

24 de março

Tema da aula - Introdução, contextualização e problematização da proposta do curso.

Maria Sílvia Betti

A proposta deste curso é estudar como e com que perspectivas a dramaturgia moderna é abordada e discutida nos trabalhos de três críticos estadunidenses: John Gassner [1902-1967], Eric Bentley [1916-] e Marvin Carlson [1935-].

Por dramaturgia entende-se o conjunto de textos escritos para o teatro em suas diferentes configurações formais (tragédias, comédias, dramas, melodramas, etc.). Por moderna entende-se a dramaturgia escrita entre o final do século XIX e o final da segunda metade do século XX.

A dramaturgia interessa a todos os que desejam investigar de que forma o teatro representou, em seus textos, as transformações sociais, econômicas e culturais à sua volta.

O texto não é a instância única e nem a principal de expressão no teatro, como se sabe. Mas o seu apagamento do campo de estudos de teatro tem causado sérios danos à formação da sensibilidade pensante de várias gerações de pesquisadores e de intérpretes. No contexto atual, as práticas teatrais não dramáticas tendem a prevalecer tanto nos programas de estudo acadêmico como em grande número encenações em São Paulo, o que ocorre por motivos diversos e que não nos cabe neste momento específico do curso discutir.

Na FFLCH especificamente o estudo de dramaturgia existe dentro de disciplinas das áreas de Teoria Literária, Literatura Brasileira e de algumas das literaturas estrangeiras. Isso ocorre como resultado do trabalho desenvolvido por Décio de Almeida Prado [1917-2001], crítico, historiador do teatro brasileiro e professor, que, entre 1966 e 1984 ministrou cursos e publicou obras que formaram várias gerações de docentes e pesquisadores.

No momento em que estamos, em 2020, grande parte dos estudos teórico-críticos de dramaturgia na FFLCH são norteados pela abordagem teórica de Peter Szondi, autor de “Teoria do Drama Moderno 1880-1950”.

Estudioso das configurações estilísticas na dramaturgia, Szondi examinou os processos pelos quais os dramaturgos, nos períodos de grandes transformações da sociedade à sua volta, haviam sido obrigados a criar estratégias compositivas que lhes permitissem continuar escrevendo dentro dos preceitos vigentes, mas sem deixar de tratar do que era necessário e emergente. Szondi observa e analisa os “ajustes” formais que foram tendo que ser feitos nesse sentido pelos dramaturgos dessas épocas de transformações históricas entre 1880 e 1950, e dedica particular atenção às mudanças estilísticas observadas no campo do expressionismo, da revista política de Erwin Piscator, do teatro épico de Bertolt Brecht, do conceito de “montagem”, da impossibilidade flagrada na forma dramática utilizada por Pirandello, do surgimento do monólogo interior e do emprego do “eu épico” como diretor de cena, recurso utilizado pelo dramaturgo estadunidense Thornton Wilder [1897-1975] na peça “Nossa Cidade” (1938).

Particular atenção é dedicada por Szondi à análise de peças de três autores estadunidenses: Eugene O’Neill [1888-1953], Arthur Miller [1914-2005] e o já mencionado Thornton Wilder. Isso não ocorre por acaso: em peças desses autores, aspectos então historicamente recentes dos mecanismos de desagregação da individualidade, da alienação do sujeito anônimo dentro de uma sociedade massificada e da exploração de sua força de trabalho se apresentavam com configurações estilísticas dignas de nota.

O contexto teatral estadunidense é radicalmente diferente do alemão, do francês e do inglês. Nos Estados Unidos, desde os primórdios da colônia e da república recém fundada, o teatro era fruto de práticas comerciais e empresariais. Era empreendimento comercial e era ofício. Era basicamente *business*. Na época da Grande Depressão econômica, na década de 1930, o governo de Franklyn Delano Roosevelt teve que criar um projeto de âmbito federal (o Federal Theatre Project) para salvar da crise milhões de trabalhadores do mundo dos espetáculos, pois estes representavam um quinhão considerável da força de trabalho do país nesse período.

Obviamente nesse contexto os dramaturgos precisaram lançar mão de recursos compositivos específicos, já que estavam no epicentro do mundo capitalista e numa sociedade que tinha raízes históricas diferentes das dos países europeus.

Assim, o teatro estadunidense, durante a primeira metade do século XX, foi desenvolvendo feições que passaram a diferenciá-lo do teatro praticado em outros países, seja pelo fato de que os Estados Unidos tinham se tornado a nação econômica e militarmente hegemônica no plano internacional, seja pelo gigantesco crescimento de sua indústria de cinema e mídia e por seu imenso poder de construir e de vender imagens.

Ao longo desse período, dois nomes surgidos no campo da crítica, entre os anos 1920 e 1930, haviam se consolidado como referências tanto para diretores e encenadores como para estudiosos do teatro nos Estados Unidos: um era o de John Gassner [1903-1967], húngaro de nascimento (como Szondi) e radicado nos Estados Unidos desde 1911, e o outro era o de Eric Bentley [1916-], inglês de nascimento mas radicado nos Estados Unidos onde seguiu carreira acadêmica. Ambos, com diferentes trajetórias e perspectivas de trabalho, viriam a se tornar autores de obras de historiografia e análise crítica de dramaturgia que exerceram importante papel tanto por suas abordagens como pela ampla circulação editorial que tiveram em diferentes países, inclusive no Brasil.

Gassner era crítico teatral e curador de repertório (*play reader*) do Theater Guild, um importante núcleo de modernização dramática nos anos 1940 nos Estados Unidos, e trabalhou como docente temporário convidado na Universidade de Columbia, em New York, precisamente no período em que Augusto Boal lá estagiou, no início dos anos 1950.

Bentley, por sua vez, traduziu Brecht para o inglês, além de ter sido seu interlocutor e divulgador de seus trabalhos e escreveu um dos mais importantes livros sobre o engajamento no teatro.

Parte considerável da obra crítica de Gassner e de Bentley trata precisamente da dramaturgia do período estudado por Szondi em “Teoria do Drama Moderno”, mas as abordagens de um e de outro enveredam, necessariamente, por caminhos conceituais e metodológicos diversos.

Gassner ministrava concorridas oficinas de estudo frequentadas por aspirantes a dramaturgo e por atores e atrizes. Foi por indicação sua que Augusto Boal, em seu período de estágio acadêmico em New York, teve carta branca para assistir oficinas de interpretação no disputadíssimo Actors' Studio.

Bentley, por sua vez, exerceu papel importante para a recepção e os estudos de Brecht nos Estados Unidos, sem dúvida um considerável desafio, mas acima de tudo uma contribuição importante para o aporte das concepções brechtianas de pensamento teatral num contexto que lhes era tão distinto e em alguma medida tão adverso como o da sociedade estadunidense. Brecht havia vivido nos Estados Unidos entre 1941 e 1947, ano em que voltou para a Alemanha logo após prestar depoimento, sob intimidação, perante o Sub Comitê de Atividades Anti Americanas do Senado presidido pelo republicano Joseph McCarthy. Tensa e árdua havia sido sua vida de trabalho criador nos Estados Unidos nos anos em que lá viveu, e que se encontram registrados em um dos volumes de seus “Diários de Trabalho”.

Se tanto Gassner como Bentley haviam tratado em seus trabalhos críticos da dramaturgia de que trata Szondi, em “Teoria do Drama Moderno”, como seria a experiência de estudo de alguém que se interessasse em olhar para essa dramaturgia tomando por base os trabalhos deles dentro do contexto estadunidense? Que recortes temáticos e que ferramentas expressivas lhes pareceram dignas de nota, e por que razões? Que perspectiva histórica seus trabalhos construíram nos Estados Unidos, um país que era historicamente novo, como o Brasil, mas que se caracterizava pela enorme contradição de ser hegemônico por sua economia, poder militar e indústria cultural, mas de até certo ponto dependente e importador de idéias?

Uma das questões que prontamente ocorriam a partir dessa pergunta, dizia respeito justamente ao épico: Szondi vê o épico como configuração expressiva que supera o dramático, o que o leva, nas observações finais de seu livro, a dizer, como ressalva necessária, que a história da dramaturgia moderna ainda não tinha chegado ao seu último ato.

Ora, vista a partir dessa premissa (a de que o épico é a via de superação expressiva do dramático), a maior parte da dramaturgia

estadunidense moderna teria que ser posta de lado por ser supostamente superada ou desprovida de interesse, já que não é o épico a estrutura com que se configura parte considerável das peças que formam o que poderíamos chamar de um cânone dramaturgico moderno dos Estados Unidos. Seria como se deixássemos implícita a ideia de que a sociedade estadunidense, em que as forças produtivas capitalistas haviam atingido seu grau máximo de desenvolvimento, de exploração do trabalho e de alienação, não havia conseguido produzir uma única forma de expressão dramaturgica que representasse os processos que lhe eram inerentes.

É o próprio livro de Szondi que desmente esse entendimento: as peças de O'Neill, Miller e Wilder não lhe teriam interessado se ele não tivesse detectado nelas mecanismos estilísticos dignos de nota e dotados de especificidade representativa para seu estudo.

Sendo assim, uma nova pergunta se colocava necessariamente: de que forma Gassner e Bentley, críticos que atuaram tão centralmente dentro do mesmo contexto ao qual pertenciam esses dramaturgos estadunidenses, tratariam das transformações da dramaturgia moderna estudada por Szondi? Essa pergunta, nascida da curiosidade analítica, se tornou o gatilho propositivo do programa deste curso.

O trabalho crítico guarda sempre em si, de alguma forma, as marcas de seu tempo e de suas circunstâncias, e com isso faz surgirem, posteriormente, percepções que contrastam com as de outros momentos históricos e contextos. Ao revelarem em suas entrelinhas desvios ou lacunas de análise, trabalhos críticos significativos de outros períodos e contextos podem tornar flagrantemente formas de percepção e de entendimento atuais, colocando em relevo as suas raízes históricas.

Tanto Gassner como Bentley foram extremamente prolíficos, e seus trabalhos constituem um conjunto extenso e representativo de abordagens que se revelam promissoras para o que se deseja estudar no programa proposto. Para essa finalidade foram tomados os seguintes livros, dos quais serão selecionados para leitura e discussão excertos previamente indicados: de John Gassner, “Form and Idea” e “Masters of Theatre II”, e de Eric Bentley. “The playwright as thinker” e “A experiência viva do teatro”.

Um outro lado da questão se apresentava, porém, no tocante ao contexto dramaturgico posterior tanto ao de Szondi, que faleceu em 1971,

como ao de Gassner (falecido em 1967) e de Bentley, em que pese a extraordinária longevidade deste: ficaria de fora do programa a dramaturgia das décadas finais do século XX? No contexto dos estudos teatrais contemporâneos, as obras teóricas do francês Jean-Pierre Sarrazac [1946-] e do alemão Hans Thies Lehman [1944-] mostravam ser, na FFLCH e fora dela, referências importantes para o campo de estudos de teatro.

Sarrazac havia escrito “O futuro do drama”, resultado de sua tese de doutoramento na Sorbonne nos anos 1970, trabalho que viria a ganhar tradução em Portugal em 2002. O fulcro de sua abordagem era a observação do processo que ele chamou de rapsodização do drama, numa perspectiva de análise que divergia e criticava a de Szondi.

Em que pese a forte ressonância das concepções de Sarrazac para o campo de estudos de teatro dessas últimas décadas do século XX, foi o livro de Lehman, “O teatro pós dramático”, lançado em edição brasileira em 2007 com prefácio de Sérgio de Carvalho, que se revelou como fortemente determinante dos estudos e das práticas cênicas experimentais realizadas na USP e em seus entornos teatrais.

Lehman partia da superação histórica da forma do drama colocando em foco as modalidades de teatro contemporâneas que se apoiavam em outros parâmetros que não os do texto e os da ação cênica simbólica e mimética.

O conceito de “pós dramático” ali introduzido aplicava-se às poéticas caracterizadas pela fragmentação da narrativa e pela desconstrução da mimese, e teve rápida acolhida tanto no âmbito acadêmico como nos meios ligados à criação teatral e à encenação. Uma inegável afinidade ligava-o ao conceito de “pós moderno”, formulado nos anos 1990 e prontamente acatado por setores hegemônicos da crítica literária e artística. Esse aspecto, sem dúvida, contribuiu para a rápida assimilação do “pós dramático” como perspectiva de atualização teórica amplamente acolhida nos estudos de teatro no Brasil. Em seu livro Lehmann apontava a tendência do teatro contemporâneo de absorver e incorporar elementos da

arte performática e de rituais e cerimônias de diferentes naturezas, e enfatizava o fato de, nas modalidades ditas “pós dramáticas” de teatro, o trabalho “não mais aspirar à expressão de uma totalidade” .

Por um lado, sua abordagem tratava como instigantes e profícuas as poéticas que se apoiavam na descontinuidade e nas fraturas e lacunas da representação simbólica; por outro, subentendia como obsoletas e equivocadas as poéticas que procuravam estabelecer conexões, analisar perspectivas de conjunto e historicizar a relação do teatro com a matéria sócio-política simbolicamente representada por meio dele.

Se o programa proposto para o curso se dispunha a tratar de vozes críticas representativas no contexto estadunidense, quem ou qual seria o autor que ofereceria material para que não se deixasse de olhar, sob a perspectiva da dramaturgia, também justamente para o período mais próximo do contemporâneo?

O trabalho de Marvin Carlson [1935-], teórico e professor da City University of New York, forneceu a resposta por meio de um extenso conjunto de trabalhos relacionados ao assunto. Dentre eles constava com destaque “Theories of the theater. A historical and critical survey from Greeks to the present”, publicado nos Estados Unidos em 1995 e lançado em tradução brasileira em 1997 pela Editora da UNESP, mas constava também um ensaio de 2015 publicado na “Revista Brasileira de Estudos da Presença”, e que tinha o instigante título de “Teatro Pós dramático e Performance Pós dramática”.

Embora outros trabalhos da extensa obra crítica e teórica de Carlson também estivessem disponíveis para o leitor brasileiro, esses dois - e particularmente esse último - dialogavam de forma interessante com os estudos das configurações da dramaturgia numa era histórica caracterizada

por sua assim chamada superação, e sem abstrair o contexto da dramaturgia e do teatro estadunidenses.

Completava-se, assim, terceiro elo da corrente para a proposta do programa deste curso.