

Cunha, Vasco Soares de Oliveira (2013). Bertolt Brecht (1898–1956). *Vida e Obra. Millenium*, 45 (junho/dezembro). Pp. 169-179.

BERTOLT BRECHT (1898 – 1956) VIDA E OBRA

BERTOLT BRECHT (1898 - 1956) LIFE AND WORK

VASCO SOARES DE OLIVEIRA CUNHA ¹

¹ Professor Aposentado da Escola Superior de Educação de Viseu; Vice-Presidente do Instituto Politécnico de Viseu de 1995 a 2002; Fundador e Diretor da Revista *Millenium* entre 1996 e 2002 – Portugal. (e-mail: lcunha@pres.ipv.pt)

Alemão, dramaturgo, poeta, Bertolt Brecht escreveu também contos. Estudou medicina.

As suas primeiras tendências literárias foram para um romantismo muito carregado de tintas anarquistas.

Primeira peça de teatro – “*Baal*”. Em 1918. Tinha então vinte anos de idade. É a história de um homem que deseja mergulhar nas profundezas da experiência, percorrendo os trajetos da persuasão e da dissolução. “*Baal*” espera encontrar a liberdade na rebelião, mas nela encontra apenas a morte.

Aos vinte e um anos, na flor da idade, Bertolt Brecht conheceu Feuchtwangler (1884-1954). Esta personalidade persuadiu-o a tornar-se membro do partido social-democrata alemão.

Entre 1918 e 1920 Brecht escreveu “*Trommeln in der Nacht*” (*Tambores na noite*), uma peça encenada com êxito enorme em 1922. Por este mesmo ano surge “*Im Dickicht der Städte*” (*Na Selva das Cidades*).

Em 1921 tornou-se produtor num teatro de *München* (Munique). Na Baviera. Desempenhando as mesmas funções em Berlim, adaptando aqui numerosas peças de várias línguas, entre elas se incluindo “*Edward II*”, do inglês Christopher Marlowe, dramaturgo contemporâneo de Shakespeare.

Entre 1924 e 1926 escreve “*Mann ist Mann*” (*Um Homem é um Homem*), primeiro texto de um teatro que viria a ser designado de “épico”. Uma peça deveria estar liberta de análises psicológicas. Deveria, isso sim, envolver o público em liberdade. Para criticar, para reter para si próprio a independência dos seus dramas. Para a sua efetivação era requerido o uso de estratégias várias sem as identificar, contudo.

Uma tarefa que exige dos autores que sejam eles próprios, não se perdendo nos seus papéis.

Em 1927 escreveu Brecht, melhor dizendo, adaptou o romance “*The Good Old Soldier Schweik*”, escrito por Jaroslaw Hasek. Uma condenação do militarismo austríaco e da guerra em geral. Nesta obra, a sátira brechtiana assume cores mais carregadas.

1958 viu o aparecimento de uma tonalidade ainda mais profunda na peça “*Die Dreigroschen Opera*” (A Ópera dos Três Vinténs). Na sua obra musical, Kurt Weill chamou-lhe “*The Threepenny Opera*”.

“*Lehrstücke*”, em 1930, é uma série de peças educativas para as audiências proletárias. Com êxito muito elevado.

No ano seguinte faz a adaptação da obra “*The Mother*”, de Maxim Gorki. A exaltação dos combates que culminariam na revolução russa.

Todas estas obras cravam espinhos dolorosos nos bandos nazis, e quando Hitler chegou ao poder, Brecht procurou o exílio. Por várias vezes viveu na Dinamarca, Suécia e Finlândia. Finalmente, na Califórnia, nos Estados Unidos. Ali foi perscrutado no âmbito do Comité para as Atividades Antiamericanas.

Nos anos da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), Brecht aprofundou as suas teorias do teatro épico. Em 1948, escreveu, de tempos a tempos, textos para os palcos.

No lado oposto do Atlântico, na Europa, acontece o mesmo. “*Mutter Courage und ihre Kinder*” (A Mãe Coragem e os seus Filhos). Em 1941.

Em 1943, “*Der Gute Mensch von Sezuan*” (O Bom Homem de Sezuan). Neste mesmo ano, “*Galileo Galilei*”, uma peça em que o papel principal foi entregue a Charles Laughton (1899 – 1962). Um desempenho fabuloso. Em 1947.

Bertolt Brecht visto por Albin Eduard Beau

Para Albin Eduard Beau, meu professor de literatura alemã em Coimbra, Brecht ocupa um lugar de destaque na dramaturgia do seu país. No expressionismo simbólico das primeiras peças – “*Baal*” e “*Trommeln in der Nacht*” (1922). Também nas peças do naturalismo político de um dos seus últimos períodos “*Die Tage der Commune*” (Os Dias da Comuna), de 1948 – 1949.

Nota-se-lhe a influência de Georg Büchner (1813 – 1837). Ele ter-se-á embrenhado em “*matérias mais heterogêneas*” que “*lhe ofereciam a história política, social e intelectual*”. E também a história literária. A do passado e a do presente. Bertolt Brecht preocupa-se em atualizá-las.

Cultivou Brecht os “*géneros mais diversos da literatura teatral*” – as moralidades, o drama *baladesco*, os espetáculos dos teatros de itinerância, a ópera

popular parodística. Também o teatro radiofónico. Todos eles interessados no teatro épico moderno.

Os objetivos de Bertolt Brecht no seu teatro não são os da diversão ou da distração das audiências da arte, ou causar-lhes emoções estéticas. O que o seu teatro propõe ao público é que ele se interesse. Que o excite. A tecnologia criará o ambiente de fundo – efeitos luminosos, a introdução de filmes e de foto montagens. Tudo para que o público intervenha com os seus comentários e as suas críticas. Mesmo para tomar decisões, eventualmente alterando a sua história e a condução da mesma.

Brecht está interessado em eliminar da representação teatral “*todos os elementos tradicionais da ilusão teatral*”. A estrutura dramática é mais subtil. Diz Bertolt Brecht que “*o processo não é novo*”. Ele terá sido uma das características da comédia romântica.

Elementos essenciais na obra de Bertolt Brecht são os processos “*doutrinários*” e os “*revolucionários*”. Também os “*moralizantes*”. Os “*político-ideológicos*” e a “*apologia das concepções e dos métodos do marxismo-leninismo*”. Uma linguagem de aparentemente maior simplicidade, concisão e, sobretudo, mais repleta de “*subtilidades significativas*”. Para Beau, todos estes elementos exigem “*um público ou uma assistência intelectualizada*”. Grande parte da obra de Brecht nos palcos destina-se a provocar “*reações imediatas*”.

in “*A Literatura Contemporânea Alemã através da Actividade Editorial*”.

Publicada pelo Instituto Alemão, n.º 7, Lisboa, 1959.

Brecht – a tradição alemã e a moderna atitude subjectivista na perspectiva de Ricard Salvat

“*A evolução de Brecht e as suas obras de plenitude trazem consigo uma forma não somente nova de teatro mas também tipificadora de toda uma época – a era científica*”.

Diz Salvat que nas análises sobre a arte dramática de Bertolt Brecht costuma esquecer-se a “*complexa personalidade*” do “*realismo cénico*”, do filósofo do teatro, criador de espetáculos. Ele aprofundará “*o valor literário*” e o seu “*sólido pensamento político*”. Pensamento esse que esteve sempre presente nas suas encenações no “*Berliner Ensemble*”, na *Frankfurter Strasse*, em Berlim Leste. Encontrei ali a oportunidade de o comprovar, já há cerca de oito anos, com a peça em cena “*Die Farbe Rot*” (*A Cor Vermelha*). A lotação estava já esgotada. Ficará para uma próxima oportunidade. Uma nota ainda para dizer que o “*Berliner Ensemble*” foi fundado por Bertolt Brecht e por sua esposa Helen Weigel. Uma informação que colhi da obra de um

desenhista, de seu nome Arno Mohr, in “*Zeichen ist Wir Schreiben nur Subtiter*” – edição *Märkisches Museum*, Berlin, 1995.

A obra *brechtiana* evoluiu continuamente a partir do que Salvat designa por obra de “*rebeldia surrealista*”. Em “*Baal*” e “*Trommeln in der Nacht*”, até atingir a “*plenitude criadora*” em “*Vida de Galileo Galilei*” e “*Círculo de Giz Caucasiano*”. Sempre na busca de uma nova forma teatral.

Na revolução do teatro alemão, diz o mesmo autor, o país não tem uma tradição. Como conheceram os palcos ingleses, franceses e espanhóis, e só a partir do século XVIII nascem as primeiras tentativas de organização de uma dramaturgia coerente. Com Lessing e com Schiller.

Na Inglaterra, Shakespeare leva a sua expressão ao cume, Ben Johnson e Christopher Marlowe ampliam-na. A Itália, por sua vez, criou uma forma teatral própria, ainda que não literária. A chamada “*commedia dell’arte*”. O teatro francês consegue a forma da tragédia clássica com Corneille e Racine.

Regressando a Brecht, e ao pensamento de Salvat, Bertolt Brecht insere-se na continuidade de uma tradição nova e viva que recorda “*o sentido revolucionário da obra de dois alemães: Lessing e Schiller*”.

Do primeiro destes dramaturgos poderá dizer-se que na obra “*Hamburgische Dramaturgie*” (*Dramaturgia de Hamburgo*) está patente a demonstração de que o teatro francês do classicismo, apresentado como “*herdeiro da tragédia clássica grega*”, não era um sucessor. As obras escritas nesta época encontram-se em “*perfeita sintonia com a estética*”. E com a tragédia grega e a sua teorização.

Para Lessing, Shakespeare é o verdadeiro sucessor e o mais qualificado entre os “*seguidores*” da tragédia grega. “*A lição máxima desta humanidade*”.

O regresso a Shakespeare e o ataque à tragédia clássica francesa farão com que a tradição teatral alemã “*parta desde o princípio de uma base estética bem orientada*”, sem nenhuma das exigências que a tragédia impõe com “*grandeza de composição arquitectónica*”, da forma que utiliza – “*a análise das personagens*”.

Para Lessing, deverá imprimir-se ao teatro uma “*progressiva politização*”, sendo o teatro considerado como uma “*cátedra*”. Dele poderá lutar-se contra os “*resíduos do feudalismo*”. Resíduos esses que perduravam nas cortes da Alemanha e da Baviera.

Lessing ataca o classicismo que domina o teatro. Também a “*ordem estabelecida*” e os gostos que a classe cultivada põe em circulação. A cultura não vive ao nível das fronteiras nacionais, mas ao nível das “*fronteiras de classe*”. Ele quer atingir a burguesia, que deseja entrar na História. Brecht esforça-se “*não só para ter essa maioria como público, mas trabalhará para que a sua entrada na História seja rápida e total*”.

Regressando à “*Dramaturgia de Hamburgo*”, diz Salvat, “*Lessing tenta que a Alemanha tenha consciência da sua própria realidade*”. Deverá criar-se um teatro “*nacional*”. Herder diz que Lessing é a “*voz da sabedoria patriótica*”. E Lessing, segundo o mesmo analista, deixou uma obra criadora onde nunca fica de fora o “*valor ético, social e político, a história, a filosofia e a filologia do teatro*”.

A moral de Lessing é a do homem que luta pelas suas ideias, mais do que a do homem “*sofredor*”. Ele sabe que o génio é criador e crê que “*a razão se não deverá humilhar frente à arbitrariedade do génio*”, que “*o crítico deve dar ao génio as bases da sua arte*”.

Lessing propõe-se tornar o público “*consciente da maior parte da realidade*” devendo fazê-lo “*visível através do indivíduo*”, uma vez que ele, “*o indivíduo, não é o monstro que se escapa da sua realidade, quer pela virtude, quer pelo nome*”. Ele deverá ser “*o homem que reflecte os homens do quotidiano*”.

Lessing foi, no seu tempo, um homem do teatro. Criador, teórico e dramaturgo, no sentido de fornecer a programação de um “*teatro com orientações políticas, sociais, criadoras de um público*”. Diz este autor que é necessário ter em conta que é em 1784 que Schiller escreve “*Intriga e Amor*”, uma obra que Engels considera o seu primeiro drama com tendência política. O terreno que prepara a aparição de Brecht está ali – “*adubado e trabalhado*”.

Schiller, por sua vez, é adversário da tragédia francesa. As suas personagens deveriam, na sua opinião, “*ser de carne e osso*”. O que o separava da tradição clássica francesa e dos individualistas do “*Storm and Drang*” (*Tempestade e Ímpeto*).

O teatro do autor deverá ser um “*aréopago*” onde poderão ser julgados os atos humanos. A esfera do teatro como tribunal começa onde termina a lei oficial.

Schiller não foi apenas o continuador da estética de Lessing, não se limitando a “*reproduzir a fórmula clássica e os seus ‘coturnos’*”, uma peça criada pelos actores da tragédia clássica grega para estarem em concordância com a forma sagrada das primitivas representações teatrais.

“*O que em Schiller é abstracção metafísica converte-se em Brecht em visão materialista*”, diz Salvat. Para a compreensão de Brecht será necessário recordar a influência de Hölderlin – pela sua contribuição linguística. Também de Kleist e de Büchner.

Brecht admirava Büchner. Tal como Bertolt Brecht faria mais tarde, abandona os estudos de medicina, trocando-os pelos da biologia.

A sua segunda obra – “*Tambores na Noite*” – é a tentativa de um “*realismo à maneira de Büchner*”. Ele acreditava no movimento revolucionário. Queria pôr a Europa a ser governada por progressistas. Brecht vive intensamente a derrota do movimento espartaquista, que prenunciará a chegada de Hitler ao poder.

Tanto Brecht como Kragler, o protagonista da sua obra, se sentem intimamente ligados à revolução, tendo ambos sido superados pela força da própria revolução.

Bertolt Brecht apoiou-se nesta rica tradição alemã. Em Jacoblenz, Gerhart Harptmann, Frank Wedekind e todos os expressionistas.

Escreve Salvat que caberia perguntar se *“a forma do teatro épico é não só uma descoberta brechtiana incerta na tradição alemã, mas também o resultado de uma evolução que sofre o teatro a partir dos seus pressupostos naturalistas”*.

Em 1873, Émile Zola escreve que estava convencido de que *“o espírito experimental e científico do século será adaptado ao teatro”*. Encontra-se nele *“a única renovação possível da cena”*. O passado morreu *“sendo necessário olhar o futuro”*. Situa-se aqui o escritor *“no momento da crise da tradição francesa”*, e pede um teatro moderno e real. Segundo as suas normas. O processo do teatro naturalista *“não conseguirá obras de validade literária”* trazendo consigo *“o movimento revolucionário que em França se opõe à tradição do teatro clássico aristocrático, não tendo base literária em que se oponha aos seus inimigos estéticos”*.

Escreve Salvat ainda que *“para compreender Brecht como elemento aglutinador de toda uma tradução e contributo teatrais modernos deverá ter-se em conta esta corrente objectivista, um tanto esquecida, mas que deverá revalorizar-se”*. Tendo sido este o contributo de Brecht para a história da cultura. Negar esta importância é negar um facto histórico.

E o mesmo analista prossegue dizendo que o teatro contemporâneo deverá centrar-se em *“antes de Brecht”* e *“depois de Brecht”*.

A lição do grande dramaturgo é seguida hoje em por autores como Peter Hacks, Peter Weiss, Rolf Roschhuth, Herner Kipplsendt, e em França, por Armand Gotti, Roger Planchon, Gabriel Cousin. Em Espanha, por Buero Valejo a Alfonso Santre. Em Inglaterra, John Arden; na Itália, Frederico Zardi.

Nas culturas latinas, continua Salvat, e também nas latino-americanas, afirma-se que a teorização *brechtiana* não serve para estas latitudes. Mas este analista diz *“ser possível que alguns aspectos deverão ser adaptados”*. Como tentou já fazer-se em Barcelona.

Salvat diz serem as afirmações neste sentido fonte de uma polémica entre ele e o escritor Josep Maria Rodrigues Mendiz no barcelonês *“El Noticero Universal”*. Sustentava Mendiz a tese de que o genocídio hispânico era algo muito distinto que *“não podia assimilar a tradição germânica”*. Sustenta Salvat que *“a tradição cultural não se limita dentro de fronteiras, e que a experiência alheia pode ser sempre útil e integrável na tradição própria”*.

Crê este analista que “o exemplo de Brecht é frutífero”. E que “a tradição latina se não integrará no movimento em direcção ao futuro se não assimilar a lição do teatro épico”.

in “*Técnica Teatral de Bertolt Brecht*”, colecção “*Libros Tau*”, n.º 11. Barcelona: Edição Oikos, pp. 613-629.

Umás breves notas finais nesta crónica sobre o teatro épico

Os pontos de vista de Brecht aqui expostos encontram-se um pouco diluídos na alínea “*Vida e Obra*” (pp. 1-2).

De Brecht e do seu teatro continuará a falar-se durante mais ou menos três ou quatro edições da “*Millenium*”, debruçando-me sobre cerca de dúzia e meia das suas obras mais representativas do teatro épico.

Regressando às perspectivas de Ricard Salvat direi-me parecerem ser as mais substantivas. Fico a dever muito a este autor catalão.

A revista “*Vértice*”, de Coimbra, continua a ser preciosa. As mais de cem edições que possuo, e de que não consegui ler e digerir cerca de metade, encontra-se na minha biblioteca de família.

Nota final – nesta minha colaboração com a “*Millenium*” deixo também dados biobibliográficos dos autores acima citados. Com particular relevo para Lessing e Schiller. Em números posteriores, continuarei com todas as bibliografias dos autores citados.

Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781)

Desde cedo Lessing interessou-se pela música. Em Leipzig, na época o maior centro cultural alemão. Ali escreveu “*Der Junge Gelehrte*” (*O Jovem Escolar*, 1748).

Seguiu-se “*Der Freigeist*” (*O Livre Pensador*); “*Die Juden*” (*Os Judeus*), em 1749. Neste mesmo ano, algumas obras menores, à maneira do teatro francês. Em Berlim, para onde se mudara em 1748, envolveu-se na crítica literária, traduzindo peças de teatro de Voltaire. Também em Berlim surge “*Betrüge zur Historie und Aufnahme der Theatres*” (*Contributo para a História do Teatro*).

Encenou em 1755 “*Miss Sara Sampson*”. A tragédia da vida da classe média, influenciada pelo teatro inglês e por Samuel Richard. Uma peça que antecipava a teoria que viria a pôr em prática em “*Briefe die Neueste Literatur Betreffend*” (*Cartas sobre a mais recente Literatura*). Uma controvérsia em que Schiller se envolveu.

O ponto de vista de Lessing mantém as suas perspectivas sobre o teatro. Sobre a sua autonomia e a autonomia do artista. A sua independência. Atacando a lei “*pseudo-aristotélica*” das três unidades – tempo, lugar e ação.

Em 1756, Lessing tinha exposto as suas teorias em “*Laokoon*” e aplicou-as em “*Minna von Barnhelm*”, levada aos palcos em 1767. É o exemplo de uma ligação íntima com a vida social e política, lado a lado com as realidades sociais. Mas ainda não libertas da comédia sentimental.

Em 1757 foi convidado para Hamburgo como diretor artístico do teatro local. O primeiro fruto desta experiência foi “*Hamburgische Dramaturgie*” (*Dramaturgia de Hamburgo*), datada de 1767 – 1769. Uma colectânea de notas e pensamentos sobre o teatro e a sua arte. Mantendo, por exemplo, que os atores deveriam tentar atrair a assembleia para o coração da história.

O contributo mais significativo de Lessing para o teatro alemão não reside nas suas próprias obras, mas nas suas críticas. Críticas que levaram os dramaturgos alemães a sair dos modelos clássicos franceses, trocando-os pelo naturalismo dos ingleses. Lessing considerava *Shakespeare* mais próximo da tragédia grega do que Corneille.

A partir de 1770, Lessing foi bibliotecário em *Wolfenbüttel*, mas teve problemas relacionados com a ortodoxia luterana e com o conformismo dos académicos.

A tragédia “*Emilia Galotti*”, de 1772, foi a peça apresentada numa corte italiana. Uma obra motivada por princípios sociais e morais.

Em “*Nathan der Weise*” (*Nathan, o Sábio*), em 1779, o autor apresenta o seu iluminismo e a sua tolerância. Eles poderão servir de testamento espiritual.

“*Erziehung des Menschen Geschlechts*” (*Educação da Humanidade*) é uma peça datada de 1780.

in “*The New Caxton Encyclopedia*”, Vol. 12, p. 117.

Joahann Christoph Friedrich von **Schiller** (1759–1805)

Filósofo, poeta e dramaturgo, Schiller nasceu em Ludwigsburg, cidade onde seu pai era oficial do duque de Württemberg.

O jovem Schiller cresceu em contacto com a vida cortesã. Aí teve a possibilidade de assinar muitas peças de teatro.

Atraído pelo estudo da teologia, foi infelizmente forçado a frequentar a academia militar para estudar direito e medicina. Tornou-se cirurgião militar em 1780.

Tendo-se ausentado para assistir à primeira representação, foi preso e proibido pelo duque, que não via com bons olhos a celebração da liberdade política das peças do autor. Schiller deixou a sua terra, não encontrando um produtor para a peça “*Verschwörung des Fiesko zu Genua*” (*Conspiração de Fiesko de Génova*).

Nesse mesmo ano, e no seguinte, escreve “*Kabale und Liebe*” (*Maquinação e Amor*) e esboça “*Don Carlos*”.

Finalmente, Dahlberg, gestor do teatro de Mannheim, põe em cena o seu “*Fiesko*”, uma peça escrita sob a influência de *Lessing*, notável pelo seu empenho social.

Em *Mannheim*, Schiller funda um jornal – “*Rhetnische Thalia*”, mostrando nele todo o seu empenho ético e social, e ganhando o apoio de Charlotte von Lengefeld, que viria a tornar-se a companheira de toda a vida.

Estava então desapontado com o teatro e com a gente que o geria. Mudou-se para Leipzig e depois para Dresden. Sentindo-se liberto de ligações, escreveu “*An die Freude*” (*Hino à Alegria*), tornado hino nacional no século vinte.

Terminou também “*Don Carlos*” (1787), uma peça que reflete as mudanças interiores do poeta, e em que a linha de fronteira entre o bem e o mal ficou muito ténue, e em que os seus gostos pela intriga e pela paixão se aprofundaram.

Em 1787, também, muda-se para Weimar, e escreve a novela “*Des Geistsherer*” (*O Visionário*).

Em 1789 tornou-se professor de História em *Jena*, na universidade local, casando no ano seguinte com Charlotte von Lengefeld.

Problemas financeiros e de saúde levam-no para o estudo profundo da história e da filosofia. Consegue, porém, escrever uma obra magnífica – *História da Guerra dos Trinta Anos*. Obra que lhe serve de base para a peça “*Wallenstein*”.

Volta-se também para a poesia. Um ritmo nobre e solene para o seu ideal de beleza clássica, conjugado com imperativos morais, à semelhança de Immanuel Kant.

Também nas obras “*Über Anmut und Würde*” (*Sobre a Graça e a Dignidade*), e em “*Über Nâiu und Sentimentalische Dichtung*” (*Sobre a Poesia Naive e Sentimental*).

A amizade de Schiller com Goethe conduziu à colaboração no teatro e em outras áreas da cultura. A trilogia “*Wallenstein*” (1798 – 1799). Em “*Die Jungfrau von Orleans*” (*A Jovem Rapariga de Orleães*, 1803); “*Die Braut von Messina*” (*A Noiva de Messina*, 1803) parece aproximar-se do Romantismo. Apesar da forma clássica do drama, em que usa um coro à maneira grega. “*Wilhelm Tell*”, em 1804, é um hino à liberdade política e intelectual. Último trabalho – “*Demetrius*”. Põe de parte a filosofia e a teorização e tenta resolver o problema do usurpador Boris Godunov, em termos puramente humanos e psicológicos.

in “*The New Caxton Encyclopedia*”, Vol. 17, p. 161.

Frierich **Dürrenmatt** (1921 – 1990)

Pode o homem de hoje ser reproduzido pelo teatro?

Nesta interrogação, diz Bertolt Brecht, reside uma questão plena de acuidade e de atualidade. Do teatro era comum dizer-se e exigir-se apenas uma reprodução do

mundo suscetível de ser vivido. O que se exige agora é que o teatro esteja em sintonia com a existência, mas a reprodução do mundo tem vindo a aumentar de dificuldade.

Muitas experiências têm sido levadas a cabo para conduzir ao campo de visão do teatro no mundo real e atual. O convívio entre os homens e as mulheres. Diz Dürrenmatt que “*poderemos descrever o mundo actual ao homem de hoje*” apenas na medida em que o descrevamos como “*um mundo susceptível de modificação*” (in Bertolt Brecht, “*Estudos sobre o Teatro – para uma arte dramática não aristotélica*”, p. 12).

Para o homem de hoje o valor das perguntas reside nas respostas. “*O homem e a mulher interessam-se por situações que possam enfrentar activamente. Não poderá continuar-se a apresentar a humanidade como vítima. Como objecto passivo de um ambiente desconhecido. Inimitável. A questão da «viabilidade da reprodução do mundo é de ordem social». Deverá trabalhar-se para modificar esse mundo. Ele poderá reproduzir-se nos palcos*” (op. cit., p. 12).

Dürrenmatt estudou filosofia, literatura e história. Em Bern e em Zürich, cidades suíças de expressão alemã.

A primeira peça deste autor a ser representada foi “*Es steht geschrieben*” (Assim está escrito). O primeiro êxito foi, contudo, “*Romulus, der Grosse*” (Rómulo, o Grande). Um estudo sobre a queda do Império Romano.

“*Die Ehre des Herrn Mississippi*” (A Honra do Senhor Mississippi), em 1952, ganha para o autor reputação internacional.

O seu primeiro trabalho mais aplaudido foi “*Der Besuch der Alter Dame*” (A Visita da Velha Senhora), a história de uma mulher corajosa que quer vingar-se do homem que a seduzira muitos anos antes, subornando ela agora uma aldeia inteira para que o linchassem.

Senhor de uma imaginação fértil e de uma enorme fantasia, e também de um estilo belíssimo, o seu debate é levado aos píncaros.

Na sua obra “*Die Physiker*” (Os Físicos), datada de 1962, retrata os três maiores físicos do mundo. Eles não poderão levar as suas ideias ao universo.

As ideias de Dürrenmatt sobre o teatro foram apresentadas na obra “*Theater Probleme*”, datada de 1958.

À margem diremos que Frierich Dürrenmatt foi também autor de histórias de detectives.

Para o tema que nos propomos desenvolver, a pergunta do autor assume um lugar de destaque.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beau, Eduard Albin (1960). *A Literatura Contemporânea Alemã Através da Actividade Editorial: As Edições de Obras de Autores Contemporâneos*. Vol. 1, n.º 7. Lisboa: Publicações do Instituto Alemão.
- Brecht, Bertolt (1964). *Estudos sobre Teatro – para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália Editora.
- Dürrenmatt, Friedrich (1962). *A Visita da Velha Senhora (Dier Besuch der Alter Dame)*. Lisboa: Portugália Editora.
- Dürrenmatt, Friedrich (1962). *Os Físicos (Die Physiker)*. Lisboa: Portugália Editora.
- Małgorzata Omilanowska, V.A. (s. d.). *Guia American Express – Berlin*. Lisboa: Civilização Editora.
- Mohr, Arno (1995). *Zeichen ist wie Schreiben nur Subtiler*. Berlin: Edição do Märkischen Museum.
- Salvat, Richard (1970). *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikós (Col. Libros TAU, n.º11). Publicado em Portugal com o título *Brecht, a tradição alemã e a moderna atitude objectivista*. Coimbra: VÉRTICE, Vol. XXX, n.ºs 319–320. Pp. 613–629.
- *The New Caxton Encyclopedia* (copyright 1979). London: Caxton Publications Limited. ISBN 0701400560.
- Voss, Ingeborg & Gehring, Paul (1997). *Gehring – Theater Gezeichnet*. Berlin: Edição do Märkischen Museum.

Recebido: 2 de maio de 2013.

Aceite: 13 de maio de 2013.