

Ora, direis ouvir estrelas¹: historiografia e história do teatro brasileiro

Tania Brandão

“Toda história é arqueológica por natureza e não por escolha: explicar e explicitar a história consiste, primeiramente, em vê-la em seu conjunto, em correlacionar os pretensos objetos naturais às práticas datadas e raras que os objetivizam, e em explicar essas práticas não a partir de uma causa única, mas a partir de todas as práticas vizinhas nas quais se ancoram” (Veyne, 1982, p. 181).

Escrever história do teatro é, em mais de um sentido, produzir poeira de estrelas, escrever a história das estrelas. Quer dizer, é, ao mesmo tempo, institucionalizar o efêmero e é também reduzir o impacto sensacional das musas de uma época, as estrelas da cena, monstros sagrados capazes de magnetizar os contemporâneos, tristemente reduzidos a releição histórica graças à ação das lentes do pesquisador. Tal se dá ainda quando a história do teatro pretende ser *história de anônimos* ou de rotinas e trivialidades associáveis à vida co-

mum dos homens, sem brilho e *glamour*. Quer dizer, a história estelar aparece mesmo quando o historiador se propõe a escrever não a história dos astros de primeira grandeza, sejam eles atores, autores ou encenadores, mas a história dos coadjuvantes, dos técnicos ou de qualquer um dos múltiplos saberes e fazeres *menores*, a um só tempo auxiliares e essenciais para a construção da cena, toda a constelação de referências que orbitam em um determinado momento, tecendo a vida do teatro de uma época, contribuindo para que ele aconteça.

Pois ainda estes *anônimos* são anônimos *diferentes* dos mortais comuns. São fatos ou existências de alguma forma tocados pelo fulgor das estrelas com quem convivem e a cujo brilho servem, foram *contaminados*. Há um sentido transcendental mesmo nestes seres e fazeres que poderiam ser tidos como acessórios, banais, orbitais: o fato de agirem em função da arte, ainda que suas pessoas ou suas práticas não sejam consideradas como exemplares manifestações da arte

Tania Brandão é professora e pesquisadora de História do Teatro Brasileiro (Escola de Teatro–UNIRIO), Doutora em História Social, Diretora da Escola de Teatro da UNIRIO.

¹ Olavo Bilac (1865-1918), *Poesias*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1978.

“Ora (direis) ouvir estrelas! Certo / perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto, / Que para ouvi-las, muita vez desperto / E abro as janelas, pálido de espanto... / E conversamos toda a noite, enquanto / A via-láctea, como um pálido aberto, / Cintila. E ao vir do sol, saudoso e em pranto, / Inda as procuro pelo céu deserto. / Direis agora: “Tresloucado amigo! / Que conversas com elas? Que sentido / Tem o que dizem, quando estão contigo?” / E eu vos direi: “Amai para entendê-las! / Pois só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas’.”

propriamente dita, mas meros complementos. Até mesmo se o assunto for a política das verbas oficiais destinadas ao teatro ou a formação da sociedade de mútuo auxílio dos dramaturgos, o historiador não poderá deixar de enfrentar o tema da dinâmica das estrelas.

Na realidade, não existe, a rigor, em nosso mundo ocidental, a hipótese de um teatro e de uma história do teatro que não sejam a história de personalidades ímpares, seres incomuns, celebridades, mesmo quando a atenção do estudioso volta-se para momentos mais recuados no tempo, em que as próprias estrelas – atores, autores, criadores em geral – se esfumaram e ficaram para a posteridade como identidades imprecisas. Um desafio *a priori* para o historiador é, portanto, o de se movimentar diante destes seres incomuns e dos fatos que os cercam sem sucumbir a uma ideologia simplista da genialidade.

Esta situação, na verdade, não é só uma resultante da condição da arte em nossa sociedade. Além da obra proposta ser proposta como *obra de arte*, extração que atribui um estatuto especial àquele que a produz ou se associa em algum grau à sua produção, a condição de *presença* inerente ao teatro torna-o também profundamente *autoral*, no sentido de identificação social de quem faz teatro e no sentido de obtenção de um séquito de *leitores* – no caso, espectadores. Isto se dá mesmo quando o lugar de apresentação é a praça pública mais modesta: a celebração coletiva promovida pelo teatro não é a festa². Assim, mesmo aqueles nomes do teatro cuja identidade ficou encerrada no tempo em que viveram e que, portanto, não nos foi dada a conhecer claramente, passaram à história do teatro como *artistas*, quer dizer, *estrelas* de sua época. Os exemplos poderiam levar à apresentação de um panteão tão díspar que estariam lado a lado Téspis, o Padre Ventura, a Maria Joaquina ou Marucas e até mesmo o tal do Manoel Luiz.

Haveria, portanto, no gesto do historiador, uma operação paradoxal: uma aclamação, no sentido de transpor um fato da sensibilidade corrente para a imortalidade, e um rebaixamento, no sentido de olhar o gênio de uma época não mais com embevecimento, mas sim com as lentes do juízo crítico. A observação tem um alcance contundente: parece urgente hoje atuar em história do teatro com atenção para a definição do gesto do historiador da especialidade. Em tais condições, é justo afirmar que o ato de optar por escrever *história do teatro brasileiro* impõe um outro ato, o de reconhecer práticas instauradas em determinado território, percebendo-se a extensão da realidade histórica destas práticas, mais exatamente a sua situação no teatro ocidental.

Teatro ocidental: o teatro brasileiro não possui densidade diferenciada o bastante frente ao palco europeu. Se a colonização portuguesa fez com que a cena nacional persistisse portuguesa até boa parte do século XX, o século XX europeu, em particular francês, constitui referência obrigatória para a compreensão da arte e da cultura da mesma centúria no Brasil, em particular para a compreensão da cena e para a reflexão sobre a sua historiografia.

Faz-se necessário um certo desvio – é preciso delimitar o lugar de que se fala, é preciso indicar, ainda que resumidamente, o que seria o “século XX teatral”. Um conceito poderia ser eleito como eixo fundamental para a reflexão, o conceito de *teatro moderno*. Para sintetizá-lo em poucas palavras, a partir das análises propostas por Roubine (1980) a propósito da história do advento do palco moderno na França, poder-se-ia afirmar que o *teatro moderno* foi, tal como o movimento moderno na arte em geral (Bradbury-McFarlane, 1989, p. 37-8), uma revolução histórica sem precedentes, posto que instaurou em cena um fazer artístico que se pre-

² A festa seria o lugar do anonimato por excelência – parece lícito recorrer à afirmação de Duvignaud (1971, p. 33): “*le contraire du théâtre, ce n'est pas l'anti-théâtre ou le théâtre révolutionnaire, c'est la fête*”.

tendia inaugural, articulado a partir da prática da *encenação*³.

Quer dizer, o *moderno* no palco seria a instauração da era do diretor (encenador), responsável por uma intervenção artística sobretudo cênica, pela sugestão de uma poética da cena capaz de suprimir a dinâmica *anterior* do teatro, das divas, hierarquias, convenções e *utilidades*. Vale frisar – a transformação viu nascer o *teatro moderno – encenação*, poética de um diretor em uma determinada relação com um texto (ou pretexto) em que os atores deixaram de ser *monstros sagrados* ou princípios dominantes e determinantes da estrutura poética. Este conceito de moderno, no teatro, reconhecera a *crise da arte*, a dinâmica contemporânea definidora da arte – a crise da *representação* e da *mimesis* – processo que marcou o aparecimento da arte moderna. Tal significaria, em seu alcance mais radical, o reconhecimento da perda de um sentido imediato, de uma comunicabilidade mecânica e positiva, por parte da arte, para com a sociedade. A transformação determinou o que se costuma denominar *autonomia das linguagens artísticas*, ou sua *autoconsciência*, já que os pressupostos da arte deixaram de ser universais, metafísicos, como se dava na tradição ocidental anterior.

De acordo com esta abordagem, seria lícito afirmar que o palco brasileiro persistiu durante boa parte do século XX sintonizado com o teatro do século XIX – e este seria o alcance da influência lusitana – e que a “revolução francesa” cênica teria começado a se tornar moeda corrente no mercado apenas no final dos anos quarenta. Este caráter *reflexo* da atualização artística deu-se em condições peculiares, induzindo a determinadas vertentes estéticas de traba-

lho, é bom que se afirme, ainda que não seja possível abordar aqui com mais vagar este processo. É preciso, antes, retornar à análise do moderno.

O tema importa em múltiplos sentidos: cumpre indagar a respeito da natureza e do significado da reflexão intelectual efetuada a propósito deste teatro para que se disponham de ferramentas adequadas à análise do teatro atual produzido no país. Trata-se sem dúvida de buscar a lição da História, isto é, situar um processo e as narrativas construídas a respeito deste processo, para lançar uma nova luz sobre o que se faz hoje. Mas a tarefa é vária, extensa, comporta alguns desafios, em particular aquele de uma pergunta que é simples apenas em sua aparência – como se escreve a história do teatro hoje?

A empresa necessita ser ela própria histórica. Ou seja, não se pode perder de vista a definição de História com que se pretende trabalhar. A História não pode pretender ser operação ingênua, não pode ignorar os grandes dilemas e as grandes definições que a envolveram em nosso século. Mais, até: a necessidade urgente é o reconhecimento de que escrever História do Teatro é operar em um campo novo de estudos e de que este campo está longe da placidez intelectual. Ao contrário, ele está incomodamente situado no centro dos debates e indagações atuais a respeito da possibilidade mesma da escrita da História e como tal necessita ser tratado. O ponto de vista deste texto é uma adesão às teses de Hobsbawn (1991) em sua crítica a Lawrence Stone (1991) – escrever História seria uma empresa narrativa sim⁴.

Tal empresa estaria voltada não à construção de uma modalidade de relato idêntico, em

³ Para a definição de *encenação*, ver Copeau, 1974; Corvin, 1991; Pavis, 1996.

⁴ A narrativa, afirma Hobsbawn, seguindo o texto de Stone, que buscou situar o seu ressurgimento nos anos 1950-1970, seria “um ordenamento cronológico do material em ‘uma única história coerente, embora possuindo sub-tramas’ e uma concentração ‘sobre o homem, e não as circunstâncias’” (Hobsbawn, 1991, p. 40-1), em que não haveria uma preocupação com o esclarecimento de uma questão mais abrangente que iria além da estória particular e seus personagens.

sua forma, aos relatos ficcionais, dos quais se distinguiria apenas por seus conteúdos, como desejaria Hayden White (1991, p. 49), mas antes viabilizaria construir generalizações acerca da aventura do teatro, em sintonia – ainda que remota – com o jogo social contemporâneo, interessadas, estas generalizações, nas grandes perguntas sobre os *porquês*, para tentar criar uma explicação coerente da transformação no passado. Não é pouco o que se propõe: a história é um dos falsos objetos naturais, é o que se faz dela, escreveu um dia Paul Veyne (1982, p. 181) ao analisar a obra de Foucault.

A proposta de Paul Veyne tem o mérito de viabilizar a formulação de um método, a atualização do *método pictórico* atribuído por ele a Foucault. Seria a explicação do *objeto* pela realidade do *fazer* em cada momento da história, mas considerando-se a explicação das práticas a partir de todas as práticas vizinhas, relacionadas (Veyne, 1982, p. 181). Pouco importa, ao final, se o produto desta operação é uma *representação narrativa da realidade* – ela não seria simplesmente constituída de um *passado* representado apenas de modo *imaginário* (White, 1981, p. 89), mas revelaria *um modo* de representação, uma possibilidade da História de nosso tempo, um exercício de leitura crítica das fontes, dos vestígios deste passado.

No caso da História do Teatro, parece urgente enveredar por um caminho tributário desta reflexão, para analisar os procedimentos da história que está aí, à disposição daqueles que gostam de pensar o teatro, e tentar oferecer novas opções para o amante da história da cena. Assim seria possível buscar respostas para outra pergunta – como escrever a História do Teatro Brasileiro hoje? Se uma tarefa tão ambiciosa com certeza escapa aos limites deste artigo, ao menos algumas indicações produtivas, ainda que provisórias, podem ser esboçadas. De saída, dois grandes objetivos precisam ser atendidos, considerados fundamentais. O primeiro seria a revisão analítica da historiografia da História do Teatro Brasileiro, formulada a partir da ótica da *história do teatro moderno*. O

segundo, complementar, a reflexão a respeito de suas *fontes*, tanto no que concerne ao próprio conceito de fonte, quanto às usadas pelas vertentes tradicionais desta mesma historiografia.

No primeiro caso, a ação se faz ditada pelas coordenadas de nosso tempo. Como já se observou acima, não há como entender o teatro brasileiro nesta altura do século XX sem recorrer às considerações a respeito do *teatro moderno*. Assim, é preciso nuançar o conceito de História do Teatro adequado para dar conta do estudo da História do Espetáculo em nossa época, viabilizando a análise das múltiplas formas de intervenção artística que o termo teatro permite, hoje, abranger. *História do Espetáculo*, dissemos: em larga medida o teatro de nosso tempo, posto que *moderno*, é *espetáculo* e não *dramaturgia*, condição que não desautoriza os estudos dramaturgicos, mas que exige apenas que o estudo do teatro não se reduza a esta abordagem.

Em tais condições, a História do Teatro necessita surgir como exegese de projetos poéticos e de poéticas, fazeres que dialogam entre si e que se inscrevem no tempo, mas considerando precisamente que a ordem da arte deixou de ser a ordem dos *universais concretos*, da fundamentação metafísica e teleológica, para ser sobretudo a investigação a respeito de seus modos de operação e de inserção social. A história necessitaria romper, em sua forma de escrita, com a narrativa ingênua de justificação (inclusive no sentido teológico da palavra) da dinâmica estelar.

Trata-se de uma História que precisa ser também História do Tempo Presente: ela deve abandonar qualquer veleidade a respeito de um interdito acerca do objeto próximo, tal como formulado pelos historiadores *antigos*, que protestavam em defesa de uma pretensa isenção do historiador, possível no seu entender apenas quando havia uma distância temporal em relação ao campo de estudos. É preciso desfazer a mitologia do olhar isento e indicar o sentido e a intenção do olhar do estudioso. Configuram-se aí, portanto, duas intervenções que dialogam entre si – uma que busca identificar a arquitetura do teatro de nosso tempo e outra que se

formula deliberadamente como produção intelectual de nossa época.

É preciso reconhecer, assim, uma decorrência automática destas considerações: a definição de História adequada ao trabalho em História do Teatro só pode ser aquela proposta em sintonia com o conceito de *moderno*, condição que privilegia o reconhecimento da *encenação* como dinâmica poética fundante do fato teatral. Automaticamente a opção invalida a possibilidade de uma História cujo centro de gravidade seja a análise da dramaturgia, como já se observou acima. E tal se dá na medida em que a *encenação* é o ponto axial do teatro do século XX até mesmo para o debate acerca de suas peças. Mesmo quando o pesquisador se defronta com propostas que pretendem ser *textocêntricas* no sentido proposto por Copeau e Silvio D'Amico, aliás uma referência de absoluta importância para o caso brasileiro, em que vicejou uma estética moderna de raiz hegeliana e croceana, o valor que está em jogo é ainda a *encenação*, vale destacar.

Tais definições, contudo, estão longe de figurar sem problemas. O teatro é uma arte da presença; esta condição exige que a cena mantenha um diálogo efetivo com o *senso comum* contemporâneo para que se complete a cadeia de comunicação essencial para o palco. Portanto, em grande parte o teatro é tributário da sensibilidade coletiva de seu tempo. Vale dizer – o teatro é o território possível para intervenções radicais até certo ponto; na realidade, a sua materialidade é muito mais a das radicalidades poéticas relativas, posto que elas necessitam ser *compartilhadas* para existir. Assim, se nas artes plásticas e na literatura o tema do *moderno* implica em rupturas consideráveis com formas correntes ou cristalizadas de percepção, no teatro o *moderno* não significou sempre e necessariamente o rompimento decidido e absoluto com uma estética do *sentido*. Em tais condições, reconhecer o *moderno* na cena significa situar a existência de obras de arte de caráter metafísico tradicional, uma *mimesis* sem qualquer tensionamento. A dificuldade para o pesquisador, notadamente

no caso do teatro brasileiro, é a possibilidade de convivência em um mesmo tempo de formulações bastante diferenciadas – do realismo-naturalismo à dissolução de todos os *ismos*, à performance e à instalação.

Outra reflexão importante é a hipótese de estruturação do *mercado* de arte, para configurar até que ponto existe um *mercado teatral* nacional, capaz de viabilizar, indiretamente, a vigência de um *mercado de arte teatral*, que estaria, por sua vez, em atrito com a produção mediana corrente, aproximada com a comunicação de massa, e de certa forma viabilizando ousadias maiores de linguagem – o território da *vanguarda* e da *inovação*. Tudo indica que é conveniente buscar o recurso a uma definição de um “sistema teatral brasileiro”, por mais que este *sistema* possa parecer fraturado com relação à etimologia do termo ou a uma definição mais rígida da palavra. A história deste sistema, *grosso modo*, remontaria ao século XIX, ao menos em parte; seria preciso estabelecer as nuances de sua dinâmica no século XX. O tema merece um estudo específico: o seu tratamento é objeto de um outro artigo, a ser publicado (Brandão, n.p.).

Em uma primeira abordagem, o que se pode afirmar é que o *sistema teatral brasileiro* teria se estruturado a partir de 1813 – isto é, a partir da vinda da família real portuguesa para a colônia, com a inauguração do Real Teatro de S. João que, se não era oficial nem se tornou claramente uma espécie de *teatro estável*, logo surgiu como centro da vida da corte por ser o teatro, então, uma das poucas diversões coletivas adequadas a uma convivência cortesã. Nestes termos, este *sistema teatral brasileiro* foi, durante boa parte do século XIX e quase durante toda a primeira metade do século XX, portanto ao longo do Império, da Primeira República e da Era Vargas, ele foi, é importante frisar, uma hegemonia teatral carioca. O Rio de Janeiro constituiu-se como corte e como tal arrebatou a atenção do país, instaurando uma modalidade de poder cultural que persiste até hoje, ainda que, no final dos anos quarenta, a cidade de São Paulo tenha se tornado o centro de produ-

ção teatral do país. Apesar da capital cultural do país continuar sendo ainda hoje o Rio de Janeiro, o teatro moderno brasileiro é, em sua densidade maior, paulista. O resto do país, mesmo que conte com alguns centros dinâmicos dedicados ao teatro, ainda se mantém sob um ritmo amador, comandado pelo eixo Rio-São Paulo, a *Meca* procurada por todos os que anseiam obter projeção nacional. Nenhum outro ponto do território consegue, até o momento, falar de teatro para o país.

Estas coordenadas mínimas parecem imprescindíveis para que se possa pensar a possibilidade da escritura da História do Teatro Brasileiro. Mais ainda – é necessário também historiar a História do Teatro Brasileiro, pensar as obras disponíveis existentes na estante de teatro que se propuseram a oferecer uma visão de conjunto, temporal, estrutural, da cena brasileira – quer dizer, obras que se pretenderam históricas em sua formulação.

Na verdade, a História do Teatro Brasileiro é uma especialização recente, se é que é possível considerar que ela realmente existe enquanto tal. Para um autor significativo como Sábato Magaldi (1962, p. 271), no início dos anos sessenta era cristalina uma dura constatação: “ainda está por escrever-se uma História do Teatro Brasileiro”. O autor prosseguia observando que só quando fosse feito um levantamento completo de textos poder-se-ia realizar um estudo satisfatório dos diversos aspectos da vida cênica e que esta não seria tarefa para um único pesquisador. Destaque-se que este levantamento não foi realizado até o momento, o que bem poderia nos levar a constatar, com pessi-

mo radical, que a História do Teatro Brasileiro ainda não foi nem será escrita tão cedo: seria uma impossibilidade.

Afastada a adesão ao diagnóstico mais negativo, é necessário que se estabeleça o alcance dos textos existentes à disposição do amante de teatro. Eles passam ao largo do debate contemporâneo a respeito da tessitura da História: ela surge no conjunto dos textos como se fosse um objeto natural, como se fosse ferramenta hábil para a construção de um duplo cristalino do passado, como se não fosse escolha, eleição, julgamento. Considerando-os em geral, é justo afirmar a existência de alguns mecanismos operatórios básicos empregados pelos autores; eles fazem com que tais textos em sua maioria possam ser enquadrados nas categorias de *relato e enumeração cronológica, inventário dramaturgico, vivência pessoal, crônica impressionista ou crônica episódica*, com frequência misturando procedimentos de cada uma⁵. São formas de narrativas simples, ingênuas, em que o motor dos textos é uma compreensão da História não problematizada. Em especial nos textos mais recentes e que tratam mais especificamente do *teatro moderno*, não há uma ruptura com um enfoque aristotélico-cartesiano ou hegeliano, embora tais enfoques possam ser inconscientes, nem o reconhecimento do tema da *crise da arte* como fundante para a reflexão sobre as obras artísticas em nosso século. Portanto, não aflorou ainda na historiografia o debate acerca da *crise da historicidade* da arte – há uma eclipse da pergunta a respeito da possibilidade de se escrever a história da arte (Argan, p. 1988, 79-89)⁶.

⁵ A lista dos autores comentados e que formam o *corpus* da História do Teatro Brasileiro a que o texto se refere é: Paixão (s.d.); Silva (1938); Sousa (1960); Magaldi (1962); Dória (1975); Prado (1988). Deste autor, também foram considerados os volumes: *Peças, pessoas, personagens* (1993) e a obra referente às críticas – *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1955); *Teatro em progresso* (1964) e *Exercício findo* (1987).

⁶ Segundo o autor, “a questão da historicidade dá lugar a três hipóteses: 1) a arte desenvolve-se segundo uma história própria, a história da arte, relativamente à qual só é possível avaliar os factos e a sua sucessão; 2) a arte desenvolve-se segundo a história da sociedade, de que constitui um aspecto ou apenas um reflexo; 3) a arte como puro acto criativo não é redutível à história”.

Em seu conjunto, estes textos não fogem ao que se poderia designar *padrão tradicional* ou *conservador*, na medida em que apresentam, subjacente às idéias expostas, um conceito de teatro bastante aproximativo do paradigma do século XIX. Recorrendo-se às linhas gerais de um estudo feito por Francisco José Calazans Falcon (1996) a respeito da identidade dos historiadores brasileiros, seria necessário situá-los com maior conforto junto à vertente da *tradição*; ao mesmo tempo ter-se-ia que reconhecer a ausência quase absoluta da *inovação* na dinâmica de nossos estudos de história do teatro. Na verdade, a identidade do nosso historiador do teatro ainda está à sombra da velha história factual ou “acontecimental”, herdeira da vetusta história política devotada à listagem de feitos nobres e solenes em um encadeamento cronológico progressivo e cumulativo. Empirismo e positivismo não são referências distantes, bem como o classicismo de extração francesa, inclinado a considerar o texto como a forma teatral por excelência que importa considerar. Nenhum dos autores analisados rompe com esta visão mais conservadora do teatro.

Há que fazer, todavia, certas distinções. Ao longo do século XIX existiu no Brasil um entendimento da História do Teatro como um capítulo da História da Literatura; esta foi a matriz intelectual original que gerou os nossos estudos históricos de teatro, matriz que logo se desdobraria, curiosamente, na prática do jornalismo. Enquanto o teatro atraía a atenção dos professores e especialistas em literatura, enfoque que migrou para os jornais, cabe destacar que o campo de estudos nunca mobilizou de maneira expressiva os historiadores propriamente ditos.

Varnhagen, Vieira Fazenda, Mello Moraes e Moreira de Azevedo, para indicar alguns nomes de maior projeção, fizeram referências ao teatro em suas obras quase sempre com um cálculo de *ilustração*, complemento ornamental do fluxo da dinâmica histórica propriamente dita, esta sim importante, seguindo nestes *apêndices* uma concepção da cena tributária dos estudos literários ou formulada conforme uma abordagem cara à *história heróica*, de enumeração de personalidades e feitos.

Se o historiador Max Fleiuss assinou um artigo devotado ao palco nacional por volta de 1922, a única contribuição decisiva que pode ser extraída de sua obra, de dimensões singelas, é o esforço permanente do autor para sintonizar o teatro com o processo histórico mais amplo, visto, aliás, como a crônica da sucessão de fatos políticos, coloridos aqui e ali por tons pitorescos da vida cotidiana contemporânea⁷. Seria preciso estabelecer, contudo, a relação entre este texto e o livro de Múcio da Paixão que, pronto desde 1917, circulava sem comover algum possível editor. De toda forma, não há notícia a respeito de outra contribuição relevante de historiadores para a redação da História do Teatro Brasileiro – é curioso que Sérgio Buarque de Holanda, situado por Falcon como um dos artífices do movimento de renovação da História a partir dos anos trinta, tenha constituído, nesta década, a Comissão de Teatro Nacional que deu origem, em 1937, ao Serviço Nacional de Teatro, sem no entanto revelar, enquanto historiador, interesse mais decidido pela arte⁸.

Um outro texto ainda necessita ser considerado por traduzir um momento eloqüente da História do Teatro Brasileiro – trata-se do arti-

⁷ Max Fleiuss (1868-1943) publicou o artigo em 1922, no *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*; em 1955, o texto foi republicado na revista *Dionysos*, n.º 5 (Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1955).

⁸ Uma portaria de 14 de setembro de 1936 do Ministro Gustavo Capanema instituiu a Comissão de Teatro Nacional, integrada por Múcio Leão, Oduvaldo Viana, Francisco Mignone, Sérgio Buarque de Holanda, Olavo de Barros, Benjamin Lima e Celso Kelly.

go *Teatro*, de Leo Kirschenbaum, escrito em meados dos anos quarenta. De saída o autor qualifica a história de nosso teatro como uma espécie de ausência, observando que o drama brasileiro, como forma de literatura, ainda está por ser estudado e que os vários volumes já publicados com o objetivo de apresentar um histórico do teatro brasileiro não passam de “compilações de fatos dispersos, miscelâneas de títulos e de autores, listas de atores e companhias” (Kirschenbaum, 1998, p. 1259). A referência direta é aos textos de Múcio da Paixão e Lafayette Silva, em que não se encontra “nem uma apreciação concatenada dos méritos e defeitos de cada obra, nem uma exposição inteligente dos processos evolutivos, movimentos ou tendências” (*id.*, *ibid.*).

Destaque-se que a sua ótica é a de defesa do drama enquanto base para o ofício do historiador. Além da crítica cerrada que faz a todos os textos disponíveis voltados para o assunto, um outro fato relevante indicado pelo autor era a ocorrência, em seu tempo, de um verdadeiro combate entre os profissionais da velha guarda e os amadores e jovens, sobretudo o grupo Os Comediantes, que a seu ver estavam propondo um “novo teatro” e que eram bastante atacados pelos conservadores, inclusive através da revista da SBAT, situação que o levou a elogiar o Ministério da Educação, por apoiar os novos, e a sublinhar a necessidade de que se favorecesse uma nova dinâmica de trabalho teatral, para “erguer o nível artístico do palco nacional” (*id.*, *ibid.*, p. 1265).

Há, portanto, uma compreensão do teatro brasileiro como manifestação artística pouco nobre, um tanto desqualificada, destituída de dignidade intelectual; esta abordagem despontou no final do século XIX, mais ou menos ao mesmo tempo em que triunfava o teatro ligeiro, em especial as *revistas*, e conheceu diferentes formulações nas letras de autores diversos, como José de Alencar, Machado de Assis, Quintino Bocaiúva. O seu peso foi de tal ordem que motivou mesmo o conhecido movimento de pressão contra Artur Azevedo, acusado por alguns

contemporâneos de ter provocado a decadência do teatro nacional. Esta bandeira foi sem dúvida incorporada pelos jovens *modernos*, situação que fez com que preservassem uma visão do palco como missão civilizatória típica do século XIX: era preciso não só derrubar o que existia em cena, *os antigos*, mas enobrecê-la intelectualmente, gesto que faria com que o teatro se libertasse de uma espécie de solidão cultural. Trata-se de tema extenso e para avaliá-lo melhor bastaria levantar, por exemplo, a trajetória da análise crítica da obra de Artur Azevedo nos textos de Décio de Almeida Prado, que apresentou variações notáveis ao longo da carreira do crítico paulista.

Em tais condições, não é de se espantar que, na lista de historiadores do teatro acima considerada, sobressaia uma particularidade decisiva: todos exceto um são homens de teatro. Tanto Múcio da Paixão (1870-1926), como Lafayette Silva (1878-1939), Gustavo Dória (1910-1979), Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Sábato Magaldi (1927-) são homens de teatro, na medida em que no mínimo atuaram na imprensa enquanto críticos. Apenas Galante de Sousa (1913-1986) foi pura e simplesmente um intelectual, dedicado em particular ao estudo da literatura brasileira.

Portanto, se no texto singelo de Max Fleiuss uma certa distância do palco pode ser percebida, uma espécie de olhar exterior que sacrifica algo da identidade do objeto de estudo, nestes outros autores a questão não é absolutamente desta ordem. Ao contrário – em diferentes momentos os textos foram tecidos como *vivência pessoal*, devido ao engajamento direto dos autores em episódios teatrais específicos de seu tempo; a tônica é a proximidade, algum gênero de cumplicidade ou adesismo. Eles estão falando de realidades vividas e segundo pontos de vista bastante particulares. O fato, aliado em alguns casos a uma densa formação intelectual, viabiliza o aparecimento de *autoridades* no assunto e de versões hegemônicas do processo histórico, sem que se fale também na apresentação de um *modelo* de ação para o historiador.

A situação é importante: se a princípio estas histórias poderiam ser separadas em dois grupos distintos, compostos por uma *história tradicional* (Paixão, Silva) e uma *história inovadora*, ligada esta a um processo ou a um desejo de renovação (Dória, Sousa, Magaldi, Prado), logo é necessário reconhecer que elas apresentam incômodos pontos de aproximação, redutores do alcance do projeto de mudança, posto que algumas das práticas tradicionais mais discutíveis não são ultrapassadas. E o primeiro ponto a observar é decisivo: em que pese a importância, a seriedade de propósitos e a densidade que possam apresentar, os textos não se preocupam em delinear o quadro conceitual em que se movimentam, nem desenvolvem uma reflexão alentada a respeito de seus procedimentos metodológicos e técnicos, operações estas quando muito descartadas nas rápidas palavras habituais de apresentação das obras, nos prefácios ou posfácios. O teatro é tratado como se fosse um objeto natural e espontâneo, que prescinde de maiores reflexões, condição que também define a atitude do historiador. A estrutura básica dos textos é a do relato e da enumeração cronológica, mesmo quando obedece a um ritmo um tanto confuso, como o de Lafayette Silva.

A consequência natural é a ausência de uma definição de História, um pouco como se existisse um campo de estudos consolidado ou como se houvesse uma clareza cristalina a respeito do que História do Teatro venha a ser. Ela surge, então, com uma aura ingênua de inventário de estrelas, genialidades. Há uma naturalização do procedimento intelectual – uma atitude problemática no caso dos autores associados à aventura moderna, uma vez que insinua a sua autopercepção como continuidade em relação aos autores anteriores. Outro tema curioso, além da não definição da História e da inconsciência em relação à realidade do teatro enquanto arte, é o tratamento dispensado pelos autores mais recentes àquele que seria o seu território de ação por excelência, o *teatro moderno*. Em geral, eles recorrem ao procedimento empírico de situar o teatro moderno como epi-

sódio cronológico da história; a expressão *teatro moderno* não é sequer definida, em qualquer sentido. O teatro moderno surge antes muito mais como uma supressão, uma negação esquemática de algo anterior mais ou menos nebuloso, do que uma afirmação teórica precisa ou como uma intervenção teatral esteticamente caracterizada.

É importante frisar que os volumes considerados, apesar de certas aproximações e diálogos, apresentam densidades diferenciadas; lidam em geral com abordagens únicas, por vezes irredutíveis, da História do Teatro. Todos, no entanto, tendem a valorizar mais a emergência de *personalidades*, em lugar da consideração de *projetos*, seguindo um modelo a um só tempo tributário da História da Literatura e do registro jornalístico, posto em prática a partir do final do século XIX, como já se observou. A ausência do historiador fez com que o território da História do Teatro se constituísse como proximidade frente à área de estudos literários e ao jornalismo; a migração do crítico para a função de historiador deu-se com naturalidade – dos autores citados, todos exceto Galante de Sousa atuaram como críticos antes de se tornarem historiadores.

Para tornar mais nítida esta abordagem, vale ir um tanto mais adiante na reflexão a respeito do tratamento que estes textos dispensam à definição de *teatro moderno*. O primeiro caso a considerar, o livro de Galante de Sousa, é o mais antigo (1960) e o mais geral dentre os considerados que tratam da História do Teatro Brasileiro abrangendo o tema em pauta. O autor revela, no entanto, que manipula o conceito mais multifacetado da operação histórica específica. Muito embora sejam consideráveis as restrições que lhe possam ser feitas, é o único que aborda, se bem que separadamente, as diferentes instâncias envolvidas no fato teatral, revelando o palco como resultado de um fazer que é multiplicidade de intervenções. Esta condição parece ter surgido a partir de uma leitura bem sistematizada dos textos de Múcio da Paixão e Lafayette Silva, obras que oferecem ao leitor, segundo uma estrutura bastante caótica, uma

avalanche de informações das diferentes dinâmicas envolvidas no fazer teatral. A esta condição somou-se uma extensa pesquisa. Assim, Sousa apresenta dados tanto da literatura dramática (ocasião em que com frequência segue comentários de outros autores, em especial os de Décio de Almeida Prado, por não se sentir seguro enquanto analista da literatura dramática), quanto das peculiaridades da cena e das condições sociais da categoria artística, das formas de montagem, dinâmicas sociais e de poder importantes para o teatro. “Teatro” é aí, portanto, um jogo de forças que ultrapassa o problema dramaturgic, muito embora sob tratamento muito discutível, posto que ainda norteado pelo drama e por demais empírico e compartimentado.

O autor refuta, por exemplo, a possibilidade de trabalho com a História do Tempo Presente – “de 1920 para cá, torna-se mais difícil a análise histórica e a crítica dos fatos, porque sua proximidade ao presente nos impede a visão panorâmica, necessária ao exame imparcial”. Ele encadeia “duas palavras” sobre o movimento modernista de 1922 – comenta, sem maiores análises, a falta de “repercussão apreciável e imediata” do Modernismo em nosso teatro. O tom é mais de enumeração, a pretensão é simplesmente a de registrar o fato, seguindo-se a listagem de uns tantos episódios (Sousa, 1960, p. 243-7).

O grupo Os Comediantes destacar-se-ia no conjunto, a seu ver, porque figuraria como marco decisivo de transformação: “A verdade é que a nova orientação só se concretiza com ‘Os Comediantes’, em 1938” (sic) (*id., ibid.*, p. 246). O alfabeto da cena teria sido mudado, pois o conjunto, preocupado com a renovação da cena nacional, deu a conhecer as “marcações” ousadas, “em completa desobediência às regras

tradicionais, e o maior aproveitamento do palco e adjacências. Com ‘Os Comediantes’ ficou demonstrada a importância do ‘diretor’ e os cenários passaram a ser um convite à imaginação e à fantasia do espectador” (*id., ibid.*).

Assim, não há nem uma palavra sequer de definição de *moderno*, mesmo nas três páginas seguintes, sobre *Modernas Correntes da Dramaturgia Brasileira*. O termo pode ser inferido indiretamente a partir do texto. Além disso, o autor chegou a cometer pelo menos uma considerável injustiça ao comentar a situação dos atores após a *revolução cênica* que propôs. Ele afirmou que, paralelamente ao movimento renovador, “sem aderir propriamente, mas também sem hostilizar, continuam figuras da geração anterior gozando o favor do público, como Jaime Costa, Alda Garrido, Eva Todor, Rodolfo Maier, Procópio Ferreira” (*id., ibid.*, p. 247). Pode ser que eles gozassem ainda o favor do público – resta saber qual o perfil deste público – mas não se pode sustentar que não havia hostilidade entre as duas gerações, ao menos até a época em que a obra estava sendo escrita.

Juízo assemelhado pode ser feito em relação ao texto de Sábato Magaldi. Em princípio, é importante considerar que o ponto de vista deste outro autor em relação à História do Teatro é bem diferente: o seu interesse predominante é sempre a dramaturgia, mais do que qualquer outra cogitação, o que é de saída uma abordagem discutível para que se tratem as condições do *moderno*, posto que, como já se buscou estabelecer acima, a pedra de toque do teatro moderno seria precisamente a *encenação*. Ainda aqui o limite do enfoque transparece claro no tratamento que o autor dispensa ao grupo Os Comediantes, em especial no juízo a propósito da política de repertório da equipe⁹. Destaque-se que na versão deste autor o papel revolucio-

⁹ “Reunindo amadores, lançaram-se Os Comediantes à tarefa de reforma a estética do espetáculo. Não se observou uma diretriz em seu repertório, nem coerência nos propósitos artísticos. Um lema apenas pode ser distinguido na sucessão algo caótica de montagens, em meio a crises financeiras, fases de alento e de desânimo: todas as peças devem ser transformadas em grande espetáculo” (Magaldi, 1963, p. 193).

nário atribuído à equipe não é tão avassalador. Apesar de reconhecer que o caso era o de um instável grupo amador, dotado de uma política de repertório e de um programa de ação um tanto oscilantes, Magaldi afirma o aparecimento do teatro moderno como uma decorrência da atuação do grupo. Mas o autor ainda não estabelece com convicção a data de 1943, da montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, como *marco* para o início do teatro moderno. A eleição deste ano como divisor de águas do teatro brasileiro dar-se-ia apenas mais de uma década depois.

Neste texto, de 1962, Sábato Magaldi afirma que a “maioria da crítica e os intelectuais concordam em datar do aparecimento do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, o início do *bom teatro contemporâneo* no Brasil” (Magaldi, 1963, p. 193) E acrescenta: “ainda hoje discute-se a primazia de datas e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela *renovação* do nosso palco” (*id.*, *ibid.*; grifo nosso). Mesmo assim o seu parecer é cristalino: “Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio Os Comediantes fazem jus a esse privilégio histórico” (*id.*, *ibid.*). O mesmo texto observa adiante: “Foi seu precursor imediato, na tentativa de disciplinar a montagem, o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno em 1938” (*id.*, *ibid.*).

A principal modificação associável ao trabalho do grupo teria sido, ainda seguindo o raciocínio do autor, a transferência para o encenador do papel de vedeta, modificando-se por este meio o panorama brasileiro, já que, no mercado, no meio profissional, quem assegurava o êxito da representação junto ao público era o intérprete principal; o texto e todo o resto eram irrelevantes. Buscava-se acertar o passo com o que se praticava na Europa e tal só fora possível graças à presença de Ziembinski, trãnsfuga da guerra, que assumira a função de diretor, é a conclusão do texto. Vale sublinhar que em nenhum lugar de seu livro o crítico explicita *como* teria ocorrido a aludida mudança do “panora-

ma brasileiro”, já que se tratava de um instável grupo dileitante, amador, e os intérpretes principais da cena ao redor, que deveriam ser modificados e perder o poder, eram os *monstros sagrados* da época. *Crítico*, escrevemos – a qualificação é importante para localizar a obra de Magaldi; foi nesta condição que ele acompanhou, de 1950 a 1988, muito da história do teatro brasileiro moderno, integrando, como militante de projeção, o que se poderia com justiça qualificar como *primeira geração moderna da crítica*.

O autor a considerar a seguir, Gustavo Dória, apesar de usar o adjetivo *moderno* para titular o seu volume, limita-se a usar o termo no sentido etimológico corrente, sem tentar estabelecer uma definição precisa do *moderno* em teatro em qualquer momento. Usa, no entanto, como critério indireto de qualificação deste teatro, afinal mais *atual* do que *moderno*, “a valorização do espetáculo”; este seria o signo diferencial frente ao que se fazia, o teatro profissional *anterior*. A estrutura do volume, perceptível na distribuição das matérias no sumário, procura reconhecer uma importância para o *espetáculo* – na Advertência, o autor assegura que pretendeu apenas fazer a “*crônica* de um período de cerca de quarenta anos durante os quais o teatro brasileiro modificou-se radicalmente, passando de um *estágio primitivo ou mesmo ingênuo* (...) para um outro mais de acordo com os existentes nas diversas capitais do mundo” (Dória, 1975, p. 1). Os grifos são propositais.

Em tais condições, considerou que “a matéria ficaria melhor distribuída em três etapas: a valorização do espetáculo, a fixação do autor brasileiro e os novos rumos tomados pelo nosso teatro hoje” (*id.*, *ibid.*, p. 1-2), na realidade um capítulo denominado “Primado do diretor”. Curiosamente, nem o autor analisa o que seria afinal a *valorização* do espetáculo, nem ele relaciona esta valorização com o novo poder do diretor, poder, aliás, que ele afinal lamenta, por buscar tornar o teatro muito intelectual, a seu ver, desatento ao apelo do público, que ainda não compreenderia verdadeiramente a missão do teatro como diversão.

Observe-se que Gustavo Dória foi crítico teatral e um dos integrantes históricos do grupo *Os Comediantes*. Portanto, as suas observações, no volume que foi o primeiro a surgir versando sobre o moderno teatro brasileiro, devem ser olhadas sob uma ótica especial: existe aí a busca nítida da construção de uma versão a respeito do *moderno*, olhar de uma geração ou de um integrante desta geração. Não há má-fé ou desonestidade, é importante destacar, mas apenas envolvimento intenso, vivência direta dos fatos estudados.

Um outro autor de significação bastante especial deve ser considerado. Neste caso, vária é a obra e diversa a sua natureza – trata-se do crítico, ensaísta e professor Décio de Almeida Prado, por sinal também participante direto do movimento de renovação do teatro brasileiro, quer como líder do movimento amador, diretor em São Paulo do Grupo Universitário de Teatro (GUT), quer como crítico e professor. Parece fora de dúvida a atuação de Prado ao longo do processo histórico do teatro moderno enquanto formulador de uma matriz estético-conceitual que norteou em grau razoável o sentido do palco brasileiro, ponto a que retornaremos adiante; relevante contribuição para este debate tem sido prestada pelos estudos de Iná Camargo Costa¹⁰.

Em seu texto mais próximo do objeto ora em exame, *O teatro brasileiro moderno, o moderno* do título é qualificação que não se explicita enquanto conceito. Em nenhum momento o autor se propõe a tarefa de sua definição. Mas a análise exposta não é uma construção simples ou ingênua; não pode ser enquadrada como simples relato factual vivenciado afetivamente, tal como ocorre no texto de Dória, nem se prende tão exclusivamente à evolução da dramaturgia, como em Magaldi, apesar de manter-se com

freqüência no simples terreno da enumeração e do relato preocupados com os textos das peças. Em uma consideração de ordem geral, poder-se-ia afirmar que o texto articula-se como crônica intelectual das personalidades de maior destaque do teatro brasileiro, de 1930 a 1980; trata-se portanto de um inventário das estrelas do período.

A chave de leitura está contida na apresentação do texto, que o autor expõe no prefácio. Ele observa que a origem do livro foi um ensaio de natureza histórica precisa, publicado com o título *Teatro: 1930 – 1980*, na *História Geral da Civilização Brasileira*. A menção dos acréscimos feitos posteriormente serve de veículo para que o crítico defina a estrutura conceitual básica de seu texto: “Os acréscimos agora feitos referem-se, quase todos, à literatura dramática, chamada comumente de *drama* em inglês, em oposição a *theatre*, que seria a parte relativa ao espetáculo”. Portanto, o seu “intuito principal foi o de estudar o ‘drama’, quer dizer, os autores, mas sem nunca perder de vista o ‘teatro’, pano de fundo sem o qual as próprias peças não adquirem o necessário relevo” (Prado, 1988, p. 9).

Para o ensaísta, o motivo que o levou a escrever é claro: deixar por escrito um testemunho dos fatos que acompanhou, de longe ou de perto. Ainda no prefácio, o trecho final sublinha a ausência, qualificada como dolorosa, de cenógrafos e críticos, duas categorias deixadas de lado e que, para serem incluídas, exigiriam uma mudança considerável do plano inicial – “elaborado em torno de autores, com referências ocasionais a atores e encenadores, dos quais os cenógrafos (e figurinistas: outra ausência) são tributários” (*id., ibid.*, p. 11). E conclui a ressalva com uma conclusão bastante interessante: “Contento-me, pois, em lembrar alguns nomes

¹⁰ Em particular *Sinta o drama* (Petrópolis: Vozes, 1998). A obra tem provocado razoável polêmica, pois suas tintas são fortes e um tanto pesadas para a avaliação do tema da história do teatro épico no Brasil, valendo algumas acusações de sectarismo contra a autora.

ligados à minha geração, aquela que fez a passagem, naquele momento tão problemático, do velho para o novo teatro”.

Toda a arquitetura deste texto de Prado supõe a valorização da *encenação* e do diretor como o critério de formulação do *moderno*, mas com as abordagens muito centradas na dramaturgia. Do *velho* para o *novo teatro*, o foco não se altera – a reflexão sobre as peças transparece como fio condutor da obra. Todas as análises expostas giram ao redor deste eixo. Revelam, outrossim, o conceito de *moderno* dominante em sua geração, aquele de inspiração texto-cêntrica e de valoração extrema da dramaturgia, tributário a um só tempo dos teatros italiano e francês¹¹. É possível situar no volume um movimento peculiar, em que o autor considera o *moderno*, vivido e formulado por sua própria geração, como experiência fundante e suprema, ápice do processo histórico do teatro brasileiro no século. Sob este aspecto, é interessante chamar a atenção para uma situação peculiar do texto. Na sua primeira parte, quando o autor focaliza a morte do *velho teatro*, ele cita uma declaração exemplar de Procópio Ferreira, de 1948, em que o ator consagrado declarava que o teatro estava à morte e não teria mais do que quinze anos de vida. Ao final do livro, situando a *atualidade* e os impasses que a seu ver a caracterizam, o autor lança uma pergunta que remete às dúvidas de Procópio Ferreira: “Renascera o teatro sob formas ainda inimagináveis, como tantas vezes sucedeu, ou morrerá, havendo cumprido honrosamente o seu destino histórico?” (*id.*, *ibid.*, p. 140).

Em outros livros de Décio de Almeida Prado, mais engajados posto que reuniões de críticas, é possível perceber a construção histórica do conceito de *moderno* inserida no interior de um embate objetivo. Não há, portanto, uma operação intelectual pura, reflexiva. O crítico, com uma formação requintada e uma dedicação exemplar ao teatro, tornou-se o crítico de teatro mais influente de São Paulo, uma “eminência parda positiva”, influenciando muito, decididamente, a orientação e os rumos do *teatro moderno*¹². A situação é bem evidente nas apresentações dos três volumes de críticas publicados pelo autor em diferentes momentos de sua carreira e da história do teatro brasileiro; um trabalho por realizar será o de cotejar o cálculo conceitual que estrutura estes textos, entre eles e em relação aos demais historiadores da geração, dada a importância do autor. Vale destacar, contudo, o reconhecimento explícito pelo autor da proposição de Copeau – nomeadamente o seu conceito de encenação – como o norte que guiou a sua visão do teatro.

Finalmente, em um volume que possui natureza totalmente diferente dos citados até esta altura, posto que é uma coletânea recente de escritos, variados em seus formatos, datas e ambições, Décio de Almeida Prado aborda, no primeiro deles, justamente o tema que nos interessa – *O teatro e o modernismo* (Prado, 1993). Infelizmente o crítico não realiza neste texto uma operação intelectual muito diferente das que já foram expostas. Em lugar de definições ou conceitos a propósito do *teatro moderno*, ele envereda mais uma vez por um estudo de caso e

¹¹ Um outro documento útil para o exercício da reflexão a respeito dos limites (dramatúrgicos) do moderno proposto, o qual acabou tendo bastante poder para questionar todos os que tentavam “desafiá-lo”, é o volume *Temas da história do teatro*, de Sábato Magaldi (Porto Alegre, Curso de Arte Dramática/Faculdade de Filosofia/UFRGS, 1963). São ao todo 15 temas, na realidade artigos originalmente publicados no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, e apenas um não é de dramaturgia, versando *commedia dell'arte*.

¹² Ver a propósito Faria *et. al.*, *Décio de Almeida Prado um homem de teatro* (1997).

agora, por sinal, aborda um tema peculiar – a *ausência* do teatro na Semana de Arte Moderna de 1922 – tema recorrente sempre que está em pauta o problema do *moderno* no teatro nacional.

De certa forma, a propalada ausência é contestada; o exercício da crítica sob ideário *moderno* nos anos vinte por Antônio de Alcântara Machado – afinal um crítico sem objeto, posto que circundado por objetos rejeitados *in totum* – seria o indicador da presença do palco no movimento. Quer dizer: ainda que a Semana de Arte Moderna não tenha sido contemplada com um único espetáculo teatral, razão pela qual os estudiosos sempre afirmaram a ausência do teatro na Semana, Prado considera que Alcântara Machado, um escritor profundamente ligado ao movimento, ao exercer a função de crítico de teatro em São Paulo, de 1926 até a sua morte em 1935, teria sido a presença do teatro no movimento moderno. Note-se bem: presença como crítico, fora da cena. No entanto, o crítico era um crítico do vazio – “a sua atitude não é a de um observador imparcial, objetivo, mas a de um criador que, não encontrando no palco lugar para as suas concepções dramáticas, tenta redefinir o teatro, condenando em sua totalidade o presente em nome de um futuro que se pretende instaurar” (*id., ibid.*, p. 17). A observação é polêmica; mas não interessa abordá-la e sim considerar aonde ela permite ao ensaísta chegar.

Prado observa, segundo um enfoque por demais discutível, que, a seu ver, o que Alcântara Machado propôs como vertente de modernização – a defesa da necessidade de dois *trancos*, um de integração ao universal e outro ao nacional – teria sido exatamente o caminho que o teatro brasileiro moderno percorreria ao longo de sua própria geração. Assim, ao fazer um balanço do teatro brasileiro 37 anos após a morte de Antônio de Alcântara Machado, o crítico surpreendia-se “com a lucidez com que ele *pre viu* a nossa evolução dramática, a ponto de quase poder servir de guia para uma revisão da história do teatro brasileiro nos últimos decênios”

(*id., ibid.*, p. 25). O uso do grifo é importante. O autor raciocina como se a análise da história cultural pudesse ser efetivamente questão de *previsão* e supõe até mesmo que o crítico anterior fosse manter intacto, com o passar do tempo, o esquema conceitual que forjara e, além do mais, fosse enveredar pelo raciocínio proposto por Décio de Almeida Prado tantos anos depois.

A seu ver, o “tranco” de integração ao universal fora realizado pelos Comediantes, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, pela importação de diretores estrangeiros que difundiram “fórmulas” modernas – realismo, simbolismo, expressionismo, teatro épico. A outra etapa, o “tranco” da integração ao próprio país, coubera basicamente ao Teatro de Arena – o qual, “buscando um estilo de representação, uma linguagem de palco especificamente nossa, acabou por encontrar a velha comicidade farsesca preconizada por Antônio de Alcântara Machado” (*id., ibid.*, p. 25).

O resultado teria sido bastante positivo: “O riso popular, subindo do circo e da revista, foi a chave para uma interpretação *genuinamente brasileira* de textos brasileiros, servindo ainda, de passagem, para a reavaliação de clássicos franceses e espanhóis” (*id., ibid.*). O grifo é para destacar uma avaliação que precisa ser discutida, que situa o moderno enquanto temporalidade inequívoca. O que é importante ressaltar é este conceito indiretamente construído, a um só tempo confuso e híbrido, em que o *moderno*, em lugar de representar a dissolução do sujeito, a multiplicidade, deve ser unidade sentimental e temporal – já que a noção de nacionalidade é apenas *identidade* e uma *noção histórica*. Em consequência, este moderno deve ser naturalmente *uno* enquanto estilo, redução – o critério do *genuinamente brasileiro* precisou ser, ao menos no caso do Arena, realista e até naturalista. Um outro problema é a existência de uma avaliação positiva, produtiva, do processo histórico, como se dos dois trancos tivesse surgido o *moderno*.

É preciso ir mais adiante. A reflexão mais acurada sobre o conceito de História pertinente

para o estudo do teatro hoje está impregnada pelo reconhecimento da *problematização da arte* no século XX, observamos acima, o que significa situar a obra de arte moderna como multiplicidade. Esta condição não é um simples exercício de definição – ela acarreta também uma análise metodológica essencial, pois tanto a definição do que é teatro, como a eleição das obras representativas, como as formas de tratamento destes objetos, deverão estar em discussão.

Considerando-se esta formulação da questão, para que fossem situados quanto à Historiografia os autores mencionados, a decorrência natural seria a sua divisão em dois grupos distintos, *tradição* e *nova tradição*, na medida em que estes últimos não rompem absolutamente com alguns procedimentos tradicionais decisivos e não promovem cortes conceituais essenciais. O fato do próprio conceito de História não ser discutido faz com que não haja uma abordagem crítica qualquer da História do Teatro enquanto História de Estrelas. Mais, até – a operação do historiador não é vista como a elaboração de *constructos*, leituras possíveis e passíveis de discussão. O tema não precisa ser visto apenas como um fato da teoria; há um contorno metodológico grave a considerar. Os autores estudados, a não ser quando tratam da dramaturgia e de fontes secundárias, em geral não explicitam plenamente as fontes consultadas, salvo raras exceções. Quando, em particular nos casos de Sousa, Prado e Magaldi, as fontes que estão seguindo ou analisando são indicadas, eles nunca expõem os seus critérios de eleição e os métodos de abordagem destes materiais. A discussão metodológica, essencial, tem estado distante da escritura da História do Teatro Brasileiro.

No entanto, parece fora de dúvida que é preciso discutir a metodologia adequada ao campo de estudos; esta necessidade não é de

pouca monta: acarreta como exigência primeira o estabelecimento do próprio conceito de fonte. Ou melhor – trata-se antes de problematizar o conceito, pois a *tradição* historiográfica contém em si uma prática historicamente instituída, ainda que não explicitada ou debatida. O problema é que esta prática surgiu e foi veiculada como naturalidade¹³.

Para que se fale em História do Espetáculo e para que esta história incorpore as condições essenciais do teatro no século XX, é preciso fixar alguns pressupostos metodológicos básicos. Em primeiro lugar, não está mais em pauta a mera análise dos textos das peças ou de outras materialidades nobres e incontestes que possam permanecer ao lado e adiante da cena, mas, antes, é preciso estabelecer os vestígios que desvelem o fato teatral e fixar uma tipologia das fontes para o estudo do teatro, abrangendo, além dos impressos e manuscritos diretamente ligados à dinâmica da montagem, os jornais, as fontes orais e os documentos orais, as imagens, as fotos, os vídeos, os filmes e documentos iconográficos diversos. São todas fontes primárias, ainda que umas mantenham uma relação mais direta e próxima com o fato estudado, surjam como registros mais imediatos do que outras, cuja razão de ser é exatamente uma certa distância em relação ao objeto, que poderiam, então, ser qualificadas como fontes primárias de segundo grau.

Assim, para a determinação de uma tipologia das fontes para o trabalho em História do Teatro, em particular para o teatro brasileiro, seria interessante estabelecer as fontes primárias de primeiro grau. Elas englobariam o texto (e de preferência – apesar de raros documentos deste tipo serem preservados e franqueados aos historiadores no Brasil – o texto poderia ser o texto da montagem), os cadernos de ensaio e de montagem ou esboços, *croquis*, esquemas,

¹³ “A história, desde a origem, é essencialmente crítica das fontes, e quase sempre as fontes a que o historiador tem acesso são já o produto de uma voluntária ou inconsciente seleção” (Argan, 1988, p. 22).

maquetes e plantas (todos estes assinados por diretores, atores, cenógrafos, técnicos), as fotos e registros iconográficos do processo de ensaio e de apresentação. As fontes primárias de segundo grau estariam um tanto mais distanciadas do processo da cena – fosse por sua exterioridade mesma em relação à dinâmica da montagem, caso dos trabalhos dos jornalistas e críticos, relatos e textos de fãs ou de espectadores, comentários de contemporâneos ou documentos oficiais, fosse por sua exterioridade calculada.

Neste segundo caso, estariam os textos elaborados pela própria equipe artística para difundir o seu trabalho segundo determinada orientação, como os programas, cartazes, filipetas, *releases*, enfim, todos os textos em que o objetivo não é mais atuar em um processo de montagem/criação, mas antes divulgá-lo com uma imagem específica. A própria reflexão sobre a tipologia das fontes parece constituir um trabalho de gabinete bastante produtivo. O seu objetivo principal é viabilizar a percepção das camadas de sentido que a obra teatral referida por elas pode conter, de sua concepção até a sua difusão.

Com relação aos textos dos jornais – tantas vezes desqualificados por pesquisadores por sua condição de escrita apressada – o historiador do teatro necessita superar todo e qualquer juízo de valor eventual, seja positivo, seja negativo. Com frequência as fontes jornalísticas surgem como o principal ou até o único registro disponível para o estudo do teatro brasileiro, nos séculos XIX e XX. A discussão a respeito da tipologia envolve então algum exercício de análise crítica documental; é preciso fixar parâmetros para o trabalho com textos de jornais. O primeiro procedimento importante está relacionado à natureza dos textos jornalísticos, que

podem ser críticas ou reportagens, além das matérias pagas – quer dizer, ou traduzem uma reflexão autoral, assinada, sobre a obra, como é o caso das críticas, ou registram informações noticiosas, em geral laudatórias, sobre o trabalho, condição genérica que se pode atribuir às reportagens. No caso das críticas, é interessante localizar os autores dos textos, saber de sua formação e ideário, estudo em parte realizado para alguns casos no século XX (Da Rin, p. 1994, 38).

Há uma atitude crítica essencial a ser adotada pelo historiador, portanto. Ele precisa se despir de qualquer *fetichismo* diante do texto de jornal, reconhecer sua materialidade fugaz e parcial, sua vulnerabilidade, latentes em seu modo de fazer. Estas circunstâncias transformam os textos da imprensa em objetos paradoxais, pois tanto aparecem como seguidores da norma absoluta de veiculação da informação, o que seria a condição fundamental de sua existência, como operam com um elevado índice de erros de informação, falha constitutiva decorrente de seu modo de produção.

Assim, o método histórico deve ser usado com rigor durante a pesquisa: o recurso à prova e à contra-prova são instrumentos eficientes para dissolver quaisquer dúvidas geradas pelo formato jornalístico. Ele permite refutar abordagens que tendem a menosprezar o significado do jornal enquanto suporte de informações para a escritura da História do Teatro. Na verdade, quando há rigor metodológico, a situação do “crítico” e do “jornal/comunicação de massa” são referências estratégicas para o historiador, pois fornecem elementos preciosos para a análise da cena teatral¹⁴.

Um outro desafio é o trabalho com depoimentos, a História Oral. Além da metodo-

¹⁴ Para Villegas, o problema das fontes é de vital importância na história do teatro: “*La historia del teatro como teatro implica considerar tanto los textos dramáticos como la representación de los mismos. Com respecto al pasado, uno de los problemas más difíciles de resolver es la reconstrucción de la contextualización de la representación*” (Villegas, 1995, p. 19). Ainda assim, ele não consegue, no artigo, tratar com uma ótica interessante o material dos jornais, sem dúvida por não empreender uma contextualização das fontes escolhidas.

logia específica, já bastante consolidada junto aos historiadores em geral (Alberti, 1990; Ferreira, 1994; Amado e Ferreira, 1996), devem ser levadas em conta algumas reflexões próprias do campo de estudos. Para a História do Teatro, tanto o recurso às *fontes orais* (documentos produzidos pelo historiador com o objetivo de analisar em princípio a fala, o falar, o ato puro da oralidade), como o recurso aos *documentos orais* (documento em que se busca o registro de uma versão dos fatos), distinção estabelecida por Voldman (1994, p. 17), parecem adequados, muito embora os últimos sejam os mais difundidos. À diferença dos primeiros, eles são usados sempre como equivalentes ou complementares às fontes escritas, mas ainda assim apresentam algumas peculiaridades.

Ao contrário do que acontece em geral com os indivíduos em sociedade (Velho, 1984, p. 123), cuja memória oscila em função do projeto de vida, sempre atualizado cotidianamente nas sociedades modernas, os artistas de teatro – as estrelas – costumam ter uma *imagem social* que recobre sua identidade corrente. Esta *imagem social* é a um só tempo um projeto artístico e um cálculo de mercado – portanto dotada de um baixo teor de oscilação ao longo da carreira do artista. Com frequência o pesquisador irá encontrar a mesma história de vida narrada por um ator ao longo de décadas, ao mesmo tempo em que verá o quanto esta versão pode ser frontalmente questionada a partir de outros documentos.

Em tais condições, é fundamental observar que a História Oral não se faz, com artistas de nosso tempo, como se faz com homens comuns: os artistas possuem uma fala para a fama, uma construção de versões *glamourizadas* dos fatos que é preciso situar. A *história de vida* é, então, formulada como anseio de reconhecimento, pretende ser uma história para a posteridade, em sintonia sempre com uma versão de mercado, construída para a *mídia*. Vida de artista, a *história de vida* se transmuda de certa forma em *versão de vida*. Os artistas de teatro, em geral hábeis senhores das palavras, são exímios produtores de *versões de vida* ao longo de sua

existência e estas versões são veiculadas nas entrevistas às revistas e jornais e também nos depoimentos aos historiadores. Assim, boa parte do que o documento oral permite evidenciar é a história e o contorno desta imagem social. A natureza do documento oral produzido – *entrevista*, um documento mais pontual, ou *depoimento*, um documento de maior extensão – irá fazer com que esta *imagem social* surja com maior ou menor transparência; cabe ao historiador elaborar perguntas norteadas por esta preocupação.

Outras reflexões de importância devem ainda ser feitas, a propósito do recurso à iconografia como fonte para a História do Teatro. Este ponto faz surgir de forma mais aguda o tema da própria definição da disciplina. Existiria uma *história monumental* e uma *história documental* no campo das artes, a primeira contando com a contemplação direta das obras de arte, o objeto de seus estudos, a segunda contando apenas com vestígios da obra focalizada, condição específica da História do Teatro (Balme, p. 1997, 192). A situação traduz um impasse decisivo, que deve ser tratado pelo historiador: a tentação, a ameaça ou a ilusão de que poderia elaborar uma *restauração* ou uma *exumação* da obra original, condição que pode trazer a ingenuidade do estudioso, pois em verdade o que é preciso é a consciência do olhar que perscruta a obra e não a crença de que ela possa ou deva ser recomposta. Afinal, o que está em foco é a tentativa de promover uma forma de historiar peculiar.

Considerando esta condição, parece adequado seguir a classificação da documentação iconográfica sugerida por Balme a partir de Molinari. Segundo o texto citado, tendo em vista a documentação iconográfica relevante para a História do Teatro, deveriam ser reconhecidos três níveis epistemológicos de classificação – documentos diretos, indiretos e aqueles que representariam um conceito ideal do teatro. No primeiro caso, estariam os documentos em que se poderia “traçar uma relação direta e imediata com um acontecimento teatral específico” (p. 192); tais seriam as fotos de cena ou de fatos da

vida teatral, por exemplo, em que o estudo da imagem levaria à constatação de sua forma de produção, que poderiam, por sua vez, ser divididas em duas categorias básicas, a pose e o instantâneo. No segundo caso, dos documentos indiretos, estariam os documentos em que se poderia ver alguma referência ao teatro da época, ainda que o objeto retratado não fosse o teatro; seriam documentos em que o teatro poderia ser lido na vida de seu tempo. No último caso estariam contemplados os documentos que indicariam a existência de uma idéia de teatro, ainda que não se possa usá-los como indícios materiais diretos do teatro contemporâneo.

Surge, finalmente, a questão: o que fazer com estes *rastros de estrelas*, recolhidos pelo historiador a partir de diferentes modalidades de fontes? Para que o historiador não retorne à pena dos pesquisadores do passado, escrevendo meras enumerações, crônicas ou inventários, parece justo propor que ele estabeleça a *identidade conceitual* do artista estudado. Tratar-se-ia, mais precisamente, da indicação de sua trajetória enquanto projeto estético e programa artístico, considerando-se as referências essenciais de sua formação, as peculiaridades do diálogo artístico de seu tempo e as dinâmicas de atualização se-

guidas. Tal não significa uma história de biografias, mas, antes, a elaboração de um quadro de referência básico para o estudo de cada montagem em que este artista (ou conjunto de artistas) esteve envolvido, viabilizando uma história do teatro eminentemente analítica e crítica em que se poderá localizar tanto a ação das individualidades decisivas quanto a poética da cena, do espetáculo.

O resultado será uma história de nosso próprio tempo, com certeza: se nenhuma outra época histórica conviveu de forma tão intensa com a hipótese de ruptura com o anonimato por tantas pessoas, quer dizer, se em nenhum outro momento da história os seres humanos puderam conviver com tantas e tão variadas estrelas como em nossa sociedade, cabe a nós o desafio de escrever esta história. As estrelas sempre existiram, é fato. Para o ponto de vista defendido neste texto, elas são inerentes ao teatro e à história do teatro. Mas agora estamos diante de uma era das estrelas; mais do que nunca o historiador deve buscar ir além do poeta, deve revelar o equilíbrio do seu senso ao saber não só ouvir e entender estrelas, mas sobretudo desvelar o sentido de seu encanto através do amor à crítica.

Referências bibliográficas

- ARGAN, J.C. "A arte e a história". In: *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- BALME, C. "Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma". In: *Theatre Research International* 22/3. Outono/1997.
- BRADBURY & MCFARLANE (orgs.). *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- BRANDÃO, T. "Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações". In: *Revista IPHAN*. Rio de Janeiro, n. 29, no prelo.
- COPEAU, J. *Appels. Registres I*. Paris, Gallimard, 1974.
- CORVIN, M. *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*. Paris, Bordas, 1991.

- COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- DÓRIA, G. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT, 1975.
- FALCON, F.J.C. “A identidade do historiador”. In: *Estudos Históricos* 17. Vol. 9, 1996.
- DA RIN, M. “Crítica: a memória do teatro brasileiro (1994)”. In: *Percevejo* 3/3, 1995.
- DUVIGNAUD, J. *Le Théâtre et après*. Casterman, Torunai, 1971.
- FARIA, ARÊAS & AGUIAR (orgs.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo, FAPESP, EDUSP, 1997.
- FLEIUSS, M. “Evolução do teatro no Brasil”. In: *Dionysos* 5. Ano VI, fev/1955.
- HOBBSAWN, E. “O Ressurgimento da narrativa: alguns comentários”. In: *Revista de História* 2/3. Inverno/1991.
- KIRSCHENBAUM, L. “Teatro”. In: MORAIS & BERRIEN (orgs.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília, Senado Federal, 1998.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT/FUNARTE/MEC, 1962.
- _____. *Temas da história do teatro*. Porto Alegre, Curso de Arte Dramática/Faculdade de Filosofia/UFRGS, 1963.
- PAIXÃO, M. da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Brasília, s.d.
- PAVIS, P. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod, 1996.
- PRADO, D. de A. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Martins Fontes, 1955.
- _____. *Teatro em progresso*. São Paulo, Martins Fontes, 1964.
- _____. *Teatro: 1930-1980*. In FAUSTO, B. (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo, DIFEL, 1986, vol. XI.
- _____. *Exercício findo*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, USP/Perspectiva, 1988.
- _____. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo, Cia das Letras, 1993.
- ROUBINE, J-J. *Théâtre et mise en scène*. Paris, PUF, 1980.
- SILVA, L. *Historia do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SOUSA, G. de. *O teatro no Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro, INL, 1960.
- STONE, L. “O Ressurgimento da Narrativa. Reflexões sobre uma Velha História”. In: *Revista de História* 2/3, Inverno/1991.
- VEYNE, P. “Foucault revoluciona a História”. In: *Como se escreve a História*. Cadernos da UnB. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.
- VILLEGAS, J. “Maria Asunción Requena: Éxito e historia del teatro”. In: *Latin American Theatre Review* 28/2, Primavera/1995.
- VOLDMAN, D. “Definições e usos”. In: FERREIRA, M.M. (coord.). *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994.
- WHITE, H. “A Questão da Narrativa na Teoria Contemporânea da História”. *Revista de História* 2/3. Inverno/1991.