

**○ TEATRO POLÍTICO E SUAS REPERCUSSÕES
NA FORMA DRAMÁTICA DO SÉCULO XX**

TSCHERNE, Milca¹

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/ Araraquara, na área de Estudos Literários/ Teorias e Crítica do Drama. Professora Assistente de Língua Portuguesa da FADISC – Faculdades Integradas de São Carlos – SP.

RESUMO: O Teatro Político, entendido aqui como um fenômeno da primeira metade do século XX, foi apontado como uma das tentativas de solução para a crise do drama moderno, diagnosticada ainda no final do século XIX. A crise consistia na falência das relações intersubjetivas; no teatro, a falência da própria relação dramática: a dialógica. O Teatro Político, neste momento específico do início do século XX, reatualiza a arte dramática a partir de um extravasamento das relações individuais, inserindo no novo drama que irá criar, o homem e sua relação - não com seu semelhante - mas com um mundo que o conclama a agir, a seguir em alguma direção.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Político; Drama moderno; Teatro português.

ABSTRACT: Political Theater, understood here as a phenomenon of the first half of century XX, was pointed as one of the solution attempts with respect to the crisis of the modern drama, diagnosed still in the end of century XIX. The crisis consisted of the bankruptcy of the personal relations; in the theater, the bankruptcy of the proper dramatical relation: the dialogue. Political Theater, at this specific moment of the beginning of century XX, it renews the dramatical art from an extravasation of the individual relations, inserting in the new drama that will go to create the man and its relation, not with its fellow creature, but with a world that it invites to act, to follow in some direction.

KEYWORDS: Political Theater; Modern drama; Portuguese theater.

PORTUGAL: UM BOM EXEMPLO

Após o período de estagnação vivido pelo teatro português durante uma boa parte do regime ditatorial salazarista (1926-1974), o teatro partiu, logo após o termo da Segunda Grande Guerra, para uma redescoberta de suas próprias capacidades e alcance enquanto arte imediata. A linguagem sensivelmente se modificou no período pós-45, num nítido resgate ao programa modernista de reatualizar o teatro - iniciado nas duas primeiras décadas do século XX e enfraquecido pela censura prévia instaurada logo no início do golpe de 1926. Neste momento, especialmente três nomes se destacaram no teatro português: Romeu Correia, Bernardo Santareno e Luiz Francisco Rebello.

As tendências da dramaturgia portuguesa no início do século XX são, inicialmente, muito parecidas com as dos de-

mais países europeus. Até a instalação do regime salazarista em 1926, Portugal estava afinado com a Europa no propósito de continuar - a partir das inovações de linguagem que os *ismos* do começo do século preconizaram, sobretudo o surrealismo, o futurismo e o expressionismo - o desenvolvimento de uma arte moderna. Num dos inúmeros artigos e manifestos do movimento, escrito em 1913 pelo principal porta-voz futurista russo, Vladimir Maiakóvski (1893-1930), encontra-se um famoso pedido de libertação para o teatro, *para que ele se transformasse outra vez numa arte significativa* e que fosse deixada para o cinema a tarefa de *efetivar o realismo* (Apud CARLSON, 1997: 331). Em Portugal, a busca não era outra. Em numerosos escritos críticos sobre o teatro da época, é comum deparar-se com a expressão “reateatralizar o teatro”, o que seria nada mais do que resignificar a arte do teatro, tirando-o do esvaziamento causado pelo desgaste da repetição de certas receitas cênicas.

Além do norte dado pelas contribuições inumeráveis das vanguardas européias do início do século XX, houve a partir de 1914 um turbilhão de eventos e mudanças político-sociais advindo das Grandes Guerras, da Revolução Russa e do processo de modernização das grandes metrópoles.

O fenômeno nazi-fascista que ecoou na linguagem artística, bem como na reflexão estética da arte, é um exemplo claro de seu alcance que se estendeu para além das fronteiras políticas e encontrou em inúmeros artistas (alemães, italianos e até brasileiros) verdadeiros porta-vozes do regime. Outros tantos tiveram de fazer opções sérias e rápidas sem garantia de que eles ou suas obras ficariam imaculados diante da escolha entre permanecer ou sair da Alemanha nazista. Hoje, existe uma busca em reavaliar e, em alguns casos, desatrelar a arte produzida neste contexto da aderência a ele. Recentemente, a arte cinematográfica de Leni Riefenstahl foi situada em um novo plano, passando, portanto, por um processo emancipatório de uma produção que até então era considerada apologética à ideologia nazista.

É sabido de como a arte e demais trabalhos de linguagem podem servir tanto para a libertação, quanto para a opressão e manipulação do indivíduo, sobretudo num período de

grandes disputas políticas, surgimento de ideologias partidárias diversas, crise econômica, reciclagem de utopias etc. O contexto de introdução do drama falado em estilo ocidental no teatro chinês é um exemplo, especificamente, do teatro à serviço de determinada causa, implantado quando propagandistas políticos da Revolução de 1907 conseguiram finalmente ocupar palcos chineses e vincular por meio deles o seu programa sedicioso. O novo drama falado, num contraste nítido com a linguagem estilizada da Ópera de Pequim e até mesmo do Teatro de Sombras, tematizava *os mártires da revolução, a revolta do povo e o orgulho nacional* (BERTHOLD, 2001: 73).

No ocidente, a tendência para um envolvimento político, ou ao menos por um comportamento cívico mais consciente, em face de tantos acontecimentos formou estéticas – umas mais engajadas, outras menos - politicamente comprometidas com alguns temas. O Teatro do Absurdo, o Teatro Existencialista, o Teatro Épico, o Teatro Político, o Teatro Pobre, o Teatro do Oprimido são alguns exemplos que demonstram como a arte teatral posicionou-se diante dos efeitos desumanizadores dos inúmeros acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX.

Além das heranças das duas grandes guerras, Portugal em 1926 passou a viver um período de ditadura que só iria terminar em 1974, ou seja, quase meio século de autoritarismo. Sob o regime de censura prévia, o programa modernista de Branquinho da Fonseca, Almada-Negreiros, José Régio entre outros foi adiado diante da falta de motivação de verem suas criações censuradas. Sem mencionar o isolamento ao qual o país foi imposto.

Na década de 40 houve um afrouxamento do aparelho censório muito aproveitado pelos grupos de teatro amador que fizeram uma verdadeira renovação no repertório. Na tentativa de aproximarem-se da produção europeia, esses agrupamentos experimentais conseguiram colocar em cena peças importantes de Giraudoux (*Electra*), Shaw (*Pigmalião*) e Tolstói (*O cadáver vivo*), *em montagens de um discreto, mas seguro cunho moderno* (REBELLO, 2000: 77).

Até o final da década de 50, Portugal conseguiu encenar representativas obras da dramaturgia contemporânea. O país conheceu Anouilh, Cocteau, Lorca, Miller, Priestley, Buero Vallejo, Tennessee Williams, Ionesco, De Filippo. Entre os clássicos, estiveram regularmente nos palcos portugueses de 1945 em diante Molière, Shakespeare, Calderón, Goldoni, Kleist, Gogol e Tchecov.

Enfim,

Com o final da década de 1950, os ponteiros do relógio pareciam querer aproximar-se da hora mundial. Foi levantada a interdição que pesava sobre várias peças, nacionais e estrangeiras, entre as quais as Seis personagens à procura de autor, de Pirandello, que absurdamente Portugal era o único país do mundo civilizado a não ter ainda visto em cena. Em 1959 a obra-prima de Beckett, *À espera de Godot*, encenada por Francisco Ribeiro, constituiu-se num dos momentos mais altos do teatro do pós-guerra, e é finalmente autorizada (é certo que a uma companhia brasileira) a representação de uma peça de Brecht, *A alma boa de Se-Tsuan*. Mas o escândalo suscitado por aquela, e a proibição desta ao fim de cinco representações, a pretexto de "perturbar a ordem pública", foram o prenúncio de novo endurecimento da censura, que o contexto político posterior à fraude eleitoral de 1958 (assalto do "Santa Maria", início da guerra colonial, anexação dos territórios indianos, assassinato do general Humberto Delgado, candidato às eleições presidenciais de 1958, movimentação estudantil) aleitava (REBELLO, 2000: 78-9)

Somente em 1974 quando de fato chegou o fim a ditadura no país é que o teatro, nas palavras de Luiz Francisco Rebello, sensível como um sismógrafo às mutações sociais, tomou o fôlego da liberdade, desenvolvendo uma ininterrupta e expressiva produção até os dias atuais, da qual Rebello ainda é um dos grandes colaboradores.

Mas o longo período de ditadura deixou sem dúvida um vazio cultural considerável. Poucos meses antes do regime acabar, a Sociedade Portuguesa de Autores constatou que o número de representação de peças nacionais havia caído de dez encenadas em 1969 para nenhuma no final de 1973. Além do vazio, a ditadura também levou à exaustão a esperança de alguns nomes importantes como o de Bernardo Santareno, um dos principais dramaturgos portugueses da primeira metade do século XX:

Sou português, escritor e tenho quarenta e cinco anos de idade. [...] Assim tenho vivido, assim temos vivido em Portugal. Tenho quarenta e cinco anos e... estou farto, cansado, já não acredito em nada. Esta será a minha última peça. Estou desesperado, a vida dói-me horrivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo. O que lhes possa acontecer a vocês, espectadores, mesmo aos mais jovens, já não me interessa. Esperança, progresso, luta, futuro, beleza, camaradagem, povo, juventude... são papéis rasgados para mim. Tiraram-me tudo. Já não posso mais. Esta, repito, será a minha última peça. Uma peça autobiográfica. Escrevi-a na prisão. (SANTARENO, 1974: 42).

Portugal viveu, portanto, não tão fortemente os traumas das guerras mundiais como outros países da Europa, o que não o isenta de seus efeitos, como viveu a opressão de uma duradoura ditadura. Neste aspecto, Portugal acompanhou o resto da Europa na experiência de um tempo doloroso na primeira metade do século XX, um tempo em que imposições políticas e consequências sociais negativas não faltaram. Desse modo, assim como na Europa o teatro, nitidamente, engajou-se politicamente por meio de temas e conteúdos, ações sociais diretas ou apenas em seus textos programáticos, Portugal desenvolveu em seu período de ditadura um teatro que não se manteve neutro diante do rigor da Censura Prévia, mas que conseguiu encenar, não todas, mas muitas peças de combate escritas neste período.

A produção de Luiz Francisco Rebello é um exemplo de como foi possível, mesmo em ditadura, renovar a linguagem cênica e propor um teatro novo num momento tão desconexo com o contexto mundial e com pouca liberdade para explorar as possibilidades de linguagem tanto para escrever, quanto para encenar.

O TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE E AS SUAS CONTRIBUIÇÕES AO TEATRO PORTUGUÊS PÓS-45

O pós-45 é um período especialmente curioso para o teatro português. Ainda vivendo uma ditadura, que se iniciara em 1926 e que só iria terminar em 1974, a atividade teatral foi sensivelmente intensa em Portugal. Mesmo com a censura, peças importantes e ousadas foram não só escritas como levadas ao palco. Almada-Negreiros, Alfredo Cortez, Antônio Botto e José Régio escreveram muito de suas obras nesse contexto.

Mas encenadas em que palcos? Eis outra atividade intensa da época: criar, organizar e manter os teatros amadores, em grande parte também experimentais. Sem subsídios oficiais e com um pouco mais de autonomia do que o mantido pelo Estado, o teatro amador expandiu-se notavelmente desde o impulso inicial do *Teatro-Estúdio do Salitre* (1946-1950).

Fundado por Gino Saviotti, Luiz Francisco Rebello e Vasco de Mendonça Alves, o *Teatro-Estúdio do Salitre* abriu caminho para que, logo depois, surgissem o *Teatro dos Companheiros do Pátio das Comédias* (1948-49); *O Teatro Experimental do Porto*, ambos orientados por António Pedro; o *Teatro Experimental de Lisboa*, o *Grupo Dramático Lisbonense*, dirigido por Manuel Porto (1949-50); o *Teatro de Arte de Lisboa*, o *Grupo de Teatro Experimental* de Pedro Bom e tantos outros, sem mencionar os teatros e grupos das universidades.

Amadores, experimentais e com poucos recursos esses grupos buscaram, e conseguiram encenar, o melhor do teatro novo tanto de Portugal quanto da Europa, além de ter muito de suas produções encenadas para além das fronteiras portuguesas, em alguns casos antes mesmo de serem apresentadas em seu próprio país, como é o caso da peça de Luiz Francisco Rebello intitulada *O Dia Seguinte*, encenada pela primeira vez em Paris, no Teatro da *Huchette*, em 12 de janeiro de 1953 e em Portugal, somente muito mais tarde, em 1958, pelo *Teatro Amador de Lisboa*.

Em função das inúmeras dificuldades pelas quais esses grupos passavam, permaneciam pouco tempo em atividade. O mais duradouro foi justamente o *Teatro-Estúdio do Salitre*, o grupo de Luiz Francisco Rebello que, sustentado por uma sociedade cooperativa, conseguiu manter-se organizado por mais tempo.

Mendonça (1971: 17) compara o comportamento político do teatro amador de então, com nítidas intenções intervencionistas, àquele do romance neo-realista dos anos 40. Foi nesse contexto de comprometimento político, sobretudo com a incessante luta por liberdade, que Luiz Francisco Rebello, com a peça *O mundo começou às 5 e 47* - escrita em 1946 especialmente para integrar o segundo espetáculo do *Teatro-Estúdio do Salitre* -, marcou o início do novo teatro português, com uma nova linguagem e novos recursos cêni-

cos para, mesmo em ditadura, manter e aperfeiçoar o desenvolvimento de um teatro que, repartindo-se por formatos bem diferenciados como o drama histórico (*A Conspiradora*, de Vasco de Mendonça Alves, escrita em 1913), o drama regional (*Os Lobos*, de Francisco Laje e J. Correia de Oliveira, escrita em 1920, transposta para o cinema por Rino Lupo em 1923, deu origem a um dos mais belos filmes portugueses da época do “mudo” (REBELLO, 1978: 105) e a comédia de costumes (*Zilda*, de Alfredo Cortez, escrita em 1921) permanecia sob o signo do naturalismo.

Embora alguns nomes como o de Alfredo Cortez, Raul Brandão e, também dos modernistas Mário de Sá-Carneiro, José Régio, Branquinho da Fonseca e Almada-Negreiros já tivessem no começo do século desenvolvido uma linguagem nova para o teatro português, o processo de modernização teatral parece não ter ido adiante. Com a ditadura instaurada em 1926 que, por quase meio século, agiu sob o regime de censura prévia (primeiramente ao texto, mais tarde também ao espetáculo), o teatro que se desenvolvia com os modernistas sofreu uma espécie de adiamento, apontando mais uma vez para um problema histórico do teatro em Portugal, para a *tradição teatral hesitante e descontínua* que Rebello (1984: 89) constata no teatro do século XIX e numa boa parte do século XX, isolando-o, portanto, do compasso dramático europeu.

O *Teatro-Estudo do Salitre* contribuiu, essencialmente, com três iniciativas que ao cabo de seus cinco anos de permanência (1950), levaram Portugal a ter uma nova identidade teatral, destacando-se como o mais produtivo, organizado e duradouro agrupamento experimental que buscava a atualização do teatro português.

A primeira proposta do *Teatro-Estúdio do Salitre*, como grupo renovador, foi ter o compromisso de divulgar a produção portuguesa atual. Em suas apresentações periódicas, as peças representadas eram essencialmente nacionais. Na primeira apresentação, por exemplo, foram encenadas quatro peças, dentre as quais somente uma era estrangeira *O homem da flor na boca* (*L'uomo dal fiore in bocca*), de Pirandello (1867-1936), representada pela primeira vez na Itália em 1923, numa nítida tentativa de exhibir modelos europeus de modernidade.

Sobre a importância do modelo pirandelliano para o teatro português neste momento, Rebello escreve um ensaio [redigido em francês em comemoração ao primeiro centenário de nascimento de Pirandello,] em 1967, intitulado 'Pirandello e os caminhos do teatro moderno', no qual lhe credita uma importância fundamental especialmente no período pós-45:

Creio que apenas a influência de Brecht sobre o teatro da segunda metade do século XX pode ser comparada à que Pirandello exerceu sobre o teatro da primeira metade, ou, mais exactamente, no período compreendido entre as duas grandes guerras mundiais imediatamente após o termo da segunda. (REBELLO, 1971: 127)

A segunda proposta do grupo foi incentivar os dramaturgos que, reconhecidos como portadores de uma nova linguagem cênica neste contexto, ainda não haviam conseguido encenar suas peças nos teatros oficiais, cujos espaços conformavam-se, com raras exceções, aos modelos convencionais; além de incentivar também autores portugueses com uma escrita comprovadamente experimental e moderna como prosadores para se aventurarem como dramaturgos. Alves Redol (1911-1969), com a peça *Maria Emília* (1946), fez parte desse grupo, tendo desenvolvido, posteriormente, outras duas peças: *Forja* (1948) e *O Destino Morreu de Repente* (1967).

Estrearam-se, portanto, como dramaturgos nos vários espetáculos do *Teatro-Estúdio do Salitre*: Alves Redol (*Maria Emília*, 1946; *O Menino dos Olhos Verdes*, 1950), Rodrigo de Melo (*Uma Distinta Senhora*, 1947), Pedro Bom (*A Menina e a Maçã*, 1948), Carlos Montanha (*A Fábula do ovo*, 1948; *Para lá da Máscara*, 1950), David Morão-Ferreira (*Isolda*, 1948; *Contrabando*, 1950) e o próprio Luís Francisco Rebello (*O Mundo Começou às 5 e 47*, 1947).

Também várias peças foram representadas em público pela primeira vez: *O Saudoso Extinto*, de João Pedro de Andrade (1947), *Curva do Céu*, de Branquinho da Fonseca (1947), *Antes de Começar*, de Almada-Negreiros (1949) entre outras.

A terceira proposta do *Teatro-Estúdio do Salitre* em busca de um teatro novo consistiu na auto-sustentabilidade do grupo nas três grandes etapas: na de produção (do texto e do espetáculo), na divulgação e na apresentação. Ao presidir

todo o percurso de levar as peças à cena, o *Teatro-Estúdio do Salitre* garantia aquilo que era essencial para se atualizar o teatro: o imediatismo (aqui, no melhor dos sentidos). Sem a representação quase que imediata, ou seja, sem a divulgação da nova produção portuguesa, o teatro permaneceria à espera, quem saberá, do tempo indeterminado de uma imprevisível recepção e, teatro, para os fundadores do Salitre, era o duplo indissociável da totalidade e atualidade. A desvinculação, neste momento de texto e espetáculo, de tempo da leitura e de espaço da representação não renovaria o teatro português, não desinstalaria o repertório antigo dos teatros oficiais; opondo-se, dessa forma, à proposta histórica do *Teatro-Estúdio do Salitre* que era retomar o programa modernista que fora interrompido em Portugal e dialogar de maneira sincrônica com a produção européia.

De fato, foi pela estratégia de teatro total dos grupos experimentais, ou seja, de texto e espetáculo atualizados num mesmo tempo e num mesmo espaço que o *Teatro-Estúdio do Salitre* e à peça de um de seus fundadores, *O Mundo começou às 5 e 47* de Luiz Francisco Rebello, entraram para a história do teatro português como acontecimentos inovadores da cultura teatral portuguesa do século XX.

DO ÉPICO AO COMPONENTE POLÍTICO NO DRAMA

Hauser (1995: 476) situa a origem do drama num fato social e político, numa conquista da classe burguesa que reclamou para si um novo herói, uma nova classe a ser representada, com, entre muitos outros aspectos formais, novos temas e novas linguagens. Atrelando à reflexão de Hauser, a visão de Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido e dramaturgo brasileiro do final da primeira metade do século XX, de que todo ato humano é um ato político e que arte como atividade humana seria, também esta, irremediavelmente política é que grande parte da produção desse período situou o humano como portador de uma consciência política inerente à sua condição e que o explicava e definia a sua própria instalação no mundo.

Mesmo quando o Teatro do Absurdo recebeu severas críticas de ser um teatro de alienação, sobretudo às de Lukács,

que o acusava de voltar-se somente para experiências formais, isolando o homem de todo o seu contexto social (se é que isso seja possível), ainda assim pôde-se vislumbrar no seio do Teatro do Absurdo uma reação, muito similar à dos simbolistas do final do século XIX, de insatisfação e desilusão com o tempo presente e, no caso do Teatro do Absurdo, mais com o próprio homem, provocando não um enfrentamento com o presente, que é por vezes suprimido como em *Esperando Godot* (1963) por exemplo, mas buscando uma recolocação das questões humanas num lugar menos coletivo, mais íntimo em que a condição humana encontra-se superior e anterior a um tempo específico capaz de determinar uma compreensão histórica e política do indivíduo. Interrogado sobre a ausência de questões políticas em sua obra, Beckett respondeu: *Não me interessa por nenhum sistema; não quero ver nenhum traço de nenhum sistema em nenhuma parte* (BECKETT, 1976: XII).

Jean Vilar (1912-1971), assim como Pushkin e Wagner, achava que o grande drama só era possível *naquelas épocas privilegiadas em que uma crença, seja cristã, pagã ou atéistica* inspira o poeta e harmoniza-o com o povo que compartilha da mesma convicção (CARLSON, 1997: 382). Jean-Paul Sartre (1905-1980) considerava o drama um retrato do processo de engajamento, que lidava não com fator, mas com “direitos” (CARLSON, 1997: 383). Camus achava o marxismo de Sartre uma perspectiva parcial, uma traição à consciência individual em prol da coletiva. Sartre acusava Camus de má vontade em engajar-se nos processos da história (CARLSON, 1997: 384).

Esta é uma pequena amostra de como o drama foi concebido no século XX. O surgimento de várias poéticas depois do Teatro Épico, herdeiro do teatro naturalista do qual viria a se afastar pela proposta de quebra de ilusão referencial, conduziu a produção dramática da primeira metade do século a uma forte valorização do componente político.

No Brasil, além do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, propagado também no exterior, o grupo representado pelo Teatro de Arena apresentou propostas semelhantes na compreensão do político. Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal marcaram o teatro

brasileiro dos anos 50 e 60 comprometidos, justamente com um teatro mais político e épico. Guarnieri produziu talvez a peça mais importante do período, *Eles não usam Black-Tie*, de 1958. Evidentemente com acentuado tratamento maniqueísta o Arena, fazendo oposição ao TBC, construiu uma identidade política necessária ao período, cuja principal contribuição foi trazer o coletivo para discussão.

O Teatro de Arena resistiu, mesmo em ditadura, de 1955, ano de sua inauguração, até os anos 70. Vítima da censura prévia ao texto e, também, ao espetáculo mesmo depois de liberado, o Teatro de Arena guarda em sua memória passagens curiosas do autoritarismo como esta, por exemplo, narrada por Guarnieri durante uma entrevista:

Primeiro a gente era obrigado a mandar o texto. Depois a censura acompanhava o espetáculo. Em 58, *Black-Tie* foi censurado. A certa altura, Romana dizia assim: Ele está no Dops? Vamos depressa, se não ele entra na pancada". Aí o exército tirou e ficou assim: "No Dops? Minha Nossa Senhora!". Isso foi pior, o público morria de rir, porque a Lélia [Abramo] dizia "Minha Nossa Senhora!" como se dissesse "Mataram o homem!" (SALOMÃO, 2001: 118).

Enfim, o que se quis apresentar foi o contexto do drama do século XX que, diante de uma variada produção, privilegiou, de maneira bem diversa da do século passado, as tendências de conceber o homem e a sociedade a partir da consciência política, da consciência de coletividade. Curiosa e paralelamente, foi desenvolvida também a temática do homem só que acaba por revelar que, na presença de outros ou não, o homem está só. Apon-tando mais uma vez para a causa da crise do drama moderno: a falência das relações intersubjetivas. O homem como produto de guerra, de atrocidades e de autoritarismos é representado nesse período ora como um animal social e, por isso, o social sofre uma animalização; ora como o homem só. Em ambos os casos, a crise na relação intersubjetiva que chegara até o drama no final do século XIX sofre uma intensificação.

Szondi, como teórico do drama alemão do pós-guerra, chama atenção para os *monólogos isolados, embutidos numa obra dialógica* (2001: 50), que aproxima o drama, em alguns casos, mais de uma composição lírica do que da dramática. Tchékov, Ibsen e Beckett compuseram obras dramáticas que

exemplificam a crise do drama tradicional que, remontando à sua origem romântica, não deixa de ser ainda, para alguns, moderno.

Szondi localiza o início da crise do drama no final do século XIX quando o seu conteúdo preteriu aquilo que antes prestigiou: o diálogo e a interação humana num presente absoluto (SZONDI, 2001: 11).

O prólogo, o epílogo e o coro foram recursos excluídos da composição do drama moderno, a fim de o drama definir-se absolutamente como uma forma dialógica, centrada na relação intersubjetiva, cuja única preocupação e ênfase seriam o diálogo. Szondi assinala como tentativa de salvamento do drama moderno o teatro naturalista, que sobre as mesmas bases do drama tradicional, buscou a preservação do gênero. Mas o autor encontrou na tentativa épica - de mudança da forma dramática tradicional do tempo em presente contínuo para a inserção de um eu-épico - a evolução mais procedente com a história do drama: *As experiências que começaram a reconhecer o novo conteúdo introduziram, de várias maneiras, uma relação sujeito-objeto no drama, aceitando tanto a presença do criador quanto do público e rompendo com a forma absoluta do drama tradicional.* (CARLSON, 1997: 414).

Ao contrário do movimento sintetizador e centralizador realizado na composição do drama que nasceu na França no século XVII, a continuação e condição de sobrevivência da forma dramática pós-crise intersubjetiva foi produzir composições dramáticas que apontassem para fora de si mesmas para que não se chocassem com os problemas internos da forma em crise. Problemas que estavam esterilizando e contrariando a própria forma do drama: o diálogo e ação. O Teatro Político, aliado à linguagem épica, tentará tirar o homem do isolamento tanto psicológico e físico quanto do ideológico e inseri-lo num mundo de coletividade.

A dramaturgia do eu, modelo do Teatro Expressionista, o Teatro Épico de Brecht, o Teatro Político de Piscator entre outros constituíram, portanto, aquilo que Szondi chamou de tentativas, não mais de salvamento, mas de solução para a crise dramática instaurada no século XX.

Em 1929, um importante livro intitulado *O Teatro Político* defende uma nova tese para a linguagem cênica do drama. Seu

autor, Erwin Piscator, vai além do que propusera o naturalismo e amplia o espaço cênico, elevando literalmente o teto do palco, para poder “abrançar o mundo” e o conceito de proletariado lúmpen.

Reorientações como: o ser social determina o pensamento, e não o contrário, trabalha-se com argumentos, não mais com sugestões, o homem é mutável e modificador, o teatro não incorpora um processo e, sim, o narra, entre outras, foram enumeradas e apresentadas por Brecht como uma tentativa não-aristotélica de drama: a forma épicode dramática.

Assim, não é difícil perceber o suporte teórico e prático que o Teatro Épico deu ao Teatro Político e como se formou uma nova poética que dividiu em formas e linguagens distintas o drama aristotélico (o tradicional) do não-aristotélico (o épico).

REFERÊNCIAS

BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.

BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MENDONÇA, F. *Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)*. São Paulo, Assis: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, 1971.

REBELLO, L. F. *O jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro*. Lisboa: Ática, 1971.

REBELLO, L. F. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. (Biblioteca Breve).

REBELLO, L.F. Portugal, anos quarenta. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

SALOMÃO, M. Em traje de gala. *Bravo!*, São Paulo: D'Ávila, no. 50. p. 118, nov, 2002.