
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O ALVORECER DO DRAMA MODERNO BRASILEIRO

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)

RESUMO: O artigo aborda a caracterização teórica e crítica de textos do gênero dramático, produzidos no Brasil na década de 1950, em suas relações com o teatro, diante da recepção da teoria de Peter Szondi pela crítica brasileira. Pretende-se discutir aspectos implicados no uso da terminologia “drama moderno” como chave de entendimento de processos artísticos, no bojo de suas especificidades na cena teatral brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: drama moderno – dramaturgia brasileira – teatro épico.

Após a publicação da edição brasileira da *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, de Peter Szondi (2001), foi possível, finalmente, a um setor da crítica de dramaturgia-teatro que ainda não havia chegado até estas discussões, entender de maneira mais focalizada aquilo para o que Iná Camargo Costa (1998) já vinha chamando atenção quando se referia ao fato de termos uma produção tardia do teatro moderno no Brasil. É a partir deste entendimento e do seu entrelaçamento com a produção, também tardia, de dramas modernos brasileiros que pretendemos traçar uma breve discussão sobre o alvorecer de tal produção, na década de 1950.

Ao chamar atenção para o caráter tardio de nosso teatro moderno, Costa compreende que esta produção está ancorada ao Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, em São Paulo, a partir do ano de sua fundação – 1948 –, quando é possível sua eclosão enquanto produção sistemática e como programa economicamente viável, mesmo já vislumbrando-se os primeiros movimentos em direção ao que já despontava na Europa, por exemplo, desde a década de 1920. Todavia, deixa às claras que, ao tomar este recorte temporal e o contexto brasileiro, emaranham-se problemas de toda sorte: de um lado, opõe-se teatro moderno ao velho teatro identificado a atores consagrados, como era comum na década de 1930; afina-se a questão da modernização dos meios de produção teatral ao contexto de modernização sócio-histórica, econômica e cultural brasileira do pós-Vargas; por fim, tal escolha, neste caso, centrada no uso do técnico do termo – teatro moderno – está intimamente relacionada às fontes te-

óricas e críticas utilizadas pela autora, a saber, Georg Lukács, Peter Szondi e Anatol Rosenfeld.

Infelizmente, mesmo passados vinte anos desde a escrita do texto de Costa (este artigo aqui referido, na realidade, é parte de sua dissertação de mestrado, defendida em 1988), ainda não temos os trabalhos de Lukács sobre o drama em português, porém, já nos é possível entender as conexões travadas por Rosenfeld (1997), mediante a leitura de Szondi, no que tange ao teatro épico, paralelo aos limites que aquele traça, de que este seria uma das tentativas de solução/superação da crise da forma do drama burguês. Se tanto Costa quanto Rosenfeld utilizam a expressão *teatro moderno* (ou *épico*), Lukács e Szondi utilizam a expressão *drama moderno*. É daí que começamos.

Temos que ter clareza, e isso nem sempre fica óbvio para o profissional das Letras, que ao utilizarmos a expressão *teatro moderno*, lidamos com um complexo sistema histórico e estético, atrelado, quase sempre, aos meios de produção teatral (atores, diretores, técnicos, edifícios teatrais, técnicas de encenação e de atuação, as formas dramatúrgicas levadas à cena através desses processos, etc.), enquanto, do outro lado, a expressão *drama moderno* delimita a produção de textos dramatúrgicos, em suas relações com processos formais e com certos meios de produção dialeticamente atrelados às formas (utilização do meio lingüístico, seja por diálogo, seja por assimilação de outros recursos estilísticos que demarquem sua situação de “crise”, por exemplo), num processo histórico determinado, exógeno ao Brasil, visto os limites mesmos da discussão de cada um desses teóricos. É por uma analogia e pela compreensão de que só tardiamente teremos a recepção do drama moderno importado no Brasil, que podemos caracterizar a produção, difusão e recepção do que passaremos a chamar de *drama moderno brasileiro*, em suas relações ora formais, ora temáticas, com aquele.

Sendo assim, entende-se, pelos caminhos deixados por Szondi, na realidade ampliando a discussão de Lukács (1990) até o teatro épico brechtiano e excluindo o drama burguês – ou seja aquele conjunto de produções que vão do Renascimento ao seu auge no século XVIII –, que o *drama moderno* surge de uma “crise” da forma dramática tradicional, baseada quase que exclusivamente no diálogo intersubjetivo e que começa a ser problematizada a partir de autores como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, em suas relações com diretores/encenadores, já em fins do século XIX, como bem destaca Costa: “Em Tchekov [sic.] não há propriamente *ação dramática*; em Hauptmann o teatro começa a *narrar*, Strindberg e Ibsen *recuam no tempo* e encenadores como Gordon Craig e Appia combatem a ilusão da ‘quarta parede’ com palavras de ordem como ‘antinaturalismo cênico’” (1998: 16; grifos da autora).

Surgido da “crise” da forma do drama burguês, o *drama moderno* passa a incorporar recursos estilísticos de outros gêneros, destacando-se a tentativa primeiramente de salvar a forma dramática cerrada e, depois, a busca pela solução/superação de sua própria “crise”, mediante a plasmação de uma nova forma, que rumo à epicização, resultado de uma “nova experiência em que o centro não está mais no indivíduo, mas

no complexo das relações sociais” (COSTA 1998: 18; grifos da autora.). Como já se tornou clichê afirmar, não havendo mais como a forma do drama burguês representar os novos conteúdos, que não mais se vinculavam exclusivamente à representação da burguesia e de seus modos de vida, sempre tidos como pressupostos formais do drama, e com a emergência do cotidiano, por exemplo, das classes subalternas, do operariado, etc., enquanto objetos da representação, precipita-se uma nova forma que, paulatinamente, adere ao monólogo interior, à redução para o ato único, à “narração” ou ao uso de ferramentas de encenação desenvolvidas com o Expressionismo (como som, luz, projeção), para resolver, assim, a ação que não mais cabia naquela forma tradicional.

Considerado enquanto forma poética histórica e canônica desde os escritos de Lukács, Peter Szondi também compreende o drama a partir de uma tríade em torno de (a) um fato, ocorrido no (b) tempo presente e mediante (c) relações intersubjetivas. Verifica-se, todavia, que em autores da última metade do século XIX, as coisas começam a mudar, como já anunciamos acima, a partir da leitura de Iná Camargo Costa. Vejamos: em Ibsen, o passado é dominante e, assim, o elemento intersubjetivo é substituído pelo de ordem intrasubjetiva; em Tchekhov, a vida “ativa” vai cedendo espaço ao “onírico” e o diálogo vai se transformando num conjunto de reflexões monológicas; em Hauptmann, começam a aflorar questões de caráter extra-subjetivo, como as condições políticas e econômicas. Ou seja, a “crise” formal é verificável num movimento dialético em relação à transformação temático-conteudística, intimamente atrelado ao processo social em mutação.

Assim, aquela tríade inicial é modificada: (a’) o fato torna-se acessório, (c’) o diálogo é convertido em reflexões monológicas ou torna-se “improdutivo”, refletindo uma relação de ordem intrasubjetiva, e (b’) o tempo se esgarça, desembocando passado e presente um sobre o outro, na medida em que o já acontecido continua a ter repercussão íntima sobre as personagens e suas ações, principalmente quando o presente evoca o passado recordado. É por conta desse processo de transição que a correspondência entre forma-conteúdo não mais estava dada, marcando o surgimento da contradição interna da forma do drama – visto que naquele contexto à “transformação dinâmica do sujeito e objeto na forma se contrapõe uma separação estática no conteúdo” (SZONDI 2001: 93) –, rumo à sua superação a partir da irrupção de uma forma surgida dos conteúdos precipitados. Ou seja, os elementos conteudísticos e formais “em crise” destacados acima já trazem em si mesmos a superação de suas próprias contradições quando, desempenhando uma função formal, implodem a forma antiga e contraditória, operando uma mudança para um estilo em si não-contraditório, consolidado em uma nova forma – a que se chama de *drama moderno*. Este processo Szondi expõe como uma “teoria da mudança estilística”.

Talvez, pareça estranha esta referência à forma e conteúdo ora como entidades, aparentemente, em separado ou em contradição, ora como uma síntese dialética. A questão é que, como destaca Raquel Imanishi Rodrigues, em certa tradição anterior a Szondi,

a forma era um modo a-histórico de ordenação e configuração do material dramático – este, sim, histórico, mutável e submetido, justamente em função disso, ao processo seletivo de adequação formal. A maestria artística no caso era dada pela escolha, em meio a uma matéria histórica e múltipla, de um conteúdo adequado a esta forma una e atemporal. Tal concepção tinha, todavia, uma contrapartida paradoxal: o preço pago pela “permanência” da forma, a possibilidade de sua efetivação em qualquer tempo a partir de uma matéria mutável, era ela não expressar, em si, coisa alguma. (RODRIGUES 2005: 212)

É assim que esta “teoria da mudança estilística” afirma-se como contrária a uma compreensão dualista em torno da forma e do conteúdo, além disso também limitadora na escolha da matéria social, que deveria se adequar à forma já dada do drama, sempre lutando em permanecer, como se fosse a-histórica, visto estar presa a certa visada do conteúdo como imutável. A proposta de mudança teórica, com base histórico-dialética, obviamente em diálogo com o pensamento estético de Georg Lukács e Walter Benjamin, acaba por entender que forma e conteúdo não mais se opõem, mas, antes de tudo, têm identidade. Portanto, Peter Szondi

acaba com a oposição atemporal-histórico na relação entre forma e conteúdo, como aponta a identidade de fundo entre os dois termos. A forma não se reduz, assim, a um modo de ordenação e prescrição imposto à matéria dramática, mas é algo que se constitui juntamente com essa matéria em um momento e em um processo histórico preciso, ao qual, justamente por isso, pode a certa altura não mais corresponder. (RODRIGUES 2005: 212)

Estando, pois, diante de uma concepção histórica das formas artísticas, passamos a entender que a “crise” acabou por deixar marcas nas obras, notadamente, naquilo que há de mais duradouro nelas: a forma. Nessa passagem, portanto, de uma dramaturgia cerradamente dramática (ou, diríamos, também, aristotélica) para uma outra épica (ou, não-aristotélica), rompe-se com os paradigmas canônicos da teoria do drama que, grosso modo, não estariam mais atuando na plasmação e compreensão da produção dramatúrgica do teatro moderno e contemporâneo. Todavia, nem de longe, queremos nos aproximar do que aponta Hans-Thies Lehmann (2007), que, em suas acepções, formula um conceito expandido de drama, abarcando também as formas do teatro épico, que não chegariam, conforme ele, plenamente à subversão do mundo ficcional, mimético.

Tendemos a crer que tal formulação é vazada numa desconsideração da historicidade presente no pensamento de Peter Szondi, por buscar entender que em sua teoria o estudioso encerra a questão da forma do drama no épico. Esta é uma interpretação reducionista: Szondi ainda está, sim, discutindo questões concernentes ao drama (neste caso, o moderno), pois, como bem já se expôs, tal forma é nada mais que a forma canônica em “crise” rumo à solução de suas contradições, com passagens por tentativas de salvamento da antiga forma. Ou seja, surge, por assim dizer,

uma *nova forma* do drama, que não se resolve apenas mediante o diálogo dramático, mas, também, pela incorporação do épico-narrativo.

Nada a espantar, se considerarmos que em nossa tradição ocidental não é raro aparecer, desde as formas mais antigas, como na tragédia grega ou nos autos medievais, aquilo a que Jean-Pierre Sarrazac (2002: 49) chama de “uma parte refractária à forma dramática, uma parte *épica*”. Ao assumir a epicização, nos termos de Sarrazac, como recurso estilístico, o gênero Dramático assume-se em meio a um fenômeno bem mais amplo, descrito por Mikhail Bakhtin como romancização, ocorrido quando, na época da hegemonia do romance,

[os outros gêneros] se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanesco” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (1998: 400)

Esta seria uma outra maneira de entendermos como pode ser fraturada a forma canônica do drama pela assimilação de recursos de uma outra forma, por sua própria natureza a-canônica – o romance, fazendo com que surja, assim, do drama burguês, em “crise”, o que chamamos, hoje, de drama moderno. Ou seja, pela romancização, o drama rumou à epicização.

Daí que o teatro épico brechtiano, hoje paradigmático e – arriscaríamos dizer – canônico, é apenas uma das possibilidades de se chegar às novas formas em que “a contradição entre a temática épica e a forma dramática é resolvida por meio do vir-a-ser formal da épica interna” (SZONDI 2001: 97). Ou seja, não podemos perder de vista que Szondi não toma o teatro de Bertolt Brecht como “um divisor de águas, mas como uma forma que tentava dar conta de problemas dados em um momento determinado e em lugares específicos” (RODRIGUES 2005: 18). Ao tomarmos o princípio dramático como o que está centrado no diálogo intersubjetivo, na mimesis e na ação subordinados a um texto constituinte de uma totalidade; o épico seria qualquer quebra dessa equação, revelada na dramaturgia enquanto formalização estética da estrutura social, ou na encenação, sendo uma dessas possibilidades a técnica brechtiana, por exemplo. Creio ser isso o que propõe Szondi, sem ser drástico ou unilateral, como o qualifica Lehmann.

Entendido o que se toma aqui por *drama moderno*, voltemo-nos ao momento em que se abrem as cortinas do TBC. Neste palco, estreou o drama moderno importado, atrelado ao padrão internacional de produção teatral, relacionado à irrupção de uma burguesia com anseios cosmopolitas e capaz de patrocinar um teatro à altura daquele produzido nos grandes centros mundiais. Dessa maneira, o repertório encenado nesta casa de espetáculos, que passava pelo drama moderno europeu e americano,

além de um repertório também de cunho clássico, já trazia para o Brasil discussões próprias a países que haviam acompanhado de perto a ascensão dos movimentos operários, do capitalismo concorrencial, além das conseqüências diretas de eventos como as duas guerras e a Revolução de 1917 na Rússia. Nesses países, a forma do drama já havia sido superada pelas novas formas, cada vez mais debruçadas sobre a investigação social em torno das personagens. Só para deixar bem claro o nosso descompasso, em relação a estes processos, basta considerar que só veremos um drama naturalista no TBC em 1951, com a encenação de *Ralé*, de Gorki, que na realidade é de 1902. Ou seja, demandando em torno da conhecida mania de “idéias fora do lugar” e ao anseio de atualização de nossas elites em relação ao padrão estrangeiro, o TBC implementou por aqui uma estrutura de *teatro moderno*, mesmo que ainda não tivéssemos uma produção nem quantitativa, nem qualitativa de *dramas modernos brasileiros*, daí a inicial urgência de importação de repertório. Marca-se, assim, a posição defasada do dramaturgo brasileiro diante dos processos teatrais e sociais que aconteceram nos grandes centros em fins do século XIX e que só acompanharíamos, em descompasso, na década de 1950, proximamente ao ascenso do movimento de trabalhadores e à urgência pelo surgimento de uma dramaturgia nacional para os nossos palcos.

Será no TBC, onde se busca a universalização mediante a equalização com a produção teatral estrangeira, que, diante de um conjunto de condições favoráveis ao consumo deste tipo de repertório por parte do público paulista, entre as décadas de 1940-1960, haverá especial destaque a nomes vinculados ao chamado “realismo psicológico” norte-americano, como Tennessee Williams (em 1948, *À margem da vida*; em 1950, *Lembranças de Berta* e *O anjo de pedra*; *A rosa tatuada* e *Gata em teto de zinco quente*) e Arthur Miller (em 1958 e em 1960, *Panorama visto da ponte*; em 1962, *A morte do caixeiro viajante*), ambos herdeiros de Ibsen e Strindberg (COSTA 1998: 40).

Tal quadro começa a ser modificado em 1955, com a estréia do espetáculo *A moratória*, a partir do texto de Jorge Andrade, que é alçado à posição de “similar nacional” dos dramas modernos importados, operando-se, assim, uma mudança que marcará em definitivo a nossa história do teatro – a valorização efetiva do autor nacional. Esse *drama moderno brasileiro*, que dialogava com naturalismo de Tchekhov, mas já incorporava a técnica épico-expressionista na utilização dos dois planos cenográficos, como fizera Arthur Miller em 1949, com *A morte do caixeiro viajante*, foi encenado no Teatro Maria Della Costa (TMDC), e trazia ao palco o fazendeiro paulista e as conseqüências do pós-1929. Passado e presente ocorrem como um tempo único mesmo que engendrado mediante o recurso a duas ambientações distintas – a casa da fazenda (em 1929) e a casa da cidade (em 1932), por onde passeiam os membros angustiados de um núcleo familiar. Se ainda é o diálogo intersubjetivo que marca a comunicação entre estas personagens, também é através dele que se evoca o passado e a memória que se formaliza em cena como dois presentes simultâneos, na medida em que não podemos falar de *flashback*. Contudo, este mesmo diálogo já começa a ser problematizado quando as duas gerações não mais se afinam, quando suas visões de mundo e suas compreensões em torno do valor do indivíduo na sociedade capitalista entram

em conflito, reveladas na necessidade de se retornar ao passado perdido e não encarar o presente, na mudança do valor auferido pelo trabalho assalariado e não mais pela lida com a terra e com o sobrenome. A forma do drama é posta em questão ao se quebrar a linearidade do tempo da ação e ao se manipular o jogo entre passado e presente para manter certa tensão dramática no que se refere aos eventos centrais de cada temporalidade, como a perda da fazenda e sua possibilidade de recuperação, que convergem para o mesmo ponto. A estrutura social é posta em cena pela análise das instâncias profundas das personagens e pelo que eles ainda veiculam pelo diálogo, mesmo que eventos importantes para a composição do quadro extra-subjetivo ocorram fora dos limites da sala de estar, sendo apenas mencionados, narrados, quebrando a necessidade de causalidade do drama, pela ação em espelhamento, visto que passado e presente se completam, pois um ainda é o outro.

Jorge Andrade, demonstrando à estrutura empresarial que a dramaturgia nacional podia também alcançar sucesso junto ao público, logo sobe aos palcos do TBC quando, em 1958, *Pedreira das Almas* marca o décimo aniversário da companhia. Podemos afirmar então, já a partir da produção deste primeiro dramaturgo de destaque, que nosso *drama moderno* surge ainda em meio à “crise” da forma do drama, ainda perseguida por nossos autores. Em sua obra, Jorge Andrade caminha da forma do drama mais tradicional, em *O telescópio*, oscila entre o drama e a tragédia, na tarefa de escrita e re-escrita de *Pedreira das Almas*, até chegar à forma épica, em *As confrarias* ou em *O sumidouro*, só para citarmos alguns títulos seus.

Mas, a expressão definitiva desta passagem do dramático ao épico terá expressão em 1958, ano da estréia de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Iná Camargo Costa, em seu livro *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), continua a discussão concernente a esta forma teatral e à sua recepção/difusão, produção/consumo no contexto do teatro moderno brasileiro. Num exame que começa com *Eles não usam black-tie* e se encerra dez anos após, com a estréia de *Roda-Viva*, em 1968, na encenação de Zé Celso a partir do texto de Chico Buarque, esta autora atesta (mesmo de diante de tantos avanços e recuos) a força produtiva da dramaturgia/teatro em sua viagem rumo ao épico. Na peça de Guarnieri, a ênfase sobre protagonistas e assuntos dos meios operários teve interessantes conseqüências para aquela década (e, arriscaríamos, para todo o conjunto) do nosso teatro moderno, na medida em que ao trazer a greve – como também a vida de uma família operária em torno deste episódio – e tudo o que advém de sua preparação e deflagração como mote propulsor do enredo, enfrentou-se aquilo a que se chama de contradição entre um assunto “novo” e a forma consagrada do drama burguês.

O dramaturgo debruça-se sobre uma área convergente à matéria representada (greve, luta de classes, personagens operários), que não “cabe” na forma canônica do drama, assumindo o engendramento do épico-narrativo para tratar daquilo referente à greve, ocorrida sempre fora de cena e apenas presente nos diálogos entre as personagens que, em cena, tratam de seus conflitos familiares, pessoais e de inserção na sociedade de classes. Ou seja, Guarnieri utiliza-se dessa contradição entre uma forma (antiga, conservadora, prestigiada) para tratar de um conteúdo novo,

equalizado à luta de classes, inserindo-se, mediante sua busca pela solução de tal contradição, nas discussões que margeiam o entendimento de Peter Szondi sobre o drama moderno, porque a greve não é assunto de ordem dramática e para tratar dela “dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – instrumento por excelência do drama – alcançam sua amplitude”, tendo em vistas que “a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático)” (COSTA 1996: 24). Ou seja, ao escrever em chave dramática sobre uma greve o dramaturgo instaura na forma dramática – o que já se anuncia pela escolha da matéria social sobre a qual se debruça em sua fatura artística – a necessidade do uso dos recursos épico-narrativos para responder afirmativamente às unidades de espaço tempo com as quais ele ainda trabalha.

Neste texto, os personagens representavam a comunidade operária, falavam e pensavam como tal, se vestiam como tal. A representação em arena aproximava palco e platéia. Foi uma revolução e até mesmo o TBC teve que mudar os seus rumos, recebendo em seus palcos a montagem de *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, em 1960. Mas, essa é apenas uma face da questão. A outra revela-se quando entendemos que estes autores estavam preocupados em representar artisticamente o brasileiro. Na década seguinte, tal representação estará cada vez mais associada a uma certa noção de classe que identificava o nacional ao popular, ou seja, este brasileiro estava associado à idéia de busca de um homem do povo, preferencialmente, o operário citadino ou o homem do campo. O drama brasileiro torna-se cada vez mais moderno ao enfrentar esta representação, que ganha tons acirradamente políticos. É a partir deste momento que, definitivamente, os dramaturgos brasileiros enfrentam a questão do épico para a plasmação dos conteúdos explicitamente ligados a um ideal de classe, em textos que radicalizam seus procedimentos, como o *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Tanto a estrutura empresarial quanto as condições estéticas de representação do nosso teatro moderno, como também os conteúdos expressos, já se afinavam à produção de *dramas modernos brasileiros* que buscavam na pesquisa formal, na busca pela nossa maneira de atuar no palco ou na discussão sobre o público-destino, a superação das contradições entre a forma burguesa e o conteúdo progressista. Mas esta é uma outra história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)”. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et. al. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. 397-428.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. Rumo a um teatro não-dramático. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 19-39.

———. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: ___. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes. 1998. p. 11-50.

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

LUKÁCS, G. “The sociology of modern drama”. Eric Bentley, ed. *The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drama*. London: Penguin Books, 1990. 425-450.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. “Teatro e crise”. *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo) 71, (mar. 2005): 209-219.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

THE DAWN OF BRAZILIAN MODERN DRAMA

ABSTRACT: The article tackles the theoretical and critical characterization of Brazilian dramatic texts produced during the decade of 1950, in its relation with the theatre, facing the reception of Peter Szondi's theory by the Brazilian critics. We intend to discuss aspects related to the use of the term “modern drama” as an understanding key of artistic processes, under its particularities in the Brazilian theatre scene.

KEYWORDS: modern drama, Brazilian dramaturgy, epic theatre.

Recebido em 30 de setembro de 2008; aprovado em 22 de dezembro de 2008.