

LITERATURA DRAMÁTICA: A HISTÓRIA CULTURAL DO TEATRO

Adilson Vagner de Oliveira¹

RESUMO

Este trabalho apresenta as principais transformações da literatura dramática ocidental por meio de um panorama diacrônico do teatro como gênero literário de longa história cultural. A pesquisa bibliográfica foi estruturada a partir dos principais teóricos do teatro como Rosenfeld (1977, 2010), Magaldi (2001), Roubine (2003) e Szondi (2001) a fim de fornecer a trajetória teórica e poética da produção artística teatral com destaque para as mudanças conceituais desde o teatro clássico até o teatro moderno.

Palavras-chave: literatura dramática, teatro clássico, teatro moderno.

Introdução

Dentre as produções artísticas modernas, o teatro possui uma dupla acepção que amplia o campo de alcance de suas obras, visto que o teatro pode ser entendido como um *ato de escrita* e também como uma *representação*. Embora muitas produções teatrais tornaram-se famosas apenas através de grandes encenações, o texto dramático - enquanto expressão escrita de toda a peça teatral - possui um valor artístico e literário de igual nível, podendo ser analisado profundamente em sua singularidade de efeito. Portanto, os princípios de literariedade e elaboração do texto escrito da peça devem ser estudados pela Teoria Literária. Ainda que sejam escritas para se realizarem plenamente durante a encenação, o espetáculo não é o elemento fundamental do drama enquanto gênero literário.

Entendidas tais acepções teóricas de alguns termos comuns à literatura dramática, é importante traçar um panorama histórico do teatro para que se possam perceber as principais transformações conceituais desde o teatro clássico até o teatro moderno, uma vez que as formas de ver e utilizar o teatro modificaram radicalmente esses dois períodos que marcam a produção cultural ocidental.

¹ Professor do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT). Mestre em Estudos Literários (UNEMAT).
E-mail: adilson.oliveira@tga.ifmt.edu.br

O teatro Clássico

O teatro, como uma arte múltipla que pode envolver outras expressões culturais, sempre existiu em todas as sociedades. Com características diferenciadas de um lugar ao outro do mundo, a presença da dança, de elementos musicais ou de alegorias auxiliares, de ambientes específicos ou no centro de cada comunidade. Mas, dentro de um recorte metodológico que visa traçar um quadro contrastivo entre o Teatro Moderno e suas origens ocidentais no período clássico, o teatro grego representa este marco inicial. O teatro grego acaba por caracterizar todo este início da produção cultural do ocidente. Ainda que em outras partes do globo tenham surgidas manifestações teatrais com objetivos particulares que devido a vários fatores não expandiram e logo não sofreram uma sistematização teórica profunda quanto o teatro na Grécia Clássica.

Aristóteles, em uma de suas principais obras teóricas intitulada *Poética*, escrita por volta do século IV A.C, faz uma sistematização de como eram e deviam ser as tragédias e as epopeias daquela época, uma vez que os textos sobre a comédia (livro II) se perderam integralmente. Essas teorizações e recomendações foram utilizadas intensamente nos estudos sobre a literatura e a arte por vários séculos como textos basilares.

Numa definição objetiva na diferenciação entre a comédia e a tragédia, Aristóteles (1959, p. 271) escreve que “uma propõe-se imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade”, nessa perspectiva a personagem não atua simplesmente na representação de um caráter, ele deve adotar este caráter como elemento de representação. Porém, ambas devem basear-se na *ação* para representar os fatos diante do público, apresentar a imitação por personagens em ação, para assim, serem denominados *dramas*. Ou seja, a narração não deve existir nos gêneros dramáticos, visto que o elemento épico é a principal característica da epopeia, segundo os moldes clássicos de se conceber estas produções.

Dessa forma, torna-se relevante ressaltar que etimologicamente, a palavra *drama* significa *ação*, desvinculando qualquer outro sentido que a modernidade tenha atribuído a este termo. Assim, qualquer produção artística em que o diálogo é o seu principal meio de expressão, através da ação dos atores como forma de contar a história (a fábula – combinação de atos – aos termos de Aristóteles) seria um drama.

Roubine (2003, p. 15) teoriza estes conceitos aristotélicos e escreve que “a representação não deve visar o realismo. Ela baseia não sobre o *real* (o que efetivamente aconteceu), mas sobre o *possível* (o que poderia ter acontecido)”. Esta noção de possível é caracterizada pela utilização do termo verossímil, em que a imitação da realidade seja um possível resultado para determinada ação. A utilização da *mimesis*, ou seja, a imitação das ações dos homens, para o drama clássico foi a principal ferramenta poética na literatura dramática grega, ainda influenciada pela religião e pela mitologia, o que pode ser descrito como representações de fatos regidos pelo destino divino como temas comuns a estes dramas.

O fado traçado pelos deuses estaria além da capacidade humana de tentar modificá-lo, e independente das escolhas dos homens, o trajeto de vida e de sofrimento já estava posto compulsoriamente como forma de enaltecer ou punir o indivíduo por suas atitudes. E estas situações postas à exibição nos teatros gregos possuíam uma função purificadora ao causar piedade e terror no público, o que foi denominado por Aristóteles como a *catarse*. Em que o efeito causado na plateia faria com que todos os presentes experimentassem certo nível de conforto e alento pelas condições de vida.

Roubine (2003, p. 19) descreve que “no caso da *piedade*, trata-se de uma emoção altruísta: eu me apiedo ao espetáculo do sofrimento que um outro homem experimenta sem tê-lo merecido”, o que faz o público refletir sobre suas infelicidades e sofrimento, numa tentativa de solidarizar-se com a dor do outro que não merecia tal destino. E mais abaixo o autor acrescenta que “o *terror* é uma emoção egocêntrica: fico aterrorizado ante à ideia de que eu mesmo poderia experimentar a calamidade da representação à qual assisto”.

Estes elementos catárticos são entendidos por Aristóteles como certo tipo de funcionalidade do drama e de sua encenação, para que a plateia possa presenciar sentimentos que os ajudam a aceitar a realidade e de percebê-la com a experiência do outro.

Essa ficcionalização da realidade possui um caráter individual de ação, seus efeitos de purgação ou purificação atingem a cada um, de maneira passiva e singular, o público passa por sensações únicas diante da apresentação mimética trágica e não participa efetivamente dos eventos, mas, se beneficiam de seus resultados.

A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão (pois é essa a característica deste gênero de imitação) (ARISTÓTELES, 1959, p. 293).

Assim, os sentimentos experimentados são mais importantes do que uma possível aprendizagem diante dos horrores encenados ou mesmo lidos, pois, os textos deveriam fornecer as mesmas experiências que a encenação, o que demonstraria a qualidade de escrita do poeta.

Silva (2008, p. 67) explica que “Aristóteles visualiza a tragédia como um elemento de identificação humana, em que o homem assiste ao espetáculo, identifica-se com o que está sendo encenado, interioriza, sente piedade ou temor e purga as mais íntimas emoções”. O que significa dizer que mesmo para o período clássico, as artes, em especial a tragédia, já possuíam um princípio de funcionalidade, até mesmo, pode-se dizer uma instrumentalização do texto dramático com o objetivo de causar uma mudança no ser humano, ainda que interna e individual. Embora a tragédia possua a catarse como principal elemento constituinte do gênero, há outros papéis que ela desempenha, mas, torna-se claro que este dominou o período clássico e ainda permanece nas tragédias modernas.

O princípio da identificação do ser humano com o objeto representado e com a ação imitada pela arte dramática continua a ser um relevante meio de sentir os efeitos estéticos que qualquer manifestação artística pode promover no público ou no leitor de forma geral. Evidentemente, todas essas declarações são posicionamentos tomados há séculos, num ambiente em que as produções artísticas e culturais estavam voltadas aos moldes gregos. Os princípios miméticos descritos por Aristóteles em seus textos são reflexos de uma percepção adequada à época.

A rigidez formal na composição de tragédias, no que se refere a não utilização de elementos narrativos por parte dos atores se manteve inalterada por séculos na sociedade ocidental. A própria presença do coro como parte da representação, foi um atributo mantido por muito tempo, com o papel de narrar e julgar as ações dos atores, atuando como um público participativo da encenação ou mesmo o próprio autor da peça. Como pontua Rosenfeld (2010, p. 40) “através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática”.

Tem-se a colaboração de Silva (2008, p. 58) que em suas palavras descreve como foi possível aos gregos manter as exigências para a tragédia durante seu período de existência em que permaneceu minimamente inalterada segundo as recomendações de Aristóteles.

[...] não há conteúdo ético ou ação humana consciente. Tais acontecimentos parecem assumir uma dimensão individual que não considera seus significados universais; mas tudo tem uma explicação histórica, basta lembrar de que na evolução do gênero trágico, características fundamentais foram alteradas como, por exemplo, e que nesse caso é crucial, a relação entre indivíduo e Estado.

Sendo assim, as relações políticas convertidas em manifestações culturais levam consigo perspectivas que, a sua medida, modelaram a sociedade grega. Logo, a forma de enxergar o mundo, o homem e a arte transformou-se em sua essência, fato este tão comum de ser percebido nos dias de hoje, devido à capacidade de observar os fenômenos em sua contemporaneidade, porém, somos constantemente conduzidos ao erro ao pensar num Estado Grego estático e inalterado durante todo o período clássico.

Hauser (1982) discute a relação entre arte e sociedade na Grécia Clássica em sua obra *História Social da Literatura e da Arte* e defende que o discurso democrático grego parecia autêntico, porém, as próprias divisões estruturais em que a tragédia sofreu, permite-nos questionar esta condição. Visto que o surgimento do protagonista está estritamente ligado à imagem da aristocracia, o herói só poderia ser proveniente dessa classe “superior”, e o coro pudesse representar a massa popular. Inserida na histórica democracia ateniense, a tragédia passa a ser a criação de arte mais característica dessa sociedade, pois, demonstrava claramente os conflitos internos da estrutura social, aspectos democráticos poderiam até ser percebidos em suas características externas apresentadas às massas populares, mas o conteúdo heroico seria estritamente aristocrático.

E se a estrutura social de Atenas oferecia conflitos a sua liderança, estes não fariam parte jamais da dramaturgia ou de outras manifestações artísticas. Hauser (1982, p. 123) já anunciava que “a aristocracia apreciava quase exclusivamente motivos artísticos filiados nos velhos mitos helênicos de deuses e heróis; os assuntos atuais tocantes à vida diária eram considerados comuns e triviais”. O que nos leva a refletir

sobre o distanciamento de questões sociais e de seus reflexos nessas obras, através de um processo de apagamento político e cultural da hierarquia grega que nos faz acreditar numa real democracia.

A tragédia desempenhou um papel crucial nessa sociedade, pois, representou por meio de eufemismos ideológicos as relações que o Estado mantinha com os cidadãos. O herói trágico pode agir segundo seu conceito de conduta na busca por transformação, porém, o que está traçado a fazer e a pensar, não há como escapar desse trajeto escrito pelo destino, ou seja, as entidades superiores ao homem comum.

Há quem negue a possibilidade da tragédia, no mundo moderno, porque a partir do cristianismo se desenvolveu a ideia de livre arbítrio, incompatível com os postulados da religião grega. Como acreditar hoje em vontade superior dos deuses, regendo o destino humano? (MAGALDI, 1965, p. 17).

Esta reflexão de Sábado Magaldi, um grande teórico do teatro, conduz a posicionamentos analíticos que demonstram a singularidade daquela sociedade, e que por inúmeros motivos foi capaz de dar origem à tragédia ocidental, seguindo os preceitos em voga naquele momento, sendo, portanto, um conjunto de fatores que sustentaram um modelo de arte dramática que só poderia ser possível naquele contexto social. Rosenfeld (2010, p. 40) destaca esta característica épica, mesmo nos dramas que estariam coerentes com as demonstrações aristotélicas, porém, ainda que Aristóteles tenha descrito ou idealizado uma pureza absoluta em sua análise dos gêneros da literatura clássica em *Arte Poética*, é evidente que o drama ateniense apresentava elementos narrativos além da própria ação dramática realizada pelos atores.

As palavras do teórico francês François Aubignac em sua obra *Introdução à Prática do Teatro*, utilizadas por Roubine (2003, p. 35) explicitam muito bem as características da estética clássica. O teatro francês foi um dos maiores defensores do modelo aristotélico para a arte dramática, sendo preservado o mais semelhante possível mesmo durante a modernidade. Daí vem toda atuação defensiva de teóricos e dramaturgos franceses da *pièce bien faite*.

É um pensamento totalmente ridículo ir ao teatro para aprender História. O palco não apresenta de modo algum as coisas como foram, mas como deviam ser, e o poeta deve ali restabelecer [retificar] no assunto tudo o que não se acomodar às regras de sua arte.

O dogmatismo aristotélico, no que se refere aos pressupostos teóricos descritos em sua *Poética*, foi seguido e defendido por muitos dramaturgos por séculos. As sociedades mudaram, evidentemente, logo, sua arte deveria expressar tais transformações sociais e ideológicas, porém, no que trata a tragédia grega, sua sistematização funcionou sempre como uma forma de manual sobre esse gênero ultrapassando a Idade Média.

Dessa forma, buscou-se nesta etapa traçar uma revisão panorâmica sobre o teatro clássico grego destacando com mais ênfase alguns dos elementos dramáticos que sofrerão alteração intensa quando se discutem as formas do teatro moderno como um todo. Essa estética trabalhada por Aristóteles para caracterizar o teatro grego diacronicamente, vem a sofrer pequenas inferências e modificações somente no Renascimento, com o desenvolvimento do teatro do dramaturgo inglês William Shakespeare. Portanto, é a partir dessas novas formas que a literatura dramática ocidental se atualiza no século XVI e ressurgem em configurações e objetivos alheios ao teatro clássico.

O teatro moderno

O dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) marca uma divisão histórica na literatura dramática mundial, haja vista que seus textos tenham sido escritos no século XVI e XVII e fizeram dele o maior escritor em língua inglesa até os dias de hoje. Com um total de 38 peças e 154 sonetos, sua obra continua presente nas mais diferentes formas de entretenimento, sejam por peças teatrais, filmes e livros.

A própria língua inglesa toma Shakespeare como divisor histórico da evolução do idioma, assim, do Inglês Médio, a obra do autor inaugura o Inglês Moderno. E como aponta Rosenfeld (1977, p. 77), a utilização dessa língua em evolução intensa nessa época, até pelo processo de expansão e fortalecimento do inglês como idioma nacional, foi um dos fatores que retardou o reconhecimento da obra do autor na Europa. Somente a partir do século XVIII suas obras começam a ser traduzidas e apresentadas em outros países.

A luta contra os cânones clássicos da dramaturgia rigorosa iniciou-se no século XVIII, na fase do pré-romantismo alemão. Ela travou-se,

sobretudo, contra a tragédia clássica francesa, à qual foi oposta a obra de Shakespeare, como modelo supremo (ROSENFELD, 2010, p. 63).

As modificações estruturais e principalmente textuais fazem da produção shakespeariana um incrível descumpridor de regras dramáticas. O que claro, assustou os dramaturgos franceses, herdeiros honrosos da tradição aristotélica. Mas, a qualidade da literatura de Shakespeare sobressai e aos poucos se consolida, principalmente, na França e na Alemanha. Rosenfeld (2010, p. 65) escreve que “o diálogo em prosa, por sua vez, exige um estilo mais realista, o que implica toda uma série de consequências contrárias à tragédia clássica”. Fatores transgressores como este, vão sustentar o espírito transformador do pré-romantismo europeu, que acaba por tomar a obra de Shakespeare como enorme influência para a dramaturgia posterior.

Nesta perspectiva de demonstrar objetivamente o que mudou no gênero narrativo épico nessa transição, Kundera (1988, p. 10) acrescenta que o “romance descobriu, à sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência”, assim, a interpretação da realidade se dá por este caráter de incompletude que não permite atribuir ao protagonista da obra o heroísmo absoluto do passado literário. As incertezas da realidade exterior são os nutrientes dessa nova narrativa que se forma à luz de outros gêneros.

Essa ruptura aos modelos épicos fechados sinalizou um novo momento na produção literária ocidental, o romance reorganizou sua evolução estrutural e até mesmo ideológica, devido à forma artística de discutir a condição desse homem em situações instáveis em constante formação. Watt (2010, p. 16) reforça que a partir desta conjuntura o “enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada”, sob esta ótica, a atividade artística se liberta de certas amarras metódicas que aprisionavam o espírito criador dos indivíduos que se puseram a interpretar a realidade inconclusa do ser humano e todas as suas adversidades sentimentais.

E ao longo dessa história literária, as novas formas de se perceber o homem em sua individualidade e universalidade, antagonismos pertinentes aos cenários de produções modernas, se converteram em reflexões psicológicas de introspecção e crises existencialistas. E para representar todas estas formas de pensamentos, o romance passa

a se comunicar constantemente, não somente, com outros gêneros literários, mas, também com outras expressões de arte.

Portanto, as transformações foram tão necessárias para a sobrevivência dos gêneros literários quanto à própria sociedade exigia outras formulações. Da mesma maneira que a epopeia ficou presa ao mundo clássico, fazendo nascer outro gênero épico, o romance, o drama poderia também ter se extinguido frente à nova realidade humana, como declarou Rosenfeld anteriormente, a tragédia grega aos moldes aristotélicos petrificou-se em sua época. O que Shakespeare fez em sua obra, foi atualizar o drama clássico, numa tentativa de fazê-lo sobreviver ao mundo moderno, ou seja, a liberdade de estrutura dramática e narrativa que permitiu o diálogo entre gêneros dentro da própria peça.

Os traços épicos nas peças de Shakespeare são equilibrados pela ação dramática que é apresentada por episódios que delimitam um início, meio e fim da produção, respeitando uma rigorosidade dramática com um pouco mais de sequencialidade (ROSENFELD, 2002, p.72). O que significa dizer que a amplitude de ação e criação que a epopeia exigia diante do mundo moderno, repetiu-se na literatura dramática, pois, o drama necessitava de uma respiração poética para sobreviver, certo afrouxamento das regras clássicas.

O pré-romantismo em plena ascensão no século XIX caminhando para a sua efetivação artístico-literária proclamava essa ruptura com o classicismo, uma vez que a discussão de fatos sociais passa a fazer parte da poética dramática. Como menciona Roubine (2003, p. 92), “toda criação deve ser uma inovação, e é na inovação que o gênio criador desabrocha melhor”, numa referência direta aos românticos que sedentos de mudanças, percebem nas rupturas do teatro de Shakespeare um novo trajeto a seguir. Guizot, através do seu *Ensaio sobre a vida e obras de Shakespeare* de 1821, defendeu esse novo drama, agora, com traços épicos que permitiam ao escritor propor releituras da história também por meio do teatro. O teórico Roubine (2003, p. 94) parafraseando Guizot enfatiza que:

O drama shakespeariano cumpria uma função social. Ao encenar as grandes páginas da história inglesa diante de um público popular, o autor de *Henrique V* contribuiu para forjar um profundo sentimento de identidade e solidariedade nacionais, cuja solidez e dinamismo o período napoleônico permitira perceber.

A função social começa, então, a fazer parte desse pragmatismo moderno. E se para o teatro aristotélico, a catarse era o principal objetivo da tragédia, esse drama renovado adquiriu outros papéis artísticos. Atingir ao público popular seria uma grande revolução, uma vez que, ensinar ao povo sua própria história através da dramaturgia se tornaria o elemento nutricional para toda a arte posterior a esse período.

Como a vertente aristotélica classificava o drama em tragédia e comédia, com tal divisão, havia um tipo de segregação temática. A tragédia deveria representar os homens “maiores que a natureza”; e a comédia deveria encená-los de forma depreciativa, diminuindo-os, assim, a aristocracia grega só poderia estar em uma tragédia, encenando os feitos divinos, enaltecendo a si e aos deuses, enquanto que a comédia representaria outras classes sociais. O que Shakespeare propõe, é o cruzamento dos gêneros e das ações, os personagens não estariam mais fadados a pertencer a grupos separados.

As proposições didáticas de Aristóteles sustentou um tipo de segregação estética que impossibilitou uma representação totalizante como nas peças produzidas por Shakespeare as quais puderam atingir um valor de verdade e de maior alcance sentimental e artístico (ROUBINE, 20013, p. 103). A característica realista torna-se uma vertente em desenvolvimento do romantismo europeu, o que significa dizer que ocorre uma aproximação dramática entre o contexto de produção e a obra.

Isso poderia ser conseguido através da integração dos personagens com o ambiente e com a história local, discutindo a condição humana em sua espacialização e contextualização sócio-histórica. Shakespeare inaugura a humanização do drama, a aproximação dos conflitos da ficção com a realidade. O homem passa a participar de um jogo de relações que o conduzirá a desfechos imprevisíveis, o destino aos poucos perde seu domínio e torna-se consequência dos caminhos tomados e entrecruzados.

Porém, não se pode pensar que as divisões sociais estariam resolvidas no palco. O absolutismo monárquico ainda era uma realidade vívida, no contexto inglês e até mesmo, europeu. Contudo, pode-se dizer que havia um caráter realístico muito maior nas obras de Shakespeare do que em produções clássicas. As peças históricas do dramaturgo inglês discutiam a monarquia como forma de narração épica dos grandes nomes do país.

Essa caracterização do ambiente e da história locais fortalece o drama em toda a sua estetização e abertura, o mundo da realeza e suas crises éticas e morais se combina com o grotesco da realidade, numa interpretação do real que faz as classes humanas dialogar subjetivamente entre si. Em poucas palavras, a tragédia torna-se um pouco mais cômica, e a comédia se converte trágica em determinados momentos.

De acordo com Rosenfeld (1977, p. 88) o crítico alemão Schlegel define com maestria a obra dramática de Shakespeare ao afirmar que seu drama romântico pode ser imaginado como um quadro com movimentos dos grupos e que reproduz o mundo de maneira bem sucedida. Trata-se, sem dúvida, de um divisor de águas para o mundo da dramaturgia mundial e que servirá de inspiração aos movimentos artísticos e literários ulteriores, os quais tiveram sempre em Shakespeare, uma fonte de recursos constantemente visitada para qualquer produção romântica ou mesmo contemporânea.

Após essa descrição teórica sobre Shakespeare e sua produção dramática, de enorme valor artístico e histórico, torna-se necessário salientar que tem-se tentado, ao longo dessa explanação, elaborar um quadro comparativo entre as características fundamentais do drama clássico e a obra do dramaturgo inglês, com o objetivo de destacar as principais transformações conceituais e práticas para a literatura dramática ocidental, uma vez que essas mudanças serão fundamentais para o entendimento do teatro contemporâneo e todas as suas acepções sociais e políticas em que se converteu ao longo de sua história.

Considerações finais

O teatro perpassa o período clássico de forma marcante para a história cultural do ocidente, fornecendo à modernidade artística transformações conceituais, estruturais e estéticas indispensáveis para o constante processo de atualização da arte às latentes reconfigurações sociais como um todo, coube à teoria literária debruçar-se sobre a literatura dramática e investigar as mudanças substantivas dessa forma de arte tão importante para a sociedade contemporânea.

Pode-se concluir, portanto, que a temática histórica começa a fazer parte da literatura dramática por meio de seu caráter épico, ou seja, narrativo dentro do drama, assim, essa tem sido a maior mudança aplicada ao teatro, desde o drama grego clássico. Porém, essa necessidade do teatro de tratar da história no palco não deve ser concebida

como infidelidade a sua origem grega, mas, como uma atualização imprescindível para a sua continuação. Pois, quando nos referimos ao outro gênero literário clássico, a epopeia, não é mais possível imaginá-la para a sociedade moderna. A transformação da epopeia para o romance moderno está muito relacionada ao drama também, visto que a totalidade e certezas que existiam no mundo grego, já não mais condizem com a realidade do mundo moderno.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão do Livro, 1959.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre o teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editore, 1983.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 4 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Buriti, 1965.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. *O cenário no avesso*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARANHOS, Kátia (Org). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

DRAMATIC LITERATURE: THE CULTURAL HISTORY OF THEATER

ABSTRACT

This paper presents the main transformations of Western dramatic literature through a diachronic panorama of the theater as a literary genre of long cultural history. The literature review was structured from the main theorists of theater as Rosenfeld (1977, 2010), Magaldi (2001), Roubine (2003) and Szondi (2001) to provide the theoretical and poetic trajectory of theatrical artistic production by highlighting the conceptual changes from the classical theater to the modern theater.

Keywords: dramatic literature, classical theater, modern theater.

Recebido em 12/09/2015.

Aprovado em 02/12/2015.