

cena 11

ISSN 2236-3254

TRANSIÇÕES E PERMANÊNCIAS -
O TEATRO CONTEMPORÂNEO E A HISTÓRIA
Fernando Kinas
1

TRANSIÇÕES E PERMANÊNCIAS - O TEATRO CONTEMPORÂNEO E A HISTÓRIA

Fernando Kinas

Diretor e pesquisador teatral. Doutor em Estudos Teatrais pela Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris 3 e Universidade de São Paulo/USP.

Resumo: O artigo discorre sobre a relação entre as transformações pelas quais passa o teatro contemporâneo e o contexto histórico. Para tanto, discute-se a chamada "crise do drama moderno", tal como analisada por Peter Szondi, indicando a existência de transições e permanências à luz das condições sociais atuais.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo, encenação e dramaturgia, história do teatro.

Abstract: The article discusses the relationship between the transformations undergone by contemporary theater and historical context. To this end, we discuss the "crisis of modern drama," as analyzed by Peter Szondi, indicating the existence of transitions and continuities considering the current social conditions.

Key-words: Contemporary theater, staging and dramaturgy, theatrical history.

*Precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se não existirem, então é melhor que não haja nada.*¹

Anton Tchekhov

*A nova carne é comida com os velhos garfos.*²

Bertolt Brecht

Em 1844, na exposição anual da Royal Academy de Londres, o pintor Joseph Mallord William Turner (1775-1851) expôs *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* (Chuva, vapor e velocidade – A Estrada de Ferro Great Western). Turner é tido como um dos precursores do impressionismo, a comparação entre *Rain, Steam and Speed* e *Le pont de chemin de fer à Argenteuil*, pintado por Claude Monet três décadas mais tarde, indica claramente esta linha de continuidade. Mas o que é especialmente interessante na obra de Turner, sobretudo a tardia, é que ela revela duas transições: entre modos (ou estilos) de expressão pictural e entre duas épocas. *Rain, Steam and Speed* é útil para a reflexão porque condensa, de forma exemplar, o *processo da transição*, em que as permanências (do modelo em voga, dos antigos hábitos) sinalizam, de forma inequívoca, as mudanças em curso e a sua própria incompletude. A transição, irresolvida, pode ser explicada pelas conhecidas resistências à mudança (hesitações do artista, oposição do ambiente social às inovações formais e de conteúdo, desencorajamento da crítica especializada) ou simplesmente pelo movimento inercial do sistema de produção artística, que tende a reproduzir o já conhecido.

2 Bertolt Brecht, “As novas eras”, in *Poemas 1913-1956*, São Paulo, Editora 34, 2000, p. 294.

O quadro de Turner mostra um trem que avança, sobre uma ponte férrea, em direção ao espectador. O fogo da caldeira é visível, atestando um tratamento pouco realista. À esquerda, uma outra ponte, não ferroviária. No rio, uma canoa com dois pescadores; à direita, no campo, um camponês ara a terra com a ajuda do gado; em uma das margens, jovens dançando; sobre a estrada de ferro, uma lebre corre à frente da locomotiva. Todo o conjunto está envolvido em um ambiente de bruma e chuva, em que as massas, os volumes, tendem a se confundir (céu, terra, água, ponte, trem).



Fig. 1. *Rain, Steam, and Speed – the Great Western Railway*, óleo sobre tela de J.M.W. Turner, 1844, 90.8 x 121.9 cm. National Gallery, Londres.

O quadro, da última fase da vida de Turner, resume parte do conflito entre tradição e inovação (relacionada à ascensão da burguesia). Ainda filiado ao cânone romântico, sua escolha temática (o trem e a velocidade no lugar das bucólicas paisagens de Gainsborough, por exemplo) e o tratamento *desnaturalizado* (a sugestão, ou *impressão*, no lugar das identidades precisas e dos contornos fixos) indica a tensão entre duas formas de mundo e duas formas de *representar* o mundo. A vida rural, simbolizada pela lebre, pelo camponês arando, pela velha ponte, pelas jovens que dançam, é contraposta ao mundo da nova energia, da velocidade mecânica e da força da máquina. A vida do campo, ou antes, a sensibilidade da sociedade rural é obrigada a conviver com a sensibilidade burguesa moderna, definida em grande parte pelo advento da era industrial. Turner, pioneiro entre seus contemporâneos, percebe este momento de transição e busca formas para expressá-lo. O tema central do quadro já não corresponde ao modelo, à *bienséance*, típicos do romantismo, assim como a técnica empregada, que antecipa claramente a revolução impressionista, indica a exploração dessas *outras formas*, que Tchekhov reivindicou para o teatro meio século depois nas palavras do estudante Trepliov, em *A Gaivota*.

“Turner, em uma nova linguagem, falou de coisas antigas”.³ No caso de *Rain, Steam and Speed*, diferente do que sugere o crítico W. H. Wright (utilização de uma nova linguagem para falar de velhas coisas), seria mais correto dizer que Turner usou uma linguagem de transição para mostrar temas de transição. No entanto, o que Wright fez com muito acerto, já em 1915, foi identificar o momento do conflito, analisando o que estamos chamando de *processo da transição*, em que as inovações se relacionam dialeticamente com as permanências (que são tanto as “velhas coisas”, como parte da “velha forma”). Esta noção, *processo da transição*, pode ser aplicada à análise do teatro contemporâneo. Para isso, é preciso lembrar o trabalho *clássico* de Peter Szondi em que ele se debruça sobre as mutações do teatro (especialmente na dramaturgia) entre os anos de 1880 e 1950.

3 Willard Huntington Wright, *Modern Painting. It's tendency and meaning*. New York: Dodd, Mead and Company, 1922, p. 50.

Crise do drama moderno

Peter Szondi faz da contradição entre “enunciado do conteúdo” e “enunciado da forma” a base sobre o qual constrói sua análise da crise do drama moderno⁴, que ele situa na virada do século 19 para o 20. “A antinomia interna [em uma obra de arte] é a que permite problematizar historicamente uma forma poética”, diz Szondi, e o livro que resolveu escrever, prossegue ele, é “a tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições”.⁵ Ao analisar as peças de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, na primeira parte da obra, ele faz a identificação sistemática das permanências no contexto das mutações da fabricação de textos teatrais (Szondi, lembramos de novo, preocupa-se essencialmente com a dramaturgia). Em outras palavras, Szondi revela as contradições presentes nos textos teatrais – sem esquecer suas conexões com as mutações históricas gerais –, contradições que se apresentam como incompatibilidades entre a forma dramática (que se apoia nos diálogos intersubjetivos no presente) e conteúdos que já não suportam mais esta estrutura de composição. A contradição significa, objetivamente, a presença de dois modelos convivendo em um mesmo sistema ou obra. É esse, exatamente, o caso de Turner, exemplificado aqui por *Rain, Steam and Speed*. Mas é também o caso de vários outros artistas do século 19. Para ficar em poucos exemplos, alguns deles também citados por Szondi, basta lembrar que Stendhal antecipa Joyce, Cézanne antecipa Braque e Wagner antecipa Schönberg.⁶

No lugar de resolver a crise, completando assim o processo de transição, o que aparece na obra dos dramaturgos analisados é a própria transição, portanto, o conflito e a contradição, em plena ação; é por isso que em Tchekhov “a contradição

4 Cf. Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, São Paulo, Cosac Naify, 2001.

5 Ibidem, p. 26.

6 Cf. ibidem, pp. 95-97.

entre a temática monológica e a expressão dialógica não leva à explosão da forma dramática”.⁷ Isto é, a contradição permanece viva, ou resolve-se somente se considerarmos como resolução essa espécie de apaziguamento interno, não problemático, em que o passo mais radical é evitado. O mesmo vale para Ibsen e suas ações no passado. “A temática de Ibsen carece [...] daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros”.⁸ E se a frase de Szondi que encerra a análise sobre Ibsen se aplica ao dramaturgo norueguês de maneira mais ou menos literal (“nas épocas hostis ao drama, o dramaturgo torna-se o assassino de suas próprias criaturas”⁹), ela antecipa, em sentido metafórico, o que se verá com bastante frequência no teatro da virada do século 20 para o 21: morte à personagem!

Em Strindberg o conflito entre forma e conteúdo aparece principalmente pela escolha da autobiografia. A centralidade da experiência individual, que aparece como “dramaturgia do eu”, “monodrama” ou “drama de estação”, contra o tradicional choque de intersubjetividades, sinaliza as tentativas de afastamento, por parte de Strindberg, da forma dramática. O que não significa ruptura completa com este modelo, mesmo que se possa falar, como no caso de *A mais forte* (1888-1889), de forma “épico-lírica”, em oposição à forma dramática; ou de recusa do espaço dialógico e da relação de reciprocidade exigida pelo drama, como em *Rumo a Damasco* (1898), ou ainda que se possa identificar “uma sequência de cenas, cuja unidade não é constituída pela ação, mas pelo eu do sonhador ou do herói”¹⁰, exemplos de *Sonho* (1901) e *Sonata dos espectros* (1907), que implicam na oposição mais ou menos clara entre sujeito e objeto. Em todos estes casos é evidente o processo, incompleto, de transição do modelo dramático para outro modelo (épico ou lírico). Em relação aos dramas históricos, Walter Benjamin afirma que Strindberg, ao “distanciar-se dos estereótipos históricos e

7 Ibidem, p. 51.

8 Ibidem, p. 44.

9 Ibidem, p. 46.

10 Ibidem, p. 64.

psicológicos [...] tentou realizar, com uma energia consciente, um teatro épico, não-trágico.”¹¹ A dramaturgia de Strindberg, portanto, dá um passo importante ao utilizar a estrutura “presentativa”, mas o próprio Szondi admite, como no caso de *Sonata dos espectros*, que o “eu-épico” está “sob o disfarce de uma personagem dramática” e que “a estrutura épica já está presente, mas ainda remediada no tema e sujeita assim ao decurso da ação”.¹² A conclusão, límpida, como de hábito em Szondi, demonstra que “o processo épico, a própria narrativa, apresenta-se assim como ação dramática”.¹³

Com Maeterlinck, sempre seguindo os passos de Szondi, a proposição dramaturgic inovadora faz a substituição da categoria de ação pela de situação, criando o “drama estático”. Esta formulação, dando crédito às análises de Hans-Thies Lehmann sobre o teatro *pós-dramático*, alcança a sua plenitude somente um século mais tarde.¹⁴ Também Maeterlinck não dispunha dos meios (trata-se sempre da dialética entre possibilidades individuais e condições históricas gerais) para romper com toda a tradição dramática. Em *Os cegos* (1890), o autor belga *autonomiza* a linguagem em relação à esperada progressão da ação, assim a “divisão em várias ‘falas’ não corresponde a uma conversação, como no drama genuíno, mas espelha unicamente a oscilação nervosa da ignorância”.¹⁵ Maeterlinck trata de temas como a morte e o destino, e o formato dramático não lhe parece à altura desta tarefa, daí o recurso à coralidade, típico de formas épicas, como se verá mais tarde em Brecht, que significa uma conversão, incompleta ainda, ao épico. É a *tensão*, uma das marcas do drama, que atesta a transição não acabada de um modelo à outro: “Por certo, a impotência dos homens exclui a ação, a luta, e desse

11 Walter Benjamin, “Que é o teatro épico”, in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 84-85.

12 Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., pp. 68-69.

13 Ibidem, p. 140.

14 O teatro pós-dramático é “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação”. Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 143.

15 Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 73.

modo também a tensão intersubjetiva; mas não exclui a tensão gerada pela situação em que estão inseridos, da qual são vítimas”.¹⁶

Em Hauptmann, o último dramaturgo investigado por Szondi na parte inicial do livro, é o “drama social” que estremece as bases do modelo dramático. Seja em *Antes do nascer do sol* (1889) ou em *Os tecelões* (1892), as personagens do dramaturgo alemão estão sob o signo da exemplaridade, isto é, estão além das individualidades típicas do formato dramático, já que Hauptmann não se limita à exposição de casos particulares, mas, ao contrário, almeja construir uma reflexão sobre a própria classe trabalhadora e as condições materiais em que ela vive. Este mesmo tipo de conflito aparece em *Eles não usam black-tie*, texto de Gianfrancesco Guarnieri (cuja primeira montagem foi dirigida por José Renato, em 1958, no Teatro de Arena), que Iná Camargo Costa analisa em detalhe, identificando a contradição entre forma dramática e conteúdo épico no contexto geral das transformações do teatro brasileiro de meados do século 20.¹⁷

Uma diferença importante entre os dois textos, entretanto, está na construção das personagens, Guarnieri se vale, de maneira mais evidente, de recursos dramáticos, desenhando com detalhes psicológicos suas figuras (Romana, mãe de Tião e mulher de Otávio, talvez seja o melhor exemplo). Em Hauptmann as *dramatis personae*, como lembra Szondi, “representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições”¹⁸, o que também parece ser o objetivo de Guarnieri, embora realizado com menos sucesso formal. Esta ideia pode ser comprovada pela presença, em Hauptmann, de um olhar *externo à obra* (exposição, narração, relato etc.), embora inserido nela (é possível fazer isso quando “os elementos formais aparecem disfarçados em tema”¹⁹). Este olhar externo é um dos princípios formais do épico, não do dramático, e se efetiva, por exemplo, na introdução frequente de novas personagens, que não são desenvolvidas ao longo da trama e desaparecem

16 Ibidem, p. 111.

17 Cf. Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, São Paulo, Graal, 1996.

18 Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 77.

19 Ibidem, p. 81.

sem grandes explicações. Hauptmann utiliza este recurso, ausente, entretanto, em *Black-tie*. No entanto, em Guarnieri aparece o recurso épico do *relato* sob outra forma, especialmente na cena entre Tião e Romana, no início do segundo ato. Este deve ser o motivo que levou Sábato Magaldi a reclamar da perda de intensidade e vigor neste ato, reação previsível quando se evolui nos limites do ambiente dramático, que exige conflitos entre personagens, o que implica em *pathos*.²⁰

O sintoma mais claro da crise apontada por Szondi está no quinto ato de *Os tecelões*. A personagem do velho Hilse expressa uma evidente recaída na forma dramática. O jogo das intersubjetividades aparece de forma inequívoca neste momento, opondo o velho tecelão que não adere ao movimento de contestação e os demais tecelões, com destaque para o líder da revolta, Jäger. Embora com abordagem distinta daquela de Szondi, o prefaciador da edição brasileira, Erwin Theodor, observa acertadamente que “aparece no quinto e último ato o anti-clímax perfeito”.²¹ Qual o motivo para esta sensação de anti-clímax? A resposta está no fato de Hauptmann romper com os procedimentos formais anteriores, caso contrário ele deveria mostrar a explosão revolucionária, situação eminentemente coletiva, diretamente em cena. Este tipo de procedimento não é compatível com a forma dramática. Hauptmann precisa, então, *resolver* a obra, pôr um ponto final na história, para isso ele recorre à fórmula, velha conhecida do drama, de matar uma personagem (ou várias). É o que ele faz com o velho Hilse, que “atingido mortalmente [...] cai pesadamente sobre o tear”.²²

Para Szondi, Hauptmann não foi capaz de “permanecer na configuração do destino coletivo”, porque “quis cumprir as exigências da forma dramática”.²³ Levado a isso, é preciso lembrar, não apenas por decisão individual, mas também pelas circunstâncias históricas. De toda maneira, um impasse estava muito evidente, tanto em *Os tecelões*, quanto em *Eles não usam black-tie*: como mostrar o processo de

20 Cf. Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit., pp. 26-28.

21 Erwin Theodor, “Prefácio”, in Gerhart Hauptmann, *Os tecelões*, São Paulo, Brasiliense, 1968, p. XXIII.

22 Gerhart Hauptmann, *Os tecelões*, São Paulo, Brasiliense, 1968, p. 120.

23 Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 85.

alienação de maneira a não reduzir a questão aos limites da atualidade intersubjetiva exigida pela forma dramática? Para Szondi seria necessário tornar presentes, portanto, compatíveis com o drama, as condições sociais que produzem a alienação, mas “essa ação se revela, no entanto, problemática dos pontos de vista tanto da temática quanto da forma. Pois a ação representativa não é uma ação dramática: o fato no drama, enquanto absoluto, não aponta para nada além dele”.²⁴ Aí está um dos limites do modelo dramático, ele “toma o lugar do próprio mundo graças justamente ao seu caráter absoluto”²⁵, o que lhe retira a possibilidade de funcionar segundo o princípio da “parte pelo todo”, isto é, a configuração do drama impede a dimensão de exemplaridade e de extrapolação analítica necessárias e reivindicadas pelo projeto artístico e político de Hauptmann. É por isso que Hauptmann, enredado na tradição, inventa artifícios para cumprir seu projeto, como a introdução de uma personagem em *Antes do nascer do sol*, Loth, que porta o indispensável olhar externo, distanciado, sobre a tragédia social da família Krause. Para Szondi, “sob a máscara de Loth se apresenta o eu-épico”, o que “basta para expressar a crise do drama”, já que “o decurso da ação não é determinado pelo confronto intersubjetivo, mas pelo procedimento do estranho”.²⁶

Mas a superação do modelo dramático ainda é parcial, ou incompleta, tanto em Hauptmann, na Alemanha do final do século 19, como em Guarnieri, no Brasil dos anos 1950. “A novidade – diz Iná Camargo Costa –, era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo”.²⁷ Mudança que teve importância inquestionável, embora não desminta o fato de que Guarnieri e a equipe do Arena, não “estavam esteticamente à altura do momento histórico”²⁸, ou seja, o ascenso da classe trabalhadora organizada ainda não tinha encontrado uma expressão artística teatral com a qual pudesse dialogar

24 Ibidem., p. 76.

25 Ibidem.

26 Ibidem, pp. 78-79.

27 Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit., p. 21.

28 Ibidem, p. 38.

plenamente. No caso do Brasil, um processo riquíssimo de *transições* (sociais, políticas e estéticas)²⁹, interrompido alguns anos depois pela ditadura militar e pelo Ato Institucional nº 5, convivia com *permanências* vinculadas ao pensamento conservador dominante e à estrutura arcaica da sociedade brasileira.

Em todos os autores analisados por Szondi (Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann) há uma *transição em processo*. Esta situação é caracterizada por um momento em que as mudanças se precipitam, embora não possam ainda se consumir plenamente. Seria possível objetar que toda transição carrega esta característica, a diferença é que na *transição em processo* (ou no *processo da transição*) há uma aceleração, uma exacerbação conflitiva do processo mesmo da transição, em que as forças contraditórias em questão exercem seus papéis com intensidade multiplicada. Não se trata, portanto, do deslizamento de um momento para outro, mas de um embate mais ou menos violento em que todas as diferenças aparecem em um condensado contraditório de formas híbridas. Em Turner, ao lado da locomotiva representando a era industrial, há jovens dançando bucolicamente no campo. Um gesto em direção ao impressionismo (os volumes indefinidos) é seguido de outro em direção ao figurativismo (a canoa com pescadores). Turner, assim como os dramaturgos da virada do século 19, vive com um pé no passado e outro no futuro. O presente, para eles, é um terreno dialético e instável, atravessado por tensões (de forma e de conteúdo) momentaneamente insolúveis.

Teatro contemporâneo e história

29 Transições que levaram, no âmbito do teatro, à fundação dos Centros Populares de Cultura (CPC's) e às montagens de *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal), *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (Vianinha), do *Show Opinião*, da série *Arena conta* e de *O rei da vela* (Zé Celso/Oficina); mas que também produziram experiências inovadoras na música e no cinema, e permitiram a Paulo Freire desenvolver sua pedagogia do oprimido.

Este tipo de análise, utilizado por Peter Szondi e reivindicado aqui, supõe uma visão mais geral sobre a arte, a história e a sociedade. Um dos problemas de fundo nos estudos estéticos tem sido a subtração da história. Dito de outra forma, não é razoável discutir a arte recorrendo ao velho arsenal metafísico, ou aceitar que guardiões da tradição “dissentem sobre conceitos dissociados de todo contexto e glosem, como remanescentes contemporâneos de Platão, sobre o Belo em si, a essência do Belo, o Belo inefável e indizível, ou sobre o Belo como vetor de(a) transcendência, ou mesmo como prova da sua existência”.³⁰ Por isso a recusa do platonismo continua na ordem do dia. Uma parte importante do discurso sobre a arte ainda está impregnada de idealizações. A arte contemporânea, seja qual for o momento em que fixemos seu aparecimento (à época da *fontaine* de Duchamp, nos anos 1950 com *Esperando Godot*, na década de 1960 com o surgimento da arte conceitual, após a queda do muro de Berlim, com o advento da digitalização etc.), continua sob à sombra de reciclagens do platonismo. A tradição judaico-cristã e o hegelianismo não são acidentais para este estado de coisas. Ambos nos acostumaram com explicações insuficientemente ancoradas na história ou francamente idealistas.

Sem estabelecer com clareza as bases sobre as quais se constrói a análise do teatro contemporâneo, ou de qualquer outro tema no campo das artes, corre-se o risco de repetir modelos insuficientes de reflexão. As ideias de *transição* e de *permanência* trazem embutida uma outra, a de *revolução*. Entendida aqui não apenas como *possibilidade* no horizonte da arte, e também da história, mas como *necessidade*.³¹ Sem entrar em detalhes, podemos dizer, como faz enfaticamente Michel Onfray, que “a arte vive *da* história, *nela*, *por* e *para* ela, também. Como negar esta evidência! Ela escapa de uma apreensão essencialista por causa de sua

30 Michel Onfray, *La puissance d'exister*, Paris, Grasset, 2006, p. 181.

31 O que não significa considerar a revolução como algo inevitável, resultado *natural* do desenvolvimento das forças produtivas.

imbricação na matéria do mundo. Daí os avanços, recuos, rupturas, impasses, retardos, revoluções”.³²

É desse ponto de vista que construímos a hipótese de que as transformações do teatro contemporâneo estão imbricadas nas transformações históricas mais gerais das quais ele faz parte. E este é um movimento ativo, ou seja, artistas e pesquisadores participam destas transformações e as reivindicam nas suas práticas artísticas e no exercício da reflexão.

Os pressupostos aqui avançados inspiram-se na convicção de que as verdades, no campo das artes e fora dele, são provisórias e construídas socialmente. Não são, portanto, intrínsecas e imutáveis, ainda que se verifiquem persistências atravessando épocas e geografias. No âmbito do teatro e das suas transformações parece ainda mais evidente a necessidade da perspectiva histórica. Peter Bürger diz que a “teoria estética só é fundamental na medida em que reflete o desenvolvimento histórico do seu objeto”.³³ É este, justamente, o procedimento adotado por Peter Szondi. Ao contrário de determinismos que estreitam a perspectiva analítica em nome de verdades transcendentais (regras eternas, belo imutável) – ou de relativismos que excluem a dialética entre arte e processos sociais mais gerais –, a abordagem histórica (“sócio-estética” não seria um termo ruim³⁴) permite compreender a diversidade das manifestações artísticas do nosso tempo. É evidente que para Szondi esta abordagem está associada ao que se pode chamar de campo progressista. A identificação do épico como o passo adiante na história do teatro, e a crítica da tradição, que a crise da forma dramática traz embutida, reforçam esta ideia.

32 Michel Onfray, *La puissance d'exister*, op. cit., p. 182.

33 Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 11.

34 Fora do âmbito teatral este debate está consideravelmente mais avançado, entre os críticos e historiadores que se ocuparam com a “história social da arte” é preciso destacar, além de Arnold Hauser (*História social da arte e da literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 2003), Timothy J. Clark, que considera indispensável desenvolver um ponto de vista sócio-histórico no estudo da arte, investigando em profundidade a “história das condições da produção artística”. Cf. “As condições da criação artística”, in *Modernismos*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 336.

Szondi fundamenta a crítica da forma dramática demonstrando seu caráter “absoluto”, que “não conhece nada além de si”.³⁵ Portanto, ao conhecer apenas o presente, o drama é incapaz de incorporar as novas realidades, as novas questões, que emergem do movimento da história. Isto não nos isenta da tarefa de criticar um certo teleologismo szondiano, que coloca o épico em uma posição que não lhe cai bem, o de ponto máximo no desenvolvimento das formas teatrais. Quanto ao resto, é bom saber que a atitude de Szondi, filiado explicitamente a autores como Lukács, Benjamin e Adorno, mas que “jamais menciona Marx (embora impregnado dele)”, pode ser parcialmente explicada “pelo contexto alemão dos anos 50”.³⁶

O que se percebe, então, em relação a uma parte da produção teatral atual, é um amplo espaço de hibridismo, tal como no caso de Turner e dos dramaturgos da virada do século 19. Neste sentido, não é casual a referência feita por Szondi ao prefácio que Hebbel escreveu para *Maria Magdalena*. A peça e o prefácio apareceram em 1844, ano da primeira exposição pública de *Rain, Steam and Speed*. No prefácio para a peça, Hebbel menciona um dos aspectos da contradição do modelo dramático, que apareceria mais claramente apenas décadas depois, o “confinamento”. A conclusão a que chega Szondi é de que “o estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo”.³⁷ É esta, já em 1844, a intuição de Hebbel (que significa uma tentativa de salvamento do drama), mesmo que sua produção dramaturgica não mostre, senão marginalmente, o conflito entre forma e conteúdo apontado por Szondi como marca da crise do drama moderno. Ou seja, e este é o ponto a destacar, a coincidência da data (1844) revela a sintonia entre as transições vividas pelo drama e pela pintura. Assim como a dramaturgia de Hebbel não foi central na crise do drama, Turner não estava no centro da transformação que levou à pintura moderna, representada pelo movimento impressionista. Mas ambos, na

35 Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 30.

36 José Antônio Pasta Júnior, “Apresentação” in Peter Szondi, op. cit., p. 18.

37 Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 114.

mesma época, representaram *processos de transição* que culminariam em transições efetivas levadas a cabo décadas mais tarde.³⁸ Não são acasos, obviamente, mas respostas artísticas aos novos conteúdos sociais que emergiam.

Hoje, a dialética entre reprodução de modelos e experimentação continua válida e atuante, mas os termos em que a contradição se apresenta são outros, necessariamente. Já não é suficiente aplicar fielmente as mesmas categorias utilizadas por Szondi e supor que a chave para compreender o teatro contemporâneo seja apenas a sua “epicização” progressiva (a não ser que se precise a definição do termo). Assim como não é razoável limitar o campo de análise a uma parte da Europa e aos Estados Unidos. A fórmula “unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua separação no conteúdo”, que explica grande parte da crise do drama no final do século 19 e aponta para a “dramaturgia épica” que “se desenvolve à medida que a relação sujeito-objeto situada no plano do conteúdo se consolida em forma”³⁹, não responde completamente à configuração do teatro contemporâneo.

Uma crítica *interna*, digamos assim, das insuficiências explicativas deste modelo (“epicização progressiva”) aparece já em meados dos anos 1970, com Roland Barthes:

Brecht fazia pôr roupa molhada no cesto da atriz para que seu quadril tivesse o bom movimento, aquele da lavadeira alienada. Está muito bem; mas também é estúpido, não? Porque o que pesa no cesto não é a roupa, mas o tempo, é a história, e esse peso, como *representá-lo*? É impossível representar o político: ele resiste a toda cópia, mesmo quando nos esgotarmos em torná-la sempre mais

38 Convém lembrar que o termo “impressionismo”, referindo-se ao novo movimento que surgia nas artes plásticas, foi utilizado pela primeira vez em 1877.

39 Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 98.

crível. Contrariamente à crença inveterada de todas as artes socialistas, onde começa o político, acaba a imitação.⁴⁰

Este comentário isolado de Barthes, que por essa época já não se interessava pelo teatro, é uma sinalização provocativa de que o *método* Brecht não tinha dado alguns passos importantes para se desvencilhar dos velhos apetrechos do teatro dramático. Para nós, a fixação na fábula e a utilização de certos expedientes miméticos estariam entre eles. Em Szondi, morto precocemente, esta pista analítica, ao que tudo indica, não foi desenvolvida. Mas aqueles que se sucedem na tarefa de pensar o teatro contemporâneo, inclusive os que reivindicam a herança política e estética de Brecht, cumprem o desafio (obrigatório, para os bons brechtianos) de atualizar a teoria. O mesmo Barthes, impactado pelas primeiras montagens do Berliner Ensemble vistas em Paris, escreveu que em Brecht “é precisamente a interrogação que é revolucionária”.⁴¹

Nossa época também é rica em conflitos, nosso teatro age e reage a esses conflitos, mas o conteúdo deles mudou, como a época mudou. A tarefa, então, é de compreender estas mudanças históricas, e também as mudanças ocorridas nos sistemas de codificação e decodificação do mundo, avaliando as transformações não apenas dos fenômenos, mas também dos sistemas de produção do sentido e do conhecimento. Este exercício é sempre mais simples de ser feito retrospectivamente. É o que faz, por exemplo, Jean-Marie Schaeffer a respeito de outro grande momento de transição social, cujas consequências sobre a visão que temos do teatro ocidental são, ainda hoje, enormes. Ele destaca a passagem, na sociedade grega da época de Platão, do modelo de conhecimento (ou crença) fundado na utilização do mito, para uma “nova constelação – aquela da filosofia, das

40 Roland Barthes, “Qu’est-ce qui limite la représentation ?”, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, p. 136.

41 Roland Barthes, “Brecht et notre temps” (1958), in *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Seuil, 1993, p. 923.

matemáticas e dos saberes empíricos”.⁴² Ou seja, só é possível compreender plenamente a crítica platônica da mimese e da ficção levando em conta as mudanças estruturais da sociedade grega (políticas, ideológicas, econômicas, religiosas), que adotou, pela primeira vez no mundo ocidental, a ideia de uma “aprendizagem individual fundada na abstração conceitual universalizante (de onde a teoria das Ideias)”.⁴³ Schaeffer evita, entretanto, a simplificação da questão:

Nenhuma sociedade pode se reproduzir fora de uma transmissão de saberes sociais (quer dizer, de crenças interiorizadas em bloco e não adquiridas por aprendizagem individual), e nesse sentido, toda sociedade se reproduz parcialmente por modelização “mítica”. No entanto, esse nascimento conjunto da historiografia e da noção de ficção narrativa faz parte do mesmo movimento que aquele que leva a filosofia, e mais globalmente o saber “racional”, a se extrair do “mito”.⁴⁴

Assim como novas práticas e um novo modo de compreender o teatro surgiram a partir das metamorfoses da sociedade grega nos séculos V e IV antes da era cristã, as novas configurações teatrais que apareceram no decorrer do século 20 foram, no que concerne ao teatro ocidental, tributárias de um importante momento de transição. É por isso que Eric Hobsbawm, em sua biografia, considera o século passado como o “mais extraordinário e terrível da história da humanidade”.⁴⁵ Estes *tempos interessantes* estão, certamente, na origem de *teatros interessantes*. Assim mesmo, no plural. Da mesma forma que Hobsbawm desafia o tempo uno (da necessidade, do sofrimento), sugerindo tempos plurais (onde haveria

42 Jeam-Marie Schaeffer. *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, pp. 47-48.

43 Ibidem, p. 48.

44 Ibidem, p. 49. Outro texto útil nesta discussão é o de Derrick de Kerkhove. O autor relaciona a invenção do teatro grego com a invenção e a prática do alfabeto fonético. Cf. “La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale”, in Josette Féral, Jeannette Savona, Edward Walker (orgs.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de LaSalle, Hurtubise, 1985.

45 Eric Hobsbawm, *Tempos interessantes*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 11.

lugar para a liberdade e a felicidade), é possível falar de *teatros múltiplos*, em regime de co-existência, neste breve século 20, que se inicia com a primeira Guerra Mundial (1914) e se encerra com o desmoronamento da União Soviética (1991).

De maneira similar, o teatro do século 21 será a precipitação do momento presente, das transições em curso e da tumultuada história que vivemos. Em meados do século passado (*Teoria do drama moderno* foi publicado em 1956), Szondi precisou fazer o inventário das tentativas de “salvamento” ou de “solução” da forma dramática, para isso analisou o naturalismo e o existencialismo, percorrendo as produções de Piscator, Brecht, Pirandello, Eugene O’Neill, Arthur Miller e alguns outros. Agora, apresentada a problemática da *transição em processo*, cabe discutir as questões gerais (históricas, políticas, econômicas) que ajudarão na compreensão do teatro contemporâneo, e assim identificar as transições e as permanências em jogo. Parte desta tarefa é fazer a investigação das tentativas de “salvamento” das formas hegemônicas. No entanto, mais significativo será analisar as práticas que aprofundam e radicalizam as transições. Esta tarefa depende, entre outras ações, de uma acurada pesquisa de campo; em outros termos, é preciso uma descida ao terreno das experiências críticas que recusam tanto as derivas pós-modernas quanto os limites estreitos das teorias estabelecidas, mesmo da mais avançada entre elas. É um trabalho que ultrapassa o alcance deste artigo.

A frase de Brecht utilizada como epígrafe (“a nova carne é comida com os velhos garfos”), em diálogo com a famosa passagem de Tchekhov sobre as “novas formas”, é muito reveladora. Nós não temos a pretensão de decifrar as possibilidades que ela encerra, mas há na frase uma provocação às consciências em descanso e aos dogmas de várias latitudes. Em tempos de amnésia programada e rebaixamento da crítica, isto não é pouca coisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Œuvres Complètes*, t. I. Paris: Seuil, 1993.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CLARK, Timothy J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

HAUPTMANN, Gerhart. *Os tecelões*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos interessantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KERKHOVE, Derrick de. “La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale”. In FÉRAL, Josette; SAVONA, Jeannette; WALKER, Edward (orgs.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Ville de LaSalle: Hurtubise, 1985.

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

ONFRAY, Michel. *La puissance d'exister*. Paris: Grasset, 2006.

PASTA JR., José Antônio. “Apresentação”, in SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TCHEKHOV, Anton. *A gaivota*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

THEODOR, Erwin. “Prefácio”. In HAUPTMANN, Gerhart. *Os tecelões*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

WRIGHT, Willard Huntington. *Modern Painting. It's tendency and meaning*. New York: Dodd, Mead and Company, 1922.