Siglo de oro*, como Santa Teresa de Jesus (1515 – 1582), Frei Luis de León (1527 – 1591), Pe. Juan de Mariana (1535 – 1624), São João da Cruz (1542 – 1591), e o mais famoso deles, Tirso de Molina (1571 – 1648). Na literatura espanhola de então, outros nomes de vulto são Lope de Vega, Miguel de Cervantes (1547 – 1616), Juan Ruiz de Alarcón (1581 – 1639) e Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681).

O que distingue o teatro feito no *Siglo de oro* do teatro medieval é a inclusão da história nacional da Espanha, as epopeias dos seus heróis e romances, mitos e lendas, que aliavam a aventura, o burlesco e o misticismo a um lirismo que deixou marcas em toda a literatura dramática europeia. Além disso, as peças representadas tinham apelo popular e liberdade de regras, o que conferiu liberdade de criação poética aos dramaturgos espanhóis. Costuma-se dizer que esse teatro serviu de inspiração a muitos escritores europeus, inclusive a William Shakespeare, e foi uma das grandes influências do teatro romântico alemão, no século XIX.

De início, as representações eram realizadas nos pátios das estalagens e nos adros das igrejas, ou ainda, defronte a alguma casa senhorial localizada na praça de alguma aldeia ou cidade qualquer do território espanhol. Ao cair no gosto da nobreza e, particularmente, do rei de Espanha, teatros foram sendo construídos e companhias teatrais começaram a receber subsídios reais. Nas principais cidades espanholas da época – Valencia, Sevilha e Zaragoza, além da capital Madrid, que em fins de 1636 contava com quarenta edifícios teatrais (contra dois existentes em Paris, na mesma época) – fervilhava a vida teatral.

Lope de Vega foi profícuo escritor, tendo produzido mil e quinhentas obras dramáticas, entre autos, dramas e comédias, além da literatura não dramática em verso e prosa. A força das paixões humanas e suas desditas, os enlevos e galanteios de uma conquista amorosa e as crises místicas do autor estão presentes em sua obra dramática, dentre as quais as mais conhecidas são: *Fuenteovejuna*, *O cachorro do jardineiro*, *A estrela de Sevilha*, *O cavaleiro de Olmedo*.

Tirso de Molina – pseudônimo do Frei Gabriel Téllez – escreveu em torno de quatrocentas peças, classificadas como teatro de intrigas ou de costumes, teatro histórico e teatro religioso. É o criador do personagem “Don Juan”, um dos grandes mitos do teatro dos tempos modernos (personagem presente em muitos filmes feitos no ocidente, desde a criação do cinema). Molina apresenta seus personagens com indulgente ironia, graça, sutileza, e é condescendente com o sentimentalismo feminino. Estão presentes ainda, na sua obra, questões ligadas à moralidade e à fé, bem ao gosto da religiosidade barroca. Dentre a sua produção, destacam-se as comédias de intrigas *Don Gil de calças verdes*, *O tímido do palácio*, *O Burlador de Sevilha*.

Calderón de la Barca, de origem aristocrática, foi brilhante aluno da escola jesuíta, especializando-se em línguas e cultura latina. É considerado o grande autor do *siglo de oro* e barroco por excelência, devido aos excessos e personagens

passionais, aliados à presença do pensamento metafísico no teatro. Escreveu aproximadamente quinhentas peças, das quais restaram cento e vinte comédias e oitenta autossacramentais, cuja temática envolve a vida como representação ou sonho e a expressão alegórica (na literatura, recurso narrativo que usa a personificação de conceitos, valores abstratos, vícios e virtudes, como “o Bem”, “o Ciúme”, “a Alegria”, “o Rei”, “a Formosura”, “a Criança”, e assim por diante). São consideradas suas maiores obras: *A vida é sonho*, *A senhora das fadas*, *O grande teatro do mundo*, *O álcade de Zalameia*.

COMMÉDIA DELL'ARTE

Foram três os séculos (de meados do século XVI ao início do século XIX) em que companhias itinerantes de comédia italianas e, mais tarde, francesas, perambularam por aldeias, vilarejos, cidades e palácios de todo o território europeu, apresentando-se, inclusive, em reinos do leste como a Polônia e Lituânia. Alguns estudos apontam que a origem desse tipo de manifestação teatral remonta à antiga tradição popular anterior a Cristo – a *Atellana* – que durante séculos, foi mantida viva por artistas populares que se encarregaram de transformá-la e aprimorá-la ao sabor da cultura itálica. Contudo, outras pesquisas procuram demonstrar que se trata de uma evolução da farsa medieval.

A *Commédia dell'Arte* é um teatro profissional por excelência, e os atores pertencentes às companhias dedicavam-se com esmo, alguns deles, a vida toda, ao aprimoramento da interpretação do seu personagem. O apuro técnico implicava numa especialização vocal, musical, mímica, acrobática e cultural, que lhes possibilitava inúmeros recursos improvisacionais, uma vez que esse tipo de teatro possui duas características básicas: o espetáculo se organiza em torno de personagens fixos e a ação é parcialmente improvisada.

Havia um texto reduzido, chamado *scenario*, uma espécie de roteiro entremeado por cenas de artifício, os *lazzi*, das quais os atores se valiam para improvisar. Cada um era responsável pela criação do seu tipo, por suas próprias reações, e pela sua linguagem, conferindo profundas marcas pessoais ao seu personagem, o que resultava, por vezes, na confusão entre a pessoa e o personagem, entre a vida real e a ficção.

A *Comédia dell'Arte* proporcionava ao público um espetáculo com recursos auditivos (diálogos improvisados, cantos e música executada pelos próprios atores) e visuais, que exigia grande domínio da expressividade corporal. O rosto dos atores, com exceção dos 'enamorados', era encoberto por uma máscara típica para cada personagem, e a mobilidade corporal para conseguir efeitos cômicos era feita pela mímica e acrobacia: saltos mortais, cambalhotas, contorções e piruetas. Além disso, os atores procuravam aliar às representações, a dança, o canto e a música, sempre acompanhados pelo som de guitarras, flautas, violas e violinos, entre outros instrumentos musicais da época.

As companhias de *Comédia dell'Arte* eram quase sempre familiares, o que não as impedia de contratar, por vezes, atores profissionais. Essas companhias viajavam pelos caminhos de terra do vasto continente europeu em carroções que lhes serviam de camarim e de base para palcos móveis, transportando neles também, toda a parafernália necessária: figurinos, adereços, instrumentos musicais e cenários.

As estradas, quase sempre muito ruins, também eram inseguras e alvo de furtos e pilhagens ao longo dos caminhos. Desse modo, a *troupe* sofria muitas agruras, inclusive a fome, até chegar a uma aldeia, vilarejo ou palácio de algum nobre, ou ainda, a uma cidade maior, onde receberia os louros e a glória por uma boa representação. O público, bem variado, era composto por rudes camponeses, comerciantes e por nobres de todo o tipo, cuja reação variava de eufóricos aplausos a vaias e demonstrações hostis de não aprovação, por vezes

permeadas pela violência e brutalidade. Algumas companhias chegavam a receber proteção e subsídios reais e de aristocratas endinheirados, o que para os comediantes era de muita valia, dada a instabilidade em que viviam. Além disso, tal proteção era importante porque lhes garantia a segurança contra as investidas agressivas dos clérigos da Igreja, descontentes com as críticas e zombarias a eles destinadas durante os espetáculos.

Personagens principais e sua tipologia

Cada companhia era composta por cerca de nove atores, mas esse número podia chegar a doze. Havia uma média de três mulheres em cada grupo, que se revezavam nos papéis femininos: a namorada, a serva, a ama, e a mãe, por exemplo. Os personagens masculinos eram divididos nas seguintes categorias: patrões (os velhos), criados ou *zanni* e namorados. Cada companhia tinha um par de namorados, sendo que nas mais importantes, podia haver dois pares. Os personagens eram pessoas instruídas, muito lidas, que sabiam de cor versos, canções e dominavam instrumentos musicais. Os atores que os representavam vestiam-se com elegância e de acordo com a moda, não portavam máscaras e deviam ser bonitos. Quanto ao uso de máscaras pelos demais personagens, na Europa renascentista isto não se tratava de novidade, tendo em vista que tinham sido incorporadas em festejos (como no carnaval) e nas farsas populares desde há muito tempo. Feitas de couro molhado e depois fixadas num molde, essas máscaras continham os mínimos detalhes do rosto, embora obedecessem a uma imagem-tipo.

As namoradas – Isabela, Lavínia e Célia eram alguns dos nomes das personagens jovens – que por vezes, eram burguesas ou pastoras, princesas e rainhas. O sofrimento, resultado de casamentos infelizes e de desencontros amorosos, marca a busca dessas mulheres solitárias, por um novo amor. No difícil convívio

com figuras masculinas autoritárias ou ciumentas (pais ou maridos), elas simulam obediência, fingem doenças e loucuras, ousando disfarçarem-se de homem para se aproximar do ser amado, a quem dedicavam violenta paixão. São personagens com facetas de caráter contrastantes, consoante à necessidade do momento: pureza com luxúria, astúcia com bondade, fidelidade com volúpia.

As criadas – Colombinas, Pinpinelas, Franceschinas – protegem e fazem as vontades de suas patroas e dos seus patrões, a quem são afeiçoadas. Personagens vivazes, maliciosas, faladeiras, simpáticas e sorridentes, acabam se apaixonando por algum criado, ou por ambição, investem na sedução de algum partido que possa significar ascensão social, a qual nunca se concretiza e resulta em lamúrias cômicas, hilariantes. Não utilizavam máscaras.

Os namorados - Horácio, Flávio, Leandro, Aurélio; e quando príncipes, Trineu, Adrasto, Almônio. São belos jovens que nem sempre são correspondidos no amor, e por vezes, disputam a afeição de uma jovem por meio de duelos incríveis, ou simplesmente raptam a bela donzela, provocando a ira paterna. Quando amantes, não é rara a necessidade de fugir, por sofrerem perseguição do marido traído, que deseja vingar-se.

Zanni ou os criados – entre outras denominações, também chamados Arlequim, Briguela e Polichinelo, são tipos riquíssimos que seguem o mesmo padrão de atuação das criadas. A eles cabia a tarefa de provocar o maior número de situações cômicas, por suas trapalhadas, confusões e escândalos. O Arlequim é o criado simples e ingênuo. Sempre alegre, não se perturba com nada nem com ninguém. Com o tempo, passa a ser retratado com uma inteligência mais aguda, e a ingenuidade passa a constituir uma arma de sua astúcia. Briguela tem como função ser o personagem “mola mestra” da ação: inteligente, astuto, malicioso, espirituoso, ele sabe tirar proveito de tudo e

de todos. Polichinelo é o criado invejoso e impotente, cujas maldades são temperadas com libertinagem.

Os padrões (velhos) - Capitão, Doutor e Pantaleão são os personagens mais famosos dessa categoria, e usam máscaras que os particularizam. Por vezes, se mostram sábios e muito experientes, mas são figuras avarentas e interesseiras. Ridículos na aparência física e de duvidosa moralidade, não raro se apaixonam perdidamente pelas moças novas, as namoradas ou criadas. Desse modo, são alvos fáceis de ludibriar, sendo facilmente manipulados pelos filhos e servos. O Capitão é um personagem egoísta e presunçoso ao falar, porém no momento da ação, mostra-se covarde e sua espada nunca sai da bainha, visto estar soldada nela (uma sátira contra a opressão e violência do exército espanhol que ocupava a Itália). O Doutor é um jurista de Bolonha e professor da Universidade, um erudito que se distingue pelo gosto pela bebida e pelo muito falar, no qual mistura a estupidez com sabedoria. Veste-se de branco e preto. Seus sapatos e o seu chapéu de abas largas são negros, e branca é a guarnição de renda ao redor do seu pescoço, dos punhos e das meias. O Pantaleão é o comerciante rico de Veneza, cuja avareza e egoísmo são lendários. Libidinoso, está sempre atrás de jovens donzelas. Sua compleição física e moral é fraca e sua mentalidade estreita.

TEATRO ELIZABETANO

Na Inglaterra governada pela rainha Elizabeth, da dinastia dos Tudors, ocorreu um dos períodos mais fecundos de criação teatral de todos os tempos. Vasconcellos (1987, p. 193) aponta três motivos para que isso tivesse acontecido: 1) a interação dos diversos níveis sociais em torno da atividade teatral; 2) a consciência nacional de grande nação que emergia, principalmente depois da derrota da Invencível Armada (1588); 3) não ter havido um rompimento rigoroso com a Idade Média,

como aconteceu em outros centros culturais europeus, que negaram os princípios do pensamento e da cultura medievais como um todo, visto terem sido influenciados pelo humanismo e, principalmente, pelo fervor à cultura clássica.

Os autores do período elisabetano trouxeram para as suas peças teatrais as tradições religiosas e populares medievais, bem como a história e a literatura dos seus próprios países, como a Inglaterra, a Espanha e a Itália. Assim, as novelas de cavalaria, com seus bravos e aventureiros heróis, a mescla de mitologias e crenças religiosas, os contos populares e a saga de diferentes monarquias europeias estão contemplados nos textos de tragédias e comédias que se tornaram clássicos do teatro mundial.

Outro fator preponderante para o sucesso de teatro elisabetano foi a presença maciça do público aos muitos teatros construídos, cuja capacidade variava de 1.500 a 2.000 pessoas, em cidades como Londres, na qual a população não ultrapassava 160 mil habitantes. Nessas edificações de arquitetura singular, todas as camadas da população, inclusive os nobres da mais alta hierarquia, compartilhavam a plateia durante as representações que poderiam se estender durante muitas horas.

A vasta produção teatral do período elisabetano pode ser conferida a vários escritores, sendo muito conhecidas e prestigiadas a obra dos “poetas da Universidade”: John Lily (1554 – 1606), Thomas Kyd (1558 – 1594) e Christopher Marlowe (1564 – 1593), Bem Jonson (1562 - 1637). No entanto, foi um escritor sem formação acadêmica – William Shakespeare (1564 – 1616) – que conquistou glória em vida, bem como o título de maior escritor de teatro de todos os tempos.

William Shakespeare

Sua interessante biografia traça a trajetória de um homem que se dedicou de corpo e alma ao teatro. Além de

escritor de sonetos e de peças teatrais, Shakespeare foi ator e empresário da própria companhia de espetáculos. Sua produção escrita é impressionante, como também o é a velocidade com que escrevia suas peças teatrais, por vezes, em prazos exíguos aos recomendados pela própria rainha Elizabeth. Nas suas peças, ele desprezava as regras aristotélicas, principalmente a referente à unidade de tempo e espaço, mesclando elementos trágicos e cômicos. A temática de sua obra era variada, visto que recorria às lendas e mitos europeus, às novelas de cavalaria, à história antiga e medieval europeia, apresentando, sobretudo, a própria história da formação do reino da Inglaterra. A ele é atribuída a autoria de dezoito sonetos e trinta e seis peças, divididas entre dramas históricos, comédias e tragédias. São suas obras mais conhecidas:

. Comédias: *A comédia de erros*; *A megera domada*; *Sonho de uma noite de verão*; *Muito barulho por nada*; *A tempestade*.

. Tragédias: *Romeu e Julieta*; *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*; *Otelo*; *Rei Lear* e *Macbeth*.

CLASSICISMO FRANCÊS

Na França de Luís XIV, sob o comando de Richelieu e da Academia Francesa, fundada em 1629, o extremo cuidado para criar uma obra que chegasse à perfeição formal levou os teóricos a estabelecerem regras precisas para a escrita de uma peça teatral. Dessa maneira, os autores necessitavam segui-las à risca, sob pena de serem alvos de contundentes e desastrosas críticas, e que poderiam, inclusive, pôr fim a uma carreira artística.

O motivo principal pelo qual os franceses cercaram a criação artística teatral com tantas regras foi o de imprimir a marca renascentista de voltar o olhar para a Antiguidade clássica greco-romana, buscando restaurar o modelo aristotélico da tragédia e da comédia. Tal restauração, segundo Vasconcellos (1987), deveria “refletir os ideais de ordem, lógica, equilíbrio,

contenção, refinamento, bom gosto e decoro”. Mas quais regras seriam essas? Vasconcellos assim as resume:

- 1) é vedado o uso, na tragédia, de qualquer trivialidade, frivolidade ou efeito cômico;
- 2) a tragédia passa a lidar exclusivamente com personagens de elevada condição social e moral, e a comédia, com os de baixa condição;
- 3) a linguagem da tragédia deve ser elevada, enquanto a da comédia, coloquial;
- 4) a lei das três unidades: tempo, lugar e ação;
- 5) todas as peças devem ser escritas em cinco atos, cada um deles composto de quatro a sete cenas. Cada ato deve ser encerrado com a solução de uma etapa da ação ou com a introdução de uma nova intriga;
- 6) a tragédia deve, obrigatoriamente, abrigar um herói de comportamento nobre, que é levado à infelicidade pela ação de uma paixão incontrolável;
- 7) a tragédia deve ser útil na medida em que advoga preceitos morais e mostra a destruição do vício. Essa demanda por justiça poética ilustra a preocupação didática do movimento.

Foi na época do classicismo francês que luxuosos edifícios teatrais foram construídos – como o Hotel de *Bourgogne*, o *Petit Bourbon*, o *Théâtre du Marais* e o *Palais-Royal* – para acolher a suntuosa corte de Luís XIV, formadora do público que apreciava as não menos majestosas representações trágicas. Mesmo cerceado por tantas regras e exigências, esse período deixou um precioso legado trágico: Corneille (1606 – 1684), com *Le Cid* e Jean Racine (1639 – 1699), com *Fedra*.

Na comédia, o grande nome do classicismo francês foi **Jean-Baptiste Poquelin**, o Molière (1622-1673), aplaudido por todas as camadas da população e prestigiado, sobretudo, pela aristocracia e pelo próprio Luís XIV. Na sua obra, Molière

mescla vários gêneros, inclusive o modelo da comédia greco-romana, porém é herdeiro direto da comédia popular italiana, a *Commedia dell'Arte*. Durante doze anos, com sua *troupe* em carroções abarrotados de cenários e figurinos, percorreu as estradas da França, primeiramente como ator, e depois também como escritor da companhia. Em 1658, na capital parisiense, representou, no *Louvre*, para o rei e sua corte. A partir de então, tornou-se protegido de Luís XIV, de quem recebeu patrocínio para si e para a companhia, composta por atores oficiais.

Em suas peças, Molière não afronta diretamente a monarquia, a autoridade da Igreja e os privilégios da corte. Entretanto, os seus protagonistas se empenham em retratar e pôr em xeque as mazelas sociais, principalmente o abuso de poder. Há uma guerra declarada contra a hipocrisia, a inveja e o fanatismo. Sempre que pôde, não deixou de criticar a estupidez dos nobres e a vulgaridade dos camponeses, dos pequenos comerciantes e dos burgueses. De sua extensa obra, destacam-se: *Escola de mulheres*, *Escola de maridos*, *O doente imaginário*, *As preciosas ridículas*, *O Tartufo*, *O Misanthropo*, *Don Juan*.



O TEATRO NO SÉCULO XVIII

A Europa do século XVIII teve três grandes marcos históricos como cenário que irão inaugurar a contemporaneidade no mundo ocidental: a Revolução Industrial, a Revolução Americana e a Revolução Francesa. As grandes mudanças que ocorriam no plano social, econômico, científico e cultural eram comandadas, sobretudo, pelo ideário burguês, pelos novos mandatários da ordem vigente, dirigentes da “nau capitalista” que se instaurara na parte ocidental do mundo. No teatro, surgem o drama burguês e o teatro romântico, formas dramáticas distintas, que serão apresentadas a seguir.

DRAMA BURGUÊS

Já no final do século XVIII, Denis Diderot (1713 – 1784), um dos grandes nomes do enciclopedismo iluminista francês, denominou “drama burguês” a forma dramática séria, cujos personagens representavam o ser humano concebido como sendo bom na sua essência, e cujos erros eram cometidos devido ao contexto social em que vivia. O tom utilizado na fala dos atores era sentimental, de modo a provocar o choro, a comoção no público ao apresentar os sofrimentos dos personagens, vítimas da pressão social à qual eram submetidos. Apesar de não produzir nenhuma obra dramática de importância, o drama

burguês influenciou toda a produção teatral do romantismo e do século XIX (realismo e naturalismo).

TEATRO ROMÂNTICO

No conturbado panorama histórico do século XVIII, surgem, no teatro, autores que tentam romper com o classicismo, e com seus heroicos e majestosos temas extraídos, sobretudo, da antiguidade greco-romana. O Teatro Romântico foi submetido ao jugo das regras e preceitos teóricos ligados à obtenção do sublime na arte, ou seja, tinha por objetivo despertar nobres sentimentos no público e fomentar a sua elevação moral.

Ao lado do drama burguês, nesse período, o drama romântico se destaca como sendo a mais importante forma teatral produzida, e dentro dele, a estética romântica, fruto de um novo conceito de vida que despontava, o conceito burguês, pleno de uma poética paradoxal, que procurou trazer para a cena o grotesco, legitimando-o como categoria estética, e que passou a conviver com o sublime, categoria advinda da tradição greco-romana, restaurada com toda pompa no classicismo francês.

O grotesco traz o disforme, o vulgar, o libertino, o exótico, o fálico, o jocoso, ou seja, os tabus da ordem vigente, que se revelam, de modo geral nas artes, nos momentos de crise cultural, como que abrindo brechas no sistema, escancarando as mazelas e contradições presentes na sociedade em questão. Importa considerar que o grotesco sempre esteve presente na arte teatral, nas comédias, nas farsas antigas e medievais, e na Renascença, no teatro shakespeariano e no de Calderón de La Barca.

A apologia ao grotesco foi defendida por Vítor Hugo, no prefácio do texto teatral *Cromwell*, escrito em 1827, que traz no seu bojo, o manifesto romântico e também a liberdade total de criação, que segundo ele, tolhe a genialidade do artista, ou seja, reprime as suas qualidades naturais inatas. Pode-se então

afirmar, que a conquista da livre expressão pelo dramaturgo romântico é um dos fatores para que o teatro ocidental tome novos rumos. Todavia por enquanto, importa mencionar que o drama romântico surgiu na Alemanha para depois se espalhar por toda a Europa, inclusive pelas Américas, e que é na Alemanha que encontramos os grandes nomes da dramaturgia romântica, apresentados com toda pompa nos teatros germânicos: **Johann von Goethe** (1749 – 1832) e **Friedrich von Schiller** (1759 – 1805). Da produção de Schiller, destacam-se *Maria Stuart* (1800) e *Guilherme Tell* (1804). Da vasta obra literária e científica de Goethe (dedicou-se a estudar botânica, por exemplo), a peça *Fausto* é considerada sua obra-prima e um dos clássicos da literatura mundial, à qual o escritor germânico se dedicou dos 23 aos 83 anos, tendo apresentado a última versão da obra somente no final de sua vida.

Na França, o expoente do teatro romântico foi o escritor Victor Hugo (1802 – 1885), cuja obra prima para o teatro, *Hernani*, abriu as portas para o moderno realismo francês. Importa frisar ainda, que o dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828 – 1906), pai do realismo no teatro, escreveu seu primeiro drama, *Catalina* (1850), influenciado pelo drama romântico.



O TEATRO NO SÉCULO XIX

Cada vez com maior velocidade, já em fins do século XIX e início do século XX, no panorama teatral, surgem novas formas de dramaturgia, de concepções de encenação e de interpretação. Enfim, há uma total renovação do teatro, embora no decorrer do século XIX, os movimentos que marcaram o cenário teatral tenham sido o realismo e o naturalismo.

REALISMO E NATURALISMO NO TEATRO

Durante a segunda metade do século XIX, o **Realismo** surge como uma nova estética, contrapondo-se ao Romantismo. Na época, diversos fatores de ordem histórica que afetaram os segmentos sociais, políticos e econômicos, contribuíram para que o Realismo ganhasse notoriedade, em detrimento do enfraquecimento do Romantismo.

Dentre tais fatores, destacam-se os efeitos da Revolução Industrial, que desde o século anterior vinha provocando profundas mudanças nas relações sociais, sobretudo na exploração do proletariado em benefício do enriquecimento da burguesia industrial. Muitos pensadores da época, dedicados à análise dessa forma de exploração que se consolidou com a industrialização, por exemplo, passaram a considerar a luta de classes como um possível (ou único) caminho para mudanças efetivas que se apresentassem como positivas às camadas

da população menos favorecida. Contudo, não foi apenas a Revolução Industrial que tornou a segunda metade do século XIX efervescente sob diversos aspectos.

Novos modos de observação, de previsão e de controle renovaram o pensamento europeu, com o objetivo de promover o conhecimento científico. Um exemplo disso é o Positivismo de August Comte, que estabeleceu a observação e a experimentação como as bases de sustentação da nova sociedade que então despontava. Outro fator de destaque para o referido período foi a publicação da obra *A origem das espécies*, do cientista britânico Charles Darwin, cujo trabalho até hoje ecoa de forma polêmica, principalmente no âmbito religioso. A obra está fundamentada em dois conceitos essenciais: evolução (todas as formas de vida se desenvolvem gradualmente), e a sobrevivência do mais forte (razão relevante que sustenta a evolução). Essas concepções de Comte e Darwin desencadearam algumas consequências ideológicas, afetando a Arte e o teatro. Questões ligadas à hereditariedade e aos meios social e físico se tornam elementos determinantes da existência, e passam a justificar comportamentos, ações e características psíquicas.

No teatro, o **Realismo** tem início na França, a partir da constatação de que o dramaturgo deve olhar para o mundo e para a sociedade que o compõe, analiticamente, transpondo-os para o palco sem distorções ou retóricas. Assim sendo, nesse período, as peças teatrais procuraram revelar a vida cotidiana contemporânea do dramaturgo, e passam a frequentar os palcos, temas e tipos humanos mais verdadeiros. Diante dessa estética, considerável parcela do público e da crítica se insurge e, como resultado, acusações de imoralidade e decadência dos costumes e da arte são deflagradas.

A encenação, como não poderia ser diferente, passou a refletir essa atmosfera de mudanças: os cenários, os figurinos e a interpretação dos atores se tornam mais detalhados, verdadeiros e contemporâneos. A encenação realista já aparecia

como revolução nas montagens da famosa companhia do Duque de Meiningen, a partir de 1870, que já antecipava aquilo que seria apontado como o ideal básico da estética realista, isto é, a criação da ilusão perfeita.

A dramaturgia se enriquece com o surgimento da *pièce bien faite*, (peça bem feita) de **Eugene Scribe** (1791-1861), que se caracteriza por uma estrutura lógica e causal por meio da exposição clara das situações e dos personagens. Destacam-se nela, a preparação cuidadosa dos acontecimentos futuros da ação dramática; as inesperadas, porém lógicas reviravoltas; o suspense contínuo e crescente; uma cena de confronto obrigatório e um desenlace lógico e verossímil.

Como pioneiros, podem ser destacados **Alexandre Dumas Filho** (1824 - 1895) e **Emile Augier** (1820 - 1889). Do primeiro são as peças *A Dama das Camélias* (1849 -1852), *O Mundo Escuso* (*Demi monde*, 1855), *A questão de dinheiro* (*La question d'argent*, 1857) e *o Filho Natural* (1858). Dumas Filho deixou-se levar pela mazelas sociais de sua época e seu envolvimento tornou-se cada vez mais moralista. Suas peças foram denominadas “peças de tese”. Augier foi ao encontro dos mesmos princípios de Dumas Filho e escreveu *Gabrielle* (1849), *O genro de M. Poirier* (1854), *O casamento de Olímpia* (1855) e *Os impudentes* (1861). Nessa última, dedicou-se a denunciar o adultério burguês, o casamento por interesse, a cobiça, a imprensa inescrupulosa e o ceticismo religioso.

O órgão de divulgação das propostas fundamentadas pelo Realismo foi o **Teatro Livre**, o *Théâtre Libre* de **André Antoine**, inaugurado em 1887. Com realismo extremado, Antoine empregava recursos da iluminação e cenários para transformar o palco numa grande fotografia, numa cópia fiel e minuciosa da própria vida. Um exemplo que ficou famoso na história foi o de trazer para o palco, numa de suas peças, um açougue “de verdade”. Antoine foi o responsável pela introdução de uma “quarta parede” na boca do palco durante a representação, o

que traria, para os atores, a ilusão de separação total com o público. Dessa forma, ignorando o público, os atores poderiam atingir a plena verdade da personagem.

Outro importante dramaturgo do período foi o norueguês **Henrik Ibsen** (1828 - 1906), cuja contribuição ao teatro ocidental é, sem dúvida, muito relevante. No início de sua carreira, o passado lendário de sua pátria lhe serviu de referência. Contudo, foi a partir do engajamento com o realismo que seu foco de observação e sua fonte temática se alteraram. De sua autoria, seguindo o modelo da *pièce bien faite*, destacam-se: *Casa de Boneca* (1879) e *Os Espectros* (1881), nas quais são tratados temas como a independência feminina, a herança biológica, e a hipocrisia e inércia social. Esse norueguês superou seus contemporâneos franceses pelo uso da linguagem cotidiana, pela configuração de personagens semelhantes às pessoas reais e pela força de uma linguagem dramática poderosa. Todavia, sua obra posterior ganhou significado diverso: *O Pato Selvagem* (1884), *Hedda Gabler* (1890), *Solness, O Construtor* (1892) e *Quando nós, mortos, despertamos* (1899) encaminham-se para o simbólico e para o universal.

O escritor sueco de romances e contos, além de peças teatrais, **August Strindberg** (1849 - 1912) sofreu grande influência de Ibsen. Em seus contos *Casados* (1886), apresentou elementos que viriam a caracterizar sua dramaturgia: observação ultrarrealista, descompostura psicológica e antifeminismo ferrenho. Em 1887, Strindberg criou *O pai*, um dos mais densos e fascinantes dramas psicológicos do teatro moderno, segundo John Gassner. No entanto, *Senhorita Júlia* (1888) é a sua obra-prima. De um exacerbado realismo de observação, o conflito dramático apoia-se no duelo entre os sexos e, simultaneamente, no duelo entre as classes baixa e alta da sociedade. Escreveu também as peças históricas *Gustavo Vasa* (1889) e *A Rainha Cristina* (1903). Foi para o teatro experimental de raízes simbólicas na trilogia *O caminho de damasco* (1898 -1900), matriz do Expressionismo.

Outro destaque desse período foi o dramaturgo inglês **George Bernard Shaw** (1856 - 1950), contundente crítico e admirador incondicional de Ibsen. Entre algumas de suas peças importantes podem ser citadas: *O libertino* (1887), *Casa de Viúvos* (1891), *A profissão da senhora Warren* (1898), *César e Cleópatra* (1899), *Homem e super-homem* (1903); *Pigmalião* (1912) e *Santa Joana* (1923).

No entanto, o berço das grandes realizações romanescas e teatrais foi a Rússia. Autores como Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Turgueniev, Pushkin e Tchekov atestam a riqueza, a variedade e a qualidade intelectual do período.

Para **Tchekhov**, o sucesso aconteceu quando o Teatro da Arte de Moscou, sob a direção de Dantchenko e Stanislavski, encenou *A Gaivota* (1896). A partir dessa estreia, a sociedade russa ainda assistiu a *Tio Vânia* (1889), *As três irmãs* (1901) e *O Jardim das Cerejeiras* (1904), que garantiram ao autor, uma posição de destaque na dramaturgia ocidental. Seus personagens, situações e temas eram retirados da vida da sociedade russa de seu tempo, e seu realismo tinha um caráter ambíguo, ora pessimista, ora humorístico, característica essa que confere a seu teatro um caráter moderno.

Importante ilustrar o papel relevante no que concerne à encenação realista do **Teatro de Arte de Moscou**, que teve como um dos seus mentores e diretores o russo **Constantin Stanislavski**. Para esse grande teórico e diretor do teatro ocidental, a relação do intérprete com o personagem, e conseqüentemente com o texto, resultava em completa transformação. Empenhado em conseguir uma perfeita precisão, sinceridade e autenticidade na interpretação, Stanislavski explorou o ego profundo do ator, a sua intimidade mais profunda, ou seja, a sua personalidade particular. Ele insistia na premissa de que o verdadeiro paradoxo do comediante não está na simulação de emoções não sentidas pelo ator, mas na ideia de que ele não pode tornar-se outra pessoa, senão com as suas próprias emoções. O comediante permanece

sendo ele mesmo, enquanto faz da vida do personagem a sua própria vida. O que Stanislavski propõe é uma evolução da arte de representar, ao questionar para onde vai o *status* do texto na encenação, quando a intervenção do ator se torna assunto de imaginação ou ainda, quando a atuação dramática se torna uma criação.

Todas essas as ideias desenvolvidas na sua atuação frente ao Teatro de Arte de Moscou, que adentra o século XX e sobrevive nos primeiros anos da Rússia pós-revolução socialista, consubstanciaram-se no que ficou conhecido como o Método de Stanislavski. Dentre suas obras, podem ser citadas três: *A criação de um papel*, *A construção da personagem*, *A preparação do ato*, e por fim, uma obra autobiográfica, *Minha vida na arte*, na qual reflete sobre sua trajetória no teatro russo, tentando delinear possíveis encaminhamentos e novos rumos para o teatro de seu tempo. Todas essas obras são lidas e estudadas em escolas de teatro do mundo todo até os dias de hoje, e influenciaram todo o teatro vindouro, seja no sentido de incorporar as suas ideias e a partir delas criar novas formas, ou no sentido de negá-las, procurando novos caminhos para o fazer teatral.

Richard Boleslavski – aluno de Stanislavski e protagonista de muitas encenações célebres no Teatro de Arte de Moscou – foi um dos responsáveis para que o realismo no teatro se firmasse na América. Desde a sua vinda aos Estados Unidos, em 1923, o polonês se propôs a criar uma espécie de ateliê teatral, no qual foi professor de teatro e cinema para muitos atores e diretores norte-americanos, que sob sua orientação, tiveram suas primeiras lições da arte dramática. A base de seus ensinamentos está consubstanciada na obra *A arte do ator*, que apresenta, em seis lições, um saber extraído de uma vida dedicada à arte teatral.

O estadunidense **Eugene O'Neill** (1888 - 1953) é uma referência importante das raízes do Realismo na América do Norte. Alguns grupos que desenvolveram técnicas realistas nos

EUA, já durante o século XX foram: *The Little Theatre of Chicago* (fundado em 1912); *The Toy Theatre of Boston* (1912); *The Washington Square Players of New York* (1914). Este último foi transformado em 1919, em *The Theatre Guild* e se encarregou da difusão das ideias europeias a respeito da encenação, iniciadas pelo Realismo. Inseridos em princípios realistas, podem ser citados ainda: *The Provincetown Players* (1915) e *The Arts and Crafts Theatre of Detroit* (1916).

As contribuições estéticas do Realismo foram essenciais para que a arte teatral evoluísse, e foi a partir delas que emergiu a figura do diretor, e que a encenação ancorou-se na realidade, permitindo o desenvolvimento de técnicas de construção do personagem. O realismo legou aos palcos temas, situações e tipos humanos esquecidos em estéticas anteriores, os quais foram sistematizados na carpintaria dramatúrgica, provocando alterações na arte de representar. Importante ressaltar, que esse movimento afirmou-se por meio de peças e de nomes que até hoje são revisitados.

O Naturalismo foi, para todas as artes, a exacerbação das concepções estéticas do Realismo e defendeu ideias e métodos científicos para a arte, apresentando o comportamento dos personagens condicionados pela hereditariedade e pelo caráter histórico-social. Atribui-se à **Èmile Zola** (1840 - 1902) a mais ampla demonstração das ideias naturalistas em *O naturalismo no teatro*. Nesse trabalho, o autor defende as premissas da arte teatral como “um pedaço da vida”. A teorização do cenário tem maior destaque, haja vista a exigência de cenários rigorosos e verdadeiros em seus menores detalhes. Em relação à temática, a vida passou a ser apresentada pelo seu lado mórbido e sem ilusões. As classes mais baixas das camadas sociais tornam-se o assunto quase exclusivo do teatro naturalista, e quando a burguesia se faz presente, ela é um tecido social e individual apodrecido por seus defeitos. Sua obra mais conhecida, teatralmente, é *Thérèse Raquin* (1873).

Em termos de público, **Henri Becque** (1837 - 1899) foi mais bem sucedido. As peças *As mulheres honestas* (1880) e *Os corvos* (1882) destacam-se, dentre outras. Na Alemanha, o Naturalismo teve como representante **Friedrich Hebbel** (1813 - 1863), cuja obra intitulada *Maria Madalena* foi escrita em 1844. **Gerhart Hauptmann** (1862 - 1946) fez do Naturalismo uma opção dramatúrgica. Sua obra completa inclui, além de peças teatrais, romances, contos e poemas. Para o teatro, destaca-se *Os tecelões*, peça que envolve intensamente os problemas sociais de maneira a criar um elo bastante forte entre a arte teatral e as massas. Outros de seus textos oscilaram entre o drama histórico, a comédia, a exploração da psicologia dos caracteres e o misticismo. Ao final da vida, já no transcorrer do século XX, Hauptmann retoma a acusação das injustiças sociais e a corrupção no estilo realista.

O legado deixado por realistas e naturalistas foi significativo para a evolução do teatro. Sem dúvida, as encenações e a dramaturgia se enriqueceram a par de uma refinada e contínua teorização, e constata-se uma revolução na arte do espetáculo por meio do aprofundamento de temas e de caracteres, bem como na técnica apurada da estética que escolheram. No início do século XX, a encenação teria num bom texto, o suporte necessário para ser efetivada aos moldes realistas. Na representação, técnicas eram inventadas e aperfeiçoadas para melhor visualizar e materializar ações, situações e personagens.



AS PRINCIPAIS TENDÊNCIAS DO TEATRO NO SÉCULO XX

A partir da segunda década do século XX, presenciou-se o aparecimento de um diversificado número de tendências no âmbito teatral ocidental. Neste capítulo, o necessário recorte histórico a ser feito, dada as limitações do presente estudo, procurará traçar um breve painel do cenário do teatro europeu e norte-americano, destacando alguns movimentos, encenadores ou teóricos, ou ainda companhias que marcaram o fazer teatral no século XX.

VANGUARDAS EUROPEIAS

Ao definir o conceito de vanguarda pode surgir dúvida semelhante quando se pensa no conceito de modernidade. O que é ser vanguarda? O que é ser moderno?

Dentro da clássica convenção historiográfica burguesa, a fim de responder a essas indagações, a “História Moderna” nos remete ao século XV, e estende-se até o século XIX. Para os dias atuais, cabe a pergunta: como algo tão antigo é considerado, por muitos historiadores, como “moderno”? Foi considerada “História Moderna” porque, no referido período, muitas realizações foram consideradas novas em relação às práticas vigentes. Em suma, o novo surge sempre como contraponto ao que é considerado antigo ou conservador, seja qual for o período. O mesmo vale para o conceito de vanguarda, ou seja, ele tanto

pode descrever um período (como é o caso da breve descrição das vanguardas europeias neste trabalho), como também pode ser utilizado por aqueles que pretendem descrever uma novidade que pode surgir a qualquer momento, independente do período histórico. Para fins deste trabalho, cabe ilustrar que, em se tratando das *vanguardas europeias*, esse movimento entrou em voga no período correspondente ao pós II Guerra Mundial, ou seja, na segunda metade do século XX, e buscou uma contínua renovação a favor de um rompimento com os gêneros tradicionais. Dentre alguns de seus processos característicos podem ser destacados o alogicismo e a recusa da continuidade cronológica. A réplica inesperada dentro de um diálogo normal e o desmoronamento das situações convencionais também são pontos importantes a serem destacados.

Os autores de vanguarda evoluíram seus pontos de vista para uma lúcida crítica das forças sociais em desigualdade. Desse modo, pensar o teatro de vanguarda é pensar no homem e no seu contexto político e social, concebendo o lugar-comum a respeito da solidão e da incomunicabilidade humanas. O engajamento político de alguns dramaturgos e encenadores, por exemplo, estabeleceu uma luta que reivindicou a criação de um teatro capaz de posicionar o homem contemporâneo em seu próprio contexto histórico. O pressuposto era abranger uma linha que exprimisse as relações sociais, ou seja, retratar o homem na sociedade, em detrimento do homem com ele mesmo, em uma nítida prática individualista, ou até mesmo, num posicionamento religioso (homem com Deus). Portanto, o que estava em questão era a inserção de personagens condicionados a um contexto político e social, tal qual a concepção do alemão **Erwin Piscator** que, para tanto, utilizou em suas encenações projeções gráficas, estatísticas, legendas e documentários.

O dramaturgo **Luigi Pirandello** (1880-1947) promoveu o condicionamento humano a contextos políticos e sociais de maneira mais sutil. Na peça *Seis personagens a procura de um*

autor há o encontro entre diferentes planos (ficção e realidade), entre as várias dimensões do ser e do teatro dentro do teatro. Ao trazer para a cena problemas como a angústia da existência humana, a desintegração da linguagem e a solidão, Pirandello tornou-se referência para autores existencialistas e para o teatro do absurdo. Todavia, foi na Rússia pós-revolução que uma nova estética foi criada tendo em vista uma nova concepção de homem, que segundo o ideário socialista, é o construtor da sua própria história: a biomecânica de Meyerhold.

O TEATRO NA RÚSSIA REVOLUCIONÁRIA: O OLHAR DE MEYERHOLD

Nos primeiros anos do século XX, o mundo viveu uma grande tensão causada pelo choque entre nações imperialistas, que culminou na I Guerra Mundial (1914-1919). Nesse contexto, os russos lutavam contra a opressão czarista (Czar era o imperador), que legava à grande maioria da população condições socioeconômicas precárias. O desejo de reverter esse quadro era tão grande que, em 1917, foi deflagrada a Revolução Russa. A ruptura foi relevante, tendo em vista a saída da Rússia da I Guerra Mundial. Dava-se início a um governo socialista e à criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que perdurou durante quase todo o século XX, marcado pela Guerra Fria, originada pelos embates ideológicos advindos da bipolarização do mundo, ou seja, de um lado estava o bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos da América, e do outro, o bloco socialista, com a União Soviética a sua frente.

Importa ilustrar aqui, como se configurou o teatro russo durante as primeiras décadas do século XX. A Revolução de 1917 intensificou as manifestações de cunho comunista. Assim sendo, as mobilizações (eventos de massa), que ocorriam por meio de comícios, de paradas cívicas e de propaganda intensa em prol dos ideais revolucionários, eram organizadas como grandes festivais teatralizados. Tais eventos eram controlados e patrocinados pelo

Partido Comunista, que escolhia pessoas experientes, ligadas ao teatro, para realizá-los.

Nesse período, **Meyerhold** entendia que o objetivo do teatro era o de tornar a plateia, ou seja, o espectador, o co-criador do drama. Desse modo, desenvolveu um estilo próprio de vanguardismo, estabelecendo o domínio da razão. Gestos e movimentos eram calculados meticulosamente, adquirindo significados simbólicos – era a biomecânica. Esse método de encenação foi apresentado pela primeira vez, em 1918.

Esse importante diretor e teórico do teatro da primeira metade do século XX utilizou, em suas peças, a projeção de filmes, o *jazz* e a concertina; o ritmo das máquinas, dos motores e rodas em movimento foram acelerados, e o cenário foi composto por estruturas de metal. Ao longo das primeiras fileiras da plateia dispostas em cena, posicionou figurantes a correr. Andaimos eram escalados, e por escadas de corda, os atores escorregavam. Sua ideia era romper com qualquer lastro burguês que, porventura, tivesse sobrado após a revolução.

Durante a ação biomecânica, Meyerhold vestia os atores com macacões-uniformes, pois nada deveria distrair a atenção do público nem mesmo a ação dos atores. Sua concepção na encenação era o antiilusionismo, marcado pela improvisação de um teatro cujo apelo político-ideológico se fazia presente. Meyerhold levou ao extremo a técnica de expressão corporal, pois seus atores eram também acrobatas e dançarinos. Essa sua biomecânica garantiu que o progresso técnico aperfeiçoasse o instrumento cênico.

O EXISTENCIALISMO NO TEATRO EUROPEU

O existencialismo tornou-se uma grande referência para alguns pensadores contemporâneos. Nele, há que se considerar o arcabouço político-sócio-cultural do século XX: guerras, revoluções, crise do capitalismo, avanços científicos

e consequentes questionamentos de valores. Os principais representantes desta tendência que evoluíra numa atmosfera de tensões e incertezas foram **Jean-Paul Sartre** (1905) e **Albert Camus** (1913-1960).

Na obra de **Sartre**, é comum existir personagens imersos em uma situação existencial que lhes impõe tomadas de decisões marcadas pela possibilidade da liberdade. Um exemplo dessa marcante característica das obras do filósofo francês está na peça *As moscas*, cuja situação existencial é a servidão, e a decisão é o assassinato. Sartre compartimenta suas personagens em imagens isoladas de modo a fixá-las pelas imagens que oferecem aos outros. Suas peças conhecidas são: *A prostituta respeitosa* e *Morte sem sepultura*.

Para **Camus**, o homem pode encontrar sua liberdade desde que despreze o mundo no qual é obrigado a viver. Assim, ele constrói sua independência, pois é capaz de expressar a sua individualidade. Nas suas peças, é possível apreender o dogma existencialista, a “angústia” e a questão da “liberdade” humana. São algumas de suas peças: *Calígula*, *O Mal-entendido*, *Os justos*. A proposta de Sartre e de Camus está na escolha consciente do destino ou da revolta. Desse modo, nas suas peças, ambos procuram uma saída para o dilema da existência humana. No entanto, cabe ressaltar que essa proposta não caracterizou o teatro do absurdo, uma vez que não se admitia qualquer possibilidade de explicação do real. Nesse sentido, Sartre e Camus anunciavam a total impotência dos atos humanos.

TEATRO DO ABSURDO

Na Inglaterra, os autores desse movimento se uniram por meio da designação “teatro do absurdo”. Eugene Ionesco, um dos grandes escritores do teatro do absurdo, afirmou que “absurdo é algo que não tem objetivo”. A partir do momento em que o homem se desliga de tudo aquilo que lhe atribui uma identidade,

ele perde seus referenciais e tudo o que faz fica sem sentido. Ao se referir ao processo criativo na dramaturgia, Ionesco declara que é um empreendimento de pesquisa que não promete descobrir uma terra nova. Na contramão da descoberta, o objetivo da vanguarda está na redescoberta e não na invenção, sobretudo no rompimento com os clichês e com o tradicionalismo.

Comprometidos integralmente com a filosofia da negação, o mundo dos cronistas e autores desse movimento literário é marcado por mostras da irracionalidade humana, da sua falta de lógica e de objetivos existenciais. A incapacidade do ser humano de conhecer a sua própria natureza leva à constatação de que é impossível estabelecer regras de conduta para tornar possível a convivência entre os seres. Por isso, a linguagem torna-se um objeto teatral e não um veículo de comunicação da humanidade. Os principais representantes do teatro do absurdo, contrários ao teatro realista, o combatiam com veemência, de maneira a tornar o público consciente de sua posição inconsistente e misteriosa no universo. Usando subterfúgios próximos da farsa, **Eugene Ionesco** (1912) aniquila a linguagem e a estruturação lógica do teatro em suas primeiras peças. Porém, gradativamente, o elemento trágico insere-se com grande força no transcórre de seus trabalhos. De sua obra destacam-se: *A cantora careca*, *A lição*, *As cadeiras*, *Rinoceronte*, *O rei está morto*, *O ovo duro*, entre outras.

O instigante irlandês **Samuel Beckett** (1906) conquistou notoriedade mundial com a peça *Esperando Godot*, em que retrata o ser humano encarcerado num círculo vicioso, demonstrando, de modo trágico, a incapacidade de crer e de renunciar à esperança, e o russo **Arthur Adamov** (1908-1970) tem sua obra baseada na convicção de que vivemos uma crise de fé na linguagem. Em sua peça *Pingue-pongue*, numa tentativa de atingir um equilíbrio extremamente instável, Adamov acreditava que o teatro deveria mostrar, ao mesmo tempo, os aspectos

curáveis e os incuráveis das coisas. Para ele, o aspecto incurável era a inevitabilidade da morte e o curável, o social.

O teatro de **Jean Genet** (1910) pode ser sintetizado como um ato de revolta contra o mundo. Baseado em algumas ideias de Artaud, diferencia-se deste por se manter suportado pela palavra e em outros recursos básicos do teatro do Ocidente, levando-os a seus extremos, a ponto de esgotá-los. Similar a ele, pode-se apontar Fernando Arrabal (1932), responsável pelo lançamento do que chamará de “teatro-pânico”, que recebeu influência da encenação barroca.

Contrário à falta de perspectivas e irracionalidade do teatro do absurdo, o **teatro-documento** destacou-se por sua linguagem poética, objetividade de pesquisa, e pelo rigor da fidelidade histórica a fatos fundamentais da atualidade. **Peter Weiss** (1916) e **Rolf Hochhuth** (1931) são seus principais representantes.

BERTOLT BRECHT E O TEATRO ÉPICO

Nascido na Alemanha, **Bertolt Brecht** (1898-1956) considerou, nas suas reflexões sobre o fenômeno teatral, tanto os propósitos de uma peça, como também o porquê da presença do público no espetáculo. Estas conjecturas o levaram à formulação da teoria do **teatro épico**, cujo papel óbvio é o de desmistificar a sociedade de classes.

A teoria brechtiana do teatro coloca em questão novos termos para o texto. Não se trata mais, com efeito, de saber qual a importância a ser atribuída ao texto em relação aos outros elementos do espetáculo. Também não interessa definir um esquema hierárquico que acentue ou diminua tais elementos frente a ele. Brecht questiona também a função do texto dentro do conjunto que caracteriza a realização cênica, já que ao representá-lo, é possível oferecer diversos significados, adaptando-o ou não, a um público particular.

Na Europa, durante a primeira metade do século XX, período em que a reformulação do teatro com a finalidade de agitação e propaganda política e ideológica ainda estava acontecendo, uma nova forma de representação dramática era concebida por esse importante autor alemão. Para ele, o teatro revolucionário dependia da direção a ser efetivada e não apenas exclusivamente da peça em si. Nesse sentido, uma encenação dinâmica apresentava-se como uma solução provisória, legítima somente enquanto não fosse possível uma transformação das raízes mais profundas das bases teatrais.

O teatro feito por Brecht não intencionava incitar emoções, mas apelar para o senso crítico do espectador. Sua preocupação estava na transmissão do conhecimento e não nas vivências de cada personagem. Por isso, o ator tinha como função mostrá-lo e não incorporá-lo, de maneira a não acarretar um adensamento psicológico do perfil da personagem. Suas premissas didáticas se pautavam no entendimento de que o teatro é um dos instrumentos que pode efetivar uma revolução. Em cada situação, o ensinamento preciso deveria estar isolado, dando assim, a medida dialética da história.

Portanto, ao ator não caberia confundir-se com a personagem, já que tal atitude prejudicaria a instauração da consciência revolucionária. Com efeito, o resultado desejado era lembrar ao público que o personagem não é uma imitação do real, mas uma simulação, um objeto fictício. Foi do estudo da arte chinesa do espetáculo, que Brecht trouxe essa nova modalidade no seu teatro épico: o efeito de distanciamento, embora não proibisse que seu ator, durante os ensaios, se colocasse na pele da personagem. Porém, isso serviria, segundo ele, como um método de observação, parte essencial da arte do comediante.

Esse pensamento admitia um estágio anterior e necessário, tendo em vista a procura do efeito de distanciamento (ou estranhamento). Para afastar-se, é necessário estar próximo, e esta técnica de aproximação antecede seu oposto, ou seja,

o distanciamento desejado por Brecht. Portanto, na visão brechtiana, o drama posicionava o homem como parte de um mecanismo inteiramente calculável, no qual ele era o responsável pela manutenção do funcionamento da história mundial. Essa seria uma possível conotação didática para o teatro que Brecht apresenta.

Diversos fatores contribuíram para que a prática brechtiana fosse carregada de autenticidade ao expor diversos modos de teatralização do texto. São eles: os diálogos, os *songs* e o material gráfico. Os *songs*, por exemplo, são instrumentos de intervenção que proporcionam o distanciamento, ao introduzir um sistema de quebras, cujo objetivo é romper com a continuidade da ação, com a naturalidade de uma interpretação e com a identificação com o personagem. Em primeiro lugar, personagem e o ator precisam passar por uma ruptura, ou seja, aparecem como elementos distintos. O *song* é cantado pelo ator dirigindo-se de frente para a plateia, e nesse momento, o personagem representando por esse ator fica temporariamente reservado a um segundo plano. Essa interrupção não o anula por completo, uma vez que o intérprete se parece ainda, com o personagem. Para melhor descrever essa situação, lançando mão de um tema vigente em nossa sociedade da informação, é como se a personagem ficasse em *standby* no momento em que o *song* é executado pelo ator. Assim sendo, a novidade da prática brechtiana está relacionada com a invenção de um texto plural, de várias características, marca de uma heterogeneidade capaz de reforçar possibilidades significantes presentes no texto teatral.

Com relação aos elementos gráficos do espetáculo, para Brecht, eles tinham por objetivo integrar a linguagem escrita. No trabalho de ensaios, recomendava aos atores mudarem suas falas para terceira pessoa, transpondo-as para o tempo passado. Na leitura das falas, deveriam ser realizadas rubricas, e para promover a ilusão, recorria-se à parábola. A função pedagógica

e sua metodologia artística, somadas à renúncia da psicologia em favor da exemplaridade e ao apelo à objetividade crítica, são elementos que essencialmente compõem a concepção teatral de Brecht. Para ele, o teatro épico não apresentava nenhuma novidade peculiar, já que ele assumira que o seu caráter expositivo e a ênfase no artístico assemelhavam-se ao antigo teatro asiático.

Independente da validade ou não das ideias de Brecht, cabe ressaltar seu empenho em estimular o senso crítico do público numa proposta artística que pretendia denunciar e abolir as contradições econômicas consolidadas pela burguesia. O autor, encenador e teórico alemão influenciaria a produção teatral ocidental desde então, com importantes implicações também no campo da educação, principalmente com o seu teatro didático. Da sua extensa obra dramaturgica, destacam-se *Baal*, *O homem é um homem*, *A ópera dos três vinténs*, *Galileu Galilei*, encenadas em todos os palcos do mundo.

No Brasil, podemos citar o trabalho desenvolvido pela professora Ingrid Dormien Koudela (1991, 1996), que investiga a prática teatral na educação, tendo como pressuposto o jogo teatral a partir da estética das peças didáticas de Bertolt Brecht.

ARTAUT E O TEATRO DA CRUELDADE

Figura controversa na esfera teatral, Antonin Artaud (1896-1948), o criador do teatro da crueldade manifesta, na sua obra *O teatro e seu duplo*, as suas ideias e experiências teatrais. Poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês, Artaud propõe uma renovação total na arte dramática a partir do trabalho de corpo do ator, em cujo gesto e grito devem estar presentes a crueldade da existência. Em seu projeto permanente consta a exploração do mundo interior de cada um e a oposição que existe com aquilo que aparenta em sociedade. Por isso, defende que a linguagem deve exprimir as verdades secretas da pessoa, sua esfera psicológica. Artaud deixou um legado precioso de reflexões acerca do papel do teatro na existência humana, e que iria influenciar sobremaneira o teatro

feito no ocidente a partir de então, tornando-se referência de grandes diretores como Peter Brook e Grotowski.

O TEATRO POBRE DE JERZY GROTOWSKI

Na década de 1960, **Jerzy Grotowski** (1933), diretor do Teatro-Laboratório de Wrocław, propõe o teatro pobre, sustentado na relação ator-espectador, sem aceitar as possibilidades cênicas da literatura, da arquitetura, do figurino e da iluminação. Os atores estabeleceriam um contato direto com o público, ao qual atribuíam um papel decisivo no drama, pois bastava que abandonassem o palco e ganhassem as estruturas construídas entre os espectadores, incluindo-os, assim, na arquitetura da ação. Para Grotowski, o teatro se define com o encontro do espectador com o ator. Suas ideias inspiraram diversos encenadores por todo o mundo, que abriram mão do texto convencional para enfatizarem a criação coletiva. O espaço deixa de ser tão importante, uma vez que o espetáculo pode ser realizado tanto entre quatro paredes quanto ao ar livre.

Aliando arte e vida numa possível síntese, o teatro pobre instigou o surgimento de novas criações dramáticas, como o *happening* e as experiências de Peter Brook (1925), na Inglaterra, do teatro *off-off-Broadway*, em Nova York, e do Teatro Oficina, em São Paulo. Em contraposição ao apelo comercial da *Broadway*, e sob inspiração de Grotowski, companhias se instalaram na periferia de Nova York – como o *Living Theater* (1951) de Julian Beck (1925) e Judith Malina (1927), e o *Open Theater* (1963), que ao abraçar posturas despojadas (sem apego comercial), acabam por formar núcleos responsáveis por algumas das mais ricas experiências teatrais contemporâneas.

PETER BROOK

Esse grande nome do teatro e do cinema europeu nasceu em Londres (1925), e desde 1968 mora em Paris, onde fundou o Centro Internacional de Criação Teatral, no qual desenvolve seus trabalhos de direção de atores e novas montagens. Brook foi influenciado, principalmente, por Brecht e por Artaud, e seu teatro é marcado por densa caracterização psicológica, na medida em que torna visível a “invisível” alma humana. Seu primeiro sucesso foi como diretor do filme *Titus Andronicus*, escrito por Shakespeare, e cujo protagonista foi Laurence Olivier. A partir de 1962, torna-se co-diretor da tradicional *Royal Shakespeare Company*, ao lado de Peter Hall.

São lendárias as suas encenações feitas em Nova York (*West End* e *Broadway*), Paris e Londres. Para o cinema, leva o teatro e a literatura como *A Sombra da Força* (1953), peça de John Gay, *Moderato Cantabile* (1960), romance de Marguerite Duras, e *O Senhor das Moscas* (1962), romance de William Styron. Em 1966, monta *Marat-Sade*, de Peter Weiss, cuja filmagem também dirige. Sua última atuação no cinema como diretor foi no filme que obteve grande sucesso no circuito do “cinema-arte”, *Marabharata*, de 1995.

TEATRO NORTE-AMERICANO

A partir do século XX, a cena teatral norte-americana ganha contornos próprios, fruto da evolução da cultura e da arte no país. Surgem grandes nomes da dramaturgia e novas formas teatrais são proclamadas, frutos da pesquisa e do olhar contemporâneo sobre o mundo. De forma geral, aqui será apresentado o que aconteceu na primeira metade do século XX: os musicais da *Brodway* e as vanguardas norte-americanas, sem, contudo, esgotar o assunto.

OS MUSICAIS DA BROADWAY

Se por um lado o Teatro russo refletia os ideais revolucionários de 1917, nos Estados Unidos, o chamado *american way of life* (modo de vida americano) revelava, nas primeiras décadas do século XX, uma sociedade de consumo exacerbado inversamente proporcional aos valores soviéticos. No contexto capitalista estadunidense, o Teatro tornou-se um empreendimento comercial, convergindo para o *show business* na *Broadway*.

As práticas que se consolidaram na *Broadway* foram desenvolvidas no século XIX, porém os musicais, sua característica marcante, alcançaram um patamar relevante com a peça *Show Boat*, de 1927. Em 1943, um musical baseado em uma comédia *folk* – *Os Lilases crescem verdes* – de Lynn Riggs, fez um estrondoso sucesso. Tratava-se do musical *Oklahoma*, que fez 2250 apresentações somente em Nova Iorque, quebrando todos os recordes de bilheteria. Importante salientar que o gênero musical exige dos intérpretes um tríplice virtuosismo de ator, de dançarino e de cantor.

Durante a década de 1930, os Estados Unidos mergulharam numa profunda crise financeira, originada em 1929 pela quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque. Nesse período de depressão, a *Broadway* manteve-se firme com a apresentação de uma série de dramas que examinavam as convicções da sociedade americana. Um exemplo disso é a peça *As raposinhas* (1939), de Lillian Hellman, em que eram analisadas as raízes do capitalismo americano, e se mostrava a tradição sulista como agente no processo pelo qual o industrialismo se desenvolvera no país. Outro exemplo do olhar teatral voltado para o exame daquela sociedade é a peça *A morte do caixeiro viajante*, de 1949, na qual Arthur Miller – seu autor – apresenta uma crítica consistente aos valores americanos da época.

Internacionalmente, o musical americano conseguiu prestígio e revelou-se uma expressão artística especificamente americana. Produções como *Um violinista no telhado* (1964) excursionaram pela Europa e tiveram repercussão positiva. Ligada ao *show business*, a *Broadway* tende a diminuir suas produções anuais. Comédias leves e musicais dominam os trabalhos que estão em cartaz nos dias atuais. Os investidores financeiros, que recebem a alcunha de *anjos*, se arriscam em apostas que podem lograr sucesso ou fracasso, tornando tensos os propósitos comerciais que permeiam tais produções.

VANGUARDAS NORTE-AMERICANAS

A partir dos anos 60, principalmente nos Estados Unidos, foram criadas companhias teatrais calcadas na experimentação e no vínculo com o ativismo antiguerra, dentre as quais se destacam o *Living Theater* e o *Bread & Puppet Theater*.

LIVING THEATER

Companhia de teatro experimental fundada em Nova York (1947) pela atriz e diretora Judith Malina e seu marido Julian Beck, que foi pintor, poeta, cenógrafo e diretor. Desde o seu início, o ativismo político foi uma das principais marcas da companhia, destacando-se o movimento a favor da desobediência civil na luta contra a participação americana na guerra do Vietnã. O *Living Theater* também defende a necessidade de extirpar a divisão entre palco e público, arte e vida, público e atores, conclamando a plateia a participar ativamente das cenas de seus espetáculos. Essa companhia figura entre os mais importantes grupos de teatro coletivo do século XX.

BREAD & PUPPET THEATER

Companhia também criada em Nova York, no início dos anos sessenta, e que teve participação ativa nos movimentos contra a guerra do Vietnã. Sua atuação na esfera política acompanha sua trajetória artística, tais como o teatro de formas animadas, que nos seus espetáculos utiliza bonecos gigantes feitos de papel *maché*, em protesto contra os governos imperialistas num mundo globalizado. A temática de seus espetáculos abriga também o discurso contra a sociedade de consumo e a supremacia do dinheiro no mundo globalizado. Entre as suas muitas produções, destacam-se: *Circo de Ressurreição Doméstica* (1998), espetáculo anual apresentado a dezenas de milhares de pessoas, e *O Mundo de Pernas para o Ar* (2004).

O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Em 1999, o alemão Hans-Thies Lehmann publicou *Postdramatisches Theater* (Teatro pós-dramático), obra na qual faz uma análise da evolução do teatro após os movimentos de vanguarda do século XX. Lehmann rejeita toda e qualquer forma de teatro burguês feito até então, e propõe novas formas teatrais, envolvendo a cena e a dramaturgia, devido à necessidade imperiosa do teatro de reconstruir um diálogo com seu público. Adverte ainda, que a necessidade de encontrar novas formas de comunicação com o teatro decorre, primeiramente, da perda do fascínio por essa arte frente aos grandes meios de comunicação de massa, principalmente aqueles ligados às novas mídias eletrônicas. Salaria ainda, que esse diálogo não existe, porque o teatro tem utilizado formas narrativas de representação que apresentam conflitos morais e psicológicos mais adequadas ao cinema e à televisão.

A partir da segunda metade do século XX, o aparecimento de novas tecnologias em cena possibilitou a construção de novas

formas teatrais agregadas a outras artes, como os audiovisuais, as artes plásticas e o circo, somente para citar algumas delas. O uso transversal de variadas formas de expressão artística tem como objetivo trabalhar a percepção do público ou alguma emoção significativa. Numa montagem pós-dramática, a presença do texto é fragmentária, entremeada por elementos cenográficos que, desse modo, passam a ser reconfigurados como sendo interdependentes. Ou seja, no teatro pós-dramático há uma redefinição do papel da dramaturgia, da cenografia e da direção teatral.

Cabe lembrar que Lehmann, ao expor sua teoria sobre o teatro pós-dramático, nele inclui os nomes da vanguarda teatral europeia e norte-americana, dentre eles, Meyerhold, Grotowski, Artaut, Peter Brook, e o *Living Theatre*. Porém, nessa publicação, a opção foi mantê-los como expoentes das vanguardas teatrais do século XX. No teatro contemporâneo, a forma pós-dramática por excelência é a *performance*, como será visto, ainda que brevemente, a seguir.

PERFORMANCE

A *performance* é uma modalidade artística que integra as artes visuais, o teatro, e em algumas situações, também a música, a poesia, e o vídeo. Por isso, se diz que não há atores no sentido tradicional, mas funções a serem desempenhadas cada qual a seu modo. Muitas vezes, os artistas plásticos são tanto os criadores quanto os executantes de *performances*, os quais usam o próprio corpo como meio de expressão. Por isso, há uma preocupação especial com o movimento e o gesto, que são decodificados a fim de traduzir um discurso, que é totalmente simbólico, isto é, que não se baseia na palavra ou em argumentos. Cabe ao *performer*, como autor/ator desenvolver e ser agente do espetáculo, sendo que a *performance* está sujeita a muitas circunstâncias, dependendo da variação do público e do espaço

onde ela ocorre. Seus precursores foram o norte-americano **Allan Kaprow** e o francês **Jacques Lebel**.



TEATRO BRASILEIRO

No Brasil, a ocupação europeia personificada pelos portugueses exerceu forte influência em nossa historiografia. De forma reducionista, a partir do referencial português, divide-se didaticamente a história do Brasil a partir de sistemas político-administrativos, da seguinte maneira: Brasil Colonial (1500-1822); Brasil Império (1822-1889) e Brasil República (1889-dias atuais).

Embora não seja a intenção deste trabalho adentrar em questões epistemológicas ligadas à historiografia brasileira, importa ressaltar que essa maneira de comprimir a história do país em três grandes fases, é no mínimo, plausível de questionamento. No entanto, sua breve exposição aqui se dá pelo fato de que se considera importante estabelecer um panorama mínimo da história do Brasil para que seja possível, especificamente, posicionar o teatro brasileiro nesse contexto.

Além disso, deve-se lembrar que foram inevitáveis as influências históricas externas sofridas pelo teatro nacional em seu âmago, e que estas foram determinantes no estabelecimento da forma e sentido condizentes às épocas em que foram produzidas. Isso posto, veremos agora como o teatro foi se inserido, gradativamente, no processo de formação da cultura ou das culturas (tamanho a diversidade) brasileiras.

No ano de 1540, portanto, no período colonial, a Companhia de Jesus foi fundada por Inácio de Loyola (1491-1556). Sua fundação foi uma contrapartida da Igreja Católica (Contra-Reforma) ao crescente protestantismo (Reforma Religiosa) originado pelas 95 teses de Martinho Lutero, que deram origem a uma nova forma de conceber o cristianismo, em detrimento do que era apregoadado pela Igreja Católica, cujo objetivo era o de angariar fiéis (catequização), sobretudo, no continente americano, repleto de povos nativos alheios aos dogmas cristão-católicos.

Assim sendo, o ensino do latim adquiriu grande importância no intento de estabelecer sua internacionalização. A partir daí, podemos pontuar o teatro que, nas escolas jesuítas, era realizado em latim e constituía um dos principais instrumentos na prática didática dos espetáculos que se propunham a ensinar as bases do cristianismo católico aos indígenas, num claro exemplo de aculturação, uma vez que as culturas locais foram desconsideradas em nome de uma missão civilizatória contra-reformista.

Nesse sentido, pode ser destacada como principal ferramenta utilizada pelos colonizadores portugueses para doutrinar e “civilizar” os índios, o teatro catequizador do padre jesuíta José de Anchieta (1533-1597). Nessas encenações, eram utilizados os recursos disponíveis na natureza para a criação dos figurinos, cenários e efeitos especiais, aos quais se somavam recursos sonoros (música instrumental, canto), corporais (dança, mímica) e plásticos (máscaras). Além do latim, presente no texto dramático e nos diálogos entre as personagens, Anchieta lançou mão do castelhano, do português e do tupi-guarani. Sua peça mais conhecida é o *Auto de São Lourenço*, que apresenta personagens medievais, anjos, demônios e santos, ao lado de personagens representando o povo tupi-guarani.

Estes autos sacramentais, de caráter dramático com fundo religioso, moral e didático, representavam, além de demônios e santos, imperadores, rainhas e, algumas vezes, apenas simbolismos, como o amor ou o temor a Deus. Ressalta-se que o teatro jesuítico foi usado como instrumento pedagógico, aproveitando a crença de que os índios afeiçoavam-se pela música e pela dança. Sendo assim, os jesuítas apropriaram-se de elementos da cultura indígena, fato que delegava ao teatro uma maior competência (se comparado ao sermão de uma missa) na missão catequizadora, com o apelo aos incríveis efeitos da imagem representativa. Desse modo, pode-se afirmar que as escolas jesuíticas contribuíram para que o teatro tivesse um lugar de destaque junto à educação formal, ainda que, nesse caso, estivesse vinculado aos preceitos e dogmas religiosos da Igreja Católica e à manutenção e perpetuação do poder eclesiástico também nos continentes colonizados.

No Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII, destaca-se o Teatro do Padre Ventura, que encenava comédias intercaladas por canções do luso-brasileiro Antônio José da Silva. Nesse contexto, espetáculos eram importados de Portugal e Espanha, por meio do Teatro de Manuel Luís. Tais representações, de tom popular, organizadas por grupos amadores em praça pública, celebravam as autoridades e aconteciam, sobretudo, em momentos festivos. Após a sala do Padre Ventura ter sido destruída por um incêndio e a de Manuel Luís ter sido fechada, D. João VI mandou construir, já na primeira década do século XIX, o Real Teatro de São João.

O ROMANTISMO NO TEATRO BRASILEIRO

Em termos artísticos, se sobressai, entre os diversos vultos célebres da dramaturgia romântica brasileira, a figura de **Gonçalves de Magalhães**, e como resultado de seu trabalho no teatro, pode-se citar a edificação, no meio artístico, de uma

consciência nacional, além da motivação interna no país pela busca de uma identidade própria, capaz de libertá-lo do ranço colonialista. O Romantismo foi, portanto, a tentativa de enaltecer uma produção artística genuinamente brasileira.

O trabalho de Gonçalves de Magalhães serviu de elo para a transição da escola antiga e o Romantismo. Em 1838, no Rio de Janeiro, estreou a peça *Antônio José ou o Poeta da Inquisição*, considerada pelo próprio autor, como a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e a única voltada exclusivamente para temas nacionais.

Outro vulto importante, relacionado à criação da comédia brasileira foi **Martins Pena** (1815-1848). De perfil popular e sem ambições, ele concatenou, a partir de sua observação satírica, aspectos da realidade brasileira de então. O dramaturgo foi o fundador da comédia de costumes, relevante segmento da literatura teatral brasileira, e que descortinava um painel histórico do Brasil da primeira metade do século XIX. Astuto observador, Martins Pena consagrou costumes e características que permaneceram atemporais, ou seja, sua obra foi para além do seu tempo, conservando-se sempre atual.

Enquanto eclodia o idealizador movimento romântico, Martins Pena antecipou precisamente alguns dos nossos traços dominantes. Voltava-se para o passado por não estar satisfeito com o presente; definiu as relações entre brasileiros e estrangeiros no país; mostrou o provincianismo e a vida urbana; as diferenças entre o sertanejo e o metropolitano. Explorou ainda, em seus escritos, as profissões indignas e o mau caráter, representado pelo tráfico negreiro no seio de uma sociedade que considerava legítima a exploração do trabalho escravo. Em sua obra também dedicou atenção aos vícios humanos e pecados capitais tratando com sarcasmo modas e manias de sua época. Por tudo isso, a figura de Martins Pena se consolidou na história do teatro brasileiro, sobretudo no gênero comédia. Entre suas

obras, destacam-se *Juiz de paz na roça*, *O judas em sábado de aleluia*, *Quem casa quer casa*.

Importante ator brasileiro dessa época, **João Caetano** formou uma companhia de teatro com o objetivo de acabar com a dependência de atores de fora do país para o teatro brasileiro. Tal companhia foi fruto da afirmação nacional, que movimentou, naquele contexto, o ensejo da formação de uma identidade nacional.

Por três décadas, a atuação de João Caetano nos palcos determinou a imagem do ator brasileiro, referência para muitos na arte da interpretação. Para ele, o teatro organizado e dirigido com destreza deveria ser um verdadeiro modelo de educação, inspirador do patriotismo, da moralidade e dos bons costumes para aos jovens. Ele entendia ainda, que a arte dramática era a imitação da natureza e não a realidade dela; que o jogo do intérprete é todo de convenção, a ponto de criar uma segunda natureza para si, e afirmava que o ator, compenetrado no seu papel, seguiria as paixões contidas nele com inexplicável verdade, porém, não as sentiria na extensão da palavra. Sua morte na pobreza destoou de sua carreira marcada pela genialidade.

Retomando os representantes nacionais, deve-se lembrar que a obra teatral de **Gonçalves Dias** passou despercebida por seus contemporâneos em seu tempo de vida, tendo sido apenas reconhecida *a posteriori*. Os títulos de seus dramas denunciam um modelo preocupado com os grandes caracteres, semelhantes aos textos shakespearianos, e seus personagens, em geral, cedem ao impulso do mal, arrependendo-se posteriormente, e resgatando-se diante do juízo eterno. Para Gonçalves Dias, o drama se resumia à comédia e à tragédia. Em forma de prosa, escreveu 04 peças: *Paktull*, *Beatriz Cenci*, *Leonor de Mendonça* e *Boabdil*, mas é notório o fato de que sua grande contribuição para literatura brasileira está na poesia, o que não tira seu mérito de dramaturgo.

Contribuem também, significativamente para a consolidação do repertório do teatro brasileiro: **Castro Alves**, com a peça *Gonzaga ou A revolução de Minas*; as comédias *A torre em concurso*, de **Joaquim Manuel de Macedo**; e ainda, *O demônio familiar*, de **José de Alencar**. Nessa última, a sociedade escravocrata é retratada de maneira estigmatizada, de modo a evidenciar, genericamente, os diversos aspectos negativos que a circundavam. Alencar tinha como objetivo ilustrar que o trabalho honesto era a condição essencial para o homem livre, ideia polêmica para sua época, porque integrava o escravo na sociedade, fazendo dele um cidadão brasileiro. Diante dessa convicção, como em tantas outras de sua obra, Alencar demonstrou seu sentimento de nacionalidade. O julgamento artístico de sua obra teatral apresenta aspectos positivos considerando-se que ele abandonou a dramaturgia ainda muito jovem, e se porventura tivesse insistido no gênero, possivelmente teria aprimorado as suas imensas virtudes. Encontram-se nas suas peças, lado a lado, exemplos de Romantismo e de Realismo.

Anterior à comédia, **Joaquim Manuel de Macedo** dedicou-se a escrever peças dramáticas, tais como *Cobé* e *Amor e Pátria*, ambas escritas na década de 1850. Seus temas relacionavam-se com o panorama das décadas em que se dedicou ao palco, sem introduzir novas contribuições. Porém, seu talento inovador manifestou-se no romance *A moreninha*, obra marcante para o romantismo devido ao seu frescor e notável inspiração. Ao aliar-se às intenções realistas da escola francesa, Macedo afastou-se da sátira concreta de Martins Pena para se dedicar às críticas genéricas repercutidas pelos moralistas do teatro. Foi contundente na crítica à sociedade e seus personagens traduziram diversos tipos brasileiros.

Gonzaga ou a Revolução de Minas foi o único texto completo de **Castro Alves**, escrito exclusivamente para o teatro. Essa peça dramática pode ser considerada uma das mais expressivas do drama romântico brasileiro. O autor tinha apenas

20 anos de idade quando escreveu o drama, que posiciona um poeta (Gonzaga) como herói, quando, na história, se descobre a conjuração e ele demonstra grande coragem. Castro Alves estabeleceu um elo entre o movimento que reivindicava a liberdade do Brasil e a luta para abolição da escravidão. O autor revelou sua habilidade como fabulador, pois além da presença dos escravos, também surge, na trama, um conflito sentimental entre os protagonistas. Essa obra se adapta mais à oratória do que ao teatro, e tem eficaz efeito junto ao público que o autor desejava atingir: a plateia acadêmica.

TEATRO REALISTA NO BRASIL

Durante a segunda metade do século XIX há uma reação aos exageros românticos, percebidos em peças que serviram de transição para o Realismo, como *A Lição de botânica*, de **Machado de Assis**, que não foi tão bem sucedido como dramaturgo, como o fora, indiscutivelmente, como escritor. Constata-se o interesse maior de Machado de Assis pela linguagem dramática somente em sua juventude, época efervescente no que diz respeito à arte cênica no Rio de Janeiro. Machado não conseguiu apresentar, nas suas peças, tipos humanos de riqueza semelhante aos personagens de seus clássicos literários. As personagens, anteriores em geral às dos romances da maturidade, aproximam-se muito pouco dos seus complexos personagens consagrados em obras como *Dom Casmurro*.

O autêntico sucessor de Martins Pena, e cuja mesma preocupação era fixar os costumes, foi **Joaquim José da França Júnior**. Algumas de suas peças *Como se faz um deputado* e *Caiu o ministério* descrevem as politicagens típicas do regime imperial brasileiro. Também satírico foi o tom de **Arthur Azevedo**, autor que dominou o teatro brasileiro até a sua morte, em 1908. Pode-se considerar que ele fechou um ciclo do teatro brasileiro, originado com as comédias de Martins Pena, de quem foi herdeiro

direto. Suas obras mais significativas foram: *A Capital Federal*, *O badejo*, *Amor por Anexins* e *O Mambembe*. De maneira fluente, suas peças progridem naturalmente, da primeira à última linha, sem provocar tédio na plateia. A dinâmica de seus textos nunca foi prejudicada por interrupções explicativas. Seu ritmo ágil envolvia o público, impedindo-o de refletir. Suas tramas também se desenrolavam em versos de métrica e rimas fáceis, em uma continuidade próxima da mais direta construção da prosa comum, o que tornava suas peças leves e engraçadas.

O SIMBOLISMO NO TEATRO BRASILEIRO

O simbolismo acreditava em uma estética em que todos os tipos do teatro, modernos ou antigos, foram criados com a idéia, *a priori*, de fazê-los símbolos. **João do Rio** produziu uma literatura dramática, de teor intimista, que deixava transparecer as sensibilidades retratadas. A sugestão completava o esboço traçado em cena, e as peças, dessa forma, inseriam-se num território poético.

Mórbido e obscuro, **Roberto Gomes** destacou-se no teatro brasileiro pelo emprego de uma psicologia fina e sutil, pela emoção travestida e sofredora, nostálgica e autêntica. A peça mais aclamada de Roberto Gomes é um drama de quatro atos intitulado *Berenice*. Sua elaboração sólida e o resultado seguro de muitos diálogos prenunciavam a boa qualidade do texto.

Importante ressaltar, que nos primeiros anos do século XX, em virtude da Primeira Grande Guerra Mundial (1914), houve no Brasil um distanciamento das produções artísticas europeias. O isolamento impetrado por esse período belicoso gerou um embrião nacionalista manifestado em temáticas regionais, em obras como *Flores de sombra*, de **Cláudio de Sousa**, e *Onde canta o sabiá*, de **Gastão Tojeiro**.

Nesse contexto, mais precisamente no período entre guerras, o teatro foi a arte menos atingida pela Semana de Arte

Moderna, de 1922. Consta-se nesse período, a criação do Teatro de Brinquedo de **Álvaro Moreira**, que estreia com *Adão, Eva e outros membros da família* (1927). Sua escrita coloquial destaca-se pelo inusitado perfil de seus dois protagonistas: um mendigo e um ladrão. Esse exemplo foi seguido por **Joracy Camargo**, em *Deus lhe Pague*, peça que obteve sucesso fora do país, e é considerada a iniciadora do teatro social.

O TEATRO BRASILEIRO NO PÓS II GUERRA MUNDIAL

Em 1948, **Franco Zampari** fundou o **Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)**, em São Paulo, o que pode ser considerado um marco histórico para o teatro brasileiro. Essa experiência bem sucedida em São Paulo viabilizou a abertura de uma filial do TBC no Rio de Janeiro. Contudo, sua grande estrutura gerou problemas em sua administração, e questões financeiras inviabilizaram a existência da filial carioca. Devido a isso, diversos atores optaram por chefiar suas próprias companhias.

O TBC passou por várias fases e existiu como companhia estável até a década de 1960. Seguramente, chegou a ter o melhor elenco do país, composto por figuras como: Cacilda Becker, Tônia Carreiro, Fernanda Montenegro, Cleyde Yáconis, Nydia Lícia, Nathalia Timberg, Tereza Rachel, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Jardel Filho, Walmor Chagas, Ítalo Rossi, dentre outros. A encenação ficava a encargo de europeus, tais como Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi e Ziembinski, que ainda na primeira metade do século XX, destacou-se por sua hábil direção na peça *Vestido de Noiva*, aclamada obra de Nelson Rodrigues. Aliás, essa peça transformou a função do diretor no teatro brasileiro, que passou a ser responsável pela linha estética do espetáculo e não apenas um mero ensaiador.

Nelson Rodrigues foi o pioneiro da moderna dramaturgia brasileira, e constitui uma referência de quem construiu uma obra coerente, contundente e original. Ele expôs o inconsciente

da classe média, seus ciúmes, insanidades, incestos e traições. Nelson Rodrigues nasceu no Recife em 1912, e ainda criança foi morar no Rio de Janeiro, onde começou a trabalhar aos 13 anos de idade, como repórter no jornal do pai. Sua dramaturgia pode ser dividida em peças psicológicas (*Mulher sem pecado, Vestido de Noiva*, p.ex.), peças míticas (*Álbum de família, Anjo Negro*, p.e.) e tragédias cariocas (*A falecida, O beijo no asfalto, Toda nudez será castigas*, p. e.)

Outra referência importante é **Jorge Andrade**, que revelou um talento autêntico para a dramaturgia. Suas peças são marcadas por um sentimento nostálgico, e demonstram a sua insatisfação com o presente. A recusa pela vida atual pode ser percebida também pela ideia de partida ou fuga, características apresentadas em todas as suas peças. Algumas de suas obras são: *A Moratória, O Telescópio e Pedreira das Almas*.

Deslocando-se do Sudeste para o Nordeste brasileiro, há que se destacar a relevante contribuição de **Ariano Suassuna** para o teatro brasileiro. Seu trabalho está muito ligado a uma dramaturgia que assinala caracteres populares e folclóricos, bem como a religiosidade simples, marcada pela condenação dos maus e a salvação dos bons. *O auto da compadecida* exemplifica tais características, e constitui sucesso indiscutível nos palcos, tendo sido adaptado para o cinema e para a televisão. Em sua obra, Suassuna alia espontaneidade e erudição, o regional e o universal. Dentre suas obras estão: *Auto de João da Cruz, O Casamento suspeito e O santo e a porca*.

Seguindo a esteira dos grandes autores, também merece destaque **Gianfrancesco Guarnieri**. *Eles não usam Black-tie* evidenciou problemas sociais oriundos do processo de industrialização e, portanto, relaciona-se com a formação dos grandes centros urbanos. De maneira a explicitar um comprometimento político, especialmente após o Golpe Militar de 1964, a dramaturgia brasileira representada por dramaturgos como Guarnieri utilizou recursos metafóricos para representar

aquele momento histórico. Nesse sentido, um de seus trabalhos que mais repercutiram foi *Um grito parado no ar*, peça que estreou em abril de 1973, em Curitiba, no Teatro Guaíra, com a produção de Othon Bastos Produções Artísticas e direção de Fernando Peixoto.

Digno de referência, o baiano **Dias Gomes** surpreendeu a crítica paulista na década de 1960, com toda humanidade de sua criação simbolizada na obra *O Pagador de Promessas*, adaptada para o cinema e laureada no Festival de Cannes. O filme “Pagador de Promessas”, dirigido por Anselmo Duarte numa adaptação para o cinema, recebeu a Palma de Ouro do Festival de Cannes, em 1962. A peça é ambientada no sertão da Bahia, evoluindo para Salvador, na medida em que o protagonista *Zé do Burro* dirige-se para a capital com o objetivo de pagar uma promessa feita à Santa Bárbara, para interceder na cura de seu burro *Nicolau*. A trama mostra o conflito entre o sincretismo e a intolerância religiosa católica, uma vez que *Zé do Burro* não pode entrar com uma cruz na igreja, porque sua promessa foi feita em um terreiro de lansã. O incidente criado movimentou a cidade, e *Zé do Burro* é morto após uma confusão criada na frente da igreja.

ODUVALDO VIANA FILHO

Autor e ator carioca, conhecido pela alcunha de Vianinha, foi assíduo integrante do Teatro de Arena, e responsável pela fundação do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião. Na militância contra o imperialismo cultural, sua obra coloca em cena a realidade brasileira enfatizada pelo perfil do homem simples e trabalhador por meio de textos como *Chapetuba Futebol Clube*, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*. Oduvaldo Viana Filho se identificou com o movimento operário, que fez com que surgissem no Brasil, organizações sindicais na cidade e no campo, com reivindicações econômicas e políticas. Nesse intuito, criou um elenco para percorrer sindicatos, escolas, favelas e

organizações de bairro. Em 1960, escreveu *A Mais-Valia Vai Acabar e Seu Edgar*, em que denota a estreia do Teatro Jovem, germe do teatro revolucionário anticapitalista.

CHICO BUARQUE

Aclamado por sua produção constituir uma verdadeira biografia de sua geração, o trabalho de Chico Buarque se traduz num diálogo direto com o seu tempo, impregnando-se de motivações e implicações políticas. A estudiosa Adélia Bezerra de Meneses divide a trajetória artística de Chico Buarque em quatro modalidades: lirismo nostálgico, canções de repressão, variante utópica e vertente crítica.

É justamente em sua dramaturgia que a crítica social aparece com maior vigor. Sua primeira participação no teatro foi com a composição da música para o espetáculo premiado no exterior, *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Foi José Celso, quem dirigiu em 1967, seu primeiro trabalho para o teatro – *Roda-viva* – que denunciava com contundência os bastidores do *show business* que fabrica e descarta ídolos em virtude de interesses meramente comerciais. Alguns anos depois (1972), Chico Buarque teve de enfrentar o crivo da censura na parceria com Ruy Guerra, que lhe rendeu a peça *Calabar: o elogio da traição*. Outras obras são: *Gota d'água* (1975); *Os saltimbancos* (adaptação de 1977) e *Ópera do Malandro* (1978).

PLÍNIO MARCOS

Caracterizado pela violência de sua temática de linguagem franca e direta, Plínio Marcos posicionou-se de maneira crítica e contundente ao se reportar aos problemas da classe média brasileira, e daqueles que se encontravam à margem da sociedade. Algumas de suas obras são: *Dois perdidos numa noite suja*; *Navalha na carne*; *Quando as máquinas param*.

BOSCO BRASIL

Autor nascido em 1960, Bosco Brasil integrou-se ao movimento de renovação dramaturgica dos anos 1990. Privilegiando temas ligados à juventude e suas contradições, estreou em 1994, com *Budro*, dirigida por Emílio Di Biasi. Ganhou os prêmios Shell e Molière de melhor autor, e foi um dos fundadores do Teatro de Câmara de São Paulo, inspirado no Teatro de Câmara de Estocolmo, fundado por Strindberg. Nesse novo espaço, estreou como autor e diretor de *Atos e Omissões*, texto em que contextualiza, no gênero comédia, uma séria e profunda discussão sobre a juventude marginalizada da periferia. Em 1996, no mesmo teatro, encena a peça *Qualquer Um de Nós*. Teatro de Câmara apresentou ainda, *Balada de um Homem Ridículo*, de Vadin Niktin, inspirado em Dostoievski, e o *Homem da Flor na Boca*, de Pirandello, com Cacá Carvalho, artista convidado, encerrando o histórico desse espaço. Em 2001, Bosco Brasil surpreende com o breve texto *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, apresentando um novo ciclo da dramaturgia brasileira promovido pelo Ágora, Centro para o Desenvolvimento Teatral. Com encenação de Ariela Goldmann, a obra deflagra um diálogo entre um imigrante polonês fugido da II Guerra Mundial, e o agente policial que faz a triagem na imigração. Essa montagem ganhou os prêmios *Shell* e *APCA*, de melhor autor em 2002.

DRAMATURGIA FEMININA NO BRASIL

No Brasil da segunda metade do século 20, vão surgir nomes de vulto na dramaturgia feminina, cujas peças versam sobre o universo feminino e sobre questões políticas e culturais de nosso país, com maestria e grande intensidade dramática. Os temas variam de acordo com cada escritora, mas pode-se afirmar que, invariavelmente, tratam o 'ser mulher' na história (a solidão, os sonhos e fantasias; a liberdade e a prisão; a

submissão e o casamento; os desejos femininos – a sexualidade, a maternidade e os cuidados e descuidos afetivos; o olhar sobre o masculino; a doação de si para o outro; a afetividade positiva e a negativa – inveja, o ciúme e o rancor, e a sobrevivência e o mundo do trabalho). Já o pano de fundo da dramaturgia feminina diversifica-se: a revolução comunista e o ideário marxista, as duas grandes guerras do século XX (o sentimento do absurdo), o desenvolvimentismo de JK, a teoria psicanalítica de Freud, o movimento da contracultura, a ditadura militar e a abertura política dos anos 80 e 90.

São alguns nomes de vulto da dramaturgia brasileira desse período, suas principais características e algumas de suas peças:

Renata Pallottini – Suas peças apresentam cunho político-social, nas quais retrata a herança do anarquismo italiano. Como exemplos podem ser citadas: *Sarapalha* (1957, adaptação do conto de Guimarães Rosa); *Enquanto se vai morrer...* (1973); *Colônia Cecília* (1987); *O país do sol* (1997); e *Sarapalha* (1999-segunda versão).

Hilda Hilst – Tem como principais características a linguagem poética, a complexidade de idéias, a realidade de construção livre sem compromisso com a questão temporal. Dentre suas obras destacam-se: *A Possessa* (ou *A Empresa* – 1967); *O rato no Muro* (1967); *Aves da noite* (1967/1968); *A morte do Patriarca* (1969).

Leilah Assunção – Retrata a angústia visceral e a solidão feminina, reforçadas pela instabilidade política, as desigualdades sociais e a sexualidade humana. *Fala baixo senão eu grito* (1969); *Boca Molhada de Paixão Calada* (1984) e *Lua Nua* (1986) fazem parte da sua obra.

Consuelo de Castro – Mostra as vertentes políticas contra o capitalismo e a burguesia; discute as trágicas repercussões de ser consciente da dura realidade do período ditatorial sofrida, sobretudo, pelos jovens. À *Flor da Pele* (1969); *Ao sol do Novo*

Mundo (1976); *O grande Amor de Nossas Vidas* (1978); *Louco Circo do Desejo* (1983) e *Strip-tease* (1984/1985) compõem sua obra.

Maria Adelaide Amaral – *Bodas de Papel* (1978); *Cemitério sem Cruzes* (1978); *De Braços Abertos* (1984) e *Salve-se quem puder* (1983) retratam a nova classe média, advinda do milagre econômico brasileiro, e esboçam um retrato impiedoso da mulher (seres tolos, sem valor, consumistas e dependentes do companheiro).

Maria Clara Machado - Leva em conta os interesses e as necessidades das crianças; retoma a estrutura do conto de fadas com uma nova linguagem; e convoca as pessoas para uma nova postura diante do mundo. Dentre suas obras, podem ser citadas: *A moça da Cidade* (1951); *A Bruxinha que era boa* (1955); *Pluft, o Fantasminha* (1955); *Maria Minhoca* (1968); *Tribobó City* (1971).

Adelia Prado- Investiga a realidade e cria uma suprerrealidade feminina; discute o que é ser mulher e a necessidade de acabar com o conflito no casamento (aparência e essência).

O TEATRO DE ARENA

Fundado em 1953, antes de ter sua própria sede, a companhia de Teatro de Arena estreou nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, com a apresentação da peça *Esta Noite É Nossa*, de Stafford Dickens. Integravam o grupo, entre outros, José Renato, Geraldo Mateus, Henrique Becker, Sergio Britto, Renata Blaunstein e Monah Delacy. Depois disso, o Teatro de Arena tornou-se a maior referência da dramaturgia nacional a dominar os palcos, nos anos 1960.

Até 1956, diferentes gêneros de textos passaram pelo Arena em busca de uma estética própria. Ao fundir-se com o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), foi contratado Augusto Boal para ministrar aulas sobre as ideias de Stanislavski ao elenco

e encenar *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. Figuram entre os seus estreantes, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Floramy Pinheiro e Riva Nimitz.

O Arena criou um Seminário de Dramaturgia e laboratórios de interpretação, tendo em vista a abertura para os textos nacionais, os quais demandavam um novo estilo de interpretação pertinente aos padrões brasileiros e populares. Ainda no final da década de 1960, apresentou originais escritos pelos integrantes da companhia, representando um expressivo movimento de nacionalização do palco e da discussão da realidade nacional.

Após passar por um estágio na França, José Renato põe em prática a noção de teatro popular, servindo-se de clássicos da dramaturgia com enfoques renovados. Esse momento, marcado pela nacionalização dos clássicos, registra encenações de grande importância artística, influenciadas diretamente por Bertolt Brecht. Importante registrar que José Renato saiu do Arena em 1962, quando mudou-se para o Rio de Janeiro, para dirigir a companhia estatal, Teatro Nacional de Comédia – TNC. Integraram o elenco estável da companhia, artistas como Juca de Oliveira, Paulo José, Joana Fomm, Dina Sfat, Lima Duarte, João José Pompeo, Myrian Muniz, Isabel Ribeiro, Dina Lisboa e Renato Consorte.

Com o Golpe Militar de 1964, a companhia obrigou-se a repensar o seu repertório de modo a driblar a ferrenha censura que se instalou naquele contexto. O subterfúgio foi a criação, em 1965, do *Arena Conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri, que estreava um novo procedimento cênico interpretativo, intitulado *sistema coringa* (todos os atores fazem todos os papéis, alternando-os entre si). O coringa também servia de elo entre a ficção e a plateia. Outras experiências dessa nova concepção se chocaram com a proposta do Teatro Oficina, companhia teatral que será estudada em seguida.

As novas experiências de Boal fazem surgir em 1971, o *Teatro Jornal - 1ª Edição*, o qual originará no futuro, o Núcleo Independente. Trata-se de uma estética voltada para a mobilização popular, que se desenvolveu a partir da leitura de jornais diários. O elenco improvisava notícias, apresentando pontos de vistas variados sobre o problema constatado, oferecendo-se para ensinar o público. Eis a gênese do Teatro do Oprimido. Os posicionamentos do Arena lhe garantiram o *status* de reduto inovador e hegemônico, em se tratando de atividade dramática. Sua sede foi comprada pelo Serviço Nacional de Teatro, SNT, e em 1977, foi transformado no Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

TEATRO OFICINA

Criada no final da década de 1950, essa influente e importante companhia teatral evoluiu de uma fase amadora para a profissional, tendo como grande referência o encenador José Celso Martinez Corrêa. A partir dos anos 80, sofre reformulações e passa a ser denominada Oficina Usyna Uzona.

O Teatro Oficina incorporou-se, gradativamente, às mais importantes transformações do contexto ocidental, e alcançou relevante destaque, inclusive fora do país, com a peça *O Rei da vela* (1967), de Oswald de Andrade, que se torna referência para o movimento tropicalista. Sua intenção era fazer um novo teatro, distante do profundo teor burguês do TBC e do nacionalismo do Teatro de Arena. Participaram de sua primeira fase, além de José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Caetano Zamma, Fauzi Arap e Ronald Daniel. Após algumas experiências, voltou-se para o pensamento de Bertolt Brecht, com a montagem *Andorra*, de Max Frisch, em 1964, e *Os Inimigos*, de Máximo Gorki, em 1966, ambas dirigidas por José Celso, e ilustram a radicalização da sua pesquisa artística.

Em 1966, um incêndio destruiu a sala, e remontagens de antigos sucessos são realizadas para angariar recursos para a reconstrução do teatro. Entre os intérpretes desse período, sobressaem-se Célia Helena, Eugênio Kusnet, Miriam Mehler, Beatriz Segall, Betty Faria, Raul Cortez, Abraão Farc e Linneu Dias. Durante a década de 70, uma crise interna abalou a companhia, fazendo surgir uma nova equipe sob a liderança dos remanescentes José Celso e Renato Borghi.

As mudanças se materializam em 1971, com a obra *Gracias, Señor, criação coletiva* que originou o Oficina Usyna Uzona. A mudança radical na linguagem proposta nesse empreendimento possui contornos vivenciais aprofundados na encenação seguinte, uma recriação autobiográfica de *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov (1972). Essa nova formação é composta por Henrique Nurmberger, Joel Cardoso, Esther Góes, Cidinha Milan, Analu Prestes e Luís Antônio Martinez Corrêa.

Em 1974, José Celso é exilado para Portugal, onde elabora e dirige em condições precárias de trabalho, o filme *Vinte e Cinco*, estreado em 1976. Retornou ao Brasil em 1979, concentrando esforços em novas linguagens. Na década de 1980, o trabalho do grupo limita-se a ministrar oficinas, organizar leituras e eventos de curta duração.

Na década de 1990, José Celso retorna à cena em *As Boas*, de Jean Genet, atuando ao lado de Raul Cortez e de Marcelo Drummond (novo parceiro de trabalho que divide a gestão da nova fase do grupo). O Teatro Oficina é reinaugurado em 1993, com a obra *Hamlet*, de Shakespeare (o espaço é transformado numa “rua cultural”, pelo projeto de Lina Bo Bardi).

Alguns dos demais integrantes do grupo foram: Catherine Hirsh, Leona Cavalli, Paschoal da Conceição, Denise Assunção e Bete Coelho. As encenações de *As Bacantes*, adaptação coletiva do texto de Eurípidés, em 1996, e *Cacilda!*, do próprio José Celso de 1998, seguem a proposta de releitura e desestruturação dos textos originais em benefício da incorporação de material

autobiográfico. Entre 2002 e 2006, Zé Celso realizou, na íntegra, a montagem da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.



CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Nas duas últimas décadas do século 20, a dramaturgia brasileira foi se afastando de questões políticas e os grupos engajados foram se extinguindo. O **teatro besteirol** marcou a cena brasileira na década de 80, e teve Mauro Rasi, Vicente Pereira, Miguel Fallabela, entre seus dramaturgos mais destacados. O besteirol dirige seu olhar sarcástico e crítico, principalmente, aos “sonhos dourados” de ascensão social da classe média brasileira. Porém, foi no decorrer das décadas de 1989 e de 1990, que a figura do diretor teatral ganha vulto nas produções nacionais. Autores como Antunes Filho, Gerald Thomas, Gabriel Vilela, Ulisses Cruz, entre outros, proporcionaram espetáculos com estéticas assinadas por eles mesmos, frutos de intensa pesquisa teatral. Além disso, grupos e companhias são formadas sob a coordenação desses diretores e de outros nomes, como o Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), do Sesc-SP, sob a coordenação de Antunes Filho, Companhia Estável de Repertório, de Antonio Fagundes, Grupo Tapa, Grupo Galpão, o Oficina e a Companhia Ópera Seca, de Gerald Thomas.

No início dos anos de 1990, surgiram novas companhias. No Rio de Janeiro, estão sediadas a Armazém Companhia de Teatro, criada em Londrina (PR), e a Companhia dos Atores. Em São Paulo, encontram-se Folias D’Arte, Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, Parlapatões, Cia Livre, Cemitério de Automóveis, entre inúmeras outras. Nessas e em outras companhias estão diretores

como Paulo Moraes, Enrique Diaz, Antonio Araújo, Cibele Forjaz, Marco Antonio Rodrigues, Sérgio Carvalho. Junto aos atores, dramaturgos, cenógrafos, iluminadores, essas companhias de teatro contemporâneo instigante expõem a fragmentação e os sentimentos de perplexidade e de confusão sentimental e moral vividas no final do século XX e início do século XXI.

O teatro contemporâneo brasileiro é plural, diversificado, tendo em vista que nele podem ser encontradas as mais variadas tendências e estéticas, num panorama que nos permite afirmar que não estamos tratando de um teatro brasileiro, mas de teatros brasileiros, que corroboram com a própria característica multifacetada de nossa riqueza cultural.

REFERÊNCIAS

- AREAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 2.ed. trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J.
- Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Vol. I. 2. ed. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1986.
- _____. *Mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1987.
- _____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 1979, Coleção Teatro.
- _____. *Jogos para atores e não-atores*. RJ: Civilização Brasileira, 1998.
- BRECHT, Bertolt. O Pequeno Organon para o Teatro. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2 ed. RJ: José Olympio, 1998.
- CAMPOS, Geir. *Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo*. Niterói: EDUFF, 1989.

REFERÊNCIAS

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. SP: Ed. da UNESP, 1997.

CAFEZEIRO, Edwaldo e Carmen Gadelha. *História do Teatro Brasileiro. De Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, EDUERJ, FUNARTE, 1996.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico. A vida de Nelson Rodrigues*. SP: Cia. das Letras, 1993.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CONRADO, Aldomar (org. e trad.) *O teatro de Meyerhold*. RJ: Civilização Brasileira, 1969.

DEGAINE, André. *Histoire du theatre: de la prehistoire a nos jours, tous les temps et tous les pays*. Saint Genouph (France): A.G. Nizet, 1999.

FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira 1838-1888*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

FRAGA, Eudinyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Arte e Tec, 1992. _____. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade, da ação teatral ao teatro de ação*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1995.

GASSNER, J. *Mestres do teatro I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. 4v. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, v. 1 1975; v. 2 1976; v.3 1979; v. 4 1982. GROTHOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

REFERÊNCIAS

GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro*. Campinas: UNICAMP, 1998.

HESSEL, Lothar e Raeders, Georges. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1972.

_____. *O teatro no Brasil da Colônia à Regência*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1974.

_____. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/IEL, 1979-1986.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. RJ: Edições Espetáculo, 1965.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1962 (reed. Global,)

_____. *Nelson Rodrigues. Dramaturgia e encenações*. Estudos, 98. SP: Perspectiva, 1992.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro*. SP: Hucitec, 1993.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *O melhor Teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989. (Textos de Boal, Jabor, Armando Costa, Vianinha e outros).

REFERÊNCIAS

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. SP: EDUSP, 1999.

_____. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva,

_____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Peças, personas e personagens*. São Paulo: Cia. das Letras,

_____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Martins Ed, 1956.

RABELLO, David. *O teatro e a arena*. São Paulo: Ed. Arte e Ciência, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2ed. Trad. e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998 (orig., 1980).

_____. *Introdução às grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SOLMER, Antonino (ed.). *Manual de Teatro*. Lisboa: Cadernos ContraCena, 1999.

SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

STEVENS, Kera e Mutran, Munira H. *O teatro inglês da idade média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.

REFERÊNCIAS

SUSSEKIND, Flora. **O Negro como Arlequim. Teatro & Discriminação.** R.J.: Achiamé, 1982.

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

VASSALO, Lígia *et al.* *Teatro sempre*. Vol. 72. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

VINCENZO, Elza C. de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. SP: Perspectiva, 1992.