

John Gassner

O crítico teatral John Gassner era uma referência para a área de dramaturgia em contexto estadunidense, e Boal, inicialmente, pretendia tornar-se dramaturgo. Gassner tinha sido crítico no jornal *Herald Tribune* de 1926 a 1928, e entre 1931 e 1944 trabalhara como editor de repertório (*play reader*) do Theater Guild, companhia identificada a um repertório eclético e originalmente não voltado ao circuito comercial⁷.

Em entrevista concedida à Folha de São Paulo em 06 de setembro de 1998, Boal resumiu com as seguintes palavras a motivação que o levara a dirigir-se ao crítico:

Augusto Boal - Quando terminei o meu curso na universidade — eu sou químico —, o meu pai falou 'eu pago um ano para você, onde você quiser'. Eu tive que decidir entre a França e os Estados Unidos. Eu escrevi para o John Gassner, e ele falou que estava indo para Nova York, para lecionar na Universidade Columbia. Queria ser dramaturgo e me interessou ir para lá, para estudar com ele. Eu nem pensava em ser diretor.

Folha - Você já tinha trabalhado em teatro, antes de ir?

*Augusto Boal - Já, com o Teatro Experimental do Negro. Mas eu devia ter 22 anos e queria estudar dramaturgia. E ele era o professor mais importante que tinha. Era o professor do Tennessee Williams, do Arthur Miller, esse pessoal todo.*⁸

⁷ Observação: o Theater Guild foi formalmente fundado em 1926, mas já se encontrava em atuação no âmbito amador desde 1919. Cf. DURHAM, Weldon B., ed., *American Theatre Companies, 1888-1930*. New York: Greenwood Press, 1987, p. 433.

Sobre a participação de John Gassner como editor.

Disponível em: <<http://outercritics.org/about/john-gassner/>>.

Acesso em: 13 out. 2017.

⁸ Um discípulo de Stanislavski. Entrevista concedida por Augusto Boal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, MAIS!, p. 5-6, 06 set. 1998.

Das quatro peças que Boal dirigiu em sua fase inicial do Teatro de Arena logo após ingressar no grupo, duas eram representativas do drama social estadunidense das décadas anteriores: a primeira, *Ratos e homens*, traduzida por Brutus Pereira e encenada em 1956, era uma adaptação da novela *Of mice and men* elaborada em 1938 pelo próprio autor, John Steinbeck, e a quarta, *A mulher do outro* (*They knew what they wanted*), de Sidney Howard, traduzida por Francisco Pontes de Paula Lima juntamente com Boal e encenada no Arena em 1956, tinha sido escrita em 1924 e premiada a seguir com o Pulitzer.

Of mice and men, designada como *play novelette* por Steinbeck, tinha uma estrutura dramática concentrada sobre seus aspectos essenciais, ou seja, diálogos e ações. Para escrevê-la o autor havia procurado aconselhamento técnico com George Kaufman, diretor e autor teatral que o estimulava a compactar o arcabouço ficcional e a concentrá-lo sobre seus elementos mínimos, ou seja, a ação e os diálogos⁹. A montagem de estreia teve um considerável sucesso de público, e a peça recebeu o New York Drama Critics' Award de 1938 em detrimento de *Our town* (*Nossa cidade*), peça épica do dramaturgo Thornton Wilder, que por sua vez recebeu o Pulitzer e veio a ser posteriormente incorporada ao rol dos clássicos da dramaturgia estadunidense¹⁰.

They knew what they wanted remontava ao trabalho do já mencionado Theater Guild. A companhia havia rejeitado cinco vezes propostas de encenação de peças de O'Neill e vinha sendo acusada de ignorar o repertório dramático estadunidense privilegiando o europeu¹¹. A montagem fez enorme sucesso e ficou quatorze meses

⁹ HAYS, Peter L. Steinbeck's Plays: From realism to abstraction. In *Studies in the Humanities*. Volume: 31, Issue: 1, June 2004. Indiana University of Pennsylvania, Department of English, p. 92.

¹⁰ HAYASHI, Tetsumaro, ed., *John Steinbeck: The years of greatness, 1936-1939*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1993, p. 111-112.

¹¹ LLOYD Morris. *Curtain time: the story of the American theater*. New York: Random House, 1953, p. 329.

em cartaz na Broadway, tendo tido três adaptações posteriores para o cinema (respectivamente em 1928, 1930 e 1940), e uma adaptação para o gênero musical em 1956 com o título *The most happy fella*¹². A encenação de *A mulher do outro*, dirigida por Boal, assinalou o ingresso de Chico de Assis como ator no Teatro de Arena.

A segunda direção de Boal ao ingressar no Arena havia sido uma comédia de costumes de sua autoria, *Marido magro, mulher chata*, encenada em janeiro de 1957, e a terceira, *Juno e o Pavão*, do irlandês Sean O'Casey, traduzida por Manoel Bandeira (*Juno and the Paycock*, escrita em 1924), era uma vigorosa tragédia impregnada de forte cunho de denúncia social, e estreou no Arena em julho de 1957¹³.

Com o retorno de Boal, após seu período de estudos em Nova Iorque, o nome de John Gassner passou a ser lembrado no Brasil como referência obrigatória sobre a dramaturgia dos Estados Unidos. A recepção dessa dramaturgia no país, a partir desse momento, seria em grande parte determinada pela forma como foi interpretado o pensamento crítico e teórico de Gassner.

De fato, o nome de John Gassner figura em praticamente todos os títulos da extensa bibliografia sobre o teatro de Boal, seja no Brasil, seja internacionalmente. São incontáveis as entrevistas e os depoimentos em que Boal, dirigindo-se a interlocutores de diversas origens, situa seu período de estudos com Gassner em Nova Iorque como o ponto de partida para o trabalho que desenvolveria a partir de seu ingresso no Teatro de Arena de São Paulo em 1956. Igualmente incontáveis, em pesquisas sobre o próprio trabalho de Boal, são as menções ao nome do crítico, geralmente associando-o a uma valorização prescritiva de um padrão de dramaturgia realista e ligada ao molde formal do drama.

¹² HISCHAK, Thomas S. *Stage it with music: An Encyclopedic Guide to the American musical theatre*. Westport, CT: Greenwood Press, 1993, p. 172.

¹³ TEATRO DE ARENA [recurso eletrônico] / organizadoras Joyce Teixeira Porto, Marisa Nunes. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, 82 p. em PDF. ISBN: 978-85-86196-31-7 (Cadernos de Pesquisa; v. 20).

Essa associação, que se generalizou rapidamente no Brasil, não resultou da leitura dos escritos de Gassner, e sim do entendimento indireto e presumido de seu pensamento a partir de alusões que lhe passaram a ser feitas no contexto mais amplo dos estudos sobre o teatro moderno. A tradução e publicação dos livros de Gassner no país¹⁴ teria início apenas alguns anos mais tarde (em meados dos anos 1960), época em que a dramaturgia estadunidense moderna já havia passado a ser associada a um assim chamado “realismo psicológico”.

Uma leitura atenta de *Form and idea in modern theatre*, livro-síntese do pensamento de Gassner sobre o teatro e as estéticas dramáticas modernas, aponta para a necessidade urgente de rediscussão desse entendimento¹⁵. Publicado nos Estados Unidos em 1956, o livro resultou de uma série de conferências que Gassner havia apresentado no Alabama College em novembro de 1953, data que indica a sua representatividade em relação ao pensamento do autor precisamente no período em que Boal realizava seus estudos em Nova Iorque. No contexto brasileiro o nome de Gassner, por razões que já mencionamos e que detalharemos mais adiante, era estreitamente ligado a prescrições normativas do realismo dramático e das características estruturantes de um assim chamado “playwriting americano”. É provável, portanto, que um hipotético leitor de *Form and idea* cujas únicas referências prévias sobre Gassner fossem apenas as do contexto brasileiro do Arena do final dos anos 1950 se sentisse fortemente surpreso ao constatar que a escrita de Gassner nada tem de prescritiva, que passa ao largo de recomendações professorais, que se apoia em um embasamento histórico-crítico de amplo espectro, e que apresenta grande familiaridade com as estéticas dramáticas

¹⁴ Observação: seriam publicados os seguintes títulos: *Rumos do teatro moderno* (em 1965) e *Mestres do teatro I e II* (em 1974).

¹⁵ GASSNER, John. *Form and idea in modern theatre*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1956. Observação: todas as citações referentes a este livro, deste ponto em diante, serão extraídas desta edição. As traduções utilizadas são minhas.

do final do século XIX em diante, inclusive com as que rompem com as convenções realistas.

O realismo de que trata Gassner tem contornos amplos e encampa, por exemplo, peças de estrutura dramática “comprimida”¹⁶, voltadas para a representação de personagens de recorte coletivo mais do que individual¹⁷ e cujos diálogos são focados na perscrutação do caráter e no debate de ideias¹⁸. O drama propriamente dito, contextualizado no século XVIII e referido por ele pelo termo francês (*drame bourgeois*), é criticado por resvalar na complacência e no sentimentalismo¹⁹.

Para Gassner o realismo que se configurou na Europa entre 1875 e 1890 atuou como a forma *clássica* da dramaturgia e do teatro na primeira

¹⁶ “compressed play structure”, *ibid.*, p. 34.

¹⁷ “No matter how vividly the individuals of the group may be distinguished from one another, they are most important to the meaning of these plays as members of a group. [...] The difference between the individual hero and the group protagonist becomes, in a profound sense, a difference in dramatic form. First, there is a sharp change of focus when the drama concentrates on the group, rather than on the individual, as the initiator or the object of an action. When this occurs, the stage becomes a moving camera closing in now on one person, now on another, and then moving back to include the entire group as protagonist or participant” (*ibid.*, p. 36). [“Não importa que os indivíduos do grupo possam ser claramente distinguidos uns dos outros, a importância deles para o significado dessas peças decorre do fato de serem membros de um grupo. [...] A diferença entre o herói individual e o protagonista do grupo se torna, em um sentido profundo, uma diferença na forma dramática. Primeiro, há uma nítida mudança de foco quando a dramaturgia se concentra no grupo, e não no indivíduo, como o iniciador ou o objeto de uma ação. Quando isso ocorre, o palco torna-se uma câmera em movimento fechando seu foco ora numa pessoa, ora noutra e, em seguida, retornando para incluir todo o grupo como protagonista ou participante.”]

¹⁸ “But here it is necessary to note only that memorable dialogue, as contrasted with merely fine writing, is mainly the attribute of a special kind of realism associated with character probing and with provocative drama of ideas” (*ibid.*, p. 40). [“Mas aqui é necessário notar apenas que o diálogo memorável, em contraste com a escrita meramente bem realizada, é atributo principalmente de um tipo específico de realismo associado à sondagem de personagens e à dramaturgia de debate de ideias.”]

¹⁹ “The middle-class drama of the late eighteenth century, Diderot’s genre of *drame bourgeois*, easily sank into complacency and sentimentality” (*ibid.*, p. 88). [“O drama da classe média do final do século XVIII, o gênero dramático burguês de Diderot, mergulhou com facilidade na complacência e no sentimentalismo.”]

fase do modernismo dramático naquele contexto²⁰. Esse modernismo consistiu inicialmente de uma sucessão e posteriormente de um entrelaçamento de correntes estéticas: Ibsenismo e Wagnerianismo, realismo e simbolismo, naturalismo objetivo e antinaturalismo subjetivo (que ele identifica ao expressionismo) e objetivo (que ele identifica ao épico de Piscator e Brecht e aos *living newspapers* do Federal Theater Project)²¹.

Ao frisar que as estéticas voltadas à estilização não realista exerceram papel tão importante quanto o do realismo²², o crítico não deixa de comentar, em passagem posterior do livro, que os próprios oponentes da estética realista sempre procuraram justificar suas escolhas estilísticas com o argumento de que a forma como escreviam era a mais condizente com o que consideravam ser a expressão da realidade²³.

²⁰ “Realism crystallized in Europe between 1875 and 1890 rapidly became the classic form of modern drama and theatre there” (ibid., p. 79). [“O realismo cristalizado na Europa entre 1875 e 1890 rapidamente tornou-se a forma clássica do teatro e teatro modernos.”]

²¹ “Dramatic modernism consists of a succession and then an interweaving of strands that may be called Ibsenism and Wagnerianism, realism and symbolism, objective naturalism and both subjective and objective antinaturalism. (Subjective antinaturalism was manifested in expressionism; objective antinaturalism in epic theatre as formulated and presented by Erwin Piscator, Bertolt Brecht, and those who created ‘living newspapers’, such as *Power* and *One-third of a Nation*, during the climatic years of the New Deal in the 1930’s.)” (ibid., p. 5). [“O Modernismo dramático consiste de uma sucessão e em seguida de um entrelaçamento de vertentes que podem ser chamadas de Ibsenismo e Wagnerianismo, realismo e simbolismo, naturalismo objetivo e antinaturalismo subjetivo e objetivo. (O antinaturalismo subjetivo se manifestou no expressionismo, o antinaturalismo objetivo no teatro épico, formulado e apresentado por Erwin Piscator, Bertolt Brecht e por aqueles que criaram ‘jornais vivos’, como *Power* e *One third of a Nation*, durante os anos culminantes do New Deal na década de 1930.)”]

²² “Chronology, however, must be supplemented by the observation that realism by itself does not define dramatic modernism, because a second aspect, one of nonrealistic stylization, has been important in the modern theatre almost as long as realism has” (loc. cit.). [“A cronologia, no entanto, deve ser complementada pela observação de que o realismo por si só não define o modernismo dramático, porque um segundo aspecto, que é o da estilização não realista, tem sido importante no teatro moderno por quase tanto tempo quanto o realismo.”]

²³ “In one way or another, indeed, opponents of realistic art have tended to justify their endeavors, no matter how bizarre, on the grounds that only their way of writing or staging a play expresses reality” (ibid., p. 79). [“De um modo ou de outro, de fato, os oponentes da arte realista tendem a justificar seus esforços, por mais bizarros que

O caráter “clássico” que Gassner detecta no realismo moderno possui elementos que lhes são extrínsecos: o exame clínico das motivações humanas, por exemplo, a neurose, que no passado teria sido entendida como decorrência do ‘destino’ ou da ‘vontade’, e o próprio apequenamento do indivíduo, tema que adentrou o campo da arte dramática pelas mãos da psiquiatria e da sociologia. Se esses aspectos evidenciam uma debilitação do humanismo, isso se dá, para Gassner, como resultado de uma crise situada na esfera moral e não de uma inadequação dessa modalidade dramatúrgica. O crítico não tem dúvidas quanto à compatibilidade entre o realismo dramatúrgico e o humanismo, e a prova disso, para ele, é o fato de, entre os dramaturgos realistas, encontrarem-se alguns dos mais expressivos defensores da responsabilidade social do indivíduo²⁴.

As transformações formais na dramaturgia e as concepções que as fundamentaram são discutidas pelo crítico à luz de uma análise historicizada das peças e encenações. A cronologia do teatro moderno incluída no final do volume não se atém aos grandes títulos projetados pelo *establishment* teatral da Broadway, ou às grandes montagens de encenadores europeus: abrange também formas experimentais de dramaturgia e encenação, como as praticadas nos “teatrinhos” (*little theaters*) do início do século XX, e trabalhos radicalmente não realistas e não dramáticos como os *pageants* estadunidenses e os já citados *living newspapers*.

sejam, só porque sua maneira de escrever ou de encenar uma peça de teatro expressa a realidade.”]

²⁴ “The advent of the term ‘modernity’ can be equated with the rise of realistic drama and stage production under the leadership of Ibsen, Zola, Shaw, Antoine, and Stanislavsky (ibid., p. 4-5). [...] it is obvious that the realistic style and humanism have agreed very well, since among the realistic writers will be found distinguished advocates of the worth and responsibility of the individual such as Ibsen, Tolstoy, Chekhov, Shaw and O’Casey” (ibid., p. 86-87). [“O advento do termo ‘modernidade’ pode ser equiparado ao surgimento do drama realista e das encenações concebidas por Ibsen, Zola, Shaw, Antoine e Stanislavski, [...] é óbvio que o estilo realista e o humanismo se mostraram compatíveis entre si, já que entre os escritores realistas surgirão destacados defensores do valor e da responsabilidade do indivíduo, como Ibsen, Tolstoi, Tchekhov, Shaw e O’Casey.”]

No contexto histórico da modernidade, os personagens tiveram a sua capacidade de agir como indivíduos esvaziada. O foco dramático voltado sobre as ações individuais perdeu a importância: as ações comprimiram-se e os diálogos adensaram-se, processo que já era observável nas peças de Ibsen, escritas em um mundo em que, para Gassner, *tão pouco restava a fazer e tanto foi deixado para dizer*²⁵. Resultou daí uma dramaturgia que empreende a representação horizontalizada e concreta dos homens como integrantes de coletividades, e não a figuração vertical e abstrata do “Homem” na acepção universalizante da chamada experiência humana²⁶.

O realismo que surge nesse contexto dota as personagens de “existência” concreta e contingente, e dessa existência extrai seu vigor, embora não receba por parte da crítica a atenção que recebera no passado²⁷. Gassner identifica um caráter “clássico” nesse realismo,

²⁵ “In Ibsen’s cramped world, compressed action struck sparks of intense dialogue precisely because in that world so little was left to do and so much was left to say” (ibid., p. 39). [“No mundo limitado de que trata Ibsen, a ação comprimida desencadeou diálogos intensos precisamente porque nesse mundo havia tão pouco para se fazer e muito mais restava para se dizer.”]

²⁶ “Even when characters have been drawn in the round, they have often lacked the capacity for independent action that would have made them representative of humanity’s greatest potentialities. Many characters have represented men rather than Man. In consequence, modern realistic drama has proliferated in the valleys instead of ascending to the heights of experience” (ibid., p. 37). [“Mesmo quando os personagens ganharam centralidade, muitas vezes faltava a eles a capacidade de agir de forma independente, o que os tornaria representativos das maiores potencialidades humanas. Muitos personagens representam homens específicos em vez do Homem. Em consequência disso, o drama realista moderno proliferou nas planícies da mediania e deixou de ascender às alturas da experiência.”]

²⁷ “In comparison to rival modes of theatre, dramatic realism gave man a distinct habitation of relatedness to his milieu: a set of coordinates, so to speak, by which he could be located in time and space. Realism gave him the recognizable features of a functioning human being. It endowed him with ‘existence’, if not ‘essence’, whereas in antirealistic drama he is likely to have essence without existence. (Footnote 13: Compare *The weavers*, for instance, with Andreyev’s symbolist drama *King hunger*, the latter deals with hunger, whereas the former deals with hungry men)” (ibid., p. 93). [“Em comparação com os modos de fazer teatral que rivalizam com o realismo dramático, este deu ao homem uma forma distinta de relacionamento com seu meio: um conjunto de coordenadas, por assim dizer, pelas quais esse realismo dramático poderia ser localizado no tempo e no espaço. O realismo lhe deu as características reconhecíveis de um

e não porque ele represente o final da fase em que vigoraram o ilusionismo e o drama burguês, mas porque criou condições para que se desenvolvesse uma visão “responsável” do teatro²⁸. Trata-se de um realismo no qual a identificação experimentada pelo espectador com relação ao palco existe em gradações sem nunca se mostrar absoluta. Isso é essencial para que se caracterize a modalidade crítica de um realismo de ideias e não de verossimilitude, como o de Ibsen e de seus sucessores²⁹. Trata-se, ainda, de um realismo que não se confunde com o que Gassner denomina *pseudonaturalismo*, vulgarmente associado à ideia de um ilusionismo teatral. Por isso, para o crítico, quando os antirrealistas ridicularizam o ilusionismo, eles lhe parecem estar *surrando um cavalo morto*: ninguém, pondera ele, desprezou tanto a verossimilhança quanto Ibsen, Strindberg, Tchekhov e Shaw³⁰.

ser humano em funcionamento. Dotou-o de ‘existência’, se não de ‘essência’, enquanto que no drama antirrealista é provável que ele tenha essência sem existência. (Nota de rodapé 13: Compare-se *Os tecelões*, por exemplo, com o drama simbólico de Andreyev, *King hunger*, este trata da fome, enquanto o primeiro trata de homens famintos.)”]

²⁸ “Dramatic realism had classical qualities not because it came as an end phase of stage illusionism and drama bourgeois, but because it crystallized a responsible view of theatre” (ibid., p. 89). [“O Realismo dramático tinha qualidades clássicas não porque veio como uma fase final do ilusionismo cênico e do drama burguês, mas porque cristalizou uma visão responsável do teatro.”]

²⁹ “The realist sought to create an environment solely for the character on the stage, an environment in which he could simulate reality while the audience observed him and achieved various degrees of identification with him. (The identification, I venture to say, was never absolute.) And this was particularly important for the development of critical realism by Ibsen and his successors, whether or not these dramatists were aware that their realism was one of the thought (of so called ideas) rather than of verisimilitude” (ibid., p. 55-56). [“O realista procurou criar no palco um ambiente exclusivamente para o personagem, um ambiente em que ele conseguia simular a realidade enquanto o público o observava, e identificava-se com ele. (A identificação, arrisco-me a dizer, nunca foi total.) E isso foi particularmente importante para o desenvolvimento do realismo crítico de Ibsen e seus sucessores, quer esses dramaturgos tivessem ou não consciência de que seu realismo dizia respeito ao pensamento (às chamadas ideias) e não à verossimilhança.”]

³⁰ “When antirealists belabor illusionism, they are actually flogging a dead horse — and one that had never had much life in it anyway, so far as Ibsen, Strindberg Chekhov and Shaw were concerned” (ibid., p. 87). [“Quando os antirrealistas atacam o ilusionismo, eles estão, na verdade, açoitando um cavalo morto — e que nunca tinha de-

Há no realismo desvios e equívocos acumulados ao longo do tempo, e ele os aponta: os processos de figuração realista parecem-lhe ter se tornado consideravelmente mais descritivos do que propriamente exploratórios ou críticos, o que teria, com justa razão, contribuído para que o realismo passasse a ser considerado obstáculo ou impedimento ao fôlego criador³¹.

Significativamente, críticos como Ludwig Lewison³² e Eric Bentley³³ já haviam apontado, em diferentes momentos, que os avanços decisivos do teatro a partir de 1890 haviam se dado justamente no campo da superação do realismo³⁴. Com o tempo, apenas os interesses de figuração de cunho abertamente sociológico passariam a “justificar” uma adesão ao realismo por parte de dramaturgos do presente.

monstrado ter muita energia vital, pelo menos no que diz respeito a Ibsen, Strindberg, Tchekhov e Shaw.”]

³¹ “Realism became primarily descriptive rather than exploratory and critical [...]. The point was reached where continued adherence to the canons of realism in playwriting and production was justifiably regarded as an impediment to creativity” (ibid., p. 49). [“O realismo tornou-se basicamente descritivo e não exploratório e crítico [...]. Chegou-se a um ponto em que a continuidade da adesão aos cânones do realismo na dramaturgia e na produção cênica era justificadamente considerados impedimentos à criatividade.”]

³² [1882-1955] Autor de *Modern drama. An essay in interpretation*. New York: B. W. Huebsch, 1921.

³³ [1916-] Autor de *The playwright as thinker*, entre outros.

³⁴ “Realism was once a subject of paramount interest, but it is no longer that. Among critics it has evoked more boredom than interest, and its possibilities have been met with indifference rather than elation. In 1921 Ludwig Lewison had no reservation in focusing his *Modern drama* on advances toward realism in playwriting, whereas the latter-day critic Eric Bentley, in his book *The playwright as thinker* (1946), rightly placed stress upon the departures from strictly realistic writing after 1890” (GASSNER, op. cit., p. 49). [“O Realismo foi, outrora, um assunto de enorme interesse, mas deixou de sê-lo. Entre os críticos o realismo suscita mais tédio do que interesse, e suas possibilidades passaram a ser encaradas com indiferença, e não com entusiasmo. Em 1921 Ludwig Lewison não hesitava em abordar, em seu livro *Modern drama*, os avanços que o realismo representava para a dramaturgia, ao passo que Eric Bentley, representante da mais jovem geração de críticos atuais, enfatizou com acerto, em seu livro *The playwright as thinker* (1946), o grande afastamento que a escrita dramática foi tomando em relação ao realismo a partir de 1890.”]

A questão para Gassner tem contornos muito mais amplos, porém: o realismo herdou limites que lhe foram impostos por seus próprios postulantes criadores no contexto do século XIX. Um desses limites resultou da aceitação tácita tanto da configuração dada ao palco como caixa cênica delimitada, como da própria estrutura do edifício teatral inspirado na estrutura do teatro de ópera³⁵. O realismo, a seu ver, poderia ter se desenvolvido com maior vigor se outras formas arquitetônicas mais flexíveis tivessem sido adotadas ao invés dessa estrutura historicamente herdada do edifício teatral burguês.

Muitos teatros modernos, para Gassner, são teatros de ópera nos quais a “intimidade realista” encenada perde sua efetividade³⁶. A compatibilidade entre o espaço cênico e a estrutura dramatúrgica apresentada parece-lhe determinante, e o crítico cita o exemplo da montagem de *Summer and smoke*, de Tennessee Williams em 1947, extremamente bem sucedida no espaço em arena do Theatre '47, em

³⁵ “We may or may not regard the sociological reasons for recovering or refreshing our interest in realism as extraneous to dramatic art. But in neither case should we accept the limits set for realism in the nineteenth century by the founding fathers. There were several such limits. One limit was set by their acceptance of the ‘picture-frame’ development of the stage and the development of the playhouse along opera-house lines” (ibid., p. 49). [“Podemos ou não levar em conta as razões sociológicas para recuperarmos ou reavivarmos nosso interesse pelo realismo como elemento estranho à arte dramática. Mas nem em um caso e nem no outro devemos aceitar os limites impostos ao realismo no século XIX por seus fundadores. Houve vários limites. Um deles resultou da aceitação da estrutura pictórica que o cenário desenvolveu e das características que o edifício teatral desenvolveu em comum com as casas de ópera.”]

³⁶ “Some present-day proponents of central staging or arena theatre are oddly unwilling to acknowledge that there is a relationship between the architecture of the playhouse, or even the architecture of the stage, and the play (ibid., p. 51). [...] Except for some concessions to modern ideas of functional simplicity, most professional playhouses are simply opera houses in which the public is incongruously offered intimate realistic drama requiring psychological acting which probably eludes half the audience, by whom the actors’ facial play cannot be seen clearly” (ibid., p. 52). [“Alguns defensores atuais do espaço cênico central ou teatro em arena estão curiosamente dispostos a reconhecer que existe uma relação entre a arquitetura do teatro, ou mesmo a arquitetura do palco, e a peça. [...] À exceção de algumas concessões feitas às ideias modernas da simplicidade funcional, as casas de espetáculos profissionais, em sua maioria, são simplesmente casas de ópera em que o drama intimista e realista inapropriadamente oferecido ao público requer uma atuação psicológica que provavelmente escapa a metade da plateia, que não consegue ver com clareza a expressão facial dos atores.”]

Dallas, sob a direção de Margo Jones, e um inexplicável fracasso na Broadway no ano seguinte (1948), novamente sob a direção de Margo Jones, e desta vez com um elenco profissional de grandes nomes e com a concepção cenográfica do notável Jo Mielziner³⁷.

A estreita relação entre espaço e dramaturgia também é ressaltada no comentário que Gassner faz a propósito da montagem de *The grass harp*, adaptação teatral do romance homônimo de Truman Capote: tendo fracassado na Broadway, o espetáculo foi levado à cena na arena em três quartos do Circle in the Square, também em Nova Iorque, em 1953, mas a natureza desse espaço em nada contribuiu para solucionar problemas oriundos da adaptação cênica da matéria ficcional, pois a narrativa original de Capote demandava desenvolvimento dramático ao invés de contenção, e apenas um terço da área cênica tinha sido efetivamente ocupado pela ação dos personagens centrais³⁸.

³⁷ "There is the case of Tennessee Williams' *Summer and smoke*. Not written specially for central staging, the work was nevertheless brought into final shape at Margo Jones's arena theatre in Dallas, where it proved immensely successful and aroused great expectations for successful translation to Broadway. But the Broadway production in the fall of 1948 at a typical Broadway playhouse, the Music Box, was a failure, although the play, again staged by Margo Jones, had an excellent cast which performed at the top of its bent as newspapers reviewers" (loc. cit.). ["Há o caso de *Summer and smoke*, de Tennessee Williams. A peça, não escrita especificamente para a encenação em palco central, ganhou sua forma definitiva no teatro arena de Margo Jones, em Dallas, onde fez sucesso e fez que todos imaginassem que sua transposição para a Broadway seria bem-sucedida. Mas a produção da Broadway no outono de 1948 em uma típica casa de espetáculos da Broadway, a Music Box, foi um fracasso, embora a peça, novamente encenada por Margo Jones, tivesse um elenco excelente que deu tudo de si."]

³⁸ "When the same kind of staging at circle-in-the-Square was given Truman Capote's Broadway failure *The grass harp*, however, it proved to be less effective. It failed to improve the play, which suffered from a tendency toward stalemate after its early sensational show of activity with the flight of three rebellious characters to a tree-house in the woods. It was development, not containment, that this particular play needed (...)" (ibid., p. 53). ["Quando utilizado na peça de Truman Capote, *The grass harp*, que havia fracassado na Broadway, o mesmo tipo de encenação do Circle-in-the-Square provou ser menos eficaz. Não conseguiu melhorar a peça, que sofria de uma tendência ao impasse depois do início sensacional, com a fuga de três personagens rebeldes para uma casa na árvore na floresta. Era de desenvolvimento, e não de contenção, que essa peça específica precisava (...)]

O teatro em arena, para Gassner, não é condizente com a apresentação de espetáculos de envergadura “sinfônica” e nem com *pageants*, mas não é incompatível com a encenação de peças dotadas de *quarta parede*. A dramaturgia de quarta parede (*forth wall playwrighting*) não lhe parece perder efetividade na arena³⁹, pois o poder da ilusão cênica é forte o suficiente para subsistir mesmo sem as condições cênicas que asseguram a existência da *quarta parede*: Gassner cita o caso do teatro em arena da Fordham University (em Nova Iorque), em que a colocação de uma tela ao redor da área circular ocupada pelos espectadores procurou evitar o que então se considerou como a interferência perceptiva gerada pelo fato de esses espectadores enxergarem-se uns aos outros sentados ao redor da área cênica.

Para o crítico o envolvimento dos atores e do público com a encenação tornava essa precaução dispensável: o trabalho interpretativo dos atores, combinado à adesão do público às convenções da representação, era suficiente para produzir a ilusão e assegurar a sua efetividade⁴⁰. É fundamental lembrar, a esse respeito, que ao se expressar dessa forma Gassner não estava empreendendo a defesa de um *ilusionismo* puro e simples, pois entendia que algum grau de ilu-

³⁹ “Theoretically [...] theatre-in-the-round should not communicate a sense of environment at all. Yet this sense can be established by the fact that the actors’ action occupies a certain space on the floor in the midst of the audience, provided that the actors perform as though they were living and acting in a specific, enclosed area” (ibid., p. 61). [“Teoricamente [...] o teatro em arena não deve transmitir um sentido do ambiente em todos os seus detalhes. No entanto, esse sentido pode ser estabelecido pelo fato de que a ação dos atores ocupa um certo espaço em meio à plateia, desde que os atores se comportem como se estivessem vivendo e atuando em uma área específica e fechada.”]

⁴⁰ “The audience encloses it [i.e. the acting area] physically, and the actor creates the enclosure psychologically, by the way he treats the space surrounding the acting area as nontransparent and by his ignoring the audience. The fact that the furniture is usually scaled down a good deal, in order to avoid obstructing the audience’s view of the action, makes no difference, the public doesn’t come to the theatre to measure the height” (loc. cit.). [“O público circunscreve o espaço cênico [isto é, a área de atuação] fisicamente, e o ator, ao tratar o espaço em torno da área de atuação como não transparente e ao ignorar o público, circunscreve-o psicologicamente. O fato de o mobiliário estar geralmente em escala menor para não obstruir a visão do público não faz diferença, pois o público não vem ao teatro para medir a altura.”]

são sobrevivia mesmo no âmbito da reteatralização do teatro, e que era praticamente impossível evitá-lo. Isso ocorreria, para o crítico, mesmo dentro dos padrões que regem a relação entre atores e espectadores nos *teatrinhos* (*little theaters*) no início do século XX, e no *off Broadway* contemporâneo⁴¹.

Outro dos limites que o realismo teria herdado leva Gassner a questionar a estreiteza do tratamento dado ao *meio físico* figurado em cena (*environment*), e a real necessidade da materialização visual cênica dele. O realismo lhe parece admitir, a esse respeito, uma liberdade consideravelmente maior do que outrora se imaginava⁴².

Uma terceira limitação, por fim, é atribuída pelo crítico à confusão que se estabeleceu, no contexto do teatro americano, entre realismo e naturalismo. O naturalismo não lhe parece ter implementado, na forma dramática, mudanças que já não estivessem implícitas nos trabalhos de dramaturgos mais ousados: se o naturalismo incentivou o uso de dialetos em cena, também o movimento poético-nacionalista da Irlanda o fez; se Zola e seus seguidores defenderam a configuração da dramaturgia como *fatia da vida* e desestimularam os artifícios e reviravoltas de enredo (*plottiness*), também Ibsen e Shaw o fizeram sem se alinharem aos preceitos da dramaturgia naturalista⁴³.

⁴¹ “It became apparent [...] that it is unnecessary to banish all illusionism from the theatre in order to retheatricalize it. It is indeed almost impossible for the stage to avoid conveying some degree of illusion, unless the work is extravagantly playful and not intended to taken seriously at all” (ibid., p. 161). [“Fica claro [...] que não é necessário banir todo o ilusionismo do teatro para reteatralizá-lo. Na verdade, é quase impossível que o palco evite transmitir um certo grau de ilusão, a menos que o trabalho seja extravagantemente lúdico e não pretenda ser levado a sério.”]

⁴² “Realism can have considerably more freedom in respect to physical environment than was once believed” (ibid., p. 50). [“O Realismo pode ter consideravelmente mais liberdade em relação ao ambiente físico do que se acreditava.”]

⁴³ “If the naturalistic theatre encouraged the use of dialect on the stage, so did the poetic-nationalistic Irish movement. In demanding that the drama consist of ‘slice of life’ scenes, Zola and his followers also discouraged plotiness and theatrical contrivance, but so did realists, such as Ibsen and Shaw, who opposed drama of intrigue without embracing a Naturalist program” (ibid., p. 69). [“Se o teatro naturalista encorajou o uso de dialetos no palco, o mesmo ocorreu com o movimento poético-nacionalista irlandês. Ao exigir que o drama organize suas cenas como ‘fatias da vida’, Zola e seus

Gassner é assertivo em sua apreciação crítica sobre o naturalismo e não dá margem a dúvidas: não há, no termo *naturalismo*, significado específico que já não tivesse sido abrangido pelo termo *realismo*⁴⁴.

A sobrevivência do realismo, diante de todas as transformações dos padrões de sensibilidade e representação do século XX, explica-se, para Gassner, não por uma questão de inércia, mas pelo desejo de não abrir mão do empenho em apor à sociedade um espelho em que ela pudesse ver reflexos daquilo que ainda restava de sanidade. O espelho não está intacto: tem trincas e manchas, mas ainda apresenta imagens reconhecíveis⁴⁵.

As vertentes teatrais antirrealistas parecem-lhe, paralelamente, ter criado um mundo à parte, exceção feita a uns poucos revolucionários expressionistas da Europa Central e a realistas épicos posteriores a 1918⁴⁶. Por isso, a ideia de um conflito entre teatro realista e teatro teatralizado parece-lhe equivocada⁴⁷: a fusão de estilos diferentes de

seguidores também desencorajaram a intriga e a invenção teatral, assim como fizeram os realistas como Ibsen e Shaw, que se opuseram ao drama de intriga sem abraçar um programa naturalista.”]

⁴⁴ “For my argument [...] the term ‘naturalism’ has no particular meaning not already embodied in the term ‘realism’” (ibid., p. 69-70). [“Pelo que me parece, [...] o termo ‘naturalismo’ não tem um significado específico que já não tenha sido incorporado ao termo ‘realismo’.”]

⁴⁵ “It would seem that the realistic theatre has been preserved in our century not merely out of inertia, but as a result of the unwillingness of the age to abandon a mirror in which it sees reflections of whatever sanity it still retains. The mirror may be somewhat cracked and flyblown but there are recognizable images in it” (ibid., p. 85-86). [“Parece que o teatro realista foi preservado no nosso século não apenas por inércia, mas em decorrência da falta de vontade da época presente de deixar de lado um espelho no qual ela vê reflexos de algum tipo de sanidade que ainda mantenha. O espelho pode estar rachado e sujo, mas há imagens reconhecíveis nele.”]

⁴⁶ “With the exception of a few revolutionary Central European expressionists and epic realists after 1918, the antirealists tended to cultivate a private world” (ibid., p. 86-87). [“Com exceção de alguns expressionistas revolucionários da Europa Central e realistas épicos posteriores a 1918, os antirrealistas tenderam a cultivar um mundo privado.”]

⁴⁷ “Conflict between realism and theatricalization has become largely theoretical, if not indeed illusory. If realists still look askance at tub-thumping for theatricalized drama, it is only because they suspect that there is charlatanry, cultural decadence, or escapism in the opposite camp” (ibid., p. 137). [“O conflito entre realismo e teatralização

composição dentro de uma mesma peça é uma característica recorrente do teatro moderno que em nada compromete a efetividade do realismo⁴⁸. Um exemplo concreto é mencionado: em *Death of a salesman* os expedientes de caracterização do protagonista Willy Loman e de seu irmão mais velho Ben alternam realismo e estilização, esta utilizada na representação da memória e dos elementos alucinatórios⁴⁹. O realismo não pode, para Gassner, ser atingido por meio de uma técnica única. Os trabalhos de Strindberg, Shaw ou Tchekhov, parecem-lhe apresentar múltiplas comprovações disso. E se a noção de um teatro realista foi duramente abalada e questionada, isso se deveu, para ele, à confusão que se estabeleceu entre a *ideia* e a *técnica* que lhe é subjacente⁵⁰. Com frequência, adverte o crítico, permitiu-se que a *técnica* fosse mantida e que a *ideia* subjacente a ela se evaporasse⁵¹.

tornou-se em grande parte teórico, se não mesmo ilusório. Se os realistas ainda olham com desconfiança para o drama da teatralidade, é apenas porque suspeitam que há charlatanismo, decadência cultural ou escapismo no lado de lá.”]

⁴⁸ “We are even likely to encounter an amalgamation of two or more different styles of composition in the very same play; the result, far from disturbing us, usually gains our approbation” (ibid., p. 12-13). [“É provável que encontremos uma amálgama de dois ou mais estilos diferentes de composição na mesma peça; o resultado, longe de nos perturbar, geralmente ganha nossa aprovação.”]

⁴⁹ “Arthur Miller’s *Death of a salesman* contains scenes that belong to the most thoroughly realistic type of drama, but they alternate with recollected and hallucinated scenes that are more or less expressionistic in treatment” (ibid., p. 13). [“*Morte de um caixeiro viajante* de Arthur Miller contém cenas que pertencem ao tipo de dramaturgia mais integralmente realista, mas que alternam com cenas lembradas e que resultam de alucinação, e estas são mais ou menos expressionistas no tratamento.”]

⁵⁰ “Realism was not merely a technique in the work of Strindberg, Shaw, or Chekhov. The idea of realistic theatre has been badly shaken, has been often and seriously called in question, because the ‘idea’ has been confused with technique” (ibid., p. 139). [“O realismo não era apenas uma técnica na obra de Strindberg, Shaw ou Tchekhov. A ideia de teatro realista vem sendo duramente questionada com frequência porque a ‘ideia’ foi confundida com a técnica.”]

⁵¹ “Indeed, in many instances, only the technique has been left to realism, while the essence has been allowed to evaporate. [...] In most latter-day plays and productions, for example, environment, although featured in the settings and omnipresent in the small talk of the characters, has borne no relation to the spine of the drama: we are offered realistic form without realistic substance” (loc. cit.). [“Na verdade, em muitos

É na esfera da matéria representada que lhe parece estar aquilo que de fato importa no realismo, e é ela que não só não exclui como, até certo ponto, pressupõe um certo grau de estilização⁵². Gassner insiste na distinção entre um *realismo mecânico*, associado aos avanços científicos do final do século XIX, e um *humanista* — este, a seu ver, responsável pela modernização do teatro após 1880⁵³. Na base desse raciocínio encontra-se presente a relação entre forma e substância, que Gassner historiciza a cada passo. Ao discutir os avanços da cenografia no teatro dos Estados Unidos, por exemplo, o crítico destaca o papel ali desempenhado pela concepção simbolista introduzida por Robert Edmond Jones⁵⁴. Comentando e concordando com as soluções utilizadas por Mordecai Gorelik⁵⁵ (cenógrafo do Group Theater nos anos 30) para os problemas da representação cênica do espaço, Gassner observa que um certo tipo de cenário reconhecido pelo público leigo como *realista* no presente teria provavelmente causado estranheza por sua peculiaridade dez anos antes. Essa mesma obser-

casos, só a técnica foi deixada para o realismo, e deixou-se que a essência desaparecesse. [...] Na maioria das obras e produções mais recentes, por exemplo, o ambiente, embora onipresente nos diálogos dos personagens, não tem nenhuma relação com a espinha dorsal do drama: é-nos oferecido uma forma realista mas sem substância realista.”]

⁵² “[...] we must realize, as some of the best artists of the modern theatre have done, that the cause of a true realism has been well served by some degree of stylization. An actual theatricalization of the substance and meaning of the play may reveal more, rather than less, to the playgoer” (loc. cit.). [“[...] devemos nos dar conta, como fizeram alguns dos melhores artistas do teatro moderno, que a causa de um realismo verdadeiro tem sido muito bem servida por um certo grau de estilização. Uma teatralização real da substância e do significado da peça pode revelar mais ao espectador, e não menos.”]

⁵³ “It is [...] quite evident that [...] mechanical or scientific realism had nothing in common with the humanistic realism that had modernized theatre after 1880” (ibid., p. 96-97). [“É evidente que [...] o realismo mecânico ou científico não tinha nada em comum com o realismo humanista que se modernizara a partir de 1880.”]

⁵⁴ “Nearly everything that has been impressive in American stage design, for example, stems from the introduction of symbolist design for which Robert Edmond Jones was chiefly responsible” (ibid., p. 98). [“Quase tudo o que tem sido digno de nota no cenário americano, por exemplo, decorre da introdução do *design* simbolista do qual Robert Edmond Jones foi o principal responsável.”]

⁵⁵ [1899-1990]

vação o leva a ponderar, ainda em concordância com Gorelik, que a concepção média daquilo que é entendido como artisticamente “real” depende fundamentalmente da cultura e do temperamento dominantes em cada época⁵⁶.

No âmbito da dramaturgia o realismo moderno, que remonta a Bernard Shaw, caracteriza-se para Gassner por aquilo a que Shaw havia se referido como *discussão* ou debate de ideias⁵⁷. Seu recurso principal é o emprego de diálogos capazes de levar tanto à sondagem aprofundada das personagens quanto às polêmicas e provocações⁵⁸.

Em termos de estilo, o realismo que interessa a Gassner caracteriza-se pela coexistência de estilos e efeitos realistas e antirrealistas. No caso de uma peça como *Death of a salesman*, de Arthur Miller, o crítico aponta a alternância entre recursos que preservam as convenções realistas e recursos que rompem com elas. O protagonista Willy Loman, por exemplo, é caracterizado de forma naturalista, mas seu irmão Ben, figurado em cena a partir de reminiscência de Willy, é estilizado por meio de movimentos exagerados e automatismo pelo ator que o interpretou⁵⁹.

⁵⁶ “To the layman this type of setting, which ten years ago would have seemed peculiar, is now ‘realism’. [...] the average conception of what is artistically ‘real’ depends on the prevailing culture and temper of the times” (GASSNER, op. cit., p. 113). [“Para o leigo esse tipo de cenário, que há dez anos teria parecido pouco usual, é agora ‘realismo’. [...] a concepção média do que é artisticamente ‘real’ depende da cultura dominante e temperamento dos tempos em que se está.”]

⁵⁷ “Shaw used the term ‘discussion’ to define the new dramaturgic element that distinguishes modern realism” (ibid., p. 40). [“Shaw usou o termo ‘discussão’ para definir o novo elemento dramaturgic que distingue o realismo moderno.”]

⁵⁸ “It is necessary to note [...] that memorable dialogue [...] is mainly the attribute of a special kind of realism associated with character probing and provocative drama of ideas” (ibid., p. 41). [“É necessário notar [...] que o diálogo memorável [...] é principalmente o atributo de um tipo especial de realismo associado à sondagem de personagens e à dramaturgia de provocação de ideias.”]

⁵⁹ “Miller’s hero Willy Loman was characterized naturalistically. But Willy’s remembered brother Ben was ‘stylized’ by the actor who played the part. Ben’s speech and stage movement were exaggerated and an unnatural briskness and automatism characterized the performance; Brother Ben was Willy’s unrealistic, indeed distorted, notion of

Essa mesma coexistência de estilos é detectada por Gassner no trabalho de Elia Kazan como diretor e de Jo Mielziner como cenógrafo, ambos mencionados a partir do trabalho que fizeram para a montagem de *Death of a salesman* na Broadway em 1948⁶⁰. Outros trabalhos mencionados como representativos dessa característica são *There are crimes and crimes*, de Strindberg, *Right you are (if you think so!)*, *Six characters in search of an author* e *Tonight we improvise*, de Pirandello, *From morn till midnight*, de Georg Kaiser e *Processional*, de John Howard Lawson⁶¹.

O “real” representado historiciza-se a partir de seu próprio caráter contingente. As transformações observadas na dramaturgia e nas concepções cênicas são invariavelmente relacionadas por Gassner às condições materiais em que se inserem — e por *condições materiais* (ou *environment*, termo empregado por ele) entenda-se tanto aquilo

a hard-driving, infallible, and invariably successful tycoon” (ibid., p. 13). [“O herói de Miller, Willy Loman, foi caracterizado de forma naturalista. Mas o irmão rememorado de Willy, Ben, foi ‘estilizado’ pelo ator que interpretou o papel. O discurso de Ben e sua movimentação em cena eram exagerados e apresentavam uma vivacidade e um automatismo antinaturais; Ben representava a noção irrealista e distorcida que Willy fazia de um magnata cheio de iniciativa, infalível e invariavelmente bem-sucedido.”]

⁶⁰ “It is also to be noted that both the acting and the stage design of the 1948 Broadway production directed by Elia Kazan and designed by Jo Mielziner showed this alternation of styles” (ibid., p. 14). [“É também de se notar que tanto a interpretação como o cenário da montagem de 1948 na Broadway, dirigida por Elia Kazan e concebida por Jo Mielziner, apresentou essa alternância de estilos.”]

⁶¹ “In the modern theatre, indeed, there has been so much blending of effects that the question of which part of a play is ‘real’ and which is ‘unreal’ is sometimes meaningless. The question has hardly any meaning, for example, when asked about such plays as Strindberg’s *There are crimes and crimes* and Pirandello’s *Right you are (if you think so!)*, *Six characters in search of an author*, and *Tonight we improvise*, Georg Kaiser’s *From morn till midnight* [...] John Howard Lawson’s *Processional* presents a picture that is both real and fantastically exaggerated into a sort of ‘jazz symphony’ of society” (ibid., p. 14-15). [“No teatro moderno, de fato, houve tal mistura de efeitos que a questão de qual parte de uma peça é ‘real’ e qual é ‘irreal’ às vezes é sem sentido. A pergunta não tem qualquer significado, por exemplo, se aplicada a peças como *Há crimes e crimes*, de Strindberg, e *Assim é se lhe parece*, *Seis personagens em busca de um autor*, e *Esta noite se improvisa*, de Pirandello, ou *De manhã até à meia-noite*, de George Kaiser [...]. *Processional* de John Howard Lawson apresenta uma imagem ao mesmo tempo real e fantasticamente exagerada da sociedade sob a forma de uma espécie de ‘sinfonia jazzística.’”]

que diz respeito ao meio social propriamente dito (abrangendo as relações de classe e as condições de subsistência), como o que se refere à estrutura de produção de espetáculos e ao espaço cênico.

A atenção analítica de Gassner à materialidade de seu objeto (ou seja, à relação entre *forma e ideia*) permite-lhe detectar e analisar processos que em nada se caracterizam como prescrições valorativas do realismo ou da forma do drama. Embora o crítico nunca tenha sido defensor de um realismo *stricto sensu*, esse foi, como apontamos, o entendimento que prevaleceu no Brasil sobre suas posições, e que se propagou, em larga medida, a partir dos debates e estudos internos de dramaturgia conduzidos por Boal dentro do Teatro de Arena. As decorrências disso foram amplas e marcantes e continuam a ser observadas no presente momento, pois não apenas o trabalho de John Gassner como crítico e pensador do teatro, mas a própria dramaturgia moderna dos Estados Unidos, passariam a ser irrestritamente associados a um modelo realista supostamente estruturante tanto da dramaturgia propriamente dita como da encenação e do estilo interpretativo.

É importante a esse respeito lembrarmos que o final dos anos 50 (época em que se realizou o estudo interno de peças estadunidenses nos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo) foi também, paralelamente, o momento de aporte da dramaturgia e dos princípios de trabalho de Bertolt Brecht no Brasil, e estes teriam grande ressonância no teatro brasileiro nos anos seguintes. À luz das intensas transformações políticas e históricas por que passava o país nesse contexto, a dramaturgia estadunidense passaria a ser vista sob o prisma das associações inevitáveis com a indústria filmica hollywoodiana e com o próprio mundo estadunidense do consumo, amplamente divulgado por todo o mundo. Diante desse quadro, essa dramaturgia estava fadada a ser vista por aqui com crescente desconfiança crítica. Se de um lado despontava o épico brechtiano, com seu vigoroso poder de análise e de reflexão crítica, de outro a dramaturgia

estadunidense não parecia fornecer pistas suficientemente explícitas sobre a existência, em seu interior, de uma substância crítica sobre o mundo capitalista e afluyente que referenciava.

No Brasil o pensamento teatral de Gassner passou a ser enxergado da mesma forma que o havia enxergado Boal, ou seja, como o “professor” de Tennessee Williams e de Arthur Miller, os dois grandes expoentes do teatro estadunidense moderno naquele momento. Não casualmente, esses autores, antes considerados paradigmas em potencial para a renovação dramaturgica em processo, vieram a ser encarados com outros olhos a partir do momento em que o filão de trabalho do teatro épico passou a revelar novas searas de criação teatral e de militância cultural e política, com o aporte de textos de Brecht e com a circulação da edição pioneira em espanhol de *Teatro político* de Piscator⁶².

É significativo, nesse contexto, que o livro *Rumos do teatro moderno*, lançado no Brasil em 1965, tenha sido a primeira obra de Gassner escolhida para ser traduzida e posta em circulação editorial no país. Publicada nos Estados Unidos com o título de *Theatre at the crossroads* em 1960, a obra veicula as formulações não do pensador que reflete sobre a relação entre formas e estéticas dramaturgicas, mas do crítico John Gassner, ou seja, da figura pública de amplo reconhecimento no *métier* do teatro estadunidense profissional e no mundo editorial relacionado.

Enquanto *Form and idea* resultava de palestras apresentadas em uma universidade, *Rumos do teatro moderno* expunha a perspectiva do crítico que era, ao mesmo tempo, o interlocutor oficial e membro da mais influente companhia de trabalho teatral dos Estados Unidos naquele período, o Theatre Guild. Ao abordar a fase inicial do trabalho de Tennessee Williams, Gassner assume plenamente, em

⁶² PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Tradução de S. Vila. Buenos Aires: Editorial Futuro S.R.L., 1957.

Rumos do teatro, as duas posições (a de crítico arquifamoso e a de mestre) sem deixar de esclarecer, porém, que a condição dita de *aluno* de Tennessee resultara de uma das bolsas da Fundação Rockefeller a que fizera jus:

*Nem tudo estava bem quando Tennessee Williams previu uma união inevitável entre ele e o público teatral. Um grupo de suas peças de um ato, intitulado apropriadamente American Blues, pois que seu cenário era o período da crise, conquistara um pequeno prêmio em dinheiro do Group Theater em 1939. Recebera uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller e uma para um seminário de autores teatrais adiantados na New School for Social Research em fevereiro de 1940. O grupo era dirigido por Thereza Hellburn e por mim, ambos sócios do Theatre Guild. Quando nosso aluno mostrou-nos um rascunho de Battle of Angels, no fim do semestre, era natural que o apresentássemos ao Guild.*⁶³

Ao contrário do que acontece em *Form and idea*, *Rumos do teatro moderno* deixa entrever claramente um aspecto normativo e ajuizador no tom do crítico: isso se dá, todavia, não porque Gassner enuncie e prescreva normas para a criação de peças, mas porque examina e discute os resultados atingidos pelos autores, empreendendo ajuizamentos críticos a respeito deles⁶⁴.

⁶³ GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1965, p. 114.

⁶⁴ “Williams tentou aí, claramente, reunir um número demasiado grande de elementos que dramatizara separadamente em suas melhores peças de um ato. Levou seu herói vagabundo, Val Xavier, para uma cidade decadente, envolveu-o com uma moça aristocrática e nervosa, agrupou em volta dele uma porção de matronas reprimidas e cidadãos hostis e fê-lo apaixonar-se pela mulher frustrada de um comerciante que estava morrendo de câncer. Não só cometeu o erro de multiplicar os elementos dramáticos, em vez de fundi-los, como também acumulou situações fortuitas (isto é, a chegada de uma fúria vingadora sob a forma de uma mulher que escapara e o assassinato da mulher, Myra, pelo comerciante enciumado, crime pelo qual Val é depois linchado, embora inocente).” *Ibid.*, p. 119.

Esse aspecto é bastante claro nos comentários analíticos que o crítico faz de *Orpheus descending*⁶⁵, peça que Tennessee Williams escreveu em 1957. Como figura influente do mundo teatral de sua época, Gassner participou ativamente da construção de um cânone moderno da dramaturgia dos Estados Unidos, e empreendeu súmulas de apreciação que serão, em grande parte, assimiladas e replicadas em estudos posteriores, principalmente no âmbito da crítica acadêmica. Inúmeros de seus diagnósticos de avaliação crítica viriam a se tornar referências em todas as frentes em que o objeto de discussão era a dramaturgia dos Estados Unidos. Em *Rumos do teatro moderno*, por exemplo, Gassner apresenta o conceito de *naturalismo poético* com que classifica o estilo dramaturgicamente de Tennessee Williams⁶⁶, e reforça consideravelmente a supervalorização atribuída à opção de Eugene O'Neill pela tragédia, entendida como forma superior, fruto da maturidade do dramaturgo e de seu afastamento em relação à perspectiva *marxista* da primeira fase⁶⁷.

⁶⁵ WILLIAMS, Tennessee. A descida de Orfeu. Tradução de Augusto Cesar. In _____. *Gata em telhado de zinco quente; A descida de Orfeu; A noite do Iguana*. São Paulo: É Realizações, 2016.

⁶⁶ Ao tratar dos problemas de entendimento enfrentados pela montagem de *Battle of Angels* de Tennessee Williams em Boston, por exemplo, Gassner comenta: “Williams estava desenvolvendo um naturalismo poético, uma mistura de compaixão e de uma observação sagaz; suas peças estavam cheias de alguns daqueles detalhes escabrosos que a sociedade de Boston considerava chocantes, mas que o autor considerava uma parte necessária da verdade que ele se propusera relatar. [...] Inclina-se, ao mesmo tempo, para uma fusão de detalhes naturalísticos, com o simbolismo e a sensibilidade poética raros nas composições teatrais americanas.” GASSNER, op. cit., p. 115.

⁶⁷ “Movimentando-se nas trevas do labirinto do mundo moderno, O'Neill, em sua maturidade, recusou-se a ser consolado pelas atrações da sociedade moderna. Não aceitou alívio algum dos movimentos marxistas que atraíram poderosamente muitos de seus companheiros de letras, e o atraíram também, temporariamente, em sua juventude. Tampouco aceitou garantias do status quo. [...] Foi um autor trágico natural, embora seja possível duvidar se alguma determinada peça sua satisfaria inteiramente os altos padrões tradicionais da tragédia, e conquanto seu forte fosse mais a tragicidade do que a tragédia. Mas mesmo que concordemos com os críticos que opinam não chegar sua obra, por falta de poesia e elevação, a ser tragédia, não podemos, em sã consciência, negar à sua obra o ambiente trágico.” Ibid., p. 103. [...] “Uma amplitude de percepção trágica aparece até num drama familiar íntimo como *Long day's journey into night*.” Ibid., p. 110.

Em *Rumos do teatro moderno* encontramos, de fato, inúmeras argumentações valorativas, o que permite que o leitor “ouça a voz de Gassner” como a de um expoente da crítica. Isso acontece de forma diferente da que havíamos apontado em *Form and idea*, em que predominam as análises historicizadas e o olhar atento às transformações formais e estilísticas motivadas nos diferentes contextos sociais.

O tom de Gassner em *Rumos* é o de alguém que escreve como figura de amplo reconhecimento e de notório saber, e é importante lembrar, a esse respeito, que o exercício da crítica teatral nos Estados Unidos nesse período tem um peso determinante tanto no setor dos espetáculos como no mundo editorial e na esfera pública em geral. Em muitos casos, as formulações de Gassner dizem respeito ou a autores cujo trabalho se encontra ainda em processo no momento em que ele escreve, ou a tendências muito recentes dentro do contexto teatral estadunidense, o que mostra que também os seus próprios parâmetros de apreciação estavam, de certa forma, sendo postos à prova.

Num dos capítulos de *Rumos* intitulado *Com ou sem base?* Gassner empreende um interessante retrospecto de seu próprio trabalho como crítico, e em certo trecho chega a falar com ironia e crítica (embora acrescente logo a seguir uma ressalva valorativa) do próprio Theatre Guild, de cuja história o seu próprio percurso é inseparável⁶⁸.

Das entrelinhas das reminiscências do crítico é possível inferirmos alguns padrões de dramaturgia que começavam a ser enxergados por ele como problemáticos: a chamada *trama*, por exemplo, havia passado a ser considerada restritiva em relação ao padrão de dramaturgia visada no interior do Guild. Gassner é bastante assertivo num comentário

⁶⁸ “Hedonistas, individualistas, improvisadores e artistas, como eram os líderes do Guild, constituíam uma família turbulenta. Até 1939, como homens de espetáculo, eram intelectuais, e, como intelectuais, eram homens de espetáculo. Não admira que tenham impressionado a geração mais jovem do período da depressão como diletantes sem raízes de convicções artísticas ou sociais.” *Ibid.*, p. 145.

Observação: segue-se, no texto de Gassner, a ressalva valorativa: “mas seria o caso de indagar como poderiam diletantes ter dado ao teatro tantas produções brilhantes”. *Loc. cit.*

que faz a esse respeito, mencionando a quase ausência de discussão de teoria dramática nos estudos e discussões internos do Theatre Guild. Suas palavras quase podem ser encaradas como resposta a todos os que lerem seus escritos tentando entender o que, de fato, caracteriza o tão propalado “playwriting americano”⁶⁹.

O Gassner de *Rumos do teatro moderno*, porém, não deixa de apresentar inúmeras importantes convergências com as posições do Gassner de *Form and idea*, o que indica que os aspectos em comum entre os dois trabalhos não podem, obviamente, ser perdidos de vista. Em ambos os trabalhos é inequívoca, por exemplo, a defesa que faz do experimentalismo dos pequenos teatros amadores e da teatralidade imaginativa mesclada ao que ele chama de realismo humanista: esse é, certamente, um dos aspectos que deixou de ser percebido com o devido relevo dentro da forma como o crítico foi lido e entendido no Brasil.

O trabalho de Boal no Arena, tanto antes dos Seminários de Dramaturgia como no decorrer deles, traria, como já mencionamos anteriormente, desdobramentos marcantes para a recepção do teatro estadunidense moderno no Brasil. Esses desdobramentos situam-se principalmente no campo das concepções de interpretação e de dramaturgia. No campo interpretativo fica bastante claro que os exercícios que ele aplicou nos Laboratórios de Interpretação do Arena entre 1956 e 1958 orientavam-se pela linha stanislavskiana com que tivera contato nas oficinas do Actors Studio; no campo da dramaturgia, por sua vez, o estudo interno proposto nos Seminários fundamentou-se não apenas na leitura e no debate de peças recém-escritas pelos participantes, mas também na análise e na discussão de textos do repertório estadunidense moderno, com

⁶⁹ “Dos muitos anos em que estive ligado ao primitivo Theatre Guild, me recorro de frequentes ensaios no sentido de desenvolver vários tipos de teatro (inclusive comédias musicadas e algo denominado balé-drama, mas muito poucas palavras a respeito de uma teoria dramática.” Loc. cit.

particular destaque para *Um bonde chamado Desejo* (*A streetcar named Desire*), de Tennessee Williams.

É necessário, a esta altura, fazermos um parêntese para que possamos examinar as ressonâncias do trabalho interpretativo do Actors Studio em suas linhas gerais, de modo que, a seguir, seja possível investigar de que forma os trabalhos dos dramaturgos do moderno cânone estadunidense (particularmente Tennessee Williams e Arthur Miller) foram entendidos por Vianinha e por Boal.