

Conceitos e metodologia: A figura do ator.

“TEATRO” – Prédio em que, num palco, preparado para tanto, se recitam perante o público (platéia) textos dialogados; o gênero literário desses textos; em sentido mais amplo, a instituição inteira, integrada pelo autor, diretor de cena, atores, cenógrafos e outros colaboradores. A arte dos atores e do diretor de cena não sobrevive à representação; os textos ficam. No entanto, a literatura dramática não é um gênero, como outros, da literatura em geral, pela indispensável presença e cooperação do público. Assim, o teatro é principalmente fenômeno social e, como tal, sujeito às leis e dialética históricas. Por isso, não existe teatro em sentido absoluto, com normas permanentes, mas vários teatros, muito diferentes, de diversas épocas e nações, quanto mais remotos, tanto menos operantes em períodos seguintes. O teatro chinês, riquíssimo, só existe para o ocidente como parábola exótica, influenciando ocasionalmente (Voltaire, Brecht) no teatro de hoje. Do teatro indiano em sânscrito, de alto valor literário, os teatros ocidentais só representam ocasionalmente a peça SAKUNTALA, de Kalidasa (sec. V), em versões modernizadas. Só o teatro grego influenciou poderosamente no atual, graças a interpretações variadas ou, não raro, arbitrárias dos textos sobreviventes.

“ O ator é considerado hoje, unanimemente, como o intérprete de um texto, numa cena ou numa tela. Essa concepção nos parece como sendo de intuição imediata mas, ao contrário, corresponde a uma maneira bem determinada de entender a realidade da arte. É um resultado de um processo milenar através do qual a função do ator primeiro se identificou e, depois, cada vez mais rigorosamente, se definiu no vasto mundo do espetáculo.”
G. Calendoli

“ Hoje, o público tende a considerar todo espetáculo (teatral, cinematográfico ou televisivo) sobretudo como um entretenimento à sua disposição, criado para o seu consumo; como alguma coisa que serve ao seu empenho e que é importante somente pela atenção que alguém lhe poderá prestar... Isto é suficiente para imaginar a diferença entre o nosso modo de entender o espetáculo e aquele de outros povos, junto aos quais preenchia uma função bem diferente. No entanto, sucede a cada um de nós, quase sempre, e de modo natural, considerar o nosso modo de conceber o espetáculo como o único possível, o único totalmente óbvio. E, assim, sem perceber, sobrepomos este modo natural de sentir, a cada outra experiência de espetáculo que nos ocorre conhecer. E fazemos isto com a postura de quem acredita possuir, devido à própria experiência, todos os instrumentos necessários para entender qualquer manifestação pública que pareça ser de caráter espetacular”
A.. Magli

Manifestações “espetaculares” nas chamadas sociedades “primitivas”.

“... junto à estas populações existem testemunhos de “lutas fictícias”, entre homens e mulheres, com o objetivo de propiciar a colheita das bananas e do mel. Nelas, alguns “atores”, com ornamentos específicos (que provavelmente representam espíritos maléficos), são vencidos ao final. Ações miméticas, com dança e recitação, ocorrem durante a iniciação dos jovens, com a revelação acústica do ser supremo, também através de “atores”. De outras ações miméticas participa toda a coletividade...” (entre os pigmeus – África equatorial)

“ O campo ao aberto é preparado geralmente com material de ramos e cascas vegetais, para representar uma cabana ou um recinto que formam um cenário rudimentar. O lugar previamente escolhido é, geralmente, um lugar sacro, por tradição. A pintura e a decoração dos atores são minuciosíssimas e requerem, por vezes, o emprego de todo o dia anterior à “representação”. Esta é quase sempre noturna, sob as luzes de fachos, seguros pelos demais. Os “atores” ricamente ornamentados com listras multicoloridas, chocalhos, ramos vegetais, com um casco relativamente complicado na cabeça, formam-a sós ou em grupos – figuras de efeito sugestivo. ... Concorrem para o incremento das espécies totêmicas; a dança mímica (que imita o atuar e o porte dos animais); as danças individuais que consistem numa série de intensas e rítmicas vibrações do corpo até chegar à prostração; a música, monótona e insistente... finalmente, o clamor, às vezes imitativo dos versos animaisescos, às vezes ritmicamente alternado, até chegar ao frenesi.” (entre tribos australianas)

“ Estes mostram, através de representações burlescas, a posição ideal do homem liberado, dado inteiramente ao riso, ao descuido à alegria... Em tal condição, são levados a parodiar e a desenvolver , em licenciosas burlas, todos os aspectos da vida. Isto é um outro sinal da instância sobrenatural deles.” (entre os bambara – Sudão – África)

INÍCIO DO TEATRO NA GRÉCIA, A PROCISSÃO DIONISÍACA, AS ORIGENS DA TRAGÉDIA

Que mistério preside a transformação de um ser humano em outro ser – homem, animal ou deus ? A arte de imitar começou onde e como ? Para Aristóteles (384 a 322 AC) a mimese (arte de imitar) , é uma prerrogativa natural do homem. Ele conhece o mundo, expressa-se, convive com a natureza e os outros homens, ama e odeia, através do gesto instintivo da imitação. Portanto, não há um momento determinado na história ou na psicologia humanas em que se possa precisar o surgimento do fenômeno da mimese: ela nasce com a humanidade. A tradição atribui ao lendário TÉSPIS a invenção do ator. Conta-se que ele criou o ofício da representação ao assumir a figura de Dionísio (BACO), Deus do vinho. Com o passar do tempo, foi aprimorando sua arte, adequando-a às várias regiões por onde passava. Transformava-se em outras divindades. Representava diversos papéis ao mesmo tempo. Vivia dezenas de vidas. As circunstâncias em que a lenda coloca a primeira representação cênica de Téspis foram propícias à aceitação imediata do público (o povo das procissões dionisíacas). Ao declarar ser Dionísio, Téspis acreditava estar encarnando um Deus, e os que participavam do culto também acreditavam. Para isso concorriam

os cantos da vítima imolada nos sacrifícios e do vinho, que provoca a embriaguez e o delírio. O sucesso de Téspis não impediu que Sólon (639 a 559 AC), governante de Atenas, o acusasse de impostor. Afinal era a primeira vez que um homem como qualquer outro se dizia Deus. Talvez o chefe da “polis” tivesse intuído uma das faces desse complexo de personalidade que compõe a figura do ator, o qual, para expressar-se, busca em outras vidas a raiz da ação, violando o próprio ser para encarnar outro. Apesar das acusações de Sólon, Téspis impôs-se como ator. Tornou-se figura popular e querida nas cidades onde se exibia. Toda a Ática acabou por entregar-se ao fascínio daquele que, “fingindo”, aproximava os homens dos deuses. A palavra tragédia, em grego, relaciona-se a bode – animal sacrificado no ritual dionisíaco – e também ao vinho novo, recém extraído das parreiras. Conta-se que em Icário, burgo da Ática onde nasceu Téspis, Dionísio teria ensinado aos homens, pela primeira vez, o cultivo da vinha. Logo depois, um bode destruiu as parreiras, e foi castigado com a morte. Os homens arrancaram a pele do animal e sobre ela começaram a dançar e beber, até caírem desmaiados. Os mais fortes permaneceram dançando e cantando até o raiar do dia, quando se atribuíram prêmios (a carne de bode e sua pele embebida em vinho) pela resistência demonstrada. Segundo Ateneu (sec. III AC) a comédia e tragédia teriam suas raízes nesse momento, do qual se originaram primitivamente os rituais dionisíacos. O delírio da embriaguez passou a ser frequente na vida dos antigos gregos. Tratava-se de um estado de exaltação, de “graça”, que merecia ser conquistado, permitindo o distanciamento do real e a penetração numa outra dimensão da realidade. As festas em honra de Dionísio constituíam-se de danças, cantos, preces. Tinham caráter orgiástico e nem por isso perdiam o cunho solene, mostrando o temor que os deuses inspiravam aos homens. Às vezes os cantos tornavam-se nostálgicos, com uma lamentação pelos momentos tristes da passagem de Dionísio pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento. E, às vezes, eram melodias alegres, exuberantes, exprimindo uma quase intimidade dos homens com aquele que lhes possibilitara chegar à exaltação. Um cortejo antecedia o momento culminante do sacrifício do bode, executado pelo sacerdote sobre o altar. Ao iniciar-se a cerimônia, todos já se encontravam em certa excitação religiosa. O sacerdote matava o bode, partia-o e distribuía os pedaços ao público. O vinho corria então fartamente, obrigatório como elemento do ritual. E a embriaguez aumentava o entusiasmo, o delírio místico. No primitivo cortejo dionisíaco tomou força o DITIRAMBO POPULAR – o canto feito de elementos alegres e tristes, que narrava os aspectos mais dolorosos e também os mais felizes da vida de Dionísio. Progressivamente, o cântico ditirâmico acabou se tornando trágico – e desse último se originou a tragédia: representação viva feita por atores (homens comuns), destinada a narrar os fatos que aconteceram apenas no plano místico, no mundo do ameaçador Olimpo. Inicialmente o canto trágico nada tinha de prefixado. Era grande e apaixonado improviso popular, que crescia ao mesmo tempo que a adoração ao Deus, o delírio e a embriaguez. Com o tempo, introduziu-se no ditirambo popular um primeiro projeto, constituído de textos líricos sempre em versos. Algumas pessoas travestidas de sátiros (divindades campestres meio homens, meio bodes) compunham um cântico e cantavam num tom único, sem contrastes vocais. Progressivamente o cântico foi-se dividindo em duas seções, cada uma das quais perguntava e respondia à outra alternadamente. Esse diálogo, porém, ainda não tinha caráter dramático. Coordenando as perguntas e respostas das duas seções corais havia um CORIFEU, que a princípio se destacava dos COREUTAS pelo fato de dançar e cantar com mais desenvoltura. Com o tempo, passou a ter função mais definida, ligando-se aos outros elementos que surgiam na estrutura da tragédia. Nas proximidades do cântico apareceu o EXARCONTE, destinado a responder as perguntas dos próprios coreutas e dos cantores como um todo. Conta a lenda que o advento do exarconte se relaciona a um fato que teria acontecido nas festas Lenéias, celebradas em honra a Dionísio, durante a primavera e o inverno: um homem desconhecido atirou-se bruscamente sobre a orquestra e improvisou com o cântico, que lhe respondeu. A voz do exarconte distinguiu-se do canto coletivo, constituindo uma unidade autônoma. E ele acabou tornando-se figura indispensável do ditirambo. Posteriormente, sua função acresceu-se de novos aspectos até incluir a representação; nesse momento, o exarconte passou a chamar-se “HIPOKRITÊS” (aquele que finge), ou seja, ator. É aí que se insere a lenda de Téspis, o primeiro hipokritês, o primeiro ator. Alguns estudiosos da tragédia afirmam que o exarconte poderia ter sido um dos coreutas ou o próprio corifeu, talvez até mesmo o autor dos primitivos ditirambos. A última hipótese é a mais provável, pois, no impulso de dar densidade ao canto que ele próprio compusera, o poeta poderia perfeitamente ter sentido a necessidade de transfigurar-se nas personagens as quais aludia. Representando, Téspis simulava ações de outrem e suscitava toda a sorte de sentimentos naqueles que agora já não eram apenas os processionais de Dionísio, mas a platéia. As paixões do público correspondiam às suas encenações. E então acontecia o fenômeno da CATARSE, a purificação das almas através da descarga emocional provocada pelo drama. Para Aristóteles, a catarse é muito importante porque, “ao inspirar, por meio da ficção, certas emoções penosas ou malsãs, especialmente a piedade e o terror, ela nos liberta dessas mesmas emoções.” Sob o olhar arrebatado do povo, Téspis tornava-se a imagem viva da paixão. Um guerreiro, um deus, um representante dos desejos dos cidadãos, um profeta, um impostor. E todos participavam. Concordando ou discordando. Cantando com o cântico. Aplaudindo ou atirando pedras. Assim, quando chegou o séc. V AC, a idade áurea da tragédia, estava armado o maior espetáculo da terra. A tragédia, originalmente, não se dividia em atos ou cenas, mas em partes dialogadas e partes cantadas. As primeiras eram em número de três e constituíam a abertura (prólogo). Em seguida, vinha um trecho (párodos) entoado pela orquestra e pelo cântico. Depois vinham o primeiro episódio, feito pelo ator, uma parte lírica (estásimo), entoado pelo cântico, o segundo episódio o terceiro episódio, e a parte final (êxodo), cantada pelo cântico. O conteúdo da tragédia era o mito. Num primeiro momento representou-se apenas a lenda de Dionísio e das personagens ligadas a ele. Mas já no séc. VI AC, os caminhos se abriram e os autores e atores tomaram outro rumo, diferenciando a matéria de seus dramas. O número de relatos dionisíacos era tão pequeno, comparado à procura cada vez mais crescente de tragédias, que foi preciso encontrar novos assuntos cujas lendas pudessem servir de motivo temático. E recorreu-se às lendas sobre heróis e outros deuses.

VIDA E OBRA DOS GRANDES TRÁGICOS: ÉSQUILO, SÓFOCLES E EURÍPEDES

Dos trágicos mais antigos, conhecemos o nome de Téspis, considerado pela tradição o pai da tragédia, e os de Quérilo e Frínico. Chegaram até nós, tragédias de três grandes poetas; sete de Ésquilo (525 a 456 AC)), sete de Sófocles (495 a 405 AC), dezessete tragédias e um drama satírico de Eurípedes (480 a 405 AC), a quem se atribui,

ÉSQUILO

Nasceu em Elêusis, era filho de Eufórium, de uma família de nobres. Salientou-se nas batalhas de Maratona, Salamina e Platéia, tornando-se herói nacional. A primeira competição em que tomou parte foi a do ano de 490 AC , contra Pratinas e Quérilo, saindo derrotado. Para a Sicília ele se retirava quase sempre, só aparecendo em Atenas por ocasião das competições, quando tinha necessidade de superintender a produção de suas peças, onde também aparecia como ator. Apesar de ser admirado pelo povo ateniense, foi acusado de haver revelado os mistérios eleusianos, tendo sofrido, por isto, pena de prisão. Faleceu em Gala, na Sicília. Inovando a tragédia em sua forma e em seu conteúdo, Ésquilo, o primeiro dramaturgo do mundo, fez verdadeira criação. Congregou todos os elementos dispersos, jogados ao acaso pelos seus antecessores, e deu forma a um bloco sólido que, depois, no decorrer dos séculos e, antes mesmo, pelos poetas que vieram logo após ele, seria modificado em parte, conservando as mesmas características básicas. Foi Ésquilo quem lançou o segundo ator em cena; partindo daí uma série de combinações, podendo mesmo dizer-se que o diálogo nasceu com o segundo ator, pois as perguntas e respostas do ator com o côro não possuíam o caráter pessoal da dialogação. Com o segundo ator nasceu a base de toda a arte dramática: a ação. Ésquilo não se limitou somente a estruturar os elementos estéticos da tragédia, mas introduziu o uso de outros elementos que poderíamos chamar de externos, como as máquinas para efeitos cênicos e cenários, os altares e tumbas; rochas e pórticos de palácios postos em cena. Refez também as máscaras, estereotipando os sentimentos; levantou os coturnos, variou as cores dos trajes, deu destaque à coreografia e estabeleceu a regra de não haver morte em sua cena. AS SUPLICANTES, OS PERSAS, PROMETEU ENCADEADO, OS SETE CONTRA TEBAS e A ORESTÍADA são algumas das peças mais importantes de Ésquilo.

SÓFOCLES

Participou pela primeira vez de um concurso, justamente contra Ésquilo, saindo vitorioso. Sua tragédia ANTÍGONA foi um grande sucesso, por isso foi indicado para a expedição de Samos como estrategista, juntamente com Péricles. Mais dramaturgo que poeta, Sófocles viveu o século de Péricles, o período de maior prosperidade em Atenas, então capital de um Império. Foi um homem de seu tempo. Sófocles escreveu 124 peças, das quais restam apenas sete: AJAX, ELECTRA, ANTÍGONA, ÉDIPO-REI, ÉDIPO EM COLONA, AS TRAQUÍNEAS, FILOCTETES. Ele introduziu os seguintes progressos na tragédia: inventou o terceiro ator, quebrou a regra da tetralogia (de acordo com os costumes da época, eram apresentadas nos concursos públicos três tragédias de cada autor, sobre um mesmo tema: a trilogia, à qual se seguiu uma representação satírica, ainda sobre o mesmo assunto – formando a tetralogia) e escreveu peças com duração normal, vindo a falecer em 406 AC.

EURÍPEDES

Para Aristóteles, Eurípedes é dentre os trágicos o mais trágico, porque a sinceridade é sentida mais intensamente e, com frequência, a poesia alia ao sublime, o patético, dentro de suas obras. Sabe pintar as paixões humanas, a mesquinhez, o egoísmo, o ódio, a covardia, a falsidade, a afeição, a bravura, e talvez tenha sido o primeiro a analisar o amor e os ciúmes em cena. Se lhe falta a poesia grandiosa de Ésquilo e os primores técnicos de Sófocles, sobra-lhe vibração, interesse humano e comunicabilidade. O prólogo foi reduzido a um discurso no qual eram explicados os acontecimentos que antecediam a ação; o êxodo foi substituído pela aparição sobrenatural de um deus que precipitava o desenlace. A grandeza de suas mulheres em contraste com o seu misoginismo na vida real é outra característica importante. A tragédia de Eurípedes significa, precisa e essencialmente, a humanização dos temas, diminuindo a força dos deuses, a ponto de desprezá-los. Foi o primeiro poeta trágico que se preocupou mais seriamente com as forças da alma. Eurípedes inaugurou o diálogo de três personagens (antes eram feitos dois a dois, mesmo entre três atores. Nascido em Salamina, em 480 AC, escreveu 88 obras, dos quais se preservaram dezoito. Entre elas: MEDÉIA, AS BACANTES, HIPÓLITO, ALCESTE, AS SUPLICANTES, e um drama satírico, O CÍCLOPE. Essas peças exerceram uma influência muito grande em todo o teatro ocidental, através de Roma, criando tipos que se estandartearam: as aias, os fantasmas, as mulheres abnegadas, os vilões.

TRAGÉDIA E COMÉDIA – ORIGEM NO SAGRADO

As festas gregas se distinguiam por uma atmosfera particular que variava para cada uma delas, uma das mais características era aquela das dionisíacas. (...) Poder-se-ia então chamar “homem da dor” um adorador de Dionísio pensando que o deus teria sofrido inicialmente mas ele teria em seguida ressuscitado, salvo e glorioso. (...) A origem do mito da laceração de certos heróis reside na história dos sofrimentos do deus que, na antiguidade, era o deus do vinho.. Sua presença dentro do vinho pressupõe sua presença dentro da penca de uvas a qual, arrancada, esmagada, pisoteada, se transforma em vinho. Ao deus e à pencas de uvas se junta ainda um ser que sofreu o mesmo destino: é o tragos – o cabrão – o animal que se sacrificava a Dionísio sob o pretexto de que ele era o inimigo da vinha e assim igualmente inimigo de Baco. O termo tragodia, tragédias, significa “cantar em causa do cabrão”. (...) A piedade , éleos, em grego, termo no qual o acento separa, só aparentemente, de eléos, tábua de sacrifício é a consequência da tragédia, como sua causa é o mito do deus sofredor, representado pelo cabrão, bode e Dionísio. O deus da comédia não era uma personagem diferente do deus da tragédia e, já na antiguidade, seu trajeto desembocava num gênero dramático popular. (...) (na tragédia) o nome do gênero resta uma indicação constante, marcando uma ação dionisíaca rigorosa e sombria. O termo tragodia designava aquilo que se cantava a propósito do cabrão, animal de sacrifício, que devia morrer no lugar do deus e como seu inimigo. Uma indicação semelhante nos é dada também pelo nome grego de comédia que nos envia ao komos: Komodia é o canto que se dá por ocasião do komos. (...) Tal era, desde há muito tempo, o komos: veneração do deus do vinho por pequenas bandas errantes, dançando e cantando, não mais segundo um rito rigoroso e, sobretudo, não segundo um rito

sombrio. Uma explicação antiga a liga – a comédia antiga – à uma falsa etimologia do termo komodia fazendo o nome derivar de komé, “campestre”, mas ela mantém sua vinculação com um antigo procedimento que consistia em mascarar as personagens do côro: mascará-los, sem máscara, sujando-lhes o rosto. Eram, por assim dizer, pobres camponeses que, de noite, cantando seus cantos satíricos vingativos, andavam em direção a cidade, em direção às moradias dos ricos nas quais tinham suportado injustiças. Eles “jogavam”, poder-se-ia dizer, o papel dos espíritos da vingança. Era permitido a eles fazer, publicamente, teatro, graças aos seus rostos sujos que impedia o reconhecimento. (...) Três vezes ao ano, em três lugares diferentes, essas festas, chamadas dionisiacas, se repetiam: em janeiro, no campo; durante a primavera, na cidade; e, por ocasião do inverno, nas montanhas. As dionisiacas urbanas, as principais, duravam seis dias. Nos três primeiros realizavam-se procissões e concursos ditirâmbicos. Nos três últimos, os ditirambos eram apresentados ao público, recitados e cantados por um côro, em um edifício especial: o teatro.

A ARTE DE FAZER RISOS

Só a partir de 486 AC as comédias foram admitidas nos concursos públicos. Assim, esse gênero desenvolveu-se com um atraso de cinquenta anos em relação à tragédia, da qual sofreu influência, pelo menos indireta. O gênero amadureceu com Aristófanes, equiparando-se, então à tragédia. O comediógrafo nasceu em Atenas, em 446 AC. Hoje se conhecem apenas onze de suas comédias, entre as quais estão LISÍSTRATA, AS TESMOFÓRIAS, AS RÃS, ASSEMBLÉIA DE MULHERES, PLUTO, todas voltadas à crítica política. No momento em que o conteúdo crítico da comédia muda, passando de político a social, transforma-se também a estrutura do gênero, que recebe o nome de COMÉDIA NOVA. Ela satiriza os costumes, e seu titular é Menandro. Em suas composições começam a delinear-se os ARQUÉTIPOS – personagens típicas – da nova forma teatral: o pai velho, a dama, as ingênuas, os namorados, as cortesãs etc. A formação e o deslindamento de conflitos entre eles tomam toda a ação, que deixa de ser interrompida pelo côro. A nova comédia foi a última manifestação importante do teatro grego. A partir de então, ele acompanhará a decadência da sociedade helênica, desagregada pelas guerras constantes entre as cidades-estado. A primeira evidência do declínio é o desaparecimento do côro (embora ele estivesse destinado a desaparecer), por motivos econômicos. O avanço da maquinaria teatral e a proliferação de teatros, não puderam reverter o processo. É esse teatro em decadência que será levado para Roma.

VOCÊ SABIA ?

Na Grécia antiga, os homens representavam todos os papéis, pois era proibido às mulheres participar das encenações. Nos pés calçavam coturnos, sapatos de saltos altos que aumentavam suas figuras. Usavam o chiton, uma túnica longa, colorida e com grandes mangas. Um cinto cingia o peito, como que abotoando a túnica. Por cima dela, a chlamyde, manto curto amarrado ao ombro esquerdo, ou então o himateon, mais longo e preso ao ombro direito. Estas roupas eram de cor variável: a púrpura simbolizava os soberanos; os tons escuros, o luto. Os heróis distinguiam-se por suas coroas; os estrangeiros, por algum elemento característico do seu país; e os deuses pelos complementos: o capacete para Minerva, o tridente para Netuno, etc. O que mais distinguia os intérpretes eram as enormes máscaras (PERSONA) com os traços da dor para a tragédia, e do riso para a comédia.

TEATRO ROMANO: RISO E VIOLÊNCIA

O teatro romano nasceu do culto às muitas divindades, em cujo louvor eram celebrados rituais. Incluíram-se versos e música de flautas, trombetas e instrumentos de corda. Sob esse aspecto, o teatro romano é muito semelhante ao grego dos primeiros tempos. Mas a estrutura social de Roma imprimiu rumo diferente à sua evolução. A religião estava submetida ao Estado. O culto, portanto, era oficial e formalista. Levado para Roma, através da Sicília, o teatro grego foi trabalhado por Névio (dramaturgo da Campânia), no séc. III AC, e pelos romanos Plauto e Terêncio, no século II AC. Todos tentaram adaptar a tragédia grega à cultura romana. Mas fracassaram. Apenas a Comédias Nova de Menandro teve condições de se desenvolver. Foi revigorada e popularizada por Plauto, que lhe deu cores mais pitorescas, desembaraçou-lhe a ação, multiplicou os jogos de palavras e de peripécias. Reviveu o côro, pois suas peças são cheias de músicas: solos, duetos, trios, canções e árias. Em resumo, operetas, das quais se conhecem SOLDADO FANFARRÃO, ANFITRIÃO, OS CATIVOS, ASINARIA, O HOMEM DOS TRÊS VINTÉNS, A MARMITA. Os romanos buscavam no teatro diversão ou emoções violentas. Daí a queda para o burlesco e para o espetáculo circense (grandes encenações mímicas e teatralização dos espetáculos realizados na arena, onde as personagens eram gladiadores ou feras). O realismo teatral chegou a tal ponto, que os atores eram efetivamente mortos durante a encenação de crucificações ou de lançamentos à fogueira. Quando o cristianismo se impôs como religião oficial, proibiu esses espetáculos violentos. E assim morreu o teatro romano.

O NOVO TEATRO DO NOVO HOMEM

Já no final do século XV, uma grande transformação produzia sensíveis efeitos na Europa: era a valorização do homem, pregada pela moral da nova era que convencionou chamar de RENASCIMENTO. A filosofia essencialmente religiosa que predominou na Idade Média, submetendo o homem aos severos desígnios de Deus, foi substituído por uma confiança cada vez maior na capacidade do homem, na sua ciência, na sua virtude, na sua coragem. Era o reino do HUMANISMO, com conceitos filosóficos que vinham influir em todos os campos político, religioso, artístico – pregando uma crença nova no novo homem que surgia. O espírito do humanismo refletiu-se no teatro, como nas demais artes. E foi em Portugal que assistiu às suas primeiras manifestações, destiladas na obra do irrequieto GIL VICENTE (1465-1536), o primeiro dramaturgo da literatura portuguesa. O teatro de Gil Vicente marca a transição entre as encenações medievais e as novas que iriam surgir. Ao lado das moralidades, que durante a Idade Média mostravam incessantemente o conflito dos vícios com as virtudes, Gil Vicente representa, em plena Côrte portuguesa, uma série de sátiras inteligentes, ridicularizando as crenças supersticiosas, as orações maquinais e as

indulgências religiosas, em peças como “AUTO DAS BARCAS”, “QUEM TEM FARELOS”. Coloca o homem no centro de suas preocupações e conjuga elementos de gosto medieval e renascentista.

O GRANDE TEATRO DO MUNDO ESPANHOL

CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681) considerava o mundo “um grande teatro”. E com LOPE DE VEGA (1562-1635) dividiu as glórias do teatro espanhol, que por aquela época atravessava o seu “século de ouro”: um período em que as peças de conteúdo religioso, com fundas raízes na vida diária, eram motivo de uma quase idolatria popular. Calderón produziu uma série de autos religiosos, onde toda a história se resumia na história sagrada. Aperfeiçoando os mistérios, fundia o Velho e o Novo Testamentos, lendas, ditos, parábolas. Elogiando Lope de Vega, Calderón chamou-o “Monstro da natureza”, referindo-se à incrível quantidade de obras que o primeiro escreveu: mais ou menos 1200, distribuídas entre muitos gêneros – dramas religiosos e históricos, comédias de intriga, comédias de gênero etc. Representante bem característico do teatro espanhol, Lope de Vega improvisava rapidamente os textos, sem muita preocupação com construções elaboradas ou coerência psicológica dos personagens, com forte cunho nacional. O primeiro teatro nacional da Europa moderna é o espanhol, do fim do sec. XVI e do sec. XVII. Humanismo e renascença manifestam sua influência, nesse teatro, nos enredos, tirados da antiguidade greco-romana e da novelística italiana. Mas os dramaturgos espanhóis não se preocupavam com as regras ou pseudo-regras antigas; a forma do seu teatro é a medieval, ligeiramente desenvolvida e já se aproximando das convenções cênicas do teatro moderno. Um gênero especial usados por eles é o auto, representação alegórica de temas religiosos, especialmente para a festa de Corpus Christi.

A VOLTA À ANTIGUIDADE

O teatro italiano do sec. XVI, rompendo as tradições medievais, voltou-se para uma imitação dos antigos modelos greco-romanos. O retorno não trouxe sucesso, apesar de reportar-se a autores como Plauto e Terêncio, adaptados por ARETINO (1492-1556), ARIOSTO (1474-1533) e MAQUIAVEL (1469-1527). Foi num gênero inteiramente original que se revelou o teatro italiano: a COMMEDIA DELL’ARTE, onde sem texto algum, os atores interpretavam de improviso. Mais tarde, GOLDONI (1707-1793) tentou compor, sem sucesso, um esquema literário para a Commedia Dell’arte.

COMMEDIA DELL’ARTE – O TEATRO SEM TEXTO

A Commedia Dell’arte foi um gênero teatral que surgiu em fins do sec. XV, na Itália, perdurando paralelamente ao teatro convencional por cerca de trezentos anos. Sua influência se espalhou por toda a Europa, graças ao caráter extremamente popular das encenações que levava aos palcos. Herdeira das farsas representadas pelos bobos da corte durante a idade média, a Commedia Dell’arte fazia da interpretação dos atores seu elemento principal. Da vivacidade e do talento dos atores dependia toda a obra, pois não existia texto. Ao contrário do teatro palaciano (teatro feito na Corte, nos palácios onde um poeta escrevia o texto e os atores declamavam os versos, ali apenas um roteiro orientava os atores. Um roteiro muito simples, pendurado nas paredes dos bastidores, ou mesmo costurado aos punhos dos mais distraídos. O que mais atraía o público das cidades eram justamente os lazzi, ou seja, as brincadeiras, as gesticulações, endoiçadas, e a algazarra. Mas a Commedia Dell’arte não era somente uma sucessão de palhaçadas desmedidas. Ela absorveu da antiga comédia latina certos recursos teatrais: o encaminhamiento de uma intriga com certa unidade de tema, e determinados tipos de personagens, como criados indiscretos, cortesãos etc. Das províncias italianas ela incorporou protótipos de personagens, seus gestos, vestimenta, modos de falar. O contato com o teatro literário da Corte foi benéfico também. Eliminando o que de tedioso havia nesse teatro “declamatório”, a Commedia Dell’arte procurou aperfeiçoar a encenação de suas peças, tentando elaborá-las melhor. Uma dualidade caracterizou a Commedia Dell’arte: apesar de inventadas na hora, as peças eram parecidas umas com as outras, embora fosse muito difícil encontrar duas iguais. Mas as personagens eram sempre as mesmas, e as cenas, semelhantes, fato que conferia às peças todas um caráter similar. Faziam parte do elenco uma série de criados ou cômicos, os zanni, entre os quais se destacavam POLICHINELLO, TARTAGLIA, COVIELLO, ARLEQUIM, BERTOLINO, PETROLINO, um capitão, um soldado fanfarrão e duas mulheres: COLOMBINA E ARLEQUINA. A Commedia dell’arte não tinha nenhum edifício especial onde levasse suas peças. Era essencialmente ambulante, transportando atores, cenários, e guarda-roupa em enormes carroções. Geralmente representava nas cidades mais importantes, ou onde houvesse as grandes feiras anuais. A Commedia Dell’arte trouxe muitas contribuições ao teatro, que se consolidou posteriormente, apesar de não ter deixado nenhum texto documentado. E não foi somente ao teatro que serviu o trabalho talentoso dos atores ambulantes. A arte em geral, a Pintura, e mais tarde o Cinema, também se beneficiaram de sua experiência.

NA INGLATERRA, A POPULARIZAÇÃO

Era extremamente propício ao florescimento do teatro o fim do século XVI, a Inglaterra, então sob o reinado da Rainha Elizabeth. O país conhecia um extraordinário desenvolvimento, graças aos benefícios econômicos trazidos pelas manufaturas de lã e pelo comércio com o estrangeiro. A vida cosmopolita tomava conta de Londres. Foi nesse ambiente, em 1586, que apareceu a primeira obra teatral de importância, escrita por THOMAS KID (1557-1595): a TRAGÉDIA ESPANHOLA, misto de tragédia de horrores e peça popular. Kid fazia parte do grupo dos “estudantes eruditos”, que se dignavam, do alto da sua nobre posição, escrever para o teatro popular, que até então era visto como divertimento “vulgar”. Destacando-se nessa época ROBERT GREENE (1560-1592), com o drama poético, e MARLOWE (1564-1593), precursor de Shakespeare.

WILLIAM SHAKESPEARE

Foi o gênio notável da poesia dramática na cultura ocidental. Guardador de cavalos, ator, autor, poeta, Shakespeare revelou nas suas peças uma talentosa fusão de influências clássicas, tradições medievais e no espírito de sua época, colocando o ser humano no centro dos acontecimentos. Como homem, ele seria a soma imaginária dos seus personagens, representantes de todos os temperamentos, adeptos de todas as crenças. Como artista, teve o dom de captar com igual mestria as paixões mais turbulentas e os sentimentos mais puros, a mais rica alegria e o mais penoso desespero. Em suas criaturas, falam com a mesma clareza o sábio e o ignorante, a soldadesca vil e o caudilho triunfante. Concebeu as tragédias mais sombrias e as situações mais cômicas, narrando-as com a justeza de sua expressão e a magia do seu verbo. Shakespeare produziu sua obra ao compasso do tempo, com certa pressa, visando principalmente ao público ávido que o esperava. Foi magistral o traço dos caracteres com que povoou seu mundo. De Romeu e Julieta fez a personificação do amor irrealizado. De Otelo, o protótipo do ciumento. De Macbeth, o resumo da ambição e do remorso. Do Falstaff de “Henrique IV”, o retrato do inescrupuloso mas divertido bebedor. Do Shylock de “O Mercador de Veneza”: o usuário materialista por excelência. E Hamlet: talvez sua maior criação, encarna o dilema do homem de intensa vida espiritual, que busca a essência das coisas enquanto é obrigado a tomar uma atitude decisiva. No célebre monólogo do “Ser ou não ser”, o príncipe Hamlet quer “dormir, sonhar”, mas indaga se o sonho da morte não será um sonho como os outros. A outra vida poderá ser um perigoso pesadelo. Esta, é um eterno sofrimento. Hesitante entre a fria execução de uma vingança e o sentimento de piedade, Hamlet rebela-se contra o destino. Porque assim pensava Shakespeare: “A finalidade de representar, tanto no princípio quanto agora, era e é oferecer um espelho à natureza; mostrar à virtude seus próprios traços, à infâmia sua própria imagem, e dar à própria época sua forma e aparência.” (HAMLET, Ato III, cena II)

O REQUINTE FRANCÊS

O desenvolvimento da arte no teatro da França processou-se a partir do momento em que houve a união de todas as regiões do país sob um mesmo governo. Até então consumida por disputas e guerras internas, a França do século XVIII vai projetar-se política e culturalmente. A sociedade francesa, rigidamente hierarquizada, prestigia o estilo que melhor se coaduna com a sua própria organização: o CLASSICISMO, que acima de tudo prega a ordem, as leis, as regras estabelecidas. O teatro clássico francês obedece estritamente às regras das três unidades, em não hesita em sacrificar os mais profundos sentimentos em nome da razão. Seu público, bastante diferente do público costumeiro dos espetáculos do resto da Europa, consistia principalmente em nobres da Corte. Era o público que apreciava os versos grandiloquentes de PIERRE CORNEILLE (1606-1684), dispostos na estrutura lógica e coerente do texto herdado dos clássicos. Um público apreciador também de JEAN RACINE (1639-1699), que introduziu na poesia bem comportada o realismo psicológico, com contradições apaixonadas e trágicas. Esse mesmo público combateu e aplaudiu violentamente MOLIÈRE que, com suas comédias de costumes, criticou os abusos da Corte e satirizou os indivíduos. Depois de Molière, destacam-se na cena francesa a obra de FRANÇOIS MARIE AROUET, cognominado VOLTAIRE (1694-1778), com a inovação dos enredos orientais, a e de PIERRE MARIVAUX (1688-1763), que criou uma nova forma cômica a partir das tragédias de Racine: foi o estilo chamado marivaudagem. Apesar de ter-se espalhado por toda a Europa, o teatro clássico não resistiu à Revolução Francesa: com o advento de uma ordem social diferente, passou-se a exigir da nova realidade. O século XVIII assiste a uma mudança radical na temática e nos padrões da arte teatral. O Classicismo é rejeitado, nega-se todo e qualquer princípio, e a linha de transformações culmina do “teatro do absurdo” e no chamado “antiteatro” dos dias atuais. A oposição ao Classicismo foi orientada inicialmente por COTHOLD EPHRAIM LESSING (1729-1781). Representante da burguesia alemã em ascensão, Lessing se insurgiu contra a tragédia clássica pela rigidez de suas regras e por sua linguagem refinada, afirmando que o gênio não precisava submeter-se às regras. Combatia-as também pela glorificação que fazia de soberanos e aristocratas. Lutava por um teatro nacional, compatível com a época, com personagens burgueses, e pela substituição da poesia pela prosa. Os pré-românticos que se seguiram foram ainda mais radicais. Negavam a eternidade das leis estéticas, não admitindo que padrões estabelecidos no mundo greco-latino permanecessem válidos para épocas e sociedades completamente diferentes; consideravam inadequada ao drama moderno a concepção dramática de Aristóteles. Para eles, a dramaturgia deveria estar integrada em seu ambiente natural e histórico; a “cor local” deveria tornar-se um dos princípios básicos do ROMANTISMO. Admiravam Shakespeare, que, apesar de clássico, fizera um teatro com essas características, desobedecendo às regras estabelecidas. O pré-romantismo teve seus princípios concretizados nas obras de dramaturgos como J.W. GOETHE (1749-1832), autor de FAUSTO e TORQUATO TASSO, J.G. HERDER, o mais importante teórico do movimento, e J.C.FIEDRICH VON SCHILLER (1759-1805), autor de OS BANDOLEIROS.

O ROMANTISMO

Com o século XIX, surgiu o Romantismo, que logo dominou a Europa e a América. Era a síntese das idéias pré-românticas e trazia consigo um profundo sentimento de fragmentação, pois os românticos, com intelectuais requintados, sentiam-se “alienados” da natureza e divididos entre o racional e o instintivo, entre o subjetivismo individual e a integração na sociedade. Sentiam-se limitados pela sociedade da época e incapazes de resolver tal problema. Foi o chamado “mal do século”. Acreditavam que o racionalismo e a civilização dividiam o homem, tornando-o infeliz e quebrando sua harmonia interna. Preconizavam uma literatura fragmentada, sem regras fixas, sensível e informal. Nela deveriam fundir-se a poesia e a prosa, a genialidade e a crítica, a poesia artística e a popular. Esses princípios foram estabelecidos no manifesto romântico de Friedrich Schegel, em 1798. Na Alemanha, o teatro romântico não produziu obras que, se comparassem às da fase anterior.

A ARTE FRANCESA

O teatro francês não se havia desenvolvido da mesma forma que o alemão, devido às crises políticas e à conservação do ideal clássico, através do culto a Racine. O ambiente era propício ao Romantismo, introduzido na

França por MADAME DE STAEL (1766-1817), que traz as tendências inovadoras do romantismo alemão. Difunde-se rapidamente, auxiliado principalmente pelo ímpeto liberal e renovador, gerado pela Revolução Francesa. VICTOR HUGO (1802-1855), no prefácio de sua peça CROMWELL, declara que “todas as regras devem ser abolidas, em nome da verdade”. É o autor soberano na escolha da forma e da linguagem. Em 1830 lança outra peça, HERNANI, imposta pela juventude intelectual aos defensores do tradicionalismo. Afirmava que o drama devia ser realista e que a realidade era um produto da combinação do grotesco com o sublime, que se entrelaçariam do drama da mesma forma que na vida. Esta teoria influenciaria mais tarde os dramaturgos do “teatro de vanguarda”, manifestando-se, também, no Expressionismo e no teatro didático de Brecht. As peças de Hugo, e suas idéias sobre o drama romântico fizeram que a tragédia clássica, principalmente a de Racine, deixasse de ser o modelo supremo da dramaturgia francesa.

ENTRA EM CENA O MELODRAMA

Paralelamente ao drama romântico, desenvolviam-se também esforços no campo da alta comédia, com as sátiras sociais de NICOLAU GOGOL, na Rússia, autor da comédia O INSPETOR GERAL. Em outro gênero, o “melodrama”, surge ainda, para atender ao público ansioso por espetáculos novos. A expressão “melodrama” havia sido introduzida originalmente na França como sinônimo de ópera. Posteriormente, na fase pré-romântica, assumiu seu sentido específico, isto é, obra popular, de trama sensacionalista, interrompida por cenas cômicas e acompanhada em todo o seu desenrolar por um fundo musical. Caracterizava-se pela ausência de profundidade e de sutilezas literárias. As suas personagens eram representadas de forma simples e esquemática, oscilando sempre entre os sentimentos bons e os maus, a ação mais valorizada que o diálogo.

A REALIDADE NO PALCO

Em parte inspirada na revolta de Victor Hugo, em parte originada de fontes independentes, uma nova onda romântica varreu a Europa em 1830 a 1870. Desenvolveu-se, então, uma literatura dramática de cunho eminentemente nacional. As personagens transformam-se de figuras medievais em soldados, camponeses e operários. A organização teatral sofre grandes modificações com o emprego da iluminação a gás, que permitia o escurecimento da platéia, separando gradativamente os atores do público. Surge o “diretor de cena” ou produtor, que passa a coordenar o espetáculo, determinando os cenários e orientando a representação dos papéis, o que era feito anteriormente, de forma coletiva, pelos próprios atores. Carruagens cruzam o palco, onde efeitos cênicos aprimorados procuram representar catástrofes e incêndios grandiosos. Mais tarde, na França, ÉMILE ZOLA inaugurou um novo tipo de drama, com sua peça THÉRESE RAQUIN, em 1883. Procurava, sem distorcer a realidade, provar uma tese de base científica. Seu “drama de idéias” ou “peça de tese” voltava-se para o NATURALISMO. Descrevia a realidade de forma objetiva e exata, quase fotográfica; as personagens eram como objeto de estudo. Era o drama submetido a métodos científicos. Afirmava que não havia mais escolas nem fórmulas, apenas vida, um imenso campo onde cada um podia estudar e criar livremente. Também FRIEDRICH HEBBEL, dramaturgo alemão, tentaria desenvolver em seus estudos críticos um novo gênero de tragédia, a tragédia social. Ambos exerceriam grande influência do teatro europeu, originando novas tendências. Mas a base era a mesma: o ator não deve representar, mas viver diante do auditório.

O APOGEU DO REALISMO

Dois importantes fatores contribuíram, a partir de 1870, para o engrandecimento do teatro realista: as forças sociais que predominavam na época – superando crenças religiosas e morais e as perspectivas de soluções individuais – e o desenvolvimento do próprio teatro, com o aparecimento da luz elétrica e aperfeiçoamentos que permitiam montagens muito mais arrojadas. Tudo contribuía para o aparecimento do realismo. Surge então HENRIK IBSEN (1828-1906), cuja obra é a síntese de tudo que se fizera ou se propusera fazer em dramaturgia na época. Em obras como OS PILARES DA SABEDORIA e CASA DE BONECAS, critica a sociedade burguesa de seu tempo. Em OS ESPECTROS revela-se mestre do NATURALISMO. Esse período de apogeu do realismo teria ainda dramaturgos como o russo TCHEKOV (1860-1904), que levaria ao extremo as novas tendências, e o alemão GERHART HAUPTMANN (1862-1946), autor de ANTES DE NASCER O SOL e OS TECELÕES. A evolução do Realismo e do Naturalismo, que aos poucos começam a fragmentar-se, tem como consequência o aparecimento de novas tendências. Cheio de sentimento individualista, nasce o Impressionismo na Europa, no final do sec. XIX. Procurando imitar a realidade, a nova corrente parte do princípio de que toda noção do real é transmitida através dos sentidos, isto é, são apenas impressões subjetivas. Daí ao Expressionismo bastava um passo, pois este consistiria na projeção dessas impressões, para atingir “uma verdade mais profunda”, além da aparência superficial das coisas. O Impressionismo gerou, portanto, o Expressionismo. O Teatro Expressionista não pretendia retratar a realidade exterior; opunha-se ao “drama social” naturalista e ao “drama de atmosfera” impressionista. Expressava seu “drama de idéias” através de uma linguagem simbólica, utilizando côro, dança, etc. O criador do teatro expressionista é o sueco AUGUST STRINDBERG, que depois de uma fase de naturalismo extremado caiu no extremo oposto, de teatro simbólico-religioso. O Expressionismo caracterizava-se pela sobreposição da visão expressiva pessoal do artista aos valores, juízos e verdades objetivas e convencionais. A cenografia e desempenho do produtor ganham especial destaque. Da montagem dos cenários depende muito o impacto que se pretende causar ao público. Essas transformações modificaram substancialmente o teatro, que já não mais receava confessar que era disfarce, fingimento, jogo e aparência, pondo abaixo a “quarta parede” que o separava do público. Ao Expressionismo se deve o renascimento do teatro nos Estados Unidos, que produziu somente peças poéticas ou melodramas durante o século XIX. EUGENE O’NEILL torna-se o primeiro dramaturgo americano de nível internacional a ele TENNESSEE WILLIAMS e outros.

STANISLAVSKY - Diretor e autor teatral russo.

Os traços característicos da arte dele são: O realismo, e até mesmo o naturalismo total (isto é, a naturalidade total), dos movimentos e da ficção; A elaboração a tal ponto íntegra dos papéis, que o ator seria capaz de fazer o mesmo papel em cenas que não constassem na peça, "o ator tem de dominar a biografia total do personagem". A Situação do ator segundo Stanislavsky Antes da formação do teatro de Moscou, Stanislavsky já investigava os caminhos para a atuação do artista, descobrindo importantes observações, como: a importância do "dom da observação" e a necessidade de obtê-lo para ser um ator. O ator deve habituar-se ao papel, nele exercitando-se constantemente, porém, neste processo deve-se tomar cuidado com o perigo de se copiar exteriormente uma personagem, pois a imitação atrapalha a criação pessoal; daí a importância de libertar-se da imitação. Stanislavsky verifica que basta no ator o talento inato, será necessário desenvolvê-lo por meio da técnica teatral. Um ator não pode existir sem vontade, tem que começar a aprender dominar-se, isto é, a localizar as suas tensões e tentar controlá-las, para não haver a perda da sensibilidade. Da variedade do contraditório é que surgirá o retrato verdadeiro da personagem. É importante para um ator sentir-se bem para representar um papel. Os verdadeiros atores são os de composição, isto é, aqueles que mudam a personalidade, mesmo que mantenha o seu encanto pessoal. Após a formação do Teatro de Moscou, novas conclusões são tiradas de experimentações práticas e teóricas. Ele prega, portanto, que o ator deve adquirir o domínio sobre o caráter exterior da expressão cênica, sendo reconhecido o naturalismo com detalhes autênticos e exterioridade do miss-en-cene.

TEATRO BRASILEIRO

1) Teatro e catequese Do ponto de vista estritamente histórico, pode-se dizer que o teatro surgiu entre nós no sec. XVI, sob a forma de propaganda político-religiosa. Nesse período, avulta a contribuição quase solitária do padre JOSÉ DE ANCHIETA, autor de alguns autos que visavam à catequese dos indígenas e à manutenção das diretrizes jesuíticas no processo colonizador português. Sátira aos adversários dos padres, esses autos mantinham-se fiéis à tradição religiosa medieval, incluindo ainda, para efeitos locais de encenação, diversos elementos populares associados a costumes e maneiras indígenas.

2) Período Colonial Excetuadas duas peças de MANOEL BOTELHO e uma CLÁUDIO MANOEL DA COSTA, obras dramaticamente nulas, o período colonial representa "um vazio de dois séculos", como observa Sábato Magaldi. Essa situação resulta não só da escassa documentação bibliográfica, como também das modificações sociais por que passava então o Brasil. Tal panorama prolonga-se até meados do século XVIII, quando, com ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU, abrem-se perspectivas dramáticas de certo vulto. Contudo, elas refletem interesses e ambições antes portugueses que brasileiros, pois Antônio José se educou em Portugal, alienando-se por completo dos problemas culturais de sua terra de origem. Em suas peças, influenciadas pelo teatro francês e italiano, já se podem observar virtudes psicológicas e certo humor.

3) A Comédia brasileira Em 1838 (mesmo ano de estréia de ANTÔNIO JOSÉ OU O POETA E A INQUISIÇÃO, de GONÇALVES DE MAGALHÃES) era lançado o JUIZ DE PAZ NA ROÇA, obra de MARTINS PENNA que marca o início da comédia brasileira. Pouco antes, Gonçalves de Magalhães havia chamado a atenção do público para o tema na nacionalidade, fator que iria criar, embora tardiamente, condições capazes de libertar o teatro brasileiro da influência esterilizante representada pelo cultivo de temas e situações divorciadas da cultura nacional. Indiretamente, Gonçalves de Magalhães teria ainda outro mérito: o de lançar, quando da encenação de ANTÔNIO JOSÉ, o primeiro grande ator brasileiro, JOÃO CAETANO, autor de LIÇÕES DRAMÁTICAS, documento básico para a compreensão do teatro da época. Martins Penna é na verdade o fundador da comédia de costumes brasileira, veio inesgotável – e talvez o maior fecundo – de toda a sua dramaturgia. Em sua carreira (morreu aos 33 anos de idade) ficaram 20 comédias e seis dramas que, no dizer de Sílvio Romero, constituem "o papel histórico da vida do país, na primeira metade do século XIX. Apesar disso, o teatro de Martins Penna não resiste, em termos de crítica, a uma análise mais profunda. Embora dotado de agudo senso de carpintaria e tipificação, e de uma linguagem realmente popular, isenta a preciosismos eruditos e pieguices românticas, o autor mantém-se alheio à estrutura colonialista da época, perdendo-se muitas vezes em sátiras artificiais e gracejos pouco acessíveis à platéia de hoje. As qualidades, porém, superam os defeitos, e diretores hábeis têm remontado com êxito várias de suas peças, como O NOVIÇO.

4) Fase romântico-naturalista O maior dos poetas românticos, GONÇALVES DIAS será também o mais representativo dos dramaturgos da segunda metade do sec. XIX. O legado teatral de Gonçalves Dias, embora inferior a tudo aquilo que nos deixou seu gênero poético, é, do ponto de vista histórico, a mais penetrante crítica ao poder absolutista que sobre o país mantinha a colonização portuguesa. De importância apenas relativa foram as incursões teatrais de alguns romancistas de talento, como MACHADO DE ASSIS (LIÇÃO DE BOTÂNICA, NÃO CONSULTES MÉDICO, DEPOIS DA MISSA), JOAQUIM MANOEL DE MACEDO (O PRIMO DA CALIFÓRNIA, O CEGO, O MACACO DA VIZINHA) e JOSÉ DE ALENCAR (O DEMÔNIO FAMILIAR, AS ASAS DE UM ANJO, O JESUÍTA). Também os poetas, quando lançados à aventura dramática, pouco acrescentaram à estagnação reinante: ÁLVARES DE AZEVEDO (MACÁRIO), CASTRO ALVES (GONZAGA OU A REVOLUÇÃO DE MINAS) e CASEMIRO DE ABREU (CAMÕES E O JAÚ).

5) Teatro de Costumes Na linha da comédia de costumes traçada por Martins Penna, somente dois nomes merecem destaque: FRANÇA JÚNIOR e ARTUR AZEVEDO. O primeiro, mais requintado que seu antecessor, acabou derivando para a vulgaridade que caracterizava os espetáculos do final do sec. XIX. Apesar do excessivo amor ao anedótico, quase sempre isento de qualquer valor cênico, as peças de França Júnior mostram certo domínio da técnica e alguma graça nos diálogos. Lembrem-se, entre outras, MEIA-HORA DE CINISMO, TIPOS DA ATUALIDADE, CAIU O MINISTÉRIO ! e DOUTORAS. Quanto a Artur Azevedo, sua maior virtude foi reagir contra os abusos do gênero ligeiro que, à certa altura, ameaçava extinguir o drama e a comédia. Nas burletas (ligeiras farsas com música) A CAPITAL FEDERAL e O MAMBEMBE há muita e intrínseca teatralidade, além de um estilo dramático

simples, direto e de grande influência. Entre suas outras peças, vale lembrar O DOTE, A JÓIA e A ALMANJARA.

6) Subserviência e reação modernista O começo do sec. XX marca talvez o período mais crítico do teatro brasileiro. Sob influência do preciosismo vocabular de COELHO NETO (O DIABO NO CORPO, A MULHER, O PEDIDO, QUEBRANTO, os autores da época enveredam por caminhos que os conduzirão à verbosidade antiteatral. Incluem-se nessa linha GOULART DE ANDRADE (RENÚNCIA, DEPOIS DA MORTE), JOÃO DO RIO (A BELA MADAME VARGAS, UM CHÁ DAS CINCO), ROBERTO GOMES (CASA FECHADA, BERENICE), PAULO GONÇALVES (AS NOIVAS, A COMÉDIA DO CORAÇÃO) e GASTÃO TOJEIRO (ONDE CANTA O SABIÁ). Mas a época registra a consagração de alguns atores como ITÁLIA FAUSTA, APOLÔNIA PINTO, LEOPOLDO FRÓES, JAIME COSTA, CONCHITA DE MORAES, ABIGAIL MAIA, IRACEMA DE ALENCAR, PROCÓPIO FERREIRA e DULCINA DE MORAIS.) Contra esse teatro indeciso e acadêmico investiu o movimento modernista de 1922, com Eugênia e Álvaro Moreira, fundadores do TEATRO DE BRINQUEDO (...“Eu sempre cisme um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências... Um teatro que se chamasse Teatro de Brinquedo e tivesse como única literatura uma epígrafe do velho Goethe: “Humanidade divide-se em duas espécies, a dos bonecos que representam um papel aprendido e a dos naturais, espécie menos numerosa de entes que nascem, vivem e movem-se segundo Deus os criou...” Um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas cada noite. Sempre cisme uma companhia de artistas amorosos da profissão que a não tornassem profissão...” – Gustavo A. Dória) ; JORACI CAMARGO, cuja peça DEUS LHE PAGUE é considerada a primeira tentativa de teatro social no país; e Osvald de Andrade, um dos maiores representantes do Modernismo, com suas experiências dadaístas e surrealistas em O HOMEM E O CAVALO, A MORTA e o REI DA VELA. Embora a dramaturgia modernista não tenha colaborado diretamente para a formulação das futuras diretrizes do teatro brasileiro, suas reivindicações – sementes de toda uma nova concepção estética – tornaram possível a eclosão de movimentos que romperam de vez as amarras da tradição portuguesa.

VOCÊ SABIA ?

Que a semana de Arte Moderna de 1922 aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo e manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com aprática européia de novos ideais políticos, rapidez dos transportes e mil e umas outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da inteligência nacional.

FORMAÇÃO DE GRUPOS

Desde 1938, quando foi fundado o TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL , os artistas procuram formar grupos para formar recursos na produção de seus espetáculos. O próprio fundador, PASCOAL CARLOS MAGNO, foi um dos grandes responsáveis por essa movimentação, conduzindo durante várias décadas o movimento teatral estudantil, promovendo festivais, realizando intercâmbio de grupos facilitando e incentivando a evolução profissional de numerosos artistas e encenadores. Sua contribuição ao desenvolvimento do teatro no Brasil é inestimável e é difícil citar muitos exemplos de tanta dedicação e desprendimento na história do teatro brasileiro. O primeiro grupo profissional, que evoluiu de um grupo estudantil , foi OS COMEDIANTES. Mais tarde surgiu o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Com seu fracionamento, outros artistas fundaram novos grupos como NÍDIA-LÍCIA- SÉRGIO CARDOSO, TÔNIA, CELI, AUTRAN, TEATRO CACILDA BECKER, TEATRO DOS SETE (com Gianni Ratto, Fernanda Montenegro, Fernando Torres e outros), TEATRO POPULAR DE ARTE, TEATRO JOVEM, TEATRO DO RIO, TEATRO DA PRAÇA, TEATRO DUSE, TEATRO DO ADOLESCENTE, O TABLADO (este último liderado por Maria Clara Machado, autora das mais significativas peças infantis brasileiras, como PLUFT O FANTASMINHA, O CAVALINHO AZUL e A MENINA E O VENTO. Paralelamente foram surgindo as organizações de classe, como a CASA DOS ARTISTAS, fundada em 1914, e que mantém o Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro; Em 1915 funda-se o CICLO TEATRAL; e em 1916 é criada a SBAT (Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais). Merecem destaque também a FUNTERJ, FUNARTE, FUNARJ e o SNT (Serviço Nacional de teatro), cujo um dos seus diretores, ORLANDO MIRANDA , reestruturou a política de premiação e de auxílio à produção. Editou várias publicações e criou o PROJETO MAMBEMBÃO , que permitiu redistribuir os espetáculos por todo o território nacional, ensejando a descoberta e valorização da dramaturgia existente fora do eixo Rio-São Paulo, cujos exemplos mais marcantes foram os espetáculos TEMPO DE ESPERA, de ALDO LEITE (Maranhão) e FOLIAS DO LÁTEX , de MÁRCIO DE SOUZA (Amazonas). O incentivo dado pelo SNT aos grupos amadores e semi-amadores revelou também a existência do grupo ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE , com a montagem TRATE-ME LEÃO.

O TBC E O ARENA

A peça VESTIDO DE NOIVA, de NÉLSON RODRIGUES é considerada como um divisor de águas em relação à moderna dramaturgia brasileira, caracterizando-se , assim como as outras peças do autor, como BOCA DE OURO, BEIJO NO ASFALTO, e TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA por uma visão individualista e subjetiva. Sua obra, entretanto, liga-se a certa fase do teatro brasileiro que correspondeu a uma primeira tentativa de valorizar a dramaturgia nacional, muito embora tendo em vista o espetáculo para a classe média, vinculado à noção ingênua de nobreza da arte teatral, do estrelismo e de absoluto domínio do diretor sobre o elenco. A partir da encenação de Vestido de Noiva, em 1943, pelo grupo OS COMEDIANTES, sob direção de ZBIGNIEW ZIEMBINSKY e cenários de SANTA ROSA, o teatro brasileiro encaminha-se , sobretudo em São Paulo, para as grandes produções. Em 1948 é criado o TBC, reunindo elenco estável de mais de 30 atores. Esse grupo, que encenou quase que exclusivamente peças de reconhecido valor da dramaturgia européia e norte-americana, conservou a tendência a um teatro realizado em moldes europeus. Em 1956, como reação a esse teatro desvinculado da realidade brasileira, surge a experiência do TEATRO DE ARENA de

São Paulo, que inicialmente teve de optar por textos estrangeiros, em face da exiguidade do repertório nacional. No entanto, o tratamento dado ao espetáculo já correspondia a uma nova preocupação: alcançar uma interpretação brasileira, com atores falando sua própria língua, com todos os vícios e defeitos eventuais da linguagem coloquial. Não mais uma linguagem declamada e purificada, mas a mesma língua falada na rua pelo povo. Partindo de um laboratório de interpretação, com atores como GIANFRANCESCO GUARNIERI, ODUVALDO VIANNA FILHO, FLÁVIO MIGLIACCIO, MILTON GONÇALVES, NÉLSON XAVIER, o elenco conseguiu realizar um estilo que representava uma novidade nos palcos brasileiros: o ator formado a partir de suas próprias contradições como homem, e não mergulhado cegamente na essência da personagem. Mas a grande reviravolta empreendida pelo Arena verificou-se nos anos que se seguiram, com a montagem de textos de autores nacionais recentes, escrevendo sobre temas brasileiros e populares, como cangaço, futebol, trabalho nas fábricas, etc. Essa etapa, aliás, corresponde a uma época que se caracterizou por um surto nacionalista observado em amplos setores, pela tendência e a preocupação de valorizar tudo o que fosse nacional, sem o afã de consumir as novidades importadas dos países mais desenvolvidos. Datam dessa época a construção de Brasília, o desenvolvimento industrial de São Paulo e de outras regiões brasileiras, e o surgimento de correntes culturais que procuravam ligar-se com o processo brasileiro, com a BOSSA NOVA e o CINEMA NOVO. Os autores mais importantes revelados pelo Arena nessa fase são AUGUSTO BOAL (REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL), GUARNIERI (ELES NÃO USAM BLACK-TIE), ODUVALDO VIANNA FILHO (CHAPETUBA F.C.), FRANCISCO DE ASSIS (O TESTAMENTO DO CANGACEIRO) e FLÁVIO MIGLIACCIO (PINTADO DE ALEGRE). Também nessa fase o Arena inicia sua concepção de cenografia, liderada sobretudo por FLÁVIO IMPÉRIO. Essa fase serviu sobretudo para firmar uma nova dramaturgia brasileira e desmistificar o preconceito da falta de público para o autor nacional: quase todas as encenações foram sucesso de bilheteria. Na fase seguinte, o Arena iniciou a interpretação de textos clássicos a partir da radicação das personagens ao próprio contexto do público que deseja atingir. Espetáculos como A MANDRÁGORA, de Maquiavel, O MELHOR JUÍZ O REI, de Lope de Vega, O TARTUFO, de Molière, O INSPETOR GERAL, de Gogol, foram levados ao povo em conchas acústicas, adros das igrejas e associações de bairros. Outra atividade importante do grupo foram os musicais, ensejada pelo sucesso dos shows intitulados BOSSARENA, como A CRIAÇÃO DO MUNDO SEGUNDO ARI TOLEDO, TEMPO DE GUERRA, UM AMERICANO EM BRASÍLIA, ARENA CONTA CASTRO ALVES, e ARENA CONTRA ZUMBI. Este último, de Boal a Guarnieri com músicas de Edu Lobo, constituiu uma importante proposta teatral no sentido da evolução estética do teatro. O texto foi armado de forma que a história de Zumbi dos Palmares fosse contada a partir da própria perspectiva do Arena, e de tal maneira aberto que pudesse incorporar as respostas que o espetáculo estimulasse nos espectadores. A fase mais recente do Arena começou com a peça ARENA CONTA TIRADENTES, dentro do “sistema de coringa”, proposto como uma forma permanente de fazer teatro. Tratava-se de apresentar dentro do próprio espetáculo a peça e sua análise, desenvolvendo-o em dois níveis diferentes: o da fábula, com todos os recursos teatrais, e o da conferência, com o “coringa” como intérprete e explicador do texto. A presença de suas funções opostas – a protagônica, a cargo dos atores, e a explicativa, a cargo do “coringa”, permitiria uma maior possibilidade de variação formal, com a inclusão de todos os estilos, já que cada cena poderia ser resolvida de modo particular, dando-se ênfase especial na elaboração das “explicações”, de forma que o seu estilo viesse a constituir o estilo geral do espetáculo e evitasse que o resultado geral redundasse numa proposição anárquica.

OFICINA E OPINIÃO

Fundado em 1961, numa linha de teatro tradicional voltada para os grandes textos estrangeiros, o Grupo Oficina foi responsável por algumas das montagens mais importantes do teatro brasileiro moderno. A história do Oficina pode ser dividida em três fases: a fase inicial, fiel à linha tradicional, de quando datam as montagens de ANDORRA, de Mark Frish, de OS PEQUENOS BURGUESES, de Gorki, e de outras peças em que se procurou incorporar uma linguagem tradicional e importada dos grandes centros culturais. Data também dessa época o início da solidificação da imagem do grupo perante o público, firmando uma qualidade de espetáculo impecável. O espetáculo de maior sucesso nessa fase foi OS PEQUENOS BURGUESES, com cenários de ANÍSIO MEDEIROS e destaque para o desempenho de EUGÊNIO KUSNET, como o velho Bessemenov e RAUL CORTEZ como bêbedo. A segunda fase do Oficina inicia-se depois de um período de reflexão do grupo, obrigado a parar temporariamente em razão do incêndio que destruiu sua casa de espetáculos em São Paulo. A primeira montagem dessa nova etapa data de agosto de 1967, com O REI DA VELA, de Osvald de Andrade, e como todos os grandes espetáculos do grupo dirigida por JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREA. Agora a linguagem é mais pessoal e mais brasileira, vindo ao encontro de uma expectativa do público que luta o teatro: a tentativa de decifrar o enigma político brasileiro. Veio depois RODA VIVA, de CHICO BUARQUE DE HOLANDA, com uma montagem sensual e agressiva. Com GALILEU GALILEI, de Brecht, o grupo reconquista seu prestígio perante o público e obtém mais um grande sucesso de bilheteria. A última fase do Oficina inicia-se em 1971. No ano anterior o grupo esteve à beira da dissolução. Grande parte do elenco original resolve procurar outros caminhos, permanecendo na liderança José Celso e Renato Borghi. Essa fase inicia-se com a remontagem de Os Pequenos Burgueses, o Rei da Vela e Galileu Galilei, mas todos esses espetáculos, embora mantenham a concepção cênica de José Celso, não dispuseram de necessário amadurecimento artesanal. Após uma excursão pelo interior, o grupo lança seu último espetáculo, uma criação coletiva intitulada GRACIAS SEÑOR na qual se pretendeu colocar em cheque o próprio teatro, a relação com o espectador, os problemas da repressão individual e coletiva e a necessidade de uma atitude pela qual o homem se liberte da opressão e volte a desejar sua transformação. RE-VOLIÇÃO é o termo cunhado por José Celso para exprimir a proposta do grupo que entretanto se perde em meio à confusão gerada por uma montagem excessivamente caótica, pela participação irracional do público e pela própria incapacidade do elenco. O espetáculo redundou num completo equívoco que acabou por separar os dois líderes do grupo e determinar sua dissolução na prática. A experiência do GRUPO OPINIÃO seguiu caminho bastante diverso, mantendo-se no terreno da sátira política com tratamento de show musical. O primeiro espetáculo, que deu o nome ao grupo, foi idealizado por quatro autores: AUGUSTO BOAL, ODUVALDO VIANNA FILHO, ARMANDO COSTA e PAULO PONTES. Reunia três cantores, ZÉ KETI, JOÃO DO VALE – ambos também compositores de música popular – e NARA LEÃO, interpretando sambas de morro e cantigas nordestinas, em meio a

anedotas e caricaturas, compondo um quadro geral de denúncia das injustiças sociais. Seguiu-se LIBERDADE, LIBERDADE, com texto de MILLOR FERNANDES e dezenas de outros amores, de Platão a Churchill, sobre o tema da liberdade política. O objetivo principal do espetáculo foi defender e explicar a liberdade política, e neste sentido foi plenamente atingido. A produção seguinte foi SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, com direção e cenografia de GIANNI RATTO, música de GENI MARCONDES e DENOY DE OLIVEIRA e interpretação de AGILDO RIBEIRO, HELENA IGNÊS FREGOLENTE, ODETE LARA E ODUVALDO VIANNA FILHO. A concepção do espetáculo tentou resolver o impasse dessa linha de criação teatral voltada para uma dramaturgia popular nordestina, mas não conseguiu libertar-se da idealização inerente a um romantismo revolucionário, simplificando a realidade e cedendo à tentação da propaganda política. De qualquer maneira, a produção veio continuar uma linha de espetáculo de inegável contribuição à dramaturgia e à direção no Brasil, incentivando inclusive o surgimento de outros musicais.

A DÉCADA DE 70

A evolução do teatro, através de sua história, parece confundir-se com uma sucessão de crises através das quais a arte cênica busca o estímulo e o impulso para empreender a sua renovação. No caso do Teatro Brasileiro passa-se o mesmo, mas é preciso notar a existência de algumas deficiências estruturais que o vem impedindo de evoluir, se não no mesmo compasso dos países mais desenvolvidos, pelo menos com o vigor que seria de esperar, dadas as condições preexistentes. Essas deficiências são de ordem institucional – principalmente a falta de uma política de apoio oficial, coerente com uma política cultural – e profissional –, falta de casas de espetáculo, estreiteza da mentalidade empresarial, insuficiente oferta de atores, tudo isso contribuindo para uma taxa de crescimento do público bastante fraca, devida também ao apelo dos outros meios de comunicação, sobretudo da televisão. Além disso, há uma divisão no teatro brasileiro, que coloca em campos separados um teatro vivo, experimental e aberto, para o qual existe um público jovem e universitário, e um teatro tradicional, idêntico ao que se fazia no Brasil quando foi criado o TBC, e que conta com um público tradicional interessado pelo teatro como forma de evasão ou mero divertimento. A década de 70 veio confirmar a tendência de as realizações mais válidas ficarem sempre a cargo da vanguarda, cujas vantagens reúnem o que há de melhor em termos de diretores, atores e cenógrafos. Nessa linha, além das experiências já citadas de José Celso, convém mencionar o trabalho de PAULO AFONSO GRISOLLI (ONDE CANTA O SABIÁ), VITOR GARCIA (O BALCÃO e CEMITÉRIOS DE AUTOMÓVEIS), AMIR HADDAD (DEPOIS DO CORPO e TANGO), IVAN DE ALBUQUERQUE (O ARQUITETO E O IMPERADOR DA SÍRIA) e FLÁVIO IMPÉRIO (OS FUZIS). Todas essas montagens, embora em linhas de direção diferentes, trouxeram uma salutar renovação de enfoque que permitiu uma modificação gradual na ótica geral da mise-en-scène brasileira. A contribuição de jovens dramaturgos, como ANTÔNIO BIVAR, JOSÉ VICENTE e ROBERTO ATAÍDE, ao tomar como ponto de partida de suas peças a não aceitação do mundo; negou também a estética teatral herdada das gerações anteriores, empreendendo uma revolução a nível formal, muito embora na maioria dos casos optasse claramente pelo escapismo. O elemento mais dinâmico da vanguarda parece localizar-se nos grupos semi-amadores, cuja solução formal procura fundir a experiência do teatro popular com as diversas correntes culturais brasileiras, como a ANTROPOFAGIA e o TROPICALISMO, revestindo essa ação de elementos retirados da observação geral da realidade do país, dos meios de comunicação de massa e dos contrastes sociais. Um passo importante no sentido de uma nova dramaturgia nacional foi dado em 1976 com a montagem de A GOTA D'ÁGUA, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda, com destaque para a atuação de BIBI FERREIRA. Transpondo para o contexto brasileiro o tema da tragédia MEDÉIA, de Eurípedes, os autores conseguiram colocar o impasse da luta entre o justo e o legal em termos de uma luta de moradores de um conjunto habitacional.

Outras referências:

Mapa da primeira síntese (1550-1940)

AUTOR problema da ausência de registros.

Sec. XVII – MANOEL BOTELHO DE OLIVEIRA (considerado o primeiro comediógrafo brasileiro)

Sec. XVIII- ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA – O Judeu (embora nascido no Brasil, pertence à literatura portuguesa) -

Sec. XIX- Chegada de D. João VI (1808): instalação da imprensa; abertura dos portos; Missão Francesa (40 intelectuais, cientistas, artistas); casas de espetáculos construídas para teatros.

João Caetano – Gonçalves de Magalhães (o primeiro autor brasileiro a escrever sobre uma temática nacional e representado por um elenco brasileiro) Martins Penna (o introdutor da comédia de costumes da dramaturgia nacional)

Comédias de Costumes (burlescas / realistas) ARAÚJO PORTO ALEGRE, MARTINS PENNA, JOAQUIM MANOEL DE MACEDO, FRANÇA JÚNIOR, ARTUR AZEVEDO

Dramas: GONÇALVES DIAS, JOSÉ DE ALENCAR, AGRÁRIO DE MENEZES

Criação do Teatro de Revista: ARTUR AZEVEDO

Sec. XX (primeiras décadas) – “Uma dramaturgia para atores”. Movimento Modernista: OSVALD DE ANDRADE

3) O ATOR

De 1550 (Anchieta) até 1808:atores populares, índios, pretos, mulatos, mestiços, - sempre improvisados; proibição de personagens femininos; poucas casas de espetáculos.

1808 em diante: “Por exigência de padrões de qualidade”, companhias estrangeiras trazidas por D. João VI – brasileiros só como segunda classe ou figuração. Daí a importância de João Caetano: com ele surge o teatro profissional brasileiro;

1839 no Teatro Constitucional Fluminense impõe a nacionalidade brasileira a todos atores. Geração Trianon (1ª década do sec. XX), de atores: PROCÓPIO FERREIRA, DULCINA, JAIME COSTA, EVA TODOR.

Teatro de Brinquedo – Teatro do Estudante – Os Comediantes: atores amadores, nos dois últimos casos com posterior profissionalização de alguns.

Mapa da segunda síntese (1940-1987)

O MODERNO TEATRO BRASILEIRO– Significação do adjetivo “moderno”: do ensaiador ao diretor; do predomínio do texto ou do ator à explosão da teatralidade; nesta, o novo papel da iluminação; nova visão do espaço cênico, que inclui seu transbordamento e transformação; de diversão inconsequente de um público burguês à busca de uma renovação de sentido para a arte teatral – que inclui uma revitalização da linguagem dramática e cênica. de montagens ou companhias com elencos variáveis e uma “vedete” ou “astro” à movimentos ou grupos com prática coletiva e permanente.

O AUTOR

Incorpora mudanças na própria percepção: outras maneiras de ver o mundo e se ver no mundo; Incorpora novas tendências: Osvald de Andrade e Nelson Rodrigues, os primeiros dramaturgos modernos; Osvald: o lúdico, a paródia, o fantástico, a caricatura do estabelecido, a crítica político-social; Nelson: o simbólico, o erotismo, a subjetividade profunda, o cotidiano. Revalorização do autor nacional.

O DIRETOR

Substituindo o “ensaiador”, passa a ser o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica do espetáculo; Elemento de destaque e importância crescente, responsável por algumas das inovações mais importantes das décadas 40 e 80: Ziembinsky (Os Comediantes); os “italianos” (TBC), José Renato e Augusto Boal (Arena); José Celso (Oficina), Amir Haddad, etc

O ATOR

Do “grande estilo”, emocional e enfático (João Caetano) e do “vedetismo” ou “estrelismo”, muitas vezes inconsequente, das primeiras décadas à noção do trabalho de interpretação; Trabalho: corpo, voz, técnicas de interpretação modernas:

Stanislavsky (Boal/Arena: experiência pessoal + domínio técnico; sistema coringa etc.)

Formação de grupos ou elencos permanentes, buscando uma estética, uma linguagem, uma técnica em comum e um trabalho contínuo e progressivo (avanço importante).

Sugestões de leituras:

Anchieta / AUTO DE SÃO LOURENÇO - O Judeu / GUERRAS DO ALECRIM - Gonçalves de Magalhães / O POETA E A INQUISIÇÃO - Martins Penna / O NOVIÇO - Gonçalves Dias / LEONOR DE MENDONÇA - José de Alencar / VERSO E REVERSO - Machado de Assis / QUASE MINISTRO - Artur Azevedo / AMOR POR ANEXINS - Ariano Suassuna / AUTO DA COMPADECIDA - Dias Gomes / O PAGADOR DE PROMESSAS - Plínio Marcos / O ABAJOUR LILÁS

INTRODUÇÃO AO TEATRO DO ABSURDO

1) Reações anti-realistas A reação atual contra a corrente realista manifesta-se, além do teatro propriamente poético, de diversas formas: eliminação das bases psicológicas ao teatro tradicional, pela abolição da homogeneidade psicológica das personagens; eliminação do elemento “enredo”, pela sua deformação fantástica contra todas as aparências da realidade; eliminação, enfim, do próprio teatro, apresentando-se no palco uma espécie de antiteatro. A personagem como unidade psicológica começou a ser minada no teatro italiano, que pela irre realidade dos seus tipos tradicionais, talvez estivesse predestinado para isso. Cabe a prioridade cronológica a LUIGI CHIARELLI e à sua peça A MÁSCARA E O VULTO. Mas logo depois foi o palco ocupado pelas peças do romancista e novelista LUIGI PIRANDELLO, que sabia manifestar sua “filosofia” pessimista, da impossibilidade de reconhecer na pessoa a verdade, através de fascinantes enredos novelísticos. O teatro pirandelliano encontrou receptividade especial na França, onde vários movimentos literários subversivos o saudaram como aliado.

3) O Teatro de Vanguarda As correntes surgidas na literatura e nas artes plásticas , como o FUTURISMO, o DADAÍSMO e o SURREALISMO influem na dramaturgia. Destacam-se ANTONIN ARTAUD, JEAN GENET, surrealistas, JARRY E PIRANDELLO, no “teatro do absurdo”. Essas novas tendências e a reação às duas guerras mundiais levam ao chamado “Teatro de Vanguarda”, com EUGENE IONESCO e SAMUEL BECKETT, também chamado de “Teatro do Absurdo”. Rompem definitivamente com os gêneros tradicionais, fazendo um teatro propositalmente sem sentido,

como a própria vida, segundo eles. Procuram denunciar a realidade pela sua própria deformação. O teatro moderno atravessa um impasse com a divulgação do cinema e da televisão, que roubaram seu público e o tornaram aparentemente superado. Tem, contudo, um papel social a desempenhar, por suas características próprias e pela comunicação direta que estabelece.

4) O Teatro da Crueldade Uma das influências mais decisivas para a evolução do teatro contemporâneo foi a de ANTONIN ARTAUD, ator, diretor, cenógrafo e sobretudo crítico e teórico do teatro moderno. Preocupado obsessivamente pela fenomenologia e a metafísica da linguagem como centro da experiência dramática, Artaud começou sua análise pela crítica severa do teatro europeu. Para ele, a experiência teatral a partir de Shakespeare e do teatro elizabetano reduzira-se à experiência poética, restringira-se ao universo da palavra, e deixaria de ser um espetáculo vital e profundo, aberto às massas, para transformar-se em uma atividade cultural circunscrita aos domínios da psicologia e destinada ao deleite das minorias. Contra esse estado de coisas, concebeu um teatro de silêncio, de símbolos, magia, gestos e dimensões espaciais, numa idéia fortemente influenciada pelos seus contatos com o teatro oriental e com a tradição da Antiguidade e Idade Média. A um teatro “psicológico” opôs um teatro “metafísico”, fundado na idéia da gravidade de uma vivência religiosa e mágica da própria experiência dramática, violento por esta mesma experiência, com o qual o espectador pudesse identificar-se e viver momentos de transe, aos quais se sentisse como que violentado em seu todo orgânico e conduzido por um complexo de forças superiores. A expressão por ele adotada, “teatro da crueldade”, nada tem a ver com o espetáculo de sadismo, referindo-se ao rompimento dos limites abstratos da linguagem para chegar aos seus elementos concretos. Crueldade, nesse complexo, significa o rigor, reversível, o apetite pela vida. O teatro passaria a ser uma ação mágica, uma criação contínua, uma impetuosa necessidade de inventar, uma profunda integração com a própria vida, em cujo âmbito tudo é cruel: o esforço, a existência ativa, o amor, a morte, a ressurreição, a transfiguração. O autor desse teatro teria de romper com os limites do texto literário, penetrar na cena e movimentar um universo teatral completo e vivo, uma energia poética de vastas perspectivas. A contribuição de Artaud, embora mal assimilada e pouco compreendida por muitos, teve uma influência extraordinária sobre alguns dos principais nomes e correntes da dramaturgia mundial.

5) O Teatro Épico– O teatro contemporâneo, sobretudo do pós-guerra apresenta-se extremamente fracionado, tanto no aspecto ideológico quanto nas abordagens formais. Torna-se assim extremamente difícil agrupar os autores e diretores em determinadas linhas ou correntes. Por exemplo, existem claras semelhanças entre autores como JEAN GENET e EUGENE IONESCO na França, TENNESSEE WILLIAMS e ARTHUR MILLER, nos EUA, HAROLD PINTER e JOHN OSBORNE, na Inglaterra, e Friedrich Durrenmat e Max Frisch, nos países de língua alemã. No entanto, a força individual de cada um deles torna arbitrária sua rotulação em uma mesma linha. O que se pode dizer é que todos esses contestam, cada um a seu modo, a realidade embrutecedora e sem opções que foi imposta ao homem. Talvez seja mais proveitoso indicar aqueles nomes que, pelo aprofundamento realizado em função de um maior conhecimento da arte teatral, acabaram por inspirar e suscitar um movimento em direção a determinados objetivos, constituindo sua contribuição, por isso mesmo, uma etapa importante na história do teatro. Um desses nomes é BERTHOLD BRECHT. Brecht iniciou sua obra e sua atividade política, intimamente ligadas durante toda a sua vida, através de uma revolta cega e apaixonada contra as injustiças sociais, a par de um desejo cada vez maior de introduzir reformas radicais no teatro. Dessa fase, marcada pelo EXPRESSIONISMO e pela influência do seu conterrâneo BUCHNER, são as peças TAMBORES DA NOITE, BAAL e NA SELVA DA CIDADE. Abandonando Munique, transferiu-se para Berlim, onde começou a seguir o caminho que passaria a influenciar decisivamente sua vida e obra: o marxismo. O desespero inicial contra o que ele denominava de “crimes do capitalismo” transformou-se em uma atitude mais serena e objetiva. Com o advento do nazismo, a campanha obscurantista e a violência contra os intelectuais e artistas acaba por obrigá-lo a refugiar-se na Finlândia, onde escreve TERROR E MISÉRIA NO TERCEIRO REICH e uma peça contra o regime espanhol, OS FUZIS DA SENHORA CARRAR. Segue depois para os EUA onde monta com o ator Charles Laughton um dos seus trabalhos mais importantes: GALILEO GALILEI, e escreve A ALMA BOA DE SENTSUAN. Voltando a Berlim, em 1949, funda o grupo BERLINER ENSEMBLE, com o qual monta SR. PUNTILLA E SEU CRIADO MATTI. Essa é sua última fase, em que elabora as mais importantes experiências de laboratório e cria uma verdadeira escola de atores. O ponto mais importante da teoria brechtiana é a visão da peça teatral como um processo que se instaura contra a sociedade no qual tudo deve servir de depoimento e documentação, cabendo ao espectador o papel de juiz. Opondo-se radicalmente à empatia entre ator e público ou entre ator e personagem, ele exige que os espectadores utilizem plenamente seu aparelho mental e dessa forma possam elaborar uma atitude favorável à transformação da realidade que lhes foi apresentada no palco. Tal apresentação deve ser feita a partir de todos os ângulos possíveis da realidade, de forma que o espectador apreenda todas as formas pelas quais as coisas lhes são mostradas na vida real. Os atores devem demonstrar claramente que estão desempenhando um papel, e graças ao efeito de “distanciamento”, comunicar ao público a situação da personagem no mundo. Brecht distinguia seu teatro, que ele chamava de “épico”, do teatro dramático convencional. Enquanto no seu predomina a narrativa, que transforma o espectador em observador e desperta sua participação ativa para modificar a realidade, no outro predomina a ação, que envolve o espectador e desintegra sua participação ativa, sugerindo-lhe a imobilidade.

6) Beckett e Ionesco Se a visão de Artaud era metafísica e a de Brecht, materialista, dois autores contemporâneos, ambos estrangeiros radicados na França, de indiscutível importância na dramaturgia universal, seriam melhor enquadrados numa linha anti-racionalista e anti-realista: o irlandês Samuel Beckett e o romeno Eugene Ionesco. Para ambos, a catástrofe do mundo é inevitável, o apocalipse já se avizinha. O tema principal de suas peças é o “último homem”. Para o irlandês, a humanidade desaparece no ritmo de uma catástrofe cósmica; para o romeno, todos os homens abdicaram de sua condição humana para transformar-se em “rinocerontes”. A catástrofe é, para o primeiro, de natureza ontológica; para o segundo, de natureza existencial. Em termos de linguagem, ambos empreendem um processo de dissociação. Para Beckett, a linguagem representa um papel

fundamental, capaz de superar plenamente o estágio conceitual do pensamento, para exprimir de uma vez o sentido trágico e a plenitude metafísica. Todos os temas metafísicos de sua obra – o tempo, a morte, a expiação, a destruição – se resolvem em termos de linguagem. Em *ESPERANDO GODOT* e *FINAL DE JOGO*, e sobretudo no alucinante monólogo de *OH, QUE BELOS DIAS !*, o autor faz convergir tudo para a magia significativa da palavra. Trata-se de uma revalorização da palavra através da busca do seu significado oculto. Nesse ponto, seu caminho é inverso do adotado por Ionesco, cuja atitude é a de destruir a linguagem como base do teatro. Ao fazer, por exemplo, que as coisas tomem o lugar das pessoas, como em *AS CADEIRAS*, trata de destruir o nexo entre as coisas e sua existência. Os objetos passam a assumir funções específicas, representam estados de espírito. Em *A CANTORA CARECA*, é o relógio da parede que sempre informa as horas ao contrário ou simplesmente omite-se em *COMO SE LIVRAR DE UM CADÁVER*, é um elemento inanimado, o cadáver, que começa a crescer e ocupar toda a casa. Mas enquanto nesse teatro de coisas o rebelde sucumbe diante de uma situação cômica, em *O RINOCERONTE*, provavelmente sua principal obra, o destino do último homem e sua rebeldia são levados a sério. Tal como Brecht colocava no palco as ações humanas para que fossem julgadas, Beckett e Ionesco colocam em cena as palavras e a incapacidade dos homens em se comunicarem, isolados em seu invencível silêncio. Esse é o que convencionou chamar de “teatro do absurdo”, em cujas linhas poderiam também ser situados o francês Jean Genet, o inglês Harold Pinter, o americano Edward Albee e o espanhol Fernando Arrabal.

“IONESCO NÃO QUER MAIS DESTRUIR A LINGUAGEM”

O Globo – 16/6/1988

NOVA YORK – Eugene Ionesco listou os seus compatriotas no teatro do absurdo: Beckett, Genet, Adamov, Shakespeare... Shakespeare ? “Shakespeare é o rei do teatro do absurdo”, disse Ionesco. “Macbeth, por exemplo, diz que o mundo é uma fábula contada por um idiota, repleta de sons e fúria, significando nada. Esta é a mais pura definição do teatro do absurdo – e talvez do mundo. Shakespeare foi o maior antes de nós. Ele habitava algum lugar entre Deus e o desespero.” Há quase quatro décadas Ionesco propôs uma nova linguagem para o teatro com *“A CANTORA CARECA”*, de 1950, e há quase 30 anos encenou seu clássico *“O RINOCERONTE”*, DE 1959. Agora ele está com “75, 76 anos, talvez um pouco menos, talvez um pouco mais,” e anda com uma bengala, mas o escritor francês nascido na Romênia – ele se estabeleceu em Paris em 1938 – não perdeu seu calor, ou mesmo seu humor corrosivo, na defesa do tipo de teatro que pratica. Ionesco chegou a Nova York, ontem, para uma palestra no Columbia University como parte do “I Festival Internacional de Arte de Nova York”. O título da palestra: “Quem ainda precisa de teatro?” “Não há teatro hoje”, disse ele, através de um tradutor, na suíte do hotel. “O teatro está ruim em toda parte. Entre 1950 e 1960 era bom. Beckett, Genet, Adamov, eu. Havia um teatro através do qual se colocava problemas, o mais importantes de todos os problemas: o da condição existencial do homem – seu desespero, a tragédia do seu destino, o ridículo do seu destino, o absurdo do seu destino. Outro interessante problema é a existência de um Deus, uma divindade, como Beckett tematiza em *“ESPERANDO GODOT”*. O homem sem Deus, sem a metafísica, sem a transcendência, está perdido.” Ionesco criticou o teatro realista, ou naturalista, americano, dizendo que este é um teatro ingênuo e simplista. “Não existe realismo”, disse ele. “Tudo é invenção. Até mesmo o realismo é inventado. A realidade não é realista. Esta é uma outra escola teatral, um estilo”. Ele fez uma pausa e sorriu. “O que é real, afinal de contas?”, interrogou. “Pergunte a um dos mais importantes gênios da ciência, da física ou da matemática. Ele não será capaz de dar uma definição de real. A única realidade é a que vem do mesmo interior – o inconsciente, o irracional, nossos pensamentos, imagens, símbolos. Todos eles são mais verdadeiros que a verdade, que o realismo”. Se o teatro nas décadas de 50 e 60 era tão bom, porque não prosseguiu assim ? Para Ionesco, “depois de Racine, Corneille, Molière, 100 anos foram necessários para que Marivaux entrasse em cena. E mais 100 anos para Claudel. “O público mudou”, disse ele. “Têm acontecido tantos desastres no mundo – Irã, Líbano, Síria, etc. – que se torna difícil aceitar outro tipo de tragédia, uma outra manifestação trágica, no teatro. Hoje, as pessoas vão ao teatro para esquecer.” Mas talvez as coisas estejam começando a mudar, ponderou. Sua peça de 1952, *“AS CADEIRAS”*, foi remontada em Paris e é um sucesso. É claro que seu trabalho não é apenas tragédia. Há muita comédia, o que os críticos batizaram de farsa metafísica. “Há farsa porque o mundo é farsante”, disse ele. “O mundo é uma peça que Deus pregou no homem. Nós entramos no seu jogo, nós jogamos com ele. Em resposta ao título de sua palestra – “Quem ainda precisa de teatro ?” – Ionesco é simples e lacônico: “Tout le monde.” “As pessoas precisaram do teatro por milhares de anos”, afirmou. “Não há motivo para que isso mude.” Mas por que elas precisam de teatro ? “Para nada”, diz Ionesco. “O teatro é inútil, mas sua inutilidade é indispensável. Por que as pessoas precisam de futebol ? Para que serve o futebol ? Mesmo não havendo bom teatro hoje, o dramaturgo acredita que haverá um renascimento. “Ele virá necessariamente, porque é preciso. Porque o teatro é uma necessidade pura do homem.” Mas o teatro não é inútil ? “Aparentemente o teatro parece desnecessário, mas inutilidade e superfluidade são coisas necessárias.” O livro mais recente de Ionesco, um diário autobiográfico intitulado *“The intermittent quest”* (A Busca Intermitente), foi publicado na França em janeiro. “É a busca de Deus”, disse ele. “Ela é intermitente por causa de viagens como esta à Nova York. Porque me esqueço da busca de tempos em tempos.” Atualmente, Ionesco está escrevendo uma ópera sobre um padre polonês que deu sua vida em Auschwitz para salvar uma pessoa. Os críticos costumam dizer que o trabalho de Ionesco, e também dos outros membros do teatro do absurdo, expressam uma mentalidade pós-holocausto. “Todos os holocaustos”, disse ele. “Os 25 milhões de russos mortos, os poloneses, os húngaros. Todos os holocaustos do mundo.” Suas idéias, seus sentimentos sobre o mundo, pouco mudavam à medida em que envelheceu. “Com exceção de *“A CANTORA CARECA”*, peça na qual foi um prazer destruir a linguagem, porque eu era jovem. Hoje acho terrível destruir a linguagem”. “Vou contar uma história de Kafka. Os homens quiseram construir uma torre para chegar até Deus. Mas quando eles chegaram ao terceiro andar, começaram a discordar sobre o método empregado na construção, e esqueceram Deus completamente. Então Deus ficou irado, e esmagou a torre com seu punho. As pessoas foram espalhadas por todas as partes do mundo, falando línguas diferentes, e desde então jamais compreenderam uns aos outros. Tem sido assim por dezenas de milhares de anos. Portanto, considero trágica a desintegração da linguagem.

Quando escrevi “A CANTORA CARECA”, eu ria por ter desconsiderado a linguagem. Mas não rio mais.” “Deixe-me lembrar de algumas palavras de Dostoiévsky, de “O IDIOTA”, disse Ionesco. “Por que você ama o dinheiro ? Por que vocês não se abraçam ? Seria tão simples.”

QORPO SANTO: O TEATRO DO ABSURDO NASCEU NO BRASIL

Yan Michalski

Em fevereiro de 1968, após tomar o primeiro contato com a obra teatral de José Joaquim de Campos Leão, vulgo Qorpo Santo (1829-1883), através da apresentação de suas peças pelo Teatro do Clube de Cultura de Porto Alegre no V Festival Nacional de teatro de estudantes, realizado no Rio de Janeiro, comentei no Jornal do Brasil: “A julgar pela amostra apresentada, a descoberta de Qorpo Santo é um acontecimento de notável importância, que não só torna parcialmente obsoletos todos os livros de história da dramaturgia brasileira que não mencionam a sua obra, como também transcende as fronteiras do Brasil e merece ser estudado dentro de um contexto internacional; o autor gaúcho é, muito provavelmente, o primeiro precursor mundial do teatro do absurdo, uma vez que algumas décadas antes de Alfred Jarry ele colocava em prática idéias de antiteatro baseado no mais violento, algumas das quais dignas de fazer inveja ao próprio Ionesco e aos seus seguidores”. Passados cinco anos da sensacional descoberta, o entusiasmo e a admiração não mudaram. “Custa crer que um homem daqueles tivesse existido”, escreveu o principal descobridor e reabilitador de Qorpo Santo, o professor Guilherme César, responsável pela única edição de uma seleção de suas peças (AS RELAÇÕES NATURAIS E OUTRAS COMÉDIAS, edição da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1969) Custa mesmo: como acredita que, por volta de 1865, na então provincianíssima cidade de Porto Alegre, completamente isolado da vida cultural dos grandes centros, tivesse existido e trabalhado um homem capaz de escrever páginas marcadas por impressionantes afinidades de visão existencial, literária e cênica com os câncnes de uma vanguarda então inimaginável, mas que viria a dominar o panorama teatral do mundo ocidental um século mais tarde ? O aspecto incrível dessa criação tão profética aparece verdadeiramente milagroso se considerarmos que, ao mesmo tempo em que Qorpo Santo escrevia no Rio Grande do Sul as suas obras espantosamente modernas, no Rio de Janeiro as preferências se dividiam entre as preciosas comédias de Joaquim Manoel de Macedo e os dramas românticos de José de Alencar; Em Paris, entre o romantismo tardio de Musset e as piéces bien faites de Seribe; Em Londres e nos Estados Unidos triunfavam os melodramas sentimentais de Boucimault; E na Escandinávia começava a surgir o realismo psicológico e social, através das primeiras obras marcantes de Ibsen. Como todas essas tendências parecem antigas, se confrontadas com as violentas imagens do doente gênio gaúcho, cujo modernismo só seria igualado três décadas mais tarde, através de um outro precursor excêntrico da vanguarda atual, o francês Alfred Jarry, autor de UBU ROI. E neste sentido que o fenômeno Qorpo Santo transcende as fronteiras do Brasil: até prova do contrário, sua obra é a primeira, no mundo inteiro, a revelar a maioria das principais características daquilo que, corretamente ou não, convencionou-se hoje em dia chamar de teatro do absurdo. Os Dramaturgos do Absurdo Artur Adamov – Edward Albee – Fernando Arrabal – Samuel Beckett – Dino Buzzati – Ezio D’Errico – Max Frischi – Jack Gelber – Jean Genet – Gunter Grass – Wolfgang Hildesheimer – Eugene Ionesco – Amos Kenan – Arthur L. Kopit – Manuel de Pedrolo – Robert Pinget – Harold Pinter – Norman Frederic Simpson – Jean Tardieu – Boris Vian , QORPO SANTO

(enviado a nós sem menção da fonte, se souber qual seja, por favor, nos informe a fim de que possamos dar os devidos créditos)