



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LAIANE VIEIRA DOS SANTOS

**RETICÊNCIAS TEATRAIS À CASACA BRASILEIRA:
ALGUNS ESBOÇOS E CONTRAPONTO DA HISTORIOGRAFIA
DO TEATRO NO BRASIL SOBRE O SÉCULO XIX (1962-2012)**

Londrina
2023

LAIANE VIEIRA DOS SANTOS

**RETICÊNCIAS TEATRAIS À CASACA BRASILEIRA:
ALGUNS ESBOÇOS E CONTRAPONTO DA HISTORIOGRAFIA
DO TEATRO NO BRASIL SOBRE O SÉCULO XIX (1962-2012)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina – UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História Social, Área de Concentração em História e Linguagens.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvia Cristina Martins de Souza.

Londrina
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S237r Santos, Laiane Vieira dos.

Reticências teatrais à casaca brasileira : alguns esboços e contrapontos da historiografia do teatro no Brasil sobre o século XIX (1962-2012) / Laiane Vieira dos Santos. - Londrina, 2023.
105 f.

Orientador: Silvia Cristina Martins de Souza.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2023.
Inclui bibliografia.

1. História da historiografia teatral - Tese. 2. Manifestações teatrais - Tese. 3. Brasil - Tese. I. Souza, Silvia Cristina Martins de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

LAIANE VIEIRA DOS SANTOS

**RETICÊNCIAS TEATRAIS À CASACA BRASILEIRA:
ALGUNS ESBOÇOS E CONTRAPONTO DA HISTORIOGRAFIA DO
TEATRO NO BRASIL SOBRE O SÉCULO XIX (1962-2012)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina – UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História Social, Área de Concentração em História e Linguagens.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvia Cristina Martins de Souza
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. José Miguel Arias Neto
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr.^a Rosângela Wosiack Zulian
Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG

Londrina, 19 de dezembro de 2023.

*À memória de Lua Barbosa e da palhaça Meia-
Lua Quebrada. Armas de fogo não findam
fênixs. Ale Hop!*

AGRADECIMENTOS

“- A magia que é estudar, estuda, conhecimento é a única coisa que ninguém te tira.

- E como é que saberemos se conhecemos?

- Estranhando-se...”

- Elê e Valzinho, mãe e pai, pela magia tão mais linda das magias: acreditar.

O estudo que deu origem a esta dissertação de mestrado foi orientado por Silvia Martins, através do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina. Agradeço as muitas conversas, professora Silvia é exemplo de uma escuta afiada e um raciocínio astuto e gracioso. Abriu-me caminhos na UEL e para além da universidade. Demonstrou no dia a dia lições de generosidade, de todas elas a que mais me marcou “Laiane, tome cuidado para não construir telhados de vidros...”, escreveu ela em uma de suas correções a um artigo que trabalhava. Profissionalismo, comprometimento e bom humor são características que aprendi com a historiadora Silvia Martins nesses anos, certamente uma autoridade no campo de estudo e na vida, um exemplo de como a simplicidade faz das pessoas maiores ainda. Um dos desafios foi entregar um trabalho que minimamente conversasse com tua postura, Silvia. Continuar estudando é o caminho, muito obrigada por ter me recebido, no jongo da vida é caxambu quem une.

A pesquisa elege livros como fontes documentais. Frequentei algumas bibliotecas e não poderia deixar passar a oportunidade de agradecer a boa vontade com que fui recebida por funcionários dessas instituições. Deixo em especial um agradecimento para a Biblioteca Setorial do CLCH da UEL, no nome da Suelen, que com eficiência ajudou uma estudante na economia dos tempos em procura de algumas obras. Também à Secretária do Programa, que realizou e informou todos os trâmites documentais no curso do mestrado.

Baía acolhedora e recôncavo amoroso que é Elenice, Valdecí, Aline e Heitor. Propondo algumas jantas inusitadas, chás e bolachinhas vocês me ensinam que amor é ter fé nos sonhos e encontrar formas de torná-los ação. Nesta selva familiar, agradeço todo suporte e estímulo, vocês que para além das fantasias, silenciosamente brincam e me ensinam traquinagens de infância.

Estudar é mesmo cardíaco. A todos amigos e amigas que bailaram comigo as sementes deste estudo e me ofereceram frondosas amizades, das quais não sei se mereço, mas felizmente partilho, meu muito obrigada. Colegas que compartilharam documentos, hipóteses e ideias me mostram que pesquisa se faz junto, mesmo que também exija recolhimentos precisos. As amizades fora o campo profissional, gingam a vida ao meu lado, suingue ritmado que deixa quente o coração.

“Lua estava na terra, iluminando, foi parar não sei onde? Ô Lua, pra onde você foi? Pra onde você foi? Separou de nós [...]”, assim cantavam as pessoas em um ato na memória de sua vida, Luana. O teatro foi a medula do nosso encontro e a oficina deste projeto de pesquisa. Palhaçaria da verossimilhança: a rua esteve em tudo. Fênix nossa, a ambivalência de sentir tua ausência e saber que em tudo tem você aqui. Imensas saudades.

O texto escrito é oral. Imaginei conversas dentre as fontes que lia, me silencieei diante de tantas outras falas, em algumas caindo no grilo e em outras no ar da graça. Escrita é fugaz: tatear o caule da palavra, que por sinal, também é som, ir ao miolo do pensamento. Uma colcha de retalhos sendo tecida em meio as delícias e assombros de se realizar aquilo que um dia se sonhou e propôs a fazer. Caminho não conhecido, embora projetado e submetido a uma banca de avaliação. Tempos e contratempos, receita de vó: marinar nas curiosidades, guarnecer nos afetos, descascar as certezas, refogar as práticas, temperar e destemperar desejos, colocar para curtir no sol a palavra que também é carne. Avós, Maria de Lourdes (em memória) e Maria Josefina, Bahia e Minas Gerais - horta brasileira – há benção de menina e uma lição de história: adentrar o tempo.

Duvidei da minha capacidade de “concluir” este texto e com ele, uma importante fase no curso do mestrado. As extensões de prazo e uma breve conversa com minha orientadora comprovam esta afirmação. Trabalhar e defender uma hipótese de pesquisa em historiografia era um sonho longínquo e querido, agradeço a todas as pessoas que em instantes, temporadas, vidas e memórias ofereceram uma das ações que penso ser de uma delicadeza e brutalidade de difícil tradução: acreditar.

Fui bolsista em uma escola durante o Ensino Médio, aprendi a tocar um instrumento em um projeto sociocultural, tomei contato com o teatro pela primeira vez por meio de uma oficina pública, fiz minha graduação em História com uma bolsa de estudos e sonhando acordada estou cursando um mestrado em uma universidade pública. Por esse motivo e muitos outros, agradeço a todas as pessoas que incentivaram e forneceram meios, apoios (emocionais e

financeiros), estadias, documentos, falas e opiniões que me permitiram construir a confiança precisa para cuidar da vida e ir atrás dos sonhos em um país tão desigual. Este é um agradecimento impagável, acreditar e fortalecer são gentilezas que quando oferecidas, nutrem o mais íntimo dos desejos e o âmago da alma.

Principalmente, agradeço a todos por compreenderem as tantas ausências que entreguei.

Entusiasmar-se com possibilidades, brincar a aflição de nenhuma certeza: exercício de coragem e criatividade. Travessia constante, pássaros forjando jangadas. Orí.

“Umbigo da cor, abrigo da dor, a primeira umbigada massemba yáyá, massemba é o samba que dá, vou aprender a ler, pra ensinar os meus camaradas [...]”

Yayá Massemba.

[...] e aquele palco tão estranho, limitou nosso cantar, não por culpa de tamanho, sim por medo de falar, mas o elenco sempre atento sobrevive e ainda pode nos representar.

Leci Brandão, *Vamos ao teatro*, 1977.

A minha existência itinerante tornou-me intensamente consciente da condição *situada* de todas as coisas, incluindo das ideias; mas também me tornou ciente de como as pessoas, as coisas e as ideias são tão infinitamente móveis que frequentemente atravessam o globo, transformando-se nesse processo, não podendo ser tratadas como se estivessem eternamente ancoradas ao seu porto de origem.

Sanjay Seth, *História e pós-colonialismo*, 2022.

SANTOS, Laiane Vieira dos. **Reticências teatrais à casaca brasileira**: alguns esboços e contrapontos da historiografia do teatro no Brasil sobre o século XIX (1962-2012). 2023.107 f.

RESUMO

Este estudo se dedica à analisar a história da historiografia do teatro no Brasil, especialmente a alguns trabalhos relativos às manifestações teatrais do século XIX. A pesquisa está centrada em três dos momentos construtivos deste campo do saber na universidade, as décadas de 1960-1970 com a crítica teatral, 1990 através de historiadores sociais e a partir dos anos 2000, dentre o leque de possibilidades e enfrentamentos que a noção de história global do teatro matiza. A dissertação registra como esta historiografia tem produzido momentos de inflexão nos estudos sobre o teatro oitocentista brasileiro em diálogo com as demandas dos contextos em que estão inseridas, contribuindo para desvelar conflitos e disputas e para consolidar e/ou questionar memórias e paradigmas.

Palavras-chave: História da historiografia teatral; manifestações teatrais; Brasil/século XIX; deslocamentos.

SANTOS, Laiane Vieira dos. **Theatrical reticences to the Brazilian way**: some sketches and counterpoints of the historiography of theater in Brazil about the nineteenth century (1962-2012). 2023.107 s.

ABSTRACT

This study is dedicated to analyzing the history of theater historiography in Brazil, especially some works related to theater manifestations of the nineteenth century. The research is centered on three of the constructive moments of this field of knowledge in the university, the decades of 1960-1970 with theatrical criticism, 1990 through social historians and the range of possibilities and confrontations that the notion of global history of theater shades. The dissertation records how this historiography has produced moments of inflection in the studies on the Brazilian nineteenth century theater in dialogue with the demands of the contexts in which they are inserted, and to consolidate and/or question memories and paradigms.

Keywords: History of theatrical historiography; theatrical manifestations; Brazil/19th century; displacements.

LISTA DE ABREVIACÕES

ANPUH	Associação Nacional de História
CAPES	Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CDB	Conservatório Dramático Brasileiro
FIC	Festival Internacional de Circo
FFLCH	Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSJ	Universidade Federal de São João del-Rei
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
PUC-RJ	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 A CRÍTICA NA DIANTEIRA DA ESCRITA DA HISTÓRIA DO TEATRO: DOS BASTIDORES À UNIVERSIDADE (1962-1072)	14
1.1 SÁBATO MAGALDI E A (DES)TERRITORIALIZAÇÃO NACIONAL	16
1.2 <i>A MISE-EN-SCÈNE</i> DE DÉCIO DE ALMEIDA PRADO	31
2 MAMBEMBE, TABLADO E RUA: HISTORIADORES SOCIAIS E A CERTIDÃO NA HISTORIOGRAFIA (A PARTIR DA DÉCADA DE 1990)	42
2.1 CARTOGRAFIAS E GEOPOLÍTICA	48
2.2 DEMOGRAFIAS DO SILÊNCIO	54
3 REDE TEATRAL GLOBAL: ENTRE TRAMAS E DESENTENDIMENTO (ANOS 2000 EM DIANTE)	69
3.1 LIMITES DO MODERNO: QUESTÕES DE HISTORIOGRAFIA	73
3.2 EXERCÍCIOS DE HISTÓRIA DO TEATRO	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
FONTES DE PESQUISA	95
BIBLIOGRAFIA	95

INTRODUÇÃO

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: nkali. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de nkali: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder.

(Chimamanda Ngozi Adiche, *O perigo de uma história única*, 2019)

O que aqui ofereço ao leitor é, em parte, uma invenção minha, mas uma invenção construída pela atenta escuta das vozes do passado.

(Natalie Zemon Davis, *O retorno de Martin Guerre*, 1987)

Este é um estudo que objetiva argumentar a existência de três deslocamentos vivenciados na história da historiografia do teatro no Brasil voltada a investigações sobre o teatro do século XIX brasileiro. Como fontes de pesquisa foram selecionados alguns textos emblemáticos dos momentos que defini como representantes de transformações e foi através deles que fui circunscrevendo e sistematizando dados sobre a consolidação deste campo de estudo.

Uma vez que essa produção assimila e consolida memórias que estavam em disputas desde o oitocentos, o acesso a essas histórias¹ permite que se observe determinadas continuidades e recuos no decorrer de anos e em sua constante reescrita. A história do teatro no

¹ Neste estudo foi definido como material de investigação alguns dos textos publicados, inscritos em seus contextos socio-históricos e vinculados à escrita da história da historiografia do teatro brasileiro oitocentista. Os mesmos se tornam vestígios históricos das realidades, construídas entre as dissonâncias e ressonâncias que os compõem. Ver: BARROS, 2022 e LUCA, 2012.

Brasil não se iniciou com historiadores acadêmicos, fato esse que se transformou em uma questão chave para o estudo que aqui se apresenta: que interpretações do teatro no Brasil do século XIX vêm sendo construídas por estudiosos do tema independente de eles serem (ou terem sido) historiadores acadêmicos?

Syed Hussein Alatas, sociólogo do sudeste asiático, estabelece uma crítica à pretensão universalista das ciências humanas. Para Alatas é possível observar uma *mentalidade cativa*² em epistemologias periféricas o que implicaria em um orquestrado imperialismo intelectual³, isto é, mecanismos de dependência até do pensamento para com a preponderância de algumas culturas intelectuais em detrimento de outras, o caso por exemplo do eurocentrismo.⁴

Este argumento se tornou utilitário neste estudo, uma vez que em um primeiro momento tentamos sustentar a fundamentação teórica do trabalho através da noção de *lugar social*⁵ de Michel de Certeau. Ainda que seja incontornável a contribuição deste conceito para revelar as coxias da produção historiográfica, defendi uma categoria analítica que estabelece consonância com a teoria asiática aqui trazida, nomeada *lugar epistêmico*⁶. Significa desassociar o lugar ocupado pela mentalidade que elabora a significação. Ou seja, um intelectual de um país periférico como o Brasil pode mesmo assim operar continuamente no interior de uma mentalidade cativa.

Na mesma linha de crítica ao universalismo historiográfico, Sanjay Seth escreve,

A história-como-fato simplesmente acontece, e a história-como-disciplina seria a tentativa de recriar esse acontecimento tanto quanto os seus documentos nos permitem fazê-lo. O resultado, como aponta Louis Althusser, é que a disciplina da história faz da metodologia a sua teoria, e os debates historiográficos são mais frequentemente debates metodológicos, ou seja, debates sobre o ofício de fazer história (ALTHUSSER; BALIBAR 1970, p.109). Mas na verdade, essa ingenuidade não pode obscurecer o fato de que a história como uma disciplina não é tão inocente em termos de pré-condições. **O passado não está para sempre disponível ao presente como uma entidade emudecida, esperando que o(a) historiador(a) lhe dê uma voz. A escrita da história não é simplesmente um “ofício” que se aplica a um objeto pré-existente, natural; ao contrário, e como qualquer disciplina, a escrita da história concebe e constrói seu objeto.**⁷

² ALATAS, 1972, apud PEREIRA, 2018, p.92.

³ Ibidem.

⁴ PEREIRA, 2018.

⁵ CERTEAU, 2017.

⁶ PEREIRA, 2018.

⁷ SETH, 2013, p.180, grifo nosso.

A historiografia, para Seth “é uma maneira específica de conceber o mundo e estar nele, ao mesmo tempo uma tradição de raciocínio, um jeito de ser, e uma prática específica de subjetividade” não um “postulado antropológico universal”⁸. Conceber a historiografia enquanto um código e em conexão com o seu tempo o fez destacar que desde sua institucionalização, enquanto disciplina científica, a mesma salvaguarda um ideal de racionalidade e de sujeito.

“Clio não dança com Shiva”⁹ comunica justamente o fato de serem tradições de raciocínios distintas e que, portanto, “uma história que incluísse Shiva seria algo incoerente; não corresponderia à tradição de alguém, tampouco apelaria à sensibilidade de alguém”¹⁰. Uma de suas estratégias no artigo que vimos citando foi recuperar a história de um processo judicial em que Shiva foi considerado “pessoa jurídica” por um juiz britânico. Na ocasião, o juiz aceitou a reivindicação de indianos no processo que ficou conhecido como *India v. Bumper*, que tratava da repatriação de um objeto indiano, a saber, uma estátua do deus Shiva, encontrado em território indiano por um morador do estado de Tamil Nadu no sul da Índia, e que teria parado no *mercado internacional de “objetos de artes”* e posteriormente, à época do processo, se encontrava no Museu Britânico.¹¹

No caso judiciário, indianos nomearam como um dos demandantes do processo, o próprio Shiva que, foi reconhecido pelo juiz responsável do caso enquanto pessoa jurídica. Os indianos foram repatriados, a estátua ou o próprio deus (como preferir) retornou para à Índia, habitando um templo na sua condição de sagrado. O resultado desse processo gerou naturalmente contestações, uma delas indagava o fato de que o Reino Unido era um território cristão e portanto, como considerar a vontade de uma outra divindade? O que implica alguns desconhecimentos da constituição britânica, bem como, limites dela mesma. Mas, o que Sanjay Seth quis destacar ao retomar este caso, foi demarcar as lógicas distoantes que operavam nas duas culturas em conflito.

Há uma diferença entre reconhecer Shiva enquanto uma pessoa jurídica no Direito e reconhecê-lo enquanto protagonista histórico na historiografia, no que diz respeito à voz ativa de quem é reconhecido. No tribunal da história, como Seth explica, a consciência racional já determina qual lugar habita Shiva, sendo “o papel ativo dos deuses e deusas” colocados em

⁸ SETH, 2013, p. 185.

⁹ Idem, p.177.

¹⁰ Idem, p.178.

¹¹ DAVIS, 1997, p.7 apud SETH, 2013, p.176.

subordinação as separações e lógicas que a historiografia demanda.¹²

A consciência dos postulados e limites da disciplina fazem seus objetivos serem menos uma explicação definitiva sobre o passado e mais uma prática ética, começando por assumir que não existe uma razão única e sim tradições de raciocínios variadas.¹³ É digno de nota de que o alargamento proposto pelo *lugar epistêmico* emerge como subsídio para estudos que buscam identificar e contrargumentar movimentos dissonantes nas historiografias.

Meu objetivo é estudar três deslocamentos a partir da noção de que existem lugares epistemológicos nas entrelinhas das obras aqui utilizadas como fontes. Espero que ao final do estudo, se possa ter condições de refletir até que ponto a historiografia brasileira do teatro revela ou não uma mentalidade cativa. Por um lado, defino a formação de um campo no interior da universidade, portanto, é necessário o conhecimento de que a história do teatro não se inicia com os críticos teatrais que aqui primeiro serão analisados, mas que esses autores desenvolveram papel proeminente na institucionalização universitária desse campo de pesquisa. Por outro, demarco o momento em que historiadores adentraram o campo teórico expressamente dominado até então pela crítica teatral e literária (a década de 1990), questionando noções tidas até aquele momento, como irrefutáveis.

A dissertação é dividida em três capítulos. O primeiro momento aborda a inserção do tema na universidade em um contínuo desde o fim da década de 1940, por dois críticos teatrais considerados referenciais até os dias de hoje. A segunda parte, centrada nos anos 1990, busca apontar os contrastes que a chegada de historiadores vindos das Pós-Graduações em História perspectivaram ao domínio temático. E o terceiro capítulo explora os movimentos e diálogos com a recente abordagem da história global do teatro, a partir dos anos 2000. Esta periodização e seleção permitem visualizar algumas inflexões que vão da defesa, em um primeiro momento, de um *sistema teatral brasileiro*, passando pela noção de uma *cultura teatral política* em diálogo constante com as ciências humanas até a defesa de um *mercado global de teatro*, em circulação e negociações contínuas.

Dito isto e levando em consideração as informações anteriormente apontadas, os críticos, professores universitários e ensaístas jornalísticos Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado e duas de suas obras – *O panorama do teatro brasileiro (1962)* e *João Caetano: o Ator*,

¹² SETH, 2013, p.176,177.

¹³ Idem, p.187,188.

o Empresário, o Repertório (1972) – foram escolhidos para as reflexões elaboradas no primeiro capítulo, na medida em que são representantes de uma crítica teatral que emergiu do interior da universidade e se transformou em cânone. A discussão no segundo capítulo será realizada através de duas obras: a tese de Regina Horta Duarte defendida na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) intitulada *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX (1993)* e o livro de Andrea Barbosa Marzano, fruto de sua tese de doutorado, intitulado *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (2008)* defendida em 2005 na Universidade Federal Fluminense (UFF). Pretende-se, com a escolha desses trabalhos, demonstrar como as autoras, através de diferentes focos, ofereceram uma janela para se observar uma espécie de avesso contido nas histórias até então narradas pelos críticos teatrais. E, para concluir, o terceiro capítulo explora um movimento mais recente, a saber, a inserção das perspectivas globais nas análises sobre o tema e essa incursão será feita através de uma obra organizada por duas professoras universitárias brasileiras, Maria Helena Werneck e Angela de Castro Reis, intitulada *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil (2012)*, livro que reúne textos e pesquisadores diversos em discussão sobre os contatos, rotas teatrais e transferências entre duas nações historicamente marcadas por um pacto colonial.

Heloisa Pontes, na apresentação do livro de Christophe Charle à edição brasileira, registra a ampliação dessas perspectivas na história do teatro ao afirmar que:

Como mostra Christophe Charle, a história do teatro, por privilegiar a abordagem monográfica, nacional, seleciona os períodos e os autores chancelados pelo interesse literário. Assim, ela faz vista grossa ao fato de que muitos dos autores considerados “menores” são justamente os que mais tiveram sucesso na época em que foram encenados. Ao relegá-los à vala comum do anonimato, em virtude da reputação literária duvidosa, ela impede o acesso ao mundo do espetáculo na sua inteireza e complexidade. Pois o que sobra dele para a posteridade, sob a forma de dramaturgia consagrada, oferece apenas uma pálida ideia da energia e das relações que enlaçam a sociedade real do público à sociedade imaginada no palco e seu impacto na época. Mas, se esse tipo de história encerra apenas uma parte ínfima das obras, outras disciplinas, quando aplicadas ao teatro, parecem não escapar desses resultados insatisfatórios. A sociologia imagina mais do que estuda os públicos do passado. As artes do espetáculo, por sua vez, se concentram nas montagens inovadoras. Pouquíssimas obras procuram reconstituir o conjunto de mediações que interagem no mundo do teatro.¹⁴

De maneira similar, Ermínia Silva alerta para a realidade do final do século XIX e início do XX ser polissêmica e polifônica.¹⁵ Mesmo que a autora esteja se referindo

¹⁴ CHARLE, 2012, p.12.

¹⁵ SILVA, 2003, p.3.

especificamente as teatralidades circenses, é possível reconhecer a fluidez que tomava conta do cotidiano daquela época, gerando um verdadeiro “picadeiro” cultural. Nas palavras de Ermínia Silva “as linhas divisórias não eram bem definidas, assim como em relação aos vários artistas dos teatros, dos cafés concertos, dos music halls, dos cabarés e dos pagodes, que sempre tiveram no circo espaço de trabalho”¹⁶.

Todas essas contribuições demonstram que a realidade das artes cênicas oitocentistas foi bem mais complexa do que alguns estudos apontam e que ela deve ser olhada com atenção pelos que se dedicam ao tema pois ao desconsiderar essas complexidades tende-se à uma homogeneização interpretativa que não mais se sustenta nos dias atuais.

Raymond Williams em *A fração Bloomsbury* (1980) problematizou questões de métodos nas análises historiográficas e sociológicas para com os grupos culturais. Ao perscrutar as redes e relações que tecem esses coletivos, os padrões de significação afetivos, os vínculos pessoais e estéticos, o autor demonstra como as memórias sociais são constituídas e consolidadas. *Bloomsbury* foi um grupo surgido na Inglaterra no começo do século XX, que guardou presenças como de Virginia Woolf. Por detrás da investigação, Williams ensina que o importante é “perguntar sobre a formação social de tais grupos, dentro de um contexto definido de uma história mais ampla, envolvendo relacionamentos mais gerais de classe social e educação. Significa, além disso, perguntar sobre os efeitos das posições relativas [...]”¹⁷

Entendo as considerações de Williams como consonantes com o que Massimo Mastrogregori argumentou ao pensar a historiografia enquanto uma *tradição de lembranças*. Em suas palavras,

Seria útil, em outras palavras, estudar os textos de história como elementos de um desenvolvimento histórico mais geral, amplo e variado, em que outras atividades de diferente natureza também desempenhassem um papel: a isso eu chamaria, justamente, de tradições de lembranças. No ponto central desse desenvolvimento, ligado a condições históricas determinadas, que explicam o aparecimento, a situação, a duração e o desaparecimento, está a relação de uma sociedade com o passado [...].¹⁸

Apresenta-se o campo de estudo enquanto um terreno propício para pensar disputas entre história e memória, nas interfaces da historiografia teatral. O título que orienta este trabalho é fruto de uma “conversa” travada por mim com dois textos que em diferentes focos, trataram de rupturas e continuidades vinculadas às funções sociais de lembranças e/ou

¹⁶ Idem, p.4.

¹⁷ WILLIAMS, 1980, p.142.

¹⁸ MALERBA, 2006, p.68.

esquecimentos. Amadou Hampaté Bâ em *A tradição viva* perscruta a oralidade e a cultura africana, destacando como as relações entre mentalidades e tempos distintos são marcadas por conflitos de poder que, através de vias de transmissão, vão encontrando formas de manutenção frente as continuidades ou interrupções realizadas por projetos de memórias que se pretendem hegemônicos¹⁹. Michal Pollak em *Memória, Esquecimento, Silêncio*, ao trabalhar com instâncias da memória coletiva, chama atenção para como as disputas em torno dela assumem diferentes palcos, sendo a produção científica, um deles. O que resulta na afirmação “A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes”²⁰.

Por fim gostaria de dizer que, ao incorporar os textos aqui escolhidos enquanto fontes de pesquisa, objectivei dialogar com o campo da história do teatro, de modo que se possa propor exercícios de histórias de historiografias. Ainda que a história do teatro brasileiro, seja um campo interdisciplinar e em consolidação, cabe-se aqui, compreender os vieses e então interrogar sobre as possibilidades de mentalidades cativas apropriadas e representadas em torno dele.

¹⁹ HAMPATÉ BÂ, p.211.

²⁰ POLLAK, 1989, p.4.

CAPÍTULO 1 - A CRÍTICA NA DIANTEIRA DA HISTÓRIA DO TEATRO: DOS BASTIDORES À UNIVERSIDADE (1962-1972)

O que são as vaidades, meu Deus! Essa gente do Rio nunca perdoará a São Paulo ter tocado o sino. Não falo de você. Você já não é do Rio. Você já é como eu: do Brasil.

(Carta escrita por Mario de Andrade destinada a Manuel Bandeira, 18 de abril de 1925).²¹

Angela de Castro Gomes, estudando os intelectuais cariocas e suas relações com os modernismos na década de 1920,²² reitera a utilidade de categorias conceituais da chamada *história intelectual*²³ voltadas para as relações de sociabilidade dos sujeitos envolvidos. Para a autora, essas redes intelectuais de sociabilidade geram ambiências espaciais, sejam elas formais ou informais, como também uma dimensão não menos importante que é ligada à afetividade, ou seja, essas relações constroem também sensibilidades experimentadas individualmente e tecidas no coletivo.

Uma das contribuições de Angela de Castro Gomes ao tema se dá na medida em que ela enxerga o projeto modernista no Brasil através de uma perspectiva processual, logo as rupturas ou ideias que o movimento e seus representantes assumiram não são experimentadas a partir de abruptas mudanças e nem encaradas de forma estritamente delimitadas. Essa efetividade do movimento é calcada nos processos para os quais confluem os espaços, tempos e agentes.

Embora Gomes não esteja particularmente interessada em pensar o modernismo teatral, o que chama mais atenção nas suas reflexões é o destaque que ela dá para as múltiplas experiências que compõem os projetos modernistas e suas variadas perspectivas, que não pode

²¹ Retirado de: GOMES, 1993.

²² Ibidem.

²³ Heloisa Pontes acertadamente observa como cada país desenvolve, de acordo com suas demandas, aquilo que considera “história intelectual” assim como outras nomeações, de modo que “[...] menos que uma imprecisão conceitual, trata-se de diferentes maneiras de determinar os seus objetos, objetivos, metodologias e ferramentas intelectuais. [...] A essas tradições nacionais sobrepõem-se clivagens de ordem política, maneiras distintas de definir o núcleo central da atividade cultural, abordagens diversas em função da especificidade do objeto analisado – ciência, arte, arquitetura, literatura etc. (1998, p.220).

ser por aqui desconsiderado, posto que pertinente e ao encontro dos interesses desta pesquisa neste capítulo.

Carlos Alberto dos Santos Abel em *O movimento modernista brasileiro – 1922-1945: caráter literário, econômico e político* explica que o momento da proclamação da República no Brasil carregava em si a oportunidade do país dar um salto em direção à modernidade, o que, contudo, não aconteceu. Para ele, a passagem da monarquia para a república não significou ruptura efetiva com tradições políticas anteriores.²⁴ Abel destaca ainda que a oligarquia latifundiária desde o império é um obstáculo para o alcance da dita modernidade para o país, pois suas políticas e imaginários adentram um Brasil da casa-grande, dos senhores de terra que na Primeira República ou chamada República Velha (1889-1930) se fundem ao coronelismo provinciano como uma forma de restauração e permanência desse Brasil imperial. Quando Getúlio Vargas ascende ao poder em 1930 e com ele cada vez mais, medidas governamentais centralizadoras, um novo projeto se apresenta viável: a conciliação por parte do Estado com as camadas em ascensão da classe burguesa.

A classe média, ligada às artes, precisava do apoio da burguesia para o seu projeto artístico. A classe média, em momento algum da história, teve (tem) um projeto político próprio. Sempre se acopla ao projeto político da classe dominante. Quando os dominadores se tornam menos dominantes, a classe média caminha para o apoio do projeto político da classe em ascensão. No caso particular do Brasil, a classe média — e os nossos literatos são oriundos dessa classe — foi caminhando do apoio político aos oligarcas latifundiários, o apoio da burguesia industrial crescente e já se tornando poderosa. Analisamos o Modernismo como um dos aspectos do avanço das relações capitalistas na sua procura da urbanização, da industrialização, e, assim, entendemos, concretamente, o movimento literário no contexto da luta pela ascensão da burguesia. Considerar-se o Movimento Modernista como algo apenas de literatos é cometer-se erro grosseiro. A História é uma relação das classes sociais, como mudam, como interagem, umas com as outras ou umas contra as outras.²⁵

Por que essas considerações são importantes para nós? Porque na década de 1940, os críticos teatrais cujos trabalhos serão analisados neste capítulo, partilhavam de uma esfera que, a partir do sudeste brasileiro, atualizou os modernismos de 1922. Indícios do “choro lamuriento” que Carlos Alberto dos Santos Abel²⁶ comenta relativo à década de 1920 são possíveis de serem observados nessas histórias à época consideradas inovadoras sobre teatro,

²⁴ ABEL, 1995, p.44.

²⁵ Idem, p.45.

²⁶ Idem, p.47.

assim como, da produção intelectual que, casada com uma burguesia liberal em ascensão no país, buscava na França seus modelos intelectuais e projetava no Brasil, uma cultura que seria “[...] filha cabocla de mãe francesa, daquela França aristocrática de Richelieu.”²⁷.

Preocupados “[...] com o estabelecimento de um senso estético e a criação [de] uma consciência cultural.”²⁸ junto da produção de uma bibliografia que servisse de consulta para os recentes estudantes dos cursos de teatro nas universidades, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado propuseram organizações da cultura nacional através de histórias de teatro. Nos próximos parágrafos, será abordado aquele que é considerado o primeiro momento mais fecundo da escrita da história do teatro brasileiro capitaneado pelos dois críticos teatrais, a saber, Magaldi e Prado que, a partir de São Paulo, deram o tom dos estudos sobre teatro até os anos 1990. Como a escrita da história do teatro foi instrumento para a difusão de um ideário modernista no Brasil, é a questão que norteia nossas reflexões a partir de uma análise das obras *Panorama do teatro brasileiro* (1962) e *João Caetano: o Ator, o Empresário, o Repertório* (1972).

1.1 SÁBATO MAGALDI E A (DES)TERRITORIALIZAÇÃO NACIONAL

Em 1962, atendendo a um pedido do ministro Lauro Escorel de Moraes, chefe do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores, foi publicada a primeira edição de *Panorama do teatro brasileiro*, livro que já no momento de sua encomenda carregava o anseio de publicação em idiomas e países estrangeiros. Quem foi a pessoa a qual o pedido foi endereçado é uma questão que precisa ser mencionada desde já. Segundo Leticia Fonseca Falcão,

Mineiro de Belo Horizonte, Sábato Magaldi formou-se em Direito pela Universidade de Minas Gerais, tendo cursado seu último ano em 1949 já no Rio de Janeiro para onde havia se mudado no ano anterior. Desse mesmo período data também o início de sua colaboração efetiva enquanto crítico do jornal *Diário Carioca* no qual permaneceu oficialmente de 1950 a 1953. Durante esse período deu-se sua estadia em Paris (1952-1953) para a obtenção de seu certificado em estética pela *Sorbonne*, onde foi aluno de Étienne Souriau. Essa formação, que exigia ainda aprovação nos cursos de psicologia

²⁷ Idem, p.55.

²⁸ FALCÃO, 2011, p.12.

e história da arte moderna, concluiu-se sem que sua contribuição com o jornal se interrompesse durante esses anos, uma vez que ele seguia as enviando para o impresso de origem carioca desde a capital francesa. Seu regresso ao Brasil ao final dessa temporada abre ainda mais espaço para que as muitas facetas desse personagem se revelem. A convite de Alfredo Mesquita, Sábato Magaldi transfere-se para a capital paulista para lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD). A instituição, que mais tarde seria incorporada à Universidade de São Paulo (USP), havia sido criada no ano de 1948 numa iniciativa em prol da renovação do teatro brasileiro e voltava-se para a formação de profissionais de teatro, especificamente de atores, acabou por estabelecer-se como um paradigma no ensino de teatro no Brasil. Nesse período delinham-se relações com grupos que estão à frente de instituições de grande relevância, tanto no campo da produção de conhecimento quanto da propagação de ideias e valores. A mesma família Mesquita que esteve à frente da presença de Sábato Magaldi na Escola de Arte Dramática era também líder no principal instrumento de reflexão e mesmo de ação disponível aos intelectuais da época: *o jornal O Estado de São Paulo*, fundado em 1875.²⁹

Tratava-se, portanto, de um jornalista notório que empreendeu sua carreira majoritariamente a partir de jornais do Rio de Janeiro e São Paulo e que também marcou presença em espaços acadêmicos, como estudante e professor. O Brasil do ano de 1962 passava pelo esgarçamento de vários e diferentes projetos conectados ao nacional-desenvolvimentismo, que precisava construir um espírito nacional para sua efetividade, que prescindia de uma identidade coletiva capaz de aglutinar suas diferenças. Neste contexto, o teatro foi um dos instrumentos utilizados para atingir este objetivo.³⁰

Cássia Abadia da Silva e Rosângela Patriota Ramos explicam que as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pela ampla entrada de capital público e privado no ramo teatral, implicando construções de casas de espetáculo, organizações de companhias teatrais e a expansão de cursos de teatro pelo país. Esses fatos representaram um momento de consolidação da modernização teatral no Brasil, tendo a estreia de *Vestido de Noiva* em 1943 (de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski) eleita marco histórico dessa idealizada afirmação modernista teatral nacional. O espetáculo, segundo a crítica, foi capaz de reunir diversos elementos provenientes dessa linguagem moderna de teatro consolidando, tal como se convencionou a partir da montagem, um marco fundador da modernidade teatral no Brasil.³¹

Renan Fernandes na sua tese intitulada *A produção intelectual de Décio de Almeida Prado sob o signo da modernidade: transições entre a crítica teatral e a historiografia do*

²⁹ Idem, p.23.

³⁰ No século XIX, o teatro foi dotado de um sentido pedagógico, e identificado com expressões tais como “Termômetro da civilização”, “Uma verdadeira biblioteca popular” e “Uma escola pública de moral” que indicavam esta função que lhe foi atribuída (SOUZA, 2002).

³¹ SILVA, RAMOS, 2012, p.6.

teatro brasileiro (2017) explica que desde o final da década de 1950 e durante os anos 60 existiu uma presença embrionária do *nacionalismo crítico* no ambiente teatral brasileiro. O *Teatro de Arena* (1953), *Teatro Paulista do Estudante* (1955) e o *Teatro Oficina* (1958) são considerados exemplos das relações entre teatro e política, que após o golpe de Estado em 1964, se tornaram espaços de resistência onde se intensificaram a militância política através da esfera teatral.³²

O pedido direcionado a Sábato Magaldi, para a elaboração de uma obra que propusesse uma interpretação histórica do teatro brasileiro, que foi reproduzido no início desta seção, antecede o golpe de Estado de 1964, e se insere nesse contexto de renovação e crescimento de um teatro moderno no país, que atravessa a construção de uma versão da história do teatro brasileiro que fosse capaz de aglutinar um nacionalismo cultural, como também, de ser difundida no exterior. Com a publicação e divulgação da obra encomendada a Magaldi pretendia-se demonstrar que o Brasil possuía uma história teatral que afirmava sua autonomia e originalidade e, como decorrência, era digno de participar do rol dos países tidos como culturalmente “civilizados”.

A dedicatória da obra de Magaldi é endereçada a Antonio Candido, pesquisador e professor de literatura brasileira, que empreendeu a tarefa inovadora, de tentar compreender nossa literatura a partir de uma perspectiva de formação, ou seja, como processo.³³ Ao comentar sobre Antonio Candido, Luiz Carlos Jackson afirma que é impossível pensar a produção desses críticos na década de 1940 sem pensar a história das Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e a “[...] íntima relação entre literatura, crítica e sociologia [...]” que então foi estabelecida a partir dele.³⁴

Uma vez que Antonio Candido articulou a dimensão social das produções culturais, a interação entre cultura e sociedade se tornou pressuposto fundamental para pensar a crítica estética em diferentes espaços. Isso implica reconhecer o peso de duas noções presentes no seu pensamento. A primeira, a noção de “sistema”, isto é, a percepção e interação contínua entre criação, obra e público. A segunda é a abordagem dialética ligada à territorialização, o que significa trabalhar a partir de uma teoria crítica que fosse capaz de “[...] averiguar que fatores

³² FERNANDES, 2017, p.213.

³³ Thiago Herzog destacou (HERZOG, 2015, p.12) o fato de *O panorama do teatro brasileiro* de Sábato Magaldi ser dedicado a Antonio Candido significar adicionalmente uma expressão e declaração de vínculo intelectual com a produção uspiana e a partilha de visões progressistas experimentadas e defendidas naquele meio.

³⁴ JACKSON, 2001, p.127.

atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” e “[...] descobrir como “o *externo* se torna *interno*”.³⁵

Essa perspectiva de análise, tributária dos estudos de Antonio Candido, é incorporada no *Panorama do teatro brasileiro* de Sábato Magaldi. A própria expressão “panorama” no título de sua obra, pode ser interpretada enquanto a realização de um esboço de todo um programa de revisão e fundamentação da nossa história dramaturgica. Nesse sentido, parte significativa de suas análises leva em consideração como os públicos experimentavam as manifestações teatrais que ele selecionou para compor seu panorama. Percebe-se, assim, a interação contínua entre autoria, obra e público no texto do crítico mineiro.

O mesmo se aplica para o jogo entre particular e universal que percorre todo o livro, de modo que, construir uma história do teatro para o país, naquele momento, também passava pelo desejo de se firmar e dialogar com histórias de teatro ocidental (lê-se, Europa e América do Norte). O emprego feito pelo crítico à expressão *sêlo de brasilidade*³⁶, se liga à capacidade que, na sua visão, o país desenvolveu de contornar as diferentes influências estrangeiras que o formaram, sem abrir mão de suas particularidades/originalidades. Essa perspectiva ganha diferentes conotações e tonalidades no decorrer do texto, tal como na citação abaixo:

Na tarefa civilizadora do gentio e também dos portugueses que para aqui vieram, o jesuíta José de Anchieta, nascido nas Canárias, escreveu e representou os primeiros autos compostos no país. Era um estrangeiro que trazia do centro colonizador o instrumento cênico, de alcance seguro na catequese. **Mas, ao invés de impor na nova terra os padrões europeus, logo se afeioou ao espírito indígena**, chegando a realizar peças inteiras na língua tupi. **As exigências específicas da América distanciam as produções de qualquer molde preestabelecido, e não será exagero reconhecer o sêlo de brasilidade em sua estrutura tósca e primitiva.** O esforço de aculturação, nesse empreendimento gigantesco de trazer os índios para a crença cristã, moldou a forma de um novo veículo cênico, **que não podia ser inteiramente autóctone mas não se pautava por rígidas regras estrangeiras.**³⁷

Cenas são representadas em português, outras em castelhano e ainda muitos diálogos são travados em tupi. Os espetáculos que se destinavam apenas aos indígenas utilizavam a sua língua, como veículo mais direto de comunicação. **A alternância de cenas nas três línguas supõe a presença de um público mais familiarizado com as condições da terra** – índios que já assimilaram o português e o espanhol e

³⁵ CANDIDO apud COUTO, 2022, p.16.

³⁶ MAGALDI, 1962, p.12

³⁷ Idem, p.12/13, grifo nosso.

colonizadores que aprenderam o vocabulário tupi. **Não é mera retórica julgar que o plurilingüismo teatral tenha contribuído para a fusão das raças.**³⁸

Ao final do primeiro capítulo,

Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos tiveram descendência. Entretanto, ao lado de seu valor histórico indiscutível, **apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo.**³⁹

Percebe-se como existe uma ausência em termos de problematização da história do teatro no Brasil, nesses trechos. De fato, existiu fusão étnica e a linguagem é parte imprescindível desse contato. Contudo, é preciso prestar atenção em termos como “se afeição”, “público mais familiarizado”, “marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo” porque eles podem ser indícios de como a obra constrói em certa medida, como Tania Brandão afirmou,⁴⁰ uma história não-problematizadora.

Há relato e não questionamento, como se percebe nas citações. Pelo tom da última citação, é expresso até um certo tipo de complacência ao reconhecer que neste território, chegava-se, não importa como ou em que circunstâncias, material teatral que também se partilhava do outro lado do Atlântico.⁴¹ Tendo por base uma cronologia da história oficial do Brasil, o primeiro capítulo da obra de Magaldi começa abordando o teatro catequético e a presença dos portugueses nas terras brasileiras, cronologia esta que é adotada, sem que se questione certos marcos ou construções.

No trecho chamado *Perspectivas*⁴², uma espécie de apresentação da obra, o autor realiza uma menção a Gil Vicente, escritor português que junto de sua obra a *Farsa de Inês Pereira* é citado no texto atestando que por volta do século XVI, onde aqui no Brasil se “princiava

³⁸ Idem, p.18, grifos nossos.

³⁹ Idem, 1962, p. 24, grifo nosso.

⁴⁰ BRANDÃO, 2001, p.2004

⁴¹ É importante ressaltar que a crítica que tangenciava teatro e relações coloniais aqui no Brasil, já vinha sendo incorporada em outros espaços, antes mesmo da década de 1960. A fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944 no Rio de Janeiro, por exemplo, em sua trajetória não significou a negação de uma linguagem moderna de teatro, pelo contrário, o que fez foi instrumentaliza-la frente às pautas que o grupo reivindicava. Ter em vista essa realidade é importante pois pode indicar que, na dianteira da escrita da história do teatro no Brasil, alguns pressupostos se sobressaíram por parte da crítica teatral e que isso menos se ligue, talvez, ao contexto nacional e sim às sociabilidades, interesses e instituições.

⁴² MAGALDI, 1962, p.9-15.

efetivamente” a colonização, Gil Vicente já era desconhecido em Portugal. O que tal menção permite a Magaldi é questionar seus leitores: “Se não se realizava um grande teatro, na metrópole, como reivindicá-lo para um país colonizado?”⁴³

A comparação reaparece no primeiro capítulo, ao contrastar a presença de José de Anchieta e um teatro catequético com o teatro medieval, encabeçado por Gil Vicente.

Embora escrito em tempos já esclarecidos pela Renascença, o teatro de Anchieta, quer por ser de autoria de um jesuíta, quer pelos objetivos a que se destinava, deveria filiar-se à tradição religiosa medieval. Nenhuma outra forma se ajustava mais que o auto aos intuits catequéticos. A análise das peças não revela apenas um parentesco ou derivação: os milagres dos séculos XIII e XIV e os autos vicentinos, passando por exemplos ibéricos, entrosam-se para formar a fisionomia dos textos anchietanos. Todo o universo religioso, presente na dramaturgia medieval, se estampa nas oito obras mais caracteristicamente teatrais conservadas do canarino.⁴⁴

Decerto que o crítico tenta organizar uma discussão que coubesse no limites da colônia portuguesa na América, o que lhe permite pontuar que “A assimilação da cultura europeia, fecundando-a com as características do país, tem sido, de resto, nossa maneira de acertar o passo pelo progresso universal, sem estiolar a especificidade que nos distingue.”⁴⁵

O encontro da nacionalidade, título do terceiro capítulo da obra de Magaldi, compreende ao início de discussões datadas a partir de 1830 até fins do século XIX. Inicia-se com menção a Gonçalves de Magalhães demonstrando os contínuos deslocamentos entre Brasil e Europa empenhados pelo escritor que tem seu nome vinculado à introdução do Romantismo no Brasil e com ele o suposto início de um teatro nacional,⁴⁶ com o crítico afirmando que “Entre nós [...] não havia uma tradição – teatral – contra a qual opor-se; o passado era marasmo e não presença viva e importuna: cabia, na verdade, formar e não reformar.”⁴⁷

A historiadora Silvia Martins em sua tese de doutoramento, explicou que o drama *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (1838), de Gonçalves de Magalhães, fez parte de um projeto nacionalista que se propunha dar início ao teatro brasileiro através de uma peça escrita

⁴³ Idem, p.9.

⁴⁴ Idem, p. 17.

⁴⁵ MAGALDI, 1962, p.13.

⁴⁶ As datas 13 de março de 1838 com a estreia da peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* no Constitucional Fluminense e 7 de setembro de 1839 reabrindo o Teatro São Pedro de Alcântara com *Olgiato* são consideradas marcos de criação do teatro nacional pela literatura clássica que trata do assunto desde o século XIX.

⁴⁷ MAGALDI, 1962, p.34.

por um brasileiro que contemplasse um assunto nacional.⁴⁸ Depois de Gonçalves de Magalhães, foi Martins Pena, com *O juiz de paz na Roça*, que também despontou nos palcos, nesse contexto. Para a historiadora,

O “abrasileiramento” da dramaturgia e dos atores, portanto, foi o elemento priorizado pela noção de criação de um teatro “nacional” no decorrer da década de 1840. Nos anos 50, estes elementos ainda estariam presentes nos artigos de crítica teatral, mas um outro foi ganhando força progressiva, tal como já vinha ocorrendo em artigos similares publicados na Europa. Refiro-me à idéia de que alguns gêneros dramáticos passaram a ser reputados mais importantes que outros, fazendo com que se estabelecesse uma hierarquia entre eles e inaugurando uma vertente de critério na qual predominou a noção excludente de gêneros “inferiores” e “nobres”, “sérios” e “alegres”.⁴⁹

Destaca-se esta explicação porque o “abrasileiramento” baseado na hierarquia de gêneros teatrais são incorporadas no *Panorama do Teatro Brasileiro* de Sábato Magaldi, sem que o autor questione ou problematize essas nomenclaturas. O crítico parece reatualizar memórias de literatos que viveram no século XIX, sendo seu livro quase uma espécie de reedição do mesmo projeto de nacionalismo cultural idealizado no século em questão.

Para Silvia Martins, compreender o imaginário a partir de 1830, diz respeito a entender como foi se consolidando uma memória em que os literatos passaram a ser considerados a voz legítima das decisões e iniciativas no campo artístico. Mas o que ela desvela é justamente como essa construção demandava a “[...] deslegitimação das ações de determinados sujeitos históricos e a supervalorização das de outros, as quais, supostamente, estariam movidas por objetivos elevados e nobres.”⁵⁰

Essa relação conflituosa se relaciona com a chegada no teatro no Brasil, a partir dos anos 1840, dos gêneros musicados e/ou ligeiros, vindos da Europa, especialmente da França que aqui se enraizaram. O que implicou numa frustração por parte dos literatos, pois o projeto de realismo literário junto de dramas teatrais que eles esperavam estruturar no território, encontrou-se desafiado.

Quando Magaldi na introdução de sua obra, relembra um depoimento de José de Alencar sobre a estreia de sua peça *O Jesuíta*, em 1875, que foi um fiasco em termos de adesão do público, chegando Alencar dizer: “Na alta roda vive-se à moda de Paris; e como em Paris não

⁴⁸ SOUZA, 2002, p.36.

⁴⁹ Idem, p.38/39.

⁵⁰ SOUZA, 2002, p.35.

se representam dramas nem comédias brasileiros, êles, *ces messieurs* (esses senhores), não sabem que significa teatro nacional”.⁵¹, o que ele faz é registrar um depoimento que argumenta em favor de determinada memória. O desabafo de José de Alencar demarca posicionamento direto dos literatos que se auto atribuíram a tarefa de construir uma literatura e um teatro nacionais, no contexto de disputas em torno do teatro, na segunda metade do século XIX. Mais à frente, quando Magaldi expõe problemas que José de Alencar teve que enfrentar em sua trajetória no teatro,⁵² ele destaca um trecho da peça *O demônio familiar*, em que alguns posicionamentos são sublinhados por Alencar:

“Azevedo: ... Não há arte em nosso país.

Alfredo: A arte existe, senhor Azevedo, o que não existe é o amor dela.

Azevedo: Sim, faltam os artistas.

Alfredo: Faltam os homens que os compreendam; e sobram aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro.”⁵³

A partir da década de 1860 o teatro revestido de um sentido pedagógico, associado como espaço de moral e aprendizado de bons costumes, tem suas expectativas sufocadas pelo advento e difusão do teatro musical também conhecido à época como ligeiro ou alegre. Vilipendiado pelos homens de letras da época, que o interpretavam como algo menor e apenas comprometido com entretenimento, diversão ou até mesmo afastamento da arte, o contraste se deu uma vez que a crescente aceitação destas formas teatrais pelas plateias afirmou seu prestígio social e ganhos empresariais.

Luiz Carlos Jackson relembra que o final de *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido consta uma menção a Machado de Assis. Segundo Jackson,

[...] importa-nos a relação direta com o tema central da obra – a formação do sistema literário – mas também perceber que o surgimento da crítica é parte do processo de diferenciação do trabalho artístico e intelectual; em outros termos, de nossa formação cultural erudita. Antonio Candido fecha o livro citando Machado de Assis. A citação vem do artigo “Instinto de nacionalidade”; **a idéia defendida por Machado é simples**

⁵¹ MAGALDI, 1962, p.13.

⁵² Sábato Magaldi destaca a breve passagem que Alencar desempenhou na dramaturgia (1962, p.90), contudo, comenta que mesmo dentre as diferenças e pautas travadas pelo autor no clima de sua época, “[...] Alencar fez teatro como talvez nenhum outro autor brasileiro do passado. (MAGALDI, 1962, p.92)”, acrescentando “[...] o admirável analista dos romances desponta, com frequência, no dramaturgo, e nos faz lamentar que êle tenha abandonado tão cedo o palco. (MAGALDI, 1962, p.100)”.

⁵³ Idem, p.95.

e decisiva: uma literatura nascente não pode restringir-se a temas locais, uma vez que a independência só é alcançada quando os autores têm competência para tratar de temas universais. Retomando a tese central de Formação da literatura brasileira, a formação do sistema literário se completa no romantismo. Ao final do século XIX, o sistema está maduro [...] **O horizonte de nosso autor não é, portanto, a separação de nossa literatura das que a originaram, mas sua reintegração.** [...] Candido reconstrói a formação de nossa literatura como sistema e sugere que nela está a origem de nossa vida intelectual e artística; a crítica literária e o pensamento social aparecem inicialmente como gêneros literários e se autonomizam progressivamente.⁵⁴

Antonio Candido localizou a questão de forma impecável ao apontar para o fato de que o nacional se define em relação ao “outro”, o universal.⁵⁵ Ou seja, esta foi uma questão que atravessou o século XIX brasileiro e que continua a ser um debate contemporâneo. Não é mera coincidência que já nas primeiras páginas do livro aqui estudado de Sábato Magaldi, ele reapareça.

O quinto capítulo do *Panorama* é um bom exemplo para observarmos um dos raros momentos em que Magaldi não se dedica apenas à dramaturgia e dramaturgos em sua obra. Ao trazer o ator oitocentista João Caetano é interessante perceber como ele incorpora discussões datadas do século XIX que elegeram João Caetano o ator símbolo de um almejado teatro nacional, por ele ser brasileiro, embora as peças que ele interpretasse fossem majoritariamente melodramas portugueses e franceses. Isto é um indício de que a questão, tal como colocada, passava mais pela origem brasileira do ator do que do repertório, uma vez que os dramas puxados à farsa, tragédias e melodramas eram gêneros teatrais que não constavam do rol das peças ditas “sérias”, mas do repertório popular francês e português, neste caso. Nas palavras de Magaldi,

O objetivo civilizador da arte, encontrado em todos os autores que insuflaram no palco brasileiro, no século passado, uma missão nobre, se resume nas seguintes palavras iniciais de João Caetano: “O teatro, bem organizado e bem dirigido, deve ser um verdadeiro modelo de educação, capaz de inspirar na mocidade o patriotismo, a moralidade e os bons costumes”. Não nos espantemos com essa frase. Seria superficial imaginar que ela subordina a arte a padrões não estéticos. Os resultados surgem aí

⁵⁴ JACKSON, 2001, p.133/134, grifos nossos.

⁵⁵ Abel Barros Baptista (2009, p.75-79) comenta sobre uma razão “cosmopolita” na literatura brasileira, seu estudo consta reflexões em torno do escritor oitocentista Machado de Assis e posteriormente interpretações do pesquisador sobre as análises sociológicas-estruturalistas propostas por Antônio Cândido referente ao literato. Quais espaços o “local” e o “mundial” estabelecem dentro da obra machadiana? Essa pergunta pode ser feita também em relação ao teatro oitocentista brasileiro, ao passo que o “abrasileiramento” (SOUZA, 2002, p.38) também diz respeito a vestir uma roupagem brasileira para algo que no fundo, chega através do estrangeiro enquanto um “símbolo de civilização” (SOUZA, 2002, p.34).

como decorrência quase inevitável de um teatro superior, que não existiria sem aquelas implicações fundamentais.

[...] No início da década de sessenta, não obstante os esforços de dramaturgos e de elencos, “a arte dramática jaz ainda em completo esquecimento e abandono, e concludentemente sem progresso o teatro nacional. É forçoso convir que este estado de decadência é devido, sem a menor dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces não se levantam edifícios. Afiança João Caetano, categoricamente, que “os atôres que até hoje têm pisado a cena brasileira têm sido, sem exceção de um só, atôres de inspiração, e portanto sem método, sem conhecimentos teóricos da arte, sem escola enfim!” O único meio de suprir essa lacuna seria o patrocínio do Govêrno, e acrescenta o ator que, “enquanto o teatro nacional e a sua escola não tiverem o caráter oficial, nada poderá fazer-se, não progredindo nem atingindo nunca ao grau de perfeição a que hão chegado os teatros europeus”.

[...] João Caetano valeu-se muitas vêzes, é certo, da ajuda oficial, dada por meio de decretos. Desde o contrato celebrado em 1842 com o Gôverno da Província do Rio de Janeiro, para representar durante 12 anos em Niterói, sempre encontrou proteção das autoridades. O auxílio nunca foi suficiente, entretanto, para instaurar um teatro estável, no qual independesse do espectro constante das dívidas. Vê-se daí, que, mesmo num período considerado áureo do nosso teatro, a subsistência das companhias de ambição artística era um problema quase intransponível. Hoje, temos certeza, no Brasil e na Europa, que só se pode realizar um teatro de arte com o patrocínio governamental. Quem não dispõe de ajuda efetiva do Gôverno é obrigado a confinar-se às limitações do comercialismo. A organização atual da sociedade não permite alternativa.⁵⁶

Ou seja, através de João Caetano são mobilizadas uma série de memórias oitocentistas, muitas conectadas à defesa de um teatro civilizador, por esse motivo tão distante, tal como visto no século XIX, do teatro comercial ou do entretenimento. O que nos remete mais uma vez a questões tais como de que teatro nacional se estava falando? O que define o nacional para o autor? A construção de João Caetano enquanto símbolo combina mais com o projeto nacionalista cultural que precisava criar seus referenciais.

Propor análises estéticas através de uma perspectiva histórica foi a forma que o crítico adotou para não escamotear a complexidade da cena teatral brasileira. Sem dúvida, a encomenda que Sábato Magaldi tinha de cumprir e o momento em que ele escreveu seu livro são importantes para pensar sua obra. Contudo, é importante perceber que o trabalho do crítico consistiu em organizar e descrever o teatro a partir de uma cronologia da história oficial.

Letícia Fonseca Falcão em *Entre o exercício da crítica e a escrita da história: o lugar de Sábato Magaldi na história do teatro brasileiro* (2017), fez uso das palavras de Jacó

⁵⁶ MAGALDI, 1962, p.59-64.

Guinsburg que assinou a orelha da sexta edição do *Panorama* de Magaldi. Comentando sobre o trabalho de fôlego do autor, Guinsburg, também um intelectual e crítico teatral com contribuições à história do teatro no Brasil, diz:

[...] no Panorama do Teatro Brasileiro está sintetizado, por assim dizer, o esboço de todo esse programa de revisão e fundamentação de nossa herança dramática e cênica. Não apenas como exposição de concepções e problemas gerais sobre o tema, mas principalmente como estudo sistemático das peças e das montagens, dos autores e dos atores, no seu quadro estético-histórico. [...] para se situar nessa posição num estudo histórico, não basta a correção e a certeza do erudito. Não resta dúvida que este livro é trabalho de quem leu, de quem compulsou arquivos e dados para se certificar. Porém, para escrevê-lo, algo mais era requerido: entusiasmo.⁵⁷

O destaque que Jacó Guinsburg deu para a extensa tarefa empreendida por Magaldi se liga a um dos pilares que encontramos na própria obra estudada: a defesa da construção de uma história do teatro que permita solidificarmos um “patrimônio artístico” vivo.⁵⁸ Nas palavras do próprio Magaldi,

Parece-nos que, se uma companhia oficial se dispuser a reviver metodicamente o repertório do passado, em montagens de alto nível, em breve diversas obras deixarão de pertencer ao frio museu de raridades bibliográficas. Tornando-se quando menos, alimento para os estudantes, criarão o gosto pela nossa literatura dramática, e formarão um acervo histórico vivo, sem o qual não se enraízam as revoluções literárias.⁵⁹

Ao delimitar que obras se tornam clássicas por serem úteis a seus respectivos tempos e a tempos vindouros, ele pontua “Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público ávido de reconhecer-se nos diálogos”⁶⁰. Por esse motivo, um dos focos percebidos nas análises empreendidas por Sábato Magaldi se liga à própria recepção dos espetáculos teatrais,⁶¹ seus contextos e diálogos. Segundo Magaldi, seria impossível a

⁵⁷ MAGALDI, 2004 APUD FALCÃO, p.26.

⁵⁸ MAGALDI, 1962, p.11. Os trabalhos que se preocupam com a *recepção* da obra do crítico conseguem chegar a algumas hipóteses que chamam atenção para a construção simultânea à história do teatro brasileiro de Sábato Magaldi enquanto um patrimônio de nosso teatro, por exemplo, a expressão que acompanha o recente livro lançado sobre ele chamado “Sábato Magaldi: um homem de teatro”.

Recorrer à *recepção* das obras do crítico no decorrer dos tempos pode auxiliar a entender esse processo de patrimonialização do mesmo? Quem e o que está por detrás dessa construção?

⁵⁹ Idem, p.11.

⁶⁰ Idem, p.11.

⁶¹ FALCÃO, 2017, p.40.

realização dessa tarefa sem o levantamento sistemático de documentações ligadas à nossa dramaturgia, pois

Precisamos, antes de uma análise que possa considerar-se rigorosamente sistemática da dramaturgia nacional, proceder ao levantamento e à publicação dos textos. Sem que se disponha dos documentos, será vã qualquer tentativa de elaboração de uma história do nosso teatro. Tateamos no escuro, emitimos juízos que poderão, à luz de novos dados, ser totalmente refeitos. Paralelamente à valorização que hoje se processa do teatro brasileiro, é tarefa obrigatória o lançamento das bases de nossa historiografia cênica.⁶²

Letícia Fonseca Falcão e Rosangela Patriota observaram, de forma pertinente, que a historiografia teatral é híbrida e que “não é possível entender processos artísticos e históricos se não se considerar o movimento das ideias que norteou os mesmos”⁶³. Parece-me que Sábato Magaldi também partilhava este pensamento, pois ao assinar o prefácio da segunda edição do seu livro, ele diz,

Não vou esconder que, apesar da insatisfação que me provoca, o *Panorama do Teatro Brasileiro* me agrada, na medida em que pode ser útil. À falta de outras publicações do gênero, ele ficou sozinho na bibliografia especializada e oferece uma síntese cujas premissas não sofreram ainda contestação. Se ele ajudar o estudioso, interessado numa iniciação ao teatro brasileiro, me darei por satisfeito.⁶⁴

Essas falas interessam na medida em que se encontra no *Panorama do teatro brasileiro* uma perspectiva que valoriza o teatro como literatura e que, através dessa valorização, o crítico estabeleceu padrões de avaliação, que vinham do século XIX, que lhe permitiram escolher ou descartar o que seria privilegiado no seu estudo. Para Magaldi a literatura dramática brasileira ocupa “menor” relevância em nossa literatura, afirmação também feita por outros críticos da sua época e antes dela, que sublinhavam a presença desigual que a poesia, o romance e a dramaturgia ocupavam nas obras brasileiras relativas à literatura e história. Por isto fica permitido a ele citar Silvio Romero, para quem “o teatro é a parte mais enfezada da nossa

⁶² MAGALDI, 1962, p.12.

⁶³ Apud FALCÃO, 2017, p.41.

⁶⁴ MAGALDI, 1962, p.4.

literatura”, reconhecendo uma perda de “vitalidade” aos olhos dos brasileiros para com esse repertório.⁶⁵

Ademais, Magaldi elege como um dos elementos que pesam numa obra de natureza similar a dele, a utilidade para gerações futuras às quais caberia a tarefa de se debruçarem sobre o tema. Deste modo, pode-se dizer que ele tem consciência dos limites de sua obra, mas também do seu valor, pois seu estudo na “falta de outras publicações do gênero, [...] ficou sozinho na bibliografia especializada”⁶⁶.

Os três pilares comentados até agora, a saber, o contraste entre localismo e cosmopolitismo; a defesa de um teatro enquanto um patrimônio cultural ligado à instrução, educação e formação de uma nação e uma visão de teatro enquanto literatura dramática, se misturam conforme o texto avança. São esses elementos que em minha leitura sobressaem na narrativa de Magaldi.

Para finalizar, com uma última característica, acho digno tomar nota do tom pessoal da escrita/narrativa de Sábato Magaldi. Em artigo que se dedica a pensar uma história da crítica, Thiago Herzog cita Maria Cecília Garcia ao dizer que,

a crítica jornalística em nosso país pode ser dividida em quatro grandes períodos: • De meados do século XIX até início do século XX. • De 1900 a 1939 – Modernismo, nos anos 1920, cujo os expoentes foram os romancistas, como Alvares de Azevedo e Machado de Assis, e dramaturgos como Martins Pena e Arthur Azevedo. • De 1940 a 1968. Foi o período mais rico, tanto por ter assistido à consolidação de um moderno teatro brasileiro quanto por ter visto surgir o maior número de críticos com alguma constância. Entre eles, podemos citar Alcântara Machado, Brício de Abreu, Oswald de Andrade, Anatol Rosenfeld, Alberto d’Aversa, Sábato Magaldi, Bárbara Heliodora e Yan Michalski. • Dos anos 1970 até hoje. A crítica teatral passou por altos e baixos, chegando a quase desaparecer das páginas de jornais; mesmo assim, tivemos críticos importantes, como Mariângela Alves de Lima e Aberto Guzik. Nos anos 1990, poucos são os destaques, ficando por conta de Nelson de Sá na Folha de S. Paulo, o mérito de crítico mais constante e inclusive reuniu suas críticas em livro (cf. Sá, 1997).⁶⁷

Thiago Herzog aponta que a crítica do início do século XX é marcada pelo “culto à personalidade”⁶⁸ tanto de um teatro essencialmente personalista quanto do crítico que registrava suas impressões ao mesmo tempo em que firmava seu lugar, diferente da crítica do século XIX,

⁶⁵ Idem, p.12.

⁶⁶ Idem, p.4.

⁶⁷ GARCIA apud HERZOG, 2019, p.104.

⁶⁸ HERZOG, 2019, p.105.

voltada mais para “[...] impressionar rapidamente o leitor. E não tanto refletir ou chegar a uma conclusão sobre os espetáculos ou a temporada teatral, mas em meio a brigas por detalhes, fixar o nome e a ‘posição’ como crítico”.⁶⁹

Herzog explica que a crônica era um gênero bastante comum na imprensa carioca na qual muitos críticos se inspiraram, “[...] marcada pelo intenso grau de intimidade entre o leitor e o crítico.”⁷⁰. Ao observar a escrita de Sábato Magaldi em *O panorama do teatro brasileiro* é possível perceber, como mostra Herzog, o recurso às metáforas, adjetivos e superlativos⁷¹ que podem oferecer pistas de como Magaldi elaborou a relação entre cronista-crítico-historiador e leitor.⁷²

As décadas de 1940 e 1950 acompanharam mudanças ligadas à renovação proposta pelo diálogo com um teatro moderno. Esses “novos” críticos, dentre os quais esta pesquisa destacou Sábato Magaldi e Decio de Almeida Prado, além de serem representantes e atuantes na defesa da modernização do teatro também representaram um novo momento em que há a formação de uma crítica profissional.⁷³ Segundo ainda Herzog,

Sábato Magaldi, primeiro no Rio de Janeiro, no Diário Carioca, depois em São Paulo, em diversos jornais, exerceu a função de crítico teatral jornalístico, dos anos 1950 até recentemente. E, o formato de sua crítica, embora alinhado com os objetivos de inovação, aproximam-se da crônica, como o próprio autor declara ser sua prática. Mesmo herdeiro do formato cronístico, ele o faz, obviamente, não reproduzindo a fórmula dos críticos do início do século XX, mas mesclando subjetividade, relato e flexibilidade textual, no sentido de propor um texto com características da oralidade que contém a análise e a defesa dos procedimentos técnicos, que ele acredita importantes para a cena, como técnica vocal, técnica corporal, naturalidade interpretativa, leitura que valoriza o texto etc. Portanto, ele é herdeiro do gênero crônico, mas dá “um passo além”, inserindo padrões técnicos, exigência fundamental para o teatro moderno. Mas, como ele mesmo diz, há muito de crônica em sua crítica, pois há muito de cumplicidade com o leitor, de intimidade.⁷⁴

Os quatro focos – a crítica dialética, patrimônio, literatura dramática e narrativa – foram os destaques identificados na leitura de *O Panorama do teatro brasileiro*. O movimento que

⁶⁹ SÜSSEKIND apud HERZOG, 2015, p.2. Para maiores detalhes, ver SÜSSEKIND, 1993.

⁷⁰ GARCIA apud HERZOG, 2019, p.106.

⁷¹ HERZOG, 2015, p.6.

⁷² Ibidem.

⁷³ O autor também lembra que há uma mudança no formato dos jornais nesse momento, ligado a implantação da ideia do sistema *copy desk*, os textos passavam por um profissional encarregado da revisão textual, interessava naquele momento textos mais diretos, “neutros”, menos personalistas. (ASSUNÇÃO, 2012, p.45-46 apud HERZOG, 2019, p.107).

⁷⁴ HERZOG, 2019, p.108.

liga todas essas ideias resulta em uma das propostas de interpretação do teatro no Brasil que até hoje é considerada clássica, pelas contribuições que trouxe para os estudos do tema.

Nas palavras de Magaldi, ao comentar a peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas* de Castro Alves “O lirismo, o patriotismo, a linguagem, creio que serão bem recebidos por corações de vinte anos, porque o Gonzaga é feito para a mocidade.”⁷⁵. Assim como na peça de Castro Alves, o *Panorama* se “emaranha na história, na surdina de uma apoteose patriótica, eficaz sobretudo, a uma plateia acadêmica”⁷⁶, o que lhe garantiu um lugar na historiografia teatral brasileira. Mas também, permanece depois da leitura de sua obra, a memória de uma fala de Joaquim Nabuco em *Minha formação*⁷⁷, a saber, “De um lado do mar sente-se a ausência do mundo; do outro a ausência do país. O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação europeia.”.

1.2 A MISE-EN-SCÈNE DE DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

O ator brasileiro João Caetano dos Santos e a bailarina Estela Sezefreda participam ao respeitável público que estão demitidos do Teatro do Valongo [...]

*Jornal do Comércio, 1833.*⁷⁸

As palavras acima, escritas por João Caetano, e reproduzidas por Décio de Almeida Prado no seu livro *João Caetano: o Ator, o Empresário, o Repertório* (1972), emergem como um apelo “patriótico” do ator à sociedade fluminense do ano de 1833. Teria um ator brasileiro sido deposto do cargo como ator em um teatro de sua terra para que um estrangeiro de mesma formação ocupasse o cargo? De acordo com Décio de Almeida Prado, a resposta que o próprio João Caetano deu a este desafio,

⁷⁵ MAGALDI, 1962, p.115.

⁷⁶ MAGALDI, 1962, p.114/115.

⁷⁷ NABUCO, 1998, p.58/59.

⁷⁸ L. S. apud PRADO, 1972, p.9.

[...] marca o início do teatro brasileiro enquanto atividade profissional contínua, após as tentativas frustradas e esparsas do século dezoito. Tinha-lhe ocorrido, nas palavras de um dos seus primeiros biógrafos, “a patriótica idéia de organizar uma companhia nacional, libertando o país da tutela de Portugal, de onde até então lhe vinham os artistas necessários à representação dramática”. Foi o que fez, a 2 de dezembro de 1833, com *O Príncipe Amante da Liberdade ou A Independência da Escócia*, interpretada exclusivamente por atores brasileiros, quase todos desconhecidos e muitos dos quais permaneceriam a seu lado por longo tempo. O local escolhido foi Niterói [...].⁷⁹

A alternativa encontrada pelo casal de atores, que mantinha um relacionamento amoroso, foi sair em turnês pelo interior do Império até que em 1834 o Teatro São Pedro de Alcântara foi desocupado pela companhia portuguesa que nele encontrava-se estabelecida, e se transferiu em 1838 para o Teatro São Januário⁸⁰. Mais à frente no seu texto, Prado emite um comentário sobre João Caetano, que destaco aqui: “Despreparado artisticamente, num país de escassas tradições teatrais, somente através dos artistas de além-mar poderia João Caetano receber o influxo, embora atrasado, da cultura europeia.”⁸¹.

Teria sido, na visão de Prado, no contato com atores portugueses, que visitavam o Brasil desde 1832, momento em que a companhia de Ludovina Soares da Costa se estabeleceu no São Pedro de Alcântara, que João Caetano teria se formado e posteriormente se transformado no mais importante ator dramático brasileiro do século XIX. Foi nesse contato que ele estabeleceu seu repertório basicamente composto por dramas, tragédias e melodramas portugueses e franceses, que os atores portugueses contratados traziam na bagagem ou faziam vir de Portugal, onde eram traduzidos, quando era o caso, o que significa dizer, ainda nas palavras de Prado, que o forte do teatro da época era estrangeiro.

Quem foi Décio de Almeida Prado? Pessoa essa que não por livre coincidência tem seu nome demarcado em um teatro na cidade de São Paulo justamente no bairro Itaim Bibi, conhecido como representativo da classe média paulistana. Como ele escreveu sua clássica biografia do ator João Caetano, por ele dedicada a Sábato Magaldi? Espero nesta seção apontar alguns pilares sobre os quais Prado edificou suas contribuições à história do teatro no Brasil.

Começemos citando o próprio Prado:

Bem, primeiro eu fui crítico de teatro e aí eu escrevia em jornal, para o público de jornal e com uma linguagem também de jornal, eu acho. Depois, quando entrei na Faculdade de Filosofia como professor de história do teatro brasileiro, eu parei de

⁷⁹ PRADO, 1972, p.10.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Idem, p.10/11.

fazer crítica e passei a fazer estudos históricos. Aí é completamente diferente; é outro ritmo de escrita e também outro tipo de público. Algumas teses que escrevi, por exemplo, são bastante técnicas, para pessoas realmente especializadas em teoria teatral. Mas, então, minha carreira teve duas fases: uma fase no qual eu me dediquei ao presente, e outra que dediquei ao passado. E eu tive sorte, por que peguei o presente no momento em que estava se construindo, desde *Os comediantes* até *o Oficina*.⁸²

A fundação da Universidade de São Paulo (USP), em 1934, se dá em um momento no qual intelectuais acadêmicos destinavam suas atenções para o Brasil e o país se tornava objeto de estudo preferencial na academia. Heloísa Pontes destaca uma expressão de Antonio Candido ao comentar sobre esse momento, que define bem aquele contexto. Segundo Candido, “O Brasil começou a se apalpar.”⁸³. E a USP se sintonizava com o momento de rompimento com determinada “mentalidade jurídica vigente nos centros tradicionais de ensino superior do país”⁸⁴.

Marcada pelo intercâmbio de professores franceses que mais tarde se consolidariam dentro das ciências humanas em seus países de origem, mas que naquele momento eram jovens pesquisadores promissores⁸⁵, nomes como Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Jean Maugüe, Pierre Monbeig, contribuíram para definir os caminhos trilhados por estudantes que frequentaram suas aulas dentro da instituição.

A fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, ocorreu no interior de um contexto intelectual mais amplo de interesse renovado pelo Brasil que se expressou nos mais variados setores da vida cultural do país: na instituição pública, nas reformas do ensino primário e secundário, na produção artística e literária, nos meios de difusão cultural e, sobretudo na ênfase posta no conhecimento do país. [...] A realidade brasileira tornou-se o conceito-chave do período, encarnando-se nos estudos histórico-sociológicos, políticos, geográficos, econômicos e antropológicos. Pautados por um frenesi por reinterpretar o passado nacional, por interpretar e diagnosticar o presente [...].⁸⁶

Décio de Almeida Prado foi um desses estudantes da recente instalada Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH). Havendo perdido sua mãe ainda na infância, Prado passou uma parte da vida sob os cuidados de seus avós paternos em um sítio longe da capital paulista e posteriormente retornou para a cidade de São Paulo, onde

⁸²GARCIA apud HERZOG, 2015, p.4.

⁸³ PONTES, 1998, p.89.

⁸⁴ Idem, p.90. É digno de nota que a fundação da FFLCH junto da “missão francesa”, como a autora pontua, é fator constitutivo das ciências humanas da instituição, bem como da ruptura anteriormente citada.

⁸⁵ MASSI apud PONTES, 1998, p.91.

⁸⁶ PONTES, 1998, p.89/90.

seu pai havia continuado trabalhando.⁸⁷ Seu pai, Antonio de Almeida Prado, era clínico e professor da Faculdade de Medicina da USP e “diretor da Faculdade de Filosofia (agosto de 1934 a junho de 1937), vice-reitor (no mesmo período) e posteriormente reitor (entre outubro de 1946 e janeiro de 1947). Em 1951, aposentou-se [...]”⁸⁸.

“Ao longo da vida, Antonio de Almeida Prado manteve-se fiel a três de suas paixões de juventude: a literatura, a ópera e o teatro.”⁸⁹, o que mostra que o teatro, a literatura e a ópera já se faziam presentes na vida de Décio de Almeida Prado antes mesmo de seu vínculo com a USP, como estudante, e depois como crítico e participante do *Grupo Clima*, que se tornou referencial naquele contexto.

Formado em 1939, o *Grupo Clima* foi composto por alunos da FFLCH, dele fazendo parte, além do próprio Prado, Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrada Coelho, Gilda de Mello e Souza.⁹⁰ O *Grupo Clima* procurou estabelecer uma discussão com a tradição cultural consagrada pelos modernistas de 1922.⁹¹ Na década de 1940, o grupo fundou a *Revista Clima* patrocinada inicialmente por Alfredo Mesquita, que naquele momento já exercia o papel de crítico e diretor teatral na cena paulistana e estabeleceu uma ponte entre a academia e outros setores da produção cultural de São Paulo. O fato de os membros do grupo Clima “[...] atuarem ao mesmo tempo como críticos de cultura, acadêmicos e professores universitários sinaliza o alcance das transformações que estavam ocorrendo ao longo das décadas de 40 e 50”⁹²

⁸⁷ Idem, p. 151/152.

⁸⁸ Idem, p.152.

⁸⁹ PONTES, 1998, p.152.

⁹⁰ É preciso sublinhar que, diferente de Prado, Sábato Magaldi não fazia parte deste grupo, o que significa dizer que ele circulava em outros espaços intelectuais, embora ele como outros autores e críticos da época tenham se inspirado em Antonio Candido, que se tornou uma referência incontornável no período. Vale também registrar que a incorporação de algumas ideias de Antonio Candido por Magaldi foram pontuais, como procuramos mostrar, e que as influências do Grupo Clima sobre ele foram bastante restritas.

⁹¹ Não cabe aqui uma discussão alentada sobre o grupo Clima. Para nossos interesses, e com base no estudo referencial de Heloísa Pontes sobre o mesmo, a autora inspirada pelo estudo de Raymond Williams sobre o *Bloomsbury Group*, delinea no seu livro um ponto de vista sócio-histórico, sistêmico e comparativo, mostrando que, como o grupo britânico, o Clima era, antes de mais nada, um grupo de amigos ligados por laços de afetividade pessoal e cumplicidade intelectual, voltados para o debate da cultura nacional na literatura, artes plásticas, teatro e cinema. De acordo com Ângela de Castro Gomes, os membros deste grupo passavam horas “analisando seus próprios vícios e virtudes, recolocando-se em cena, comparando-se por meio de uma periodização e, então, concluindo e duvidando. Mediante a memória, eles traçam seu perfil e o de seus amigos; o clima da universidade e da cidade de São Paulo, com seus professores, confeitarias, passeios e temas de debate. Afinal, eram críticos que recusavam o improvisado e o álcool, preferindo um outro padrão de trabalho e de bebida: muita reflexão e refrigerantes. Um verdadeiro escândalo e desgosto para vários contemporâneos integrantes de uma geração marcada pela boemia. Daí a designação inspirada de Oswald de Andrade, atribuindo ao grupo um certo espírito: “os chato-boys”. (GOMES, 1998).

⁹² PONTES, 1998, p.14.

O entusiasmo de Decio pela montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada em São Paulo, em 1944, pelo grupo Os Comediantes, foi compartilhado pelos demais editores de *Clima*, todos eles interessados no movimento de renovação teatral que estava ocorrendo na capital paulista. Em 1942, Alfredo Mesquita criou o Grupo Experimental de Teatro. No ano seguinte, Decio e Lourival Gomes Machado fundaram o Grupo Universitário de Teatro. Cinco anos mais tarde, integraram-se à Escola de Arte Dramática: Decio, como professor regular de história do teatro; Lourival, como conferencista no domínio da história da arte. Também em 1948, ambos se ligaram ao recém-criado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), patrocinado e dirigido inicialmente por Franco Zampari (1889-1966). Decio, como encenador de um espetáculo amador; Lourival, como autor da peça *Raquel*, representada pelo grupo fora do circuito comercial e muito bem recebida por Sérgio Milliet.⁹³

Como parte de um grupo como o *Clima*, Prado partilhava com os demais membros algumas ideias e noções. O pressuposto defendido por Antonio Candido, para a existência do sistema literário, isto é, a interação entre autor/obra/público, também foi incorporado por Décio de Almeida Prado para pensar o teatro.⁹⁴ Por esse motivo, na sua visão, o teatro brasileiro verdadeiramente se iniciara na terceira década do século XIX, pois, naquele momento encontramos escritores, atores e público em convergência em torno da cena⁹⁵ e não como “[...] espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos [...] tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários [...]”⁹⁶, tal como explicitado abaixo:

[...] nem Prado nem Candido parecem negar isso, o teatro (e/ou a literatura) são compreendidos enquanto formas culturais europeias cuja condição de existência e de sobrevivência está intimamente vinculada à colonização. Teatro e literatura são, pois, instrumentos urbanos civilizatórios.⁹⁷

Entender o vínculo que Décio de Almeida Prado estabeleceu com a defesa de uma linguagem moderna de teatro é fundamental para compreender por que ele considerou o início do teatro nacional a partir da estreia de Gonçalves de Magalhães, o valor que ele atribuiu ao

⁹³ Idem, p. 107, grifo nosso.

⁹⁴ Para Berilo L. D. Nosella, Candido demonstrou como havia uma continuidade dialética entre o Arcadismo e Romantismo na formação da literatura brasileira, no entanto, o que Décio de Almeida Prado procurou foi o contrário do que Candido propôs, para o autor “Décio, no fundo, está atrás do nascimento do teatro brasileiro e de fato o encontra em Gonçalves de Magalhães [...]” (NOSELLA, 2010, p.2). Segundo o pesquisador, os traços a serem definidos nesse encontro estão primeiramente relacionados à existência do drama romântico e em segundo com a carreira de João Caetano, ensejando um mercado teatral, características caras ao sistema teatral (NOSELLA, 2010, p.2).

⁹⁵ PRADO apud FRIQUES, 2018, p.525.

⁹⁶ FRIQUES, 2018, p.525.

⁹⁷ Ibidem.

drama romântico, como também por que escolheu escrever uma biografia do ator oitocentista João Caetano dos Santos. Para Manoel Silvestre Friques,

[...] as formações aqui consideradas [...] são narradas por críticos-historiadores, isto é, por narradores que não escondem a parcialidade de seus exercícios judicativos. Esta questão é determinante, pois a perspectiva moderna de Décio de Almeida Prado o faz, conforme pontua Berilo Nosella (2010), subestimar a importância da comédia para a Formação do Teatro Brasileiro.⁹⁸

Rodrigo Morais Leite observa que é na estética romântica que Prado mais concentra a atenção.⁹⁹ Segundo ele, “[...] mais ou menos de 1836 a 1868, ou seja, da montagem dos primeiros dramas românticos franceses no Teatro Constitucional Fluminense (RJ) à produção do último drama histórico nacional.”¹⁰⁰ Para ele, ao eleger o romantismo como um de seus contínuos focos, Prado se dedicou tanto à dramaturgia quanto às encenações, sendo o ator João Caetano e sua atuação privilegiados nas suas análises.¹⁰¹

Os últimos trabalhos da carreira de Décio de Almeida Prado indicam, todavia, que seu campo de visão foi sendo ampliado, tanto que passou a considerar outros gêneros teatrais. Para Rodrigo Morais Leite essa atitude de incluir gêneros antes não considerados em suas pesquisas se dá pelo fato de a historiografia na década de 1990 ter reivindicado a legitimidade dessas vertentes dentro da história do teatro, contrapondo o estrito limite fornecido pela literatura dramática romântica.¹⁰² Mas é o Décio de Almeida Prado dos anos 1970 que interessa para este trabalho.

Em função disto, na defesa dos dramas românticos, Prado salvaguarda a linguagem moderna de teatro. Para o modernismo teatral, as técnicas de palco ganham espaços e vistas como técnicas, aprendidas, estudadas, aprofundadas. Estudar João Caetano naquele momento, então, representava uma chance de dialogar e questionar tradições teatrais anteriores e incluir na crítica teatral elementos antes desconsiderados.

Destaco agora, algumas passagens do segundo capítulo que contém referências em que se é possível identificar a atenção dada às demais técnicas ligadas à representação por Prado.

⁹⁸ Idem, p.526.

⁹⁹ LEITE, 2018, p.144.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

Destacamos aqui o que Manoel Silvestre Friques relembra ao dizer que Prado “[...] tratou de assumir a lacuna deixada conscientemente por Candido, ao excluir, conforme o mesmo relata, a literatura dramática de seu sistema.” (Candido apud FRIQUES, 2018, p.525).

Na peça *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, drama romântico de Gonçalves de Magalhães, Décio Prado diz,

Aí estão esboçados os dois elementos essenciais da renovação estilística empreendida pelo romantismo da famosa cantilena clássica, induzida pela regularidade rítmica do alexandrino, e a busca de uma nova naturalidade, ou seja, de uma gesticulação menos hierática, mais vibrante e realista, à maneira dos atores shakespearianos ingleses. [...] Os cenários, a indumentária, não teriam ficado imunes à reforma: “O teatro até então circunscrito no círculo rotineiro dos vestuários errados, e sem cenografia, não conhecia o traje dos séculos e as construções que os caracterizaram na vida humanitária”. Através da crítica de Porto-alegre pode-se até entrever alguma coisa do estilo de representar de João Caetano, forjado na estreita colaboração com Gonçalves de Magalhães [...].¹⁰³

Ainda sobre *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, Prado comenta:

É a mímica romântica em todo o seu frenesi, desarticulando o verso, reduzindo a palavra ao grito, à onomatopéia (a “declamação onomatopéica” de que falava Porto-alegre), revelando o homem no instante em que a emoção bruta triunfa sobre a racionalidade. Mas há um ponto obscuro, e mesmo uma aparente contradição, nesse quadro: a melodramaticidade da peça reside unicamente nas rubricas, nas marcações do espetáculo incorporadas ao texto, possivelmente *a posteriori*, levando-nos a suspeitar, contra as advertências de Porto-alegre, que esse ímpeto provenha muito mais do intérprete, conhecido por sua fogosidade, que da placidez, roçando pela frieza, do autor.¹⁰⁴

Ao comentar o trabalho que João Caetano faz na personagem *Otelo* da peça *Mouro de Veneza* de William Shakespeare:

As primeiras representações, conta Macedo, causaram espécie, “pela exageração dos impulsos apaixonados, pelos gritos ou rugidos selvagens e desentoados”. [...] As *Lições Dramáticas* oferecem um testemunho precioso quanto à caracterização psicológica e ao trabalho vocal realizado pelo autor: “Lembro-me ainda que quando me encarreguei do papel de Otelo, na tragédia o *Mouro de Veneza*, depois de ter dado a este personagem o caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos embates, entendi que este grande vulgo trágico quando falava devia trazer à idéia do espectador o rugido do leão africano, e que não devia falar no tom médio de minha voz; recorri por isso ao tom grave dela e conheci que o poderia sustentar em todo o meu papel; [...].¹⁰⁵

Em *Oscar, o filho de Ossian*, uma tragédia de Antoine Vincent Arnault, é transcrito um depoimento de João Caetano sobre sua interpretação: “O intervalo que eu fazia antes de falar,

¹⁰³ PRADO, 1972, p.22/23.

¹⁰⁴ Idem, p.24.

¹⁰⁵ Idem, p.28.

a expressão fisionômica, a atitude e o gesto exprimiam com a mais perfeita verdade o horror com que Oscar se convence [de] ter sido o assassino do seu melhor amigo”.¹⁰⁶

Essa série de citações tem como objetivo mostrar a mudança estabelecida pelas análises de Prado no que tange à sua atenção para com questões técnicas relativas à encenação, algo até então desconsiderado pelas histórias do teatro. Mas isto já estava indicado no próprio subtítulo atribuído por Décio à sua biografia de João Caetano, a saber, *o Ator, o Empresário, o Repertório*, mostrando mudanças na medida em que movimentos de escolas estéticas circulavam no século XIX, afetando e sendo afetadas pelo trabalho e vida do intérprete oitocentista.

Os capítulos 6 e 7 da biografia de João Caetano, intitulados respectivamente “Do riso a gargalhada trágica” e “Talma ou Frédérick Lemaître” são clássicos exemplos para pensar as transformações às quais vimos nos remetendo. Cito apenas um dos trechos destes capítulos em que a ideia que vimos destacando aparece. Segundo Prado,

É que o melodrama encarava o teatro como representação, e não como texto literário, deixando margem para a função criadora do ator. [...] Para compreender boa parte do teatro do século dezenove, até Sarah Bernhardt, é necessário abandonar os conceitos ou preconceitos modernos, colocando como eixo, não o autor, muito menos o encenador, mas o ator: da sua imaginação, da sua capacidade de infundir sangue e nervos às palavras, é que dependia o espetáculo. [...] Homens de teatro experimentados, o mérito que lhes cabe, relativo mas suficiente para justificar-lhes o êxito, é o de conceber sempre o texto como simples pretexto para a verdadeira criação, a que se faz no palco.¹⁰⁷

Décio de Almeida Prado, como se pode ver pela citação acima, valoriza o trabalho do ator, antes não considerado, atribuindo a ele importância similar ao autor, o que foi uma novidade naquele contexto. Os problemas com as companhias estrangeiras em turnê pelo Brasil, com os atores estrangeiros que aqui estabeleceram residência e com as bilheterias também são sublinhados na referida obra. O recurso utilizado pelo empresário João Caetano à *tombolá*¹⁰⁸, uma expressão ligada às loterias às quais os habitantes do Império estavam familiarizados, denotam que ao usar a prática de uma loteria informal num espetáculo de um baile de carnaval

¹⁰⁶ Idem, p.32.

¹⁰⁷ PRADO, 1972, p.117.

¹⁰⁸ Tõmbola é o nome dado ao jogo de loteria oficialmente reconhecido pelo governo imperial, que o coordenava e dele retirava lucros, e a expressão era corrente no século XIX. João Caetano na verdade transforma a expressão numa palavra – tombolá – que remete ao jogo, mas que brinca ao mencionar as perdas às quais os que jogavam estavam submetidos, os “tombos”.

as questões relativas ao andamento dos trabalhos da companhia faziam parte da realidade teatral da época.¹⁰⁹

Criada por João Caetano, a estratégia foi crucial para a trajetória do também empresário João Caetano. Embora ele só a tivesse utilizado esta única vez, ou seja, ela não se transformou em uma prática corrente entre os empresários teatrais, ela demonstra as estratégias de que lançou mão o empresário e é a figura do empresário que me interessa destacar, porque a forma como Décio Prado também deu destaque a ela é um outro elemento que demonstra as novidades que sua análise apresentou em relação às histórias do teatro anteriores a ele.

Um outro novo elemento que Décio Prado trouxe para a análise do teatro foi a relação com os repertórios estrangeiros, sobretudo franceses, e sobre suas influências sobre o teatro produzido no Brasil. No capítulo “A liberação romântica”, ele comenta sobre a mudança operada pelo contato direto com o repertório francês, não mais através da intermediação de Portugal, afirmando “Em consequência, encurta-ra-se ao mínimo o atraso de nosso repertório [...]”¹¹⁰. Mais adiante também encontramos “O renascimento – ou talvez, mais adequadamente, nascimento – do teatro brasileiro era também um resultado longínquo do sopro de renovação originado pelo romantismo francês.”¹¹¹. Ou seja, a presença do repertório teatral francês servia, na visão de Prado, para mostrar que o teatro brasileiro era “inferior” ao francês e que este contato serviu para oxigená-lo.

No capítulo nomeado “A questão do nacionalismo”, é a questão do teatro nacional o centro e um problema é levantado: teria João Caetano colaborado de fato para a fundação de um teatro nacional? Prado se utiliza das palavras do próprio João Caetano para organizar seu argumento. Segundo João Caetano, na mocidade ele havia trabalhado “[...] para emancipação do teatro brasileiro, o que alcancei, não obstante o hostil elemento colonial, que era então poderosíssimo.”¹¹². O momento é de João Caetano já enfrentando indisposições em sua saúde e prestando explicações sobre ataques que levava em torno do uso que fez do nacional contrastando com sua realidade conectada ao exterior e, acima de tudo construindo uma memória para si próprio na história do teatro brasileiro oitocentista.

Para adentrar ao debate do teatro nacional, Décio de Almeida Prado apresenta uma espécie de histórico em torno dos convites, aceites ou recusas empreendidas por João Caetano.

¹⁰⁹ PRADO, 1972, p.66.

¹¹⁰ Idem, p.36

¹¹¹ Idem, p.37.

¹¹² Idem, p.121. Este trecho é retirado de um documento assinado por Pires de Almeida, transcrito por Prado.

Começa com Gonçalves de Magalhães a qual *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* representada em 1838 que remete a *Olgiato*, também de Magalhães, que João Caetano não aceitou representar, e ainda é mencionada a relação do ator-empresário com Martins Pena: “Consta que o ilustre ator João Caetano não gostava das *pachurradas* de Pena, como lhe chamava às comédias”.¹¹³ As tentativas frustradas de trabalho conjunto de Joaquim Norberto de Souza e Silva com o ator¹¹⁴ também são mencionadas, assim como Gonçalves Dias que em 1847 propôs a encenação do drama *Leonor de Mendonça* e reclama,

“O meu drama, como creio que já te disse, foi aprovado [pelo Conservatório] com muita soma de louvores. Levei-o ao João Caetano, que me fez saber ser bom e belo e cujo sobredito drama; porém que para o levar à cena carece de me falar. Ora aqui é que a porca torce o rabo: o João Caetano é um homem temível – infatigável – invisível se o procuras na Corte – está em Niterói – se o procurar em Niterói, voltou para a Corte; se o procuras em casa, está no Teatro, se no Teatro, está no escritório; se no escritório, está [na] rua, e há de concordar comigo que a rua é um lugar bem dificultoso de se topar de propósito com um indivíduo”. Esse sutil jogo de evasivas, nem sim, nem não, tão caracteristicamente nacional, não enganou, claro está, o poeta: “O que me parece é isto. O Homem escreveu a Companhia Francesa para ambos os teatros, de que ele é o Diretor, Empresário, e Proprietário. O Teatro pouco rende – a Companhia dá-lhe perdas, ergo o homem não está agora em maré de comprar dramas”.¹¹⁵

É perceptível que as funções de ator/diretor/empresário pesavam, de forma diferente e dependendo da ocasião, nas decisões tomadas por João Caetano, o que lhe rendeu desafetos, ao longo de sua carreira. Uma peça poderia ser sofisticada em termos de literatura trágico-clássica, mas já se encaminhando para a segunda metade do século XIX, por exemplo, ela não se encaixaria totalmente na aceitação do público, o que tinha peso significativo para o ator, o diretor e o empresário.

A biografia escrita por Décio de Almeida Prado demonstra lucidez em torno da problemática memória criada em torno de João Caetano desde o século XIX. Ao expor as ambivalências e contraposições, Prado apresenta João Caetano enquanto pessoa e profissional de seu tempo, com questões, valores, demandas pertencentes ao momento em que viveu e ao próprio ritmo das tarefas profissionais que realizou. Em função disto, Décio de Almeida Prado, conclui, com base em palavras de Arthur Azevedo, escritas no folhetim d’*O País* datado em 5 de maio de 1900:

¹¹³ ROMERO apud PRADO, 1972, p.122/123.

¹¹⁴ PRADO, 1972, p.124/125.

¹¹⁵ Idem, p.127.

Escreveu o mais nacionalista dos nossos críticos: “Foi então que o gosto pelo teatro francês se implantou deveras na população fluminense; João Caetano, que tinha músculos para lutar contra ele, deixou-se levar na corrente. Pode-se mesmo dizer que ele antipatizava com as peças nacionais, embora recebesse uma subvenção do Estado para representá-las de preferência às estrangeiras. O caso é que nosso primeiro artista desapareceu em 1863, sem ter prestado nenhum serviço às letras nacionais”.¹¹⁶

Para Prado, restaria a João Caetano “ou sacrificar-se como ator ou sacrificar a incipiente dramaturgia nacional.”¹¹⁷, tendo ele optado pela segunda, o que lhe permite questionar uma história do teatro que tomava por base apenas a literatura dramática sem levar em conta outros fatores, que foi o que ele realizou de forma inédita no seu trabalho e diferente de Magaldi. As questões que ele se colocou e desenvolveu, diziam respeito a uma concepção moderna de teatro, típica do seu tempo, que levava em conta outros fatores, concluindo:

Não se poderia imaginar um ator heróico – clássico, romântico ou melodramático – metido na casaca e na cartola das personagens burguesas de Alencar, Machado de Assis, com a inocência da juventude, ignorava um pormenor: não se troca de personalidade aos cinquenta anos. Quando as peças nacionais começaram timidamente a despontar – o crescimento cênico sempre antecede o dramaturgico – já era tarde para que João Caetano acertasse o passo pelos mais jovens. A questão do nacionalismo, portanto, tem de ser ligeiramente reformulada, de maneira a não abranger apenas os autores, como se teatro fosse só literatura. Nacionalista, João Caetano também o foi, mas à sua maneira, dentro de sua esfera específica, não só por constituir em meio hostil a primeira companhia dramática brasileira mas por mantê-la em funcionamento durante 30 anos, proeza de dimensões quase épicas.¹¹⁸

A já comentada contraposição entre universal/particular ou localismo/cosmopolitismo, presente de maneiras diferentes em muitos estudos da época de Prado, foi uma questão que só depois começou a ser enfrentada de outras maneiras. Alguns trechos, tais como o momento no qual ele comenta sobre a ida do ator em setembro de 1860 à Lisboa, com 52 anos de idade para “[...] poder realizar o sonho de todo ator brasileiro: consagrar-se em Lisboa, mostrar à Europa que o Brasil também existia artisticamente.”¹¹⁹ ou reportando à acolhida sem muito entusiasmo do povo português, Prado explica que “João Caetano trazia para Lisboa uma peça e um estilo de representar já envelhecidos.”¹²⁰ naquele território, concluindo que a ida do ator à Lisboa simboliza a busca por incluir o Brasil no rol das nações culturalmente “civilizadas” e o mesmo sentimento de atraso, experimentado tal como aparece em Magaldi (1962). Para Décio de Almeida Prado,

¹¹⁶ Idem, p.136/137.

¹¹⁷ Idem, p.138.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Idem, p.147.

¹²⁰ Idem, p.151.

Apesar do teatro em nosso país não haver chegado ao aperfeiçoamento da escola moderna em França, apresenta já um reflexo dessa escola, ostentando mui lisonjeiro adiantamento, que bastante concorreu para mais sensível tornar a declamação do artista brasileiro.¹²¹

As instituições ligadas à educação/instrução cênica e literária-dramatúrgica (ou pelo menos em tese) também são abordadas, declarando como suas inspirações eram francesas.¹²² O autor explica que em 1862,

Do Juri, pouco se cogitava. A Escola estava agonizante, por falta de alunos qualificados: somente a oficialização, com um sistema de bolsas ou de internato, como no Conservatório de Paris, poderia salvá-la. João Caetano concentra o seu interesse sobre o essencial: a criação de uma companhia mantida integralmente pelo Governo, a exemplo do Teatro D. Maria II de Lisboa. A escola como meio, o Teatro Nacional como fim – não haveria outra maneira para os atores brasileiros saírem do estado de apatia, incultura, despreparo técnico, desorganização e improvisação administrativa em que estavam mergulhados. Em outras palavras: o “Conservatoire” e a “Comédie” transplantados para o Rio de Janeiro.¹²³

A visão decadente da realidade teatral nacional é compartilhada mais uma vez quando ele diz: “É frequentemente do estrangeiro que contemplamos o Brasil com mais objetividade e amor, tirando do confronto entre a nossa pobreza e riqueza alheia motivos redobrados de exaltação patriótica”.¹²⁴ Em outro momento ele procura justificar este “atraso” argumentando que: “É que os nossos problemas, enfrentados de perto, revelavam-se bem mais difíceis de resolver do que contemplados através do Atlântico, com o recuo poético proporcionado pela saudade.”¹²⁵. Dado as circunstâncias específicas dessas frases, e mais a citação abaixo, são uma reafirmação do nosso suposto atraso em termos de teatro.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Explica o autor que no caso da Escola Dramática “a idéia [...] não era nova, recorrendo com certa frequência no teatro brasileiro desde a década de 40. O próprio João Caetano fornecera ao Governo, em 1857, um projeto nesse sentido, que fora devidamente arquivado.” (PRADO, 1972, p.160). Os contatos estabelecidos em outros países, as viagens do intérprete são expostas, assim como, seria o projeto encaminhado em 16 de fevereiro de 1861 para Pedro II (imperador do Brasil na época) que se valia do desejo de criação de uma escola no Teatro de São Pedro “nos moldes do Conservatório Dramático de Paris [...]” (PRADO, 1972, p.159). O projeto do Juri Dramático também veio à tona, havia uma sensação exemplificada pela reclamação de Machado de Assis em 1859 que ponderava o Conservatório Dramático Brasileiro se ocupar mais de casos de polícia do que avaliações técnicas e estilísticas do domínio teatral, o Juri Dramático então ocuparia essa lacuna, na intenção proposta por João Caetano (PRADO, 1972, p.160/161) já que o conservatório se afirmava enquanto um “[...] organismo de censura e não de ensino [...]” (PRADO, 1972, p.181).

¹²³ PRADO, 1972, p.162.

¹²⁴ Idem, p.161.

¹²⁵ Idem, p.171/172.

Uma coisa é certa: todos os defeitos de João Caetano, tão vivos enquanto ele se achava à frente do Teatro de São Pedro, já se tinham apagado da memória coletiva. Permaneceriam apenas, como é justo que aconteça com artistas excepcionais, as suas imensas qualidades. Três ou quatro décadas de contínua comicidade popular – as palavras do Vasques são de 1887, as de Salvador de Mendonça de 1904 – haviam bastado para que os anos de maturidade de João Caetano aparecessem, ampliados pelo contraste, como uma espécie de mítica idade de ouro – a época em que se representavam *Otelo* e *Hamlet* no Brasil. É que nenhum dos seus competidores ou sucessores, nem Germano, nem Joaquim Augusto, nem Furtado Coelho, fizera mais ou melhor do que ele, nenhum, cessado o sistema de subvenções oficiais, conseguira vencer o fluxo irresistível do teatro musicado, que levava de roldão o drama e a tragédia, para alegria do público e desespero dos críticos e dos escritores sérios. A dramaturgia nacional, tão promissora ao surgir sob o romantismo, acabava o século em “anticlímax”. “Morro e comigo morre o teatro brasileiro” – a frase talvez não seja autêntica, mas bem merecia que o fosse.¹²⁶

Recorda o autor que o teor das primeiras biografias escritas sobre João Caetano destacavam questões problemáticas pessoais do artista, ressaltando os defeitos do mesmo e outras a sua postura “heróica” para tentar criar um teatro nacional em um ambiente adverso.¹²⁷ Do que emerge a pergunta de Prado: “Poderia um país sem tradição dramática, desprovido de escolas de teatro, produzir um ator igual aos melhores europeus? Estaríamos em condições de chegar ao gênio com que sonhávamos e que nos redimiria através da arte?”¹²⁸. E a resposta de Prado:

Necessitávamos de gênios para acreditar em nós mesmos e tínhamos alguém que podíamos exibir sem receio perante a Europa. Ou será que não podíamos? Em meio ao entusiasmo surgia, insidiosa, a dúvida tão familiar a todo pensamento brasileiro: não estaríamos nos enganando, tomando como universais padrões de excelência válidos apenas para o contexto provinciano em que vivíamos?¹²⁹

Vê-se, assim, que Décio de Almeida Prado se empenhou em elaborar um estudo biográfico em perspectiva histórica compatível com ideias que circulavam no seu contexto de produção, ainda apegado a uma memória anterior construída sobre o teatro brasileiro. *João Caetano: o Ator, o Empresário, o Repertório* (1972) se tornou um clássico da história do teatro no país, consagrando também seu autor.

¹²⁶ Idem, p.190.

¹²⁷ Idem, p.212.

¹²⁸ Idem, p.214.

¹²⁹ Idem, p.214.

CAPÍTULO 2 – MAMBEMBE, TABLADO E RUA: HISTORIADORES SOCIAIS E A “CERTIDÃO” NA HISTORIOGRAFIA A PARTIR DA DÉCADA DE 1990

Publicado originalmente na *Gazeta de notícias* do Rio de Janeiro em 1885, *Um apólogo* de Machado de Assis, narra uma conversa travada dentro de uma caixa de costura, entre a linha, a agulha e o alfinete. Na ocasião, a linha e a agulha discutiram sobre quem desempenhava o papel mais importante na confecção de um vestido para uma baronesa. A agulha irritada com a vaidade da linha, a questiona argumentando que mesmo que sua função fosse tecer os panos, era ela quem abria os caminhos. Ao responder de forma provocativa, a linha destacou que quem ia para o baile, era ela, junto ao vestido. O que fez com que o alfinete se pronunciasse, aconselhando a agulha, ao dizer “Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico.”. Machado de Assis empreendia, assim, uma crítica figurada aos papéis sociais daquela sociedade.

O tom irônico com que Machado de Assis finalizava o texto, propondo uma interlocução com o desabafo de um “professor de melancolia”, lembra-nos as muitas queixas, já registradas em diversos trabalhos de história do teatro brasileiro, sobre os rumos “decepcionantes” que, na visão de alguns autores, ele tomara. A cadência, para não dizer interrupção que o projeto de realismo teatral e da construção de um palco moralizador sofreu em decorrência do avanço do teatro musicado e do alargamento cênico proposto por ele, para além dos protocolos literários, fez com que literatos e críticos, como Machado de Assis, interpretassem a realidade teatral do final do século XIX, enquanto decadente. Estes posicionamentos se tornaram memórias, na medida em que suas articulações, seja para a preservação, contestação e/ou esquecimento, envolvem interesses, memórias estas que se cristalizaram durante longo tempo como verdades inquestionáveis.

Para todos os efeitos, esta é uma das possibilidades que a literatura nos lega: a capacidade de enxergarmos na ficção, verossimilhanças ao lado da realidade.¹³⁰ Cabe-nos destacar neste início de capítulo, como é possível ler o texto machadiano em diálogo com

¹³⁰ WILLIAMS, 2011, p.34.

questões caras à história social, quando o mesmo traz à tona interrogações sobre papéis subalternos no contexto de uma sociedade como a brasileira do século XIX.

Assim como Bertolt Brecht, autor importante ao pensar o teatro épico e a condição política inerente à cultura, em diferente contexto questionou no seu famoso poema *Perguntas de um trabalhador que lê* (1935). Há neste capítulo, propostas de historiografias que estabeleceram interlocução com a chamada história social, mais especificamente com sua postura de constituir uma história vista de baixo.

Os autores canônicos trabalhados no primeiro capítulo, comumente lembrados com uma certa noção de excepcionalidade, são sintomáticos do que Ana Carolina Barbosa Pereira observou ao argumentar sobre a noção de *lugar epistêmico*, isto é, mesmo que eles militassem por um nacionalismo cultural, não romperam com uma mentalidade cativa, dependente e reprodutora de uma lógica estrangeira.¹³¹ Por esse motivo só se pode falar sobre teatro nacional, na visão desses críticos, a partir de 1838 com a estreia do drama de Gonçalves de Magalhães, data esta, que observei ser repetida frequentemente nos trabalhos sobre teatro brasileiro. Chama atenção também o sentimento de atraso atribuído a este mesmo teatro quando se finaliza, por exemplo, a leitura do *Panorama* de Sábato Magaldi ou em algumas passagens da obra analisada de Décio de Almeida Prado. O que quero dizer, é que essas interpretações funcionam como referências epistêmicas *a priore*¹³², isto é, foram tão reforçadas a ponto de se tornarem por muito tempo fatos incontestáveis, sem que se questionasse os vieses de suas interpretações.

Na historiografia teatral, a crítica às interpretações que se transformaram marcos inquestionáveis, é empreendida de diferentes maneiras e a década de 1990 marca o início de uma revisão sistemática desta historiografia. Mas antes de nos focarmos na leitura dos textos que analisaremos neste capítulo, vale retomarmos uma característica observada nos autores analisados no primeiro capítulo. A aura de genialidade atribuída àqueles críticos teatrais, permite perceber que,

No Brasil, a crença da superioridade das belas letras se acomoda em uma tradição de padrão familiar, como o emprego da palavra patriciado sugere, e é referida igualmente a outras atividades intelectuais “que não sujaram as mãos e degradam o espírito”. Além disso, a atividade intelectual produzida dentro dessa tradição possui feições diletantes, já que se baseia na excepcionalidade e na genialidade de seus poucos propagadores, a

¹³¹ ALATAS apud PEREIRA, 2018, p.92.

¹³² PEREIRA, 2018, p.91.

crítica, a história, as letras, a política, podendo ser professada pelos mesmos indivíduos e utilizando-se dos mesmos critérios. O intelectual, nesse contexto, tende a um perfil polígrafo, politicamente engajado e comprometido com o Estado, ao mesmo tempo que trata a matéria intelectuais como parte de seus interesses particulares e de seu círculo de amizades.¹³³

O primeiro capítulo atesta essa realidade dentro da história do teatro brasileiro. Ainda que os movimentos de renovação modernista tenham sublinhado a presença dos “laços arcaicos e aristocráticos que marcavam nossa tradição intelectual”, é possível identificar nos mesmos sujeitos que criticavam, a mobilização de “Estudos de “formação” que derivaram na tendência do “passado utilizável”, para justificar posições políticas [...]”¹³⁴. Ou, dito com outras palavras, o que se constata é que os críticos teatrais, envolvidos em redes profissionais e/ou afetivas, engajados em um nacionalismo cultural, não romperam com a noção de um Brasil, como observou Carlos Alberto Abel, que sonha em ser “filha cabocla de mãe francesa”.¹³⁵

Logo, uma das mudanças que se observa neste ponto de contato entre primeiro e segundo capítulo, momento em que profissionais formados em História passaram a se inserir na historiografia teatral, é uma mudança também no perfil do que se concebe como atividade intelectual.¹³⁶ Começa gradualmente a se desmontar e questionar uma certa aura de genialidade construída em torno das figuras dos críticos teatrais, embora isto não signifique que eles deixaram de ser referenciais e leituras obrigatórias. O que queremos acentuar é que a forma de os interpretar, a partir do olhar de historiadores voltados para a história social, a história cultural e a história social da cultura, adicionou novos ingredientes às análises que a partir de então passaram a ser realizadas.

Muitos historiadores elaboraram trabalhos exímios para o avanço da compreensão da realidade teatral brasileira em sua heterogeneidade, embora, é claro, não se possa dizer que essa é uma questão resolvida na historiografia. A consolidação de arquivos públicos e privados no Brasil, na segunda metade do século XX também foi um fator importante porque permitiu a ampliação de fontes de pesquisa. Pesquisadores de história pensaram novos problemas e

¹³³ NICODEMO, DOS SANTOS, PEREIRA, 2018, p.69/70.

¹³⁴ Idem, p.69-75.

¹³⁵ ABEL, 1995, p.55.

¹³⁶ Regina Horta Duarte destacou como as greves de 1978 “puseram em xeque a neutralidade da técnica, assim como a separação entre trabalho manual e intelectual”, isto significa dizer que o novo perfil intelectual, andou lado a lado de disputas políticas, da ascensão dos movimentos sociais, de sonhos enquanto possibilidades para futuros brasileiros” (DUARTE, 2010, p.118).

hipóteses ou fizeram novas perguntas a documentos já conhecidos, possibilitando a elaboração de abordagens que passaram a acentuar a diversidade no interior do fenômeno teatral e se voltaram para outros elementos para além dos repertórios e das abordagens biográficas.¹³⁷

O “avanço no aparato institucional [...] a criação de agências de fomento à pesquisa [...] a fundação de novos cursos universitários e o fortalecimento de um mercado editorial” a partir de 1950 também são fatores cruciais para as transformações nos estudos sobre teatro que passaram a ser realizados.¹³⁸ São muitos e diferentes os diálogos e possibilidades abertos a partir da ampliação dos programas de Pós-Graduação em História no país, mas é preciso reconhecer que dentre uma série de teorias e métodos, o contato com diferentes disciplinas (demografia; estatística; sociologia; antropologia, etc.) e as formas como são empreendidos esses contatos, variam.¹³⁹

Tomando como ponto de partida as transformações aqui mencionadas, este segundo capítulo se dedica a compreender algumas mudanças ocorridas nos estudos realizados na grande área da história teatral brasileira, voltada ao século XIX. Para tanto, escolhi duas teses defendidas em Pós-Graduações em História: *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX* (1993) de Regina Horta Duarte e *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro* (2008) de Andrea Barbosa Marzano. Tais trabalhos, dentre outros que poderiam ser selecionados, partilham de uma tendência que se tornou comum a partir de 1990, a de buscar sujeitos e episódios que foram relegados a uma espécie de vala comum do anonimato, que impede o “acesso ao mundo do espetáculo na sua inteireza e complexidade”.¹⁴⁰

¹³⁷ Veja, por exemplo, o trabalho *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX* (GARCIA; SOUZA, 2019), que destaca na apresentação do livro, assinada a pedido das autoras por Sonia Netto Salomão, em vista das contribuições inéditas que seu estudo *Censores de pincenê: dois momentos da censura teatral no Brasil* ofereceu na década de 1980, uma análise inédita para este campo de pesquisa, ainda embrionário naquele momento, utilizando-se de fontes igualmente inéditas, a saber, pareceres de censura teatral conservados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. O objetivo desta nota é frisar que não se pode pensar avanços na historiografia, sem pensar avanços em órgãos que lidam e geram acessos às documentações.

¹³⁸ NICODEMO, DOS SANTOS, PEREIRA, 2018, p.101.

¹³⁹ LARA, 1997.

¹⁴⁰ CHARLE, 2012, p.12.

2.1 CARTOGRAFIAS E GEOPOLÍTICA

Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX de Regina Horta Duarte foi defendida como tese de doutorado na Universidade Estadual de Campinas em 1993, mesma universidade em que ela defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *A imagem rebelde: a trajetória libertária de Avelino Fóscolo*, em 1988. Importante destacar que mesmo tendo as orientações de mestrado e doutorado mudado, a autora que tem graduação em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) entre os anos de 1982-1985, manteve uma protagonista central em seus trabalhos acadêmicos até aqui citados, a saber, as Minas Gerais.¹⁴¹

A tese de Regina Horta foi publicada como livro pela editora da Unicamp em 1995, e reeditada pela editora Fino Traço em 2018, com algumas modificações. O livro, que contém 280 páginas, foi dividido em três capítulos, a saber, 1. Saltimbancos, 2. Civilizadores, 3. Bárbaros, sendo o primeiro um panorama das Minas Gerais oitocentistas, o segundo capítulo voltado ao teatro e o terceiro, direcionado ao circo. A organização interna contém subcapítulos entre aproximadamente 5 e 10 páginas, mediados por títulos que orientam leitores dos temas tratados em cada seção e que acabam por fornecer um ritmo dinâmico para a leitura, bastante direta e focalizada.¹⁴²

A fundação da UNICAMP em 5 de outubro de 1966 fez parte de um projeto de ampliação das universidades brasileiras, que descentralizariam da capital paulistana e estrategicamente se dirigiram para regiões do interior do estado. O Programa de Pós-graduação em História (PPGH) da UNICAMP foi criado em 1976 a partir de um mestrado em História do Brasil, o qual, “Por suas referências teóricas, temas e objetos, abordagens e métodos, possibilitou pesquisas inovadoras no âmbito da historiografia brasileira.”¹⁴³

¹⁴¹ Estas informações foram retiradas através da consulta ao Currículo Lattes da autora.

Endereço para o acesso do mesmo: <http://lattes.cnpq.br/7391586173187833>.

¹⁴² A versão que tivemos para a leitura, consta uma ilustração de uma mulher com vestimentas de bailarina e um homem com o peitoral e pernas à mostra, ambos em cima de dois cavalos, estando, no canto esquerdo do livro, uma figura que assiste e que lembra um arlequim. Ou seja, a capa faz alusão a um número circense e o leitor, se localiza na platéia. Na contracapa do livro, encontramos a imagem de um domador com dois animais, também uma cena que remete a espetáculos circenses à época oitocentista.

¹⁴³ Trecho retirado do site oficial do Programa de Pós-graduação: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/pos/historia/programa>. Meu último acesso foi em 08/01/2023.

No caso de Regina Horta Duarte, seu trabalho de mestrado foi orientado por Michael McDonald Hall, historiador norte-americano formado entre a Stanford University e Columbia University, que se tornou professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas pelo Departamento de História em 1975, e que desenvolveu pesquisas sobre imigração italiana no Brasil.¹⁴⁴ Essas informações se tornam importantes para pensar as convergências de interesses entre orientador e orientanda em relação a Avelino Fóscolo (1864-1944), personagem da dissertação de Regina H. Duarte, que foi um pensador mineiro anarquista, que em sua trajetória a partir das Minas Gerais “[...] assume o papel de semeador, em pleno sertão mineiro, das teorias revolucionárias, valorizando as atividades culturais como um eficaz meio de difusão das idéias anarquistas, dedicou-se à imprensa, ao teatro e à literatura.”¹⁴⁵

A autora estuda através da trajetória e obras de Fóscolo, que nasceu em Sabará-MG, dissonâncias políticas ligadas à época em que ele viveu em Tabuleiro Grande, hoje Paraopeba-MG, lugar em que ele passou maior parte de sua vida. O trabalho toma Minas como foco para os movimentos ligados às transitoriedades empreendidas por sujeitos históricos nas experiências de constituição de regiões territoriais.¹⁴⁶

No seu trabalho de doutoramento, Regina Horta continuou a privilegiar Minas Gerais em boa parte do século XIX e início do XX, sob orientação de Alcir Lenharo. Maria Clementina Pereira Cunha escreveu em reportagem à Folha de São Paulo em 1 de setembro de 1996 que os livros *As Tropas da Moderação* (1979) e *A Sacralização da Política* (1986), de Lenharo, se tornaram os trabalhos mais conhecidos do autor entre os historiadores, no entanto, ela lembra que também existiu o Alcir Lenharo que se dedicou a pensar à massificação da cultura principalmente entre os anos de 1930 e 1950.¹⁴⁷ Estas informações explicam porque o trabalho de Regina Horta propõe uma “história das tensões, dos conflitos e da própria estrutura da sociedade brasileira.”¹⁴⁸

Regina Horta Duarte, já nas primeiras páginas de sua tese, explica que procurou enxergar o Império brasileiro “[...] enquanto um Estado liberal e supervisor das relações sociais

¹⁴⁴ Informações retiradas através da consulta ao Currículo Lattes do autor.

Endereço para o acesso do mesmo: <http://lattes.cnpq.br/2225499553786584>.

¹⁴⁵ DUARTE, 1988, p.130.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ CUNHA, Maria Clementina Pereira. O afeto de um olhar para a história. Folha de São Paulo, 1 de setembro de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/01/mais!/18.html>. Minha última visualização foi em 07/01/2023.

¹⁴⁸ LENHARO, 1993, p.7.

[...]”, ou seja, no sentido de que o jogo de relações sociais foi bem mais complexo do que uma noção verticalizada supõe e de que uma elite “burguesa” forjava instituições governamentais em prol de seus interesses”¹⁴⁹.

Se, como situou Regina H. Duarte na introdução de sua tese, o livro de Lenharo fez parte e se tornou referencial de um movimento da historiografia que na segunda metade do século XX questionou uma certa noção de decadência da economia mineira no século XIX¹⁵⁰, a sua própria tese se tornou referência de um movimento que questiona alguns pressupostos em relação às atividades culturais de Minas Gerais.

Uma outra relação importante perceptível no processo de construção do trabalho de Regina Horta foi a incorporação de ideias do francês Gilles Deleuze para pensar o tema da sua pesquisa, sobretudo a questão do nomadismo mambembe. Alcir Lenharo desempenhou vanguarda na historiografia brasileira no que consiste à utilização da filosofia da diferença. Regina H. Duarte lembra, em vídeo-depoimento¹⁵¹, que logo no início de seu curso de doutorado, Lenharo ofereceu uma disciplina que tinha no programa discussões sobre obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari e que ele lhe disse: “Regina, este curso vai servir como uma luva para você.”.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior comentou em entrevista, a importância da UNICAMP no contexto de incorporação dessa vertente na historiografia das décadas de 1980 e 1990 e a crítica ao estruturalismo que ela significou. Nas palavras de Durval Muniz,

Primeiramente, eu acho que é preciso fazer jus ao nome de Alcir Lenharo, que foi quem primeiro fez uso desses pensadores na historiografia brasileira. É evidente que Deleuze e Guattari chegaram até nós a partir de Foucault, tanto que muitas das pessoas que começaram lendo Foucault acabaram terminando em Deleuze e Guattari. Os nomes citados aqui, como a Margareth Rago ou o Hélio Rebello, foram pessoas que tiveram inicialmente um contato maior com Foucault e somente depois foram para Deleuze e Guattari. É preciso considerar que a presença desses dois pensadores na historiografia ainda é muito pequena. Talvez seus textos estejam presentes em alguns campos como a história da arte, a história da música ou nos estudos sobre gênero, mas são poucos os historiadores que enfrentam essas leituras. Eu acho que a Unicamp foi muito importante para trazer esses autores, seja por causa do Alcir Lenharo ou depois através da Margareth Rago, que era muito amiga do Alcir, mas também por diversas

¹⁴⁹ DUARTE, 1995, p.16

¹⁵⁰ Idem, p.15/16.

¹⁵¹ Vídeo intitulado “Homenagem a Alcir Lenharo no Dia do Professor#auladehistoriaquememarcou - Campanha Anpuh 2021”. Disponível no canal “As Quatro Estações”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=8PJsOT20_5o>.

pessoas que fizeram a pós-graduação lá, como eu, que incluí Deleuze e Guattari como uma das minhas referências para escrever ou pensar a história.¹⁵²

Basicamente, o que procuro sugerir com essa citação é destacar vínculos e estímulos acadêmicos que conectaram as relações entre pesquisas e novos referenciais teóricos naquele contexto. Integrar os movimentos que transitam dentre as apropriações intelectuais, destacando suas dinamicidades.

A segunda obra a comentar é *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)* de Andrea Barbosa Marzano. Mestre em História em 1999, na Universidade Federal Fluminense (UFF) com o trabalho *Cenas Cômicas: Vasques e o Teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)* e com o doutorado concluído em 2005 intitulado *Respeitável Público! Universo Teatral, Trajetória e História Social do Rio de Janeiro (1839-1892)*.¹⁵³

O livro em que transformou a tese de doutorado de Marzano, editado em 2008 pela editora Folha Seca, está dividido em três capítulos, intitulados, 1. A trajetória de um cômico, 2. Cenas íntimas? 3. A produção do ator Francisco Corrêa Vasques. No primeiro capítulo, através da trajetória de Vasques, a autora monta um quadro da capital do Império na época, o segundo diz respeito a alguns espaços de sociabilidade do Rio, dos quais o ator fazia parte e o terceiro capítulo, que analisa textos teatrais de autoria de Vasques junto de algumas crônicas que ele escreveu para a Gazeta da Tarde.¹⁵⁴

As duas pesquisas foram realizadas no Programa de Pós-Graduação em História da UFF, orientadas por Martha Campos Abreu. A fundação da UFF esteve ligada ao plano de desenvolvimento para o país do governo de Juscelino Kubitschek combinada ao crescimento e afirmação do estado do Rio de Janeiro na época. Sua data oficial de fundação é 18 de dezembro de 1960, seu programa de Pós-Graduação em História foi criado em 1971 e ampliado através da implantação do curso de doutorado, em 1985.

¹⁵² BRITO; POCHAPSKI, 2020, p.151.

¹⁵³ Informações retiradas através da consulta ao Currículo Lattes da autora.
Endereço para o acesso do mesmo: <http://lattes.cnpq.br/2060103952022147>.

¹⁵⁴ O livro apresenta duas imagens dispostas na capa, uma delas reproduzida do Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) do acervo da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e a outra, um registro da Rua do Ouvidor em 1880, pertencente a coleção George Ermakoff. Na contracapa, há uma cortina vermelha fechada, numa alusão a um palco.

O cenário da ampliação dos programas de História a partir da segunda metade do século XX, não pode escamotear o processo conturbado em que se situam esses avanços universitários. A instauração do golpe de Estado de 1964 e a lei da Reforma Universitária (Lei 5.540 de 28 de novembro de 1968), que previa a destinação de recursos financeiros para a expansão das universidades trouxe consequências pouco animadoras, frente a este cenário de expansão. Se, de um lado, a abertura dada ao capital privado destinado ao ensino superior, significou uma medida pouco democratizada, se pensarmos quem tinha condição de pagar e manter o acesso ao ensino e pesquisa¹⁵⁵, por outro lado, destacaram-se também, agentes ativos na defesa da universidade pública perante a sociedade civil.

Conhecer esse contexto é importante para reconhecer criticamente a expansão universitária que o país vivenciou a partir de 1960, sem desconsiderar os inúmeros desafios que a acompanharam frente à liberdade científica em um sistema ditatorial de governo. Foi nesse contexto que a UFF se consolidou institucionalmente como uma universidade pública do estado do Rio de Janeiro, se tornando referencial para a construção da ciência no país.

Volto-me agora para a trajetória acadêmica de Andrea B. Marzano e sua relação com a sua orientadora Martha Campos Abreu. A obra *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*, tese de doutoramento de Martha Abreu, analisa os festejos do Divino Espírito Santo como espaços de socialização em contato com as múltiplas manifestações artísticas que nela tinham lugar, tais como, dentre outros, música e teatro.

Martha Abreu concluiu mestrado em História, na UFF (1981-1987) e também em História, doutorado na UNICAMP (1990-1996)¹⁵⁶, respectivamente, sob orientação do historiador Robert Slenes, nome fundamental quando pensamos a historiografia da formação, escravidão e liberdade no Brasil. Talvez seja possível imaginarmos que o vínculo de orientação que uniu Andrea Barbosa Marzano e Martha Campos Abreu, reside justamente na intenção de ambas de “[...] construir um panorama da vida cultural, das formas de sociabilidade, dos conflitos e das possibilidades de ascensão social [...]” de personagens ligados à cultura popular.¹⁵⁷

¹⁵⁵ FERNANDES apud MARTINS, 2009.

¹⁵⁶ Informações retiradas através da consulta ao Currículo Lattes da autora.
Endereço para o acesso do mesmo: <http://lattes.cnpq.br/0437999126739133>.

¹⁵⁷ MARZANO, 2008, p.9-15.

A autora, ao prefaciar o livro de sua orientanda, questiona o leitor “Alguém já ouviu falar de Francisco Corrêa Vasques? Esta pergunta não teria nenhum cabimento na cidade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.”¹⁵⁸, o que indica antes mesmo da leitura da obra, que há um descompasso entre a história vivenciada no passado e os registros, junto de memórias coletivas que partilhamos.

A cidade do Rio de Janeiro é o “tablado” da pesquisa e um dos focos centrais do trabalho. Compreender a trajetória de Vasques a partir do Rio, sua atuação na cultura do entretenimento, suas conexões com o movimento abolicionista e com a conflitante República, questões de opinião pública daquele momento (ainda a tocar em nossos cotidianos) desdobram e descortinam os panos empoeirados que pensam que “[...] só nos gabinetes oficiais e intelectuais discutia-se temas e projetos tão importantes.”¹⁵⁹

Ao se concentrar na segunda metade do século XIX, a autora encontra entre a ascensão dos gêneros ligeiros, no qual Vasques foi um expoente, e na decadência do projeto de realismo teatral, defendido por literatos que consideravam o palco como tribuna e “escola de costumes”,¹⁶⁰ o ponto de questionamento do par antagonico em que as questões sobre gêneros teatrais eram colocadas naquela época e foram incorporadas pela historiografia do teatro, isto é, cultura erudita/popular.

Se Vasques foi tão famoso no seu tempo, por que foi excluído durante anos da história teatral brasileira? Da mesma forma, se os mambembes estiveram em fluxo tão contínuo nas Minas Gerais, por que foram considerados como representantes de formas de entretenimento vistas como menores? Enfrentar essas questões foram contribuições dos trabalhos aqui selecionados, escolhidos em razão de privilegiarem discussões que atravessam, de forma geral, deslocamentos e questões que foram introduzidos, a partir da década de 1990, nos estudos sobre teatro.

Ao reconstituir a trajetória de Vasques, Marzano reitera como as divisões culturais eram e são frágeis, mutáveis e suscetíveis às demandas do contexto, tendo Vasques circulado e articulado estéticas e públicos heterogêneos. Seu trabalho se estrutura em algumas teses¹⁶¹,

¹⁵⁸ Idem, p.11.

¹⁵⁹ Idem, p.12.

¹⁶⁰ SOUZA, 1996; 2002.

¹⁶¹ MENCARELLI, Fernando. A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Campinas: Unicamp, 2003. 305 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2003.

especialmente da Unicamp, defendidas na década de 1990, que já apresentavam revisões sistemáticas à produção anterior sobre história do teatro.

O amparo principalmente nos estudos de Fernando A. Mencarelli e Silvia C. M. de Souza, que já vinham desenhando na historiografia os caminhos que Marzano continua a trilhar, possibilitou à autora avançar em hipóteses já perscrutadas por esses historiadores, a saber, a de uma profissionalização do teatro e formação do que chama de embrionária indústria do entretenimento¹⁶², bem como o rastreio do teatro como espaço solidificador de lutas por poder social, político e econômico dentro da sociabilidade urbana carioca¹⁶³. Já Regina Horta Duarte desmonta as relações, não pensa pela lógica de classe, nem pela circularidade ou dicotomia cultural, tornando-se assim, uma leitura menos essencialista, em termos de identidade.

Foi com base nesses estudos que o presente capítulo foi redigido. Deseja-se nele demonstrar não apenas como alguns conceitos foram instrumentalizados e as hipóteses de pesquisas testadas, mas também tentar, na medida das possibilidades, dimensionar os descompassos que essas historiadoras, cada qual em seu contexto, assinalaram, atualizando o velho debate entre poder, história, memória e escrita.

2.2 DEMOGRAFIAS DO SILÊNCIO

Na citação destacada a seguir, que consta da introdução da primeira edição das *Noites Circenses*, Regina Horta Duarte dá uma aula, em termos de pesquisa, de como elaborar a contingência¹⁶⁴, isto é, a condição do eventual/imprevisível na história científica, bem como o tratamento de documentos/fontes históricas e da tentativa de perceber lógicas de significação nas realidades estudadas:

O recurso ao contexto traz o perigo de o historiador desprezar uma valiosa lição da história e da vida: a impossibilidade da razão abarcar tudo, da explicação exaustiva e completa. Há o novo, o inusitado, o inexplicável a nos surpreender. Se o historiador

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, 2000. 315 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2000.

¹⁶² MENCARELLI, 2003.

¹⁶³ SOUZA, 2000.

¹⁶⁴ THOMPSON, 1981.

lida com a vida, lida também com o desejo. E esse pulsar não pode ser limitado às amarras da razão.¹⁶⁵

É possível que o trecho acima citado, partilhe do eco presente na historiografia brasileira a partir dos anos 1970 e emergido da própria trajetória percorrida por Regina Horta Duarte no mestrado, isto é, o estudo sobre a trajetória de um personagem histórico à luz das pesquisas desenvolvidas no âmbito da micro-história de Carlo Ginzburg e Natalie Zemon Davis, autores utilizados por Regina Horta, que ofereceram alternativas às abordagens estruturalistas.

Como então elaborar esses sujeitos desviantes nas pesquisas historiográficas? Regina Horta Duarte matura o questionamento ao levantar algumas obras emblemáticas de estudos culturais que lidam com diferenças. Cita a apropriação que Carlo Ginzburg fez de Bakhtin com a noção de circularidade cultural, que apesar da inegável contribuição ainda trabalha com o par excludente (cultura popular/erudita), critica a noção de biculturalidade de Peter Burke, retoma Natalie Zemon Davis, destacando a contribuição que a historiadora oferece em termos de registrar o “imponderável” em sua ênfase ao social, caminha por Georges Duby, destacando sua atualíssima interrogação “o que é o povo?” e termina em Jacques Le Goff, que apropria de Bakhtin a ideia de cultura grotesca, permitindo avançar naquilo que é ambíguo, fora da lógica e dos sentidos cartesianos, vestígios que extrapolam a estrutura.¹⁶⁶

As fontes utilizadas por Duarte vão desde jornais a relatos de viajantes e de memorialistas, passando por textos dramáticos e legislações. A autora retira das suas pesquisas inúmeros nomes pejorativos atribuídos aos artistas nômades durante o século XIX (que ainda nos rondam), destacando que esses desviantes da norma, muitas vezes designados desordeiros, bandidos, desertores, perigosos, estranhos, fugitivos, cheios de bugigangas, preencheram imaginários da época. A autora reconstrói alguns indícios desses imaginários, tal como a passagem a seguir:

Talvez o medo dessa possibilidade de destruição e desestabilização trazida pelo nomadismo fosse o ponto central dos argumentos que o combatiam. Estrangeiro, cercado de mistério, o nômade surge à frente da sociedade estabelecida como aquele que “sugere o desconhecido, o proibido, o proscrito”. Representante de um outro, emissário de forças desconhecidas e hostis, aquele que vem de longe faz com que cada habitante veja nele o questionamento dos papéis sociais. Apresenta, ainda, facetas

¹⁶⁵ DUARTE, 1995, p.24.

¹⁶⁶ Idem, p.20-23.

estranhas e surpreendentes para os demais. “Se o estrangeiro me causa horror, seria porque de alguma forma somos semelhantes”.¹⁶⁷

No primeiro capítulo de seu trabalho, dedicado às Minas Gerais no contexto do século XIX, a historiadora tensiona a criação de uma moralidade mineira ligada à “tradição, moral e família”¹⁶⁸ diante da apresentação de dados retirados de diferentes relatos de viajantes entre os séculos XVIII e XIX, que atestam situações opostas. Para Regina Horta Duarte, os estudos e construções em torno do que chamou de mineiridade, assumiram até determinado momento no século XX um caráter essencialista,¹⁶⁹ eliminando questões importantes para entender-se a identidade como, por exemplo, o nomadismo. Nesse sentido,

[...] a presença dos artistas errantes nas cidades causava uma série de mudanças em seu cotidiano. Entretanto, se havia o receio, um sentimento inegavelmente presente, havia também o deslumbramento, não menos marcante. Seria muito simples pensar na mera coexistência dessas sensações: medo e fascínio. Mas talvez um outro esquema possa expressar mais adequadamente as relações entre os nômades e os sedentários: temor e maravilhamento se enredavam nessa trama. Temia-se justamente a sensação explosiva e alegre, difícil de ser contida, assim como a incontável e prazerosa transformação da cidade. Por outro lado, os perigos daí decorrentes atraíam. O que maravilhava também ao mesmo tempo assustava: as possibilidades abertas pelas alterações advindas do nomadismo, explicitado não apenas na mobilidade geográfica dos artistas, mas, como veremos, no estilo de vida por eles construído.¹⁷⁰

A autora pontua, por exemplo, casos de pessoas que fugiram com o circo, tais como Benjamim de Oliveira e Avelino Fóscolo, e que através deles ascenderam socialmente. Para ela, “Os artistas agiam como elementos de desterritorialização”¹⁷¹, e, em razão desse fator, os enquadramentos em torno de uma determinada noção de mineiridade desconsideravam a dinamicidade dos mambembes, bem como, as transferências e contatos culturais travados no coletivo com outras experiências, tais como com os povos ciganos.

Nota-se uma diferença, entre o texto de Regina Horta Duarte e o de Andrea Barbosa Marzano. Esta última, ao estudar a vida de um artista popular, preocupou-se em compreender dilemas do contexto em que o sujeito histórico participava, isto é, as dinâmicas culturais do Rio de Janeiro oitocentista e deu especial atenção ao par popular/letrado para pensar a ascensão

¹⁶⁷ Idem, p.37/38.

¹⁶⁸ Idem, p.95.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Idem, p.39/40.

¹⁷¹ Idem, p.87.

social deste cômico. É certo que há o resgate da ambivalência das culturas em *Cidade em cena*, e Vasques é indicativo dessa ambivalência. No entanto, essa mesma ambivalência não rompe com a dicotomia entre as culturas e é esta percepção que Regina Horta Duarte destaca no seu livro, que está ausente no trabalho de Marzano. Para ela,

[...] os mineiros não se classificam como sóbrios ou como baderneiros, poupadores ou esbanjadores, católicos ou depravados. Não há possibilidade de definição única ou dicotômica. Se os artistas despertam desejos e sensações perigosas para os homens e mulheres que vivem em Minas no século XIX, cabe ao historiador abandonar mitos de origem e de identidade, fazendo ressurgir “o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo.”¹⁷²

Já para Andrea Barbosa Marzano,

A carreira artística de Vasques, pontuada pelo trabalho nos principais teatros e companhias da Corte, permite a elaboração de um painel da atividade teatral da segunda metade do século XIX. O mapeamento de seus laços de amizade, seu universo profissional e os espaços por onde atuou, por sua vez, ajudam a iluminar caminhos possíveis de ascensão social, bem como obstáculos enfrentados por aqueles que, compartilhando sua origem, não se conformaram em ser meros observadores do mundo. [...] Isso não significa, evidentemente, que Vasques possa ser considerado um homem médio, com uma vida semelhante e representativa da maioria dos homens de sua época. Afinal, o artista superou as limitações impostas pela sua origem, abandonando o anonimato, tornando-se famoso e deixando registros de sua participação na história da cidade. Sua trajetória pouco comum permite esclarecer o contexto em que viveu, iluminando as margens do campo social e revelando seu horizonte de possibilidades.¹⁷³

No trecho transcrito acima, Marzano, chama atenção para o fato de que Francisco Corrêa Vasques não pode ser considerado um “homem médio”, ou seja, de que sua trajetória não é típica de muitos outros sujeitos de seu tempo, e esta interpretação se sintoniza à crítica de Regina Horta Duarte ao trabalho de Carlo Ginzburg sobre Menocchio, um moleiro perseguido na época da Inquisição, por comportamentos adversos ao esperado pela ordem dirigente. Duarte pontua que,

Uma valiosa tentativa de superar o dualismo cultura popular/cultura erudita foi empreendida por Carlo Ginzburg em várias de suas obras. Recuperando as idéias de M. Bakhtin sobre a circularidade das culturas, defende a influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes como caminho para a

¹⁷² Idem, p.98.

¹⁷³ MARZANO, 2008, p.22/23.

reconstrução de fragmentos da primeira. Entretanto, acreditamos que o referido autor não logrou libertar-se do esquema popular/erudito, ao analisar o caso de Menocchio, que ele mesmo alerta não ser um camponês típico, racionalizando todas as suas atitudes a partir do delineamento dos limites de seu tempo e classe. Tais fatores encerrariam os homens numa “jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicional de cada um. Apesar de reconhecer um caráter indecifrável da cultura camponesa, Ginsburg acaba interpretando a trajetória do moleiro a partir de uma lógica racional, enquadrando-o em esquemas explicativos próprios de uma cultura erudita. As singularidades de Menocchio restam banalizadas ao serem remetidas e reinseridas em um contexto. Não há, aqui, lugar para a imprevisibilidade.¹⁷⁴

Em *Cidade em Cena*, Marzano não se ausenta deste debate. Define consonância com o que Giovanni Levi comenta sobre a história biográfica, ao afirmar que não pretende interpretar Vasques como “mero reflexo de seu meio e grupo social”¹⁷⁵, ou seja, ela reconhece e se alinha teoricamente com a mesma crítica ao estruturalismo que questiona o enquadramento do imperativo pessoal em uma dada estrutura. Ela chega a comentar sobre Ginzburg na nota de rodapé de n.5, ao destacar que mesmo não sendo Vasques e nem Menocchio homens comuns, continuam sendo homens de seus tempos, isto é, embora as trajetórias sejam distintas dos padrões, é possível através delas indiciar “margens do campo social e horizontes de possibilidades”.¹⁷⁶

Andrea Marzano, no primeiro capítulo do livro, levanta duas perguntas referentes a entrada de Francisco Corrêa Vasques na companhia do teatro Ginásio Dramático em 1858, teatro este considerado representativo do projeto de realismo teatral defendido por literatos para a construção de um idealizado teatro sério, nacional e moralizador na capital do Império. A autora questiona essa lógica dicotômica entre as culturas; afinal, o que poderia significar ou indicar a presença de um cômico no tablado do Ginásio Dramático?

Teria Vasques incorporado a proposta de modificação dos hábitos e preferências estéticas das plateias? Teria o artista esquecido as próprias origens, incluindo a passagem pelos espetáculos da Barraca do Teles, tão apreciado pelo público que os reformadores realistas consideravam ignorante e indisciplinado?¹⁷⁷

A autora, baseada nas interpretações de Silvia Cristina Martins de Souza¹⁷⁸, comenta que o convite de Joaquim Heliodoro a Vasques para compor a companhia do teatro, significou uma estratégia para ganhar novamente a predileção do público, visando superar a instabilidade

¹⁷⁴ DUARTE, 1995, p.20/21.

¹⁷⁵ LEVI apud MARZANO, 2008, p.23.

¹⁷⁶ MARZANO, 2008, p.23.

¹⁷⁷ Idem, p.40.

¹⁷⁸ SOUZA, 2002, p.240-241.

financeira em que se encontrava aquela casa no final da década de 1850. Mais tarde, em 1867, o mesmo Vasques foi despedido por Furtado Coelho, que assumiu a função de empresário da companhia do teatro, após a dissolução da companhia de Heliodoro.¹⁷⁹

Vasques se torna símbolo desse trânsito cultural, mas continua sendo um comico que habita o Teatro Ginásio, na lógica do trabalho dedicado à sua trajetória. Marzano está preocupada em entender os vínculos do artista, possibilidades de suas ocupações, estratégias, movimentos dentro daquele cenário, ascensões sociais e encontrar sentidos para sua trajetória. É justamente esta a alerta que propõe Regina Horta Duarte, por fundamentar seu trabalho em outras bases teóricas. Para ela, a realidade é muito mais flexível e inusitada do que regimes fechados e condições de classe possam fazer parecer, e ainda que regimes e experiências de classe sejam dimensões humanas que não possam ser desconsideradas, elas devem ser nuançadas.

De toda forma, ambas as autoras contribuem com as construções sobre os temas estudados. Marzano, amparada em estudos anteriores ao dela¹⁸⁰ destaca, no Rio de Janeiro oitocentista, a importância de considerar a maquinaria social do Império, para além da aristocracia e da escravatura, como já foi dito. Homens livres pobres, funcionários públicos, profissionais liberais, policiais, artistas, atores, atendentes de bares e cafés, costureiras, pontos, bilheteiros, carpinteiros, cambistas, viviam e compunham o Rio de Janeiro, e formavam as plateias do teatro.¹⁸¹

Por exemplo, ao comentar sobre os caixeiros, “portugueses que vinham para o Brasil a convite de parentes e compatriotas que dominavam o pequeno comércio da cidade [...]”¹⁸², ela destaca como a relação é amparada no paternalismo típico do século XIX brasileiro. Os caixeiros quase sempre moravam nas casas dos patrões, as explorações por trabalho eram camufladas em relações de autoridade patronal, como pontua Marzano. Até castigos podiam receber, mas, em uma sociedade escravocrata, esse estrato se diferenciava socialmente daqueles que estariam sob o jugo da escravidão.¹⁸³

¹⁷⁹ MARZANO, 2008, p.39-40.

¹⁸⁰ Como dito anteriormente, especialmente MENCARELLI, 2003; SOUZA, 2000.

¹⁸¹ MARZANO, 2008, p.45. O espaço que o teatro ocupou no século XIX já foi destacado por Christopher Charle enquanto um dos maiores entretenimentos do século, logo, ele não se restringiu a um uso apenas ou a determinado extrato social (CHARLE, 2012, p.20).

¹⁸² Idem, p.43.

¹⁸³ Ibidem.

Essa realidade se nuançaria, pois, em uma loja do século XIX, caixeiros e escravizados cotidianamente poderiam conviver.¹⁸⁴ A autora está destacando os trânsitos e circularidades de culturas que existia naquele momento e procurando mostrar que no teatro, não era diferente. Os caixeiros, que acompanhavam de forma assídua o trabalho de Vasques, na segunda metade do século, poderiam frequentar um mesmo teatro que a aristocracia.

Nesse mesmo teatro, poderíamos encontrar cativos, que acompanhavam seus senhores às representações e que possivelmente comentavam o que viam com pessoas de sua proximidade também em condição de escravidão.¹⁸⁵ O que permite Andrea Marzano concluir que “é possível que o universo teatral atingisse indiretamente uma parcela da população muito superior à que podia pagar ingressos ou que frequentava teatros.”¹⁸⁶

Para sedimentar seu argumento, ela retoma¹⁸⁷, dentre outros casos, a comédia realista de José de Alencar, *O demônio familiar* (1858), e destaca a atuação do personagem Pedro, um menino jovem escravo no Brasil, também conhecido como escravo doméstico, que tinha por função nas famílias, entregar recados e mensagens, inclusive amorosos. Em outras palavras, Pedro acessava e conhecia sobre teatros, porque por ter como uma das funções a de acompanhar seus senhores a todos os lugares que eles fossem, acabava por dominar alguns “códigos” partilhados pelos mesmos. O título *O demônio familiar* é justamente utilizado por Alencar para sublinhar aquilo que ele via como a capacidade desestabilizadora que os escravos domésticos poderiam (se quisessem) exercer no interior das famílias, em função da proximidade de convivências com seus senhores.¹⁸⁸

É evidente que as duas teses, de Mencarelli e Souza, são cruciais para o amparo dos argumentos e hipóteses do trabalho de Marzano, no que diz respeito ao teatro musicado, ao sucesso de Vasques e à embrionária indústria do entretenimento. A tese defendida por Fernando Antonio Mencarelli, em 2003, por exemplo, dialoga já na perspectiva de redes para além do nacional envolvidas no espetáculo que, parafraseando o autor, se voltavam para a heterogeneidade do público, desconsideravam o teatro edificante e constituía uma indústria, capaz de aglutinar diferentes formas e gêneros.¹⁸⁹ Ao longo do trabalho, o pesquisador destaca

¹⁸⁴ Idem, p.43/44.

¹⁸⁵ Idem, p.42-54.

¹⁸⁶ Idem, p.48.

¹⁸⁷ “Retoma” foi empregado porque a análise de *O demônio familiar* (1858) não é vanguarda de Andrea Barbosa Marzano. Veja, por exemplo, a dissertação defendida em 1996 de Sílvia Cristina Martins de Souza intitulada *Idéias encenadas: uma interpretação de O demônio familiar de José de Alencar*.

¹⁸⁸ MARZANO, 2008, p.51-53.

¹⁸⁹ MENCARELLI, 2003, p.3.

o peso das atividades e interesses ligados ao mercado do espetáculo, aos empresários, às estratégias para maior alcance de público e de ganhos, bem como, os vínculos entre realidade e arte, como o caso das canções populares que da boca do povo habitava os números e espetáculos.

O estudo defendido por Silvia Martins em 2000, intitulado *As noites do Ginásio*, também ganha destaque. A tese, que privilegia o recorte temporal de 1832-1868, possibilitou reconhecer como o conflito entre alta literatura e sua idealização de um teatro brasileiro à francesa e a ascensão do teatro musicado paulatinamente cadenciando o projeto dos literatos, fez com que o discurso “nacionalista” funcionasse como instrumento de censura, como foi o caso do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB).¹⁹⁰ Neste trabalho, já se encontra o trato tanto com os *carpinteiros teatrais*¹⁹¹ pela autora, expressão por ela identificada em fontes datadas do século XIX. O levantamento de jornais da época, de atas, registros e pareceres do CDB, de leis do Império, de relatos memorialistas e de viajantes, de textos teatrais, romances e crônicas literárias, foram utilizados como espaço para se identificar indícios e vestígios para a compreensão dos conflitos daquela época, por Silvia C. Martins de Souza. Tendo Marzano, selecionado como fontes, textos de teatro e romances, jornais e inventários para formular o percurso de sua tese, pode-se dizer que ela deu continuidade a estudos que já abriam caminhos anteriormente ao dela.

Diante das diferentes ambições e apropriações do teatro naquela sociedade, a partir da segunda metade do século XIX, paulatinamente conviveram desde o “populacho”, como refere Andrea Barbosa Marzano, até as elites. No caso dos bailes carnavalescos do final do século em questão, Marzano pontuou que “em 1847, os empresários do teatro São Pedro de Alcântara e o São Francisco de Paula organizaram bailes que concorriam entre si, levando uma verdadeira guerra de preços dos ingressos.”¹⁹², o que indica que provavelmente, o alcance das massas através do teatro, fosse uma preocupação compartilhada por muitos empresários, quiçá das vaidades dos artistas.¹⁹³

¹⁹⁰ A historiadora destaca como o Conservatório daqui, fundado em 1843, inspirou-se na atuação do Conservatoire Dramatique de Paris, enquanto uma escola de formação teatral subsidiada pelo governo, no entanto, a atuação da instituição brasileira ficou limitada à censura e aos conflitos da época perante a disputa de um teatro nacional. Ver: SOUZA, 2002, p.55.

¹⁹¹ Expressão cunhada pelos literatos, para aqueles que não possuíam educação letrada, mas que eram agentes ativos no teatro. SOUZA, 2000; SOUZA, 2010.

¹⁹² SOUZA apud MARZANO, 2008, p.52.

¹⁹³ MARZANO, 2008, p.52.

Para além dos bailes, em Souza encontramos explicações sobre as loterias. Ela destaca que houve loterias subvencionadas pelo Estado, estas passavam pela autorização da Câmara para que casas de comércio autorizadas vendessem os bilhetes e o arrecadado era utilizado pelo favorecido, que podia ser um teatro, uma igreja, a construção de um prédio oficial, etc. E também distingue a apropriação empreendida por João Caetano desta prática, pois, a utilizou de maneira informal em seu teatro, o que permite a historiadora concluir que ele se apropriou “[...] de uma prática inaugurada pelas autoridades governamentais, dando-lhe novo significado e transformando-a numa forma de tirar proveito próprio da situação.”¹⁹⁴ Em outras palavras, o que está por detrás da fala da historiadora é que o peso das atividades empresariais no ramo do teatro cada vez mais influenciavam tanto os bastidores quanto os tablados da capital do Império, e esta interpretação é reforçada no texto de Andrea B. Marzano.

Ainda que o teatro tenha historicamente servido a projetos com intenções pedagógicas, Regina Horta Duarte aponta como a realidade dos atores e atrizes naquela sociedade era incipiente, salvo algumas exceções.¹⁹⁵ A historiadora demarca como essa memória prevaleceu em algumas histórias do teatro, que assumem o nascimento do teatro brasileiro em 1838, com a apresentação do drama de Gonçalves de Magalhães (interpretação construída no século XIX) e identificam neste episódio um momento de inflexão, pois também neste momento nasceria uma nova imagem em torno do ofício do intérprete de teatro, que como vimos no primeiro capítulo da biografia de João Caetano, de Décio de Almeida Prado, é uma nacionalidade definida por parâmetros elitistas e europeus, notadamente franceses.

Para Regina Horta Duarte, estes autores

[...] citam apenas o teatro dos jesuítas como única manifestação realmente expressiva até 1838. Galante de Souza divide em dois períodos a trajetória do teatro brasileiro. Um primeiro momento estende-se do século XVI até 1838. A partir dessa dada, iniciar-se-ia a fase do “teatro nacional”. Em seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, Sábato Magaldi estuda o teatro de catequese para constatar um “vazio de dois séculos” no período que se segue. A única referência a manifestações teatrais se faz em relação à presença de elencos dramáticos portugueses, trazidos ao Brasil sob o patrocínio da Coroa, entre 1813 e 1829. Só em 1838, com a estreia de Antônio José ou O poeta e a Inquisição, de autoria de Domingos Gonçalves de Magalhães, numa “noite histórica do teatro brasileiro”, haveria o primeiro “encontro da nacionalidade”, numa peça de assunto nacional, escrita por um brasileiro, apresentada por uma companhia brasileira. Não se pensa, entretanto, nos mulatos – primeiros componentes do quadro de atores e

¹⁹⁴ SOUZA, 2002, p.47.

Regina Horta Duarte, também mapeia alguns decretos do Império do Brasil e Leis mineiras que dizem respeito a subvenção por parte do Estado. Ver DUARTE, 1995, p.149, nota 141.

¹⁹⁵ DUARTE, 1995, p.109-112.

cujos nomes nunca apareceram nos comentários sobre suas apresentações – como brasileiros.¹⁹⁶

A autora procurou mostrar como a cristalização de certas interpretações baseadas nestes marcos históricos relegam a complexidade do cenário cultural oitocentista, pois ignoram muitas outras realidades pelo fato de elas não se encaixarem num padrão europeu, que foi o adotado por muitos historiadores do teatro por um bom tempo. Em sua leitura, este é um dos problemas das escritas propostas pelos críticos teatrais – o desejo de incorporar na história do Brasil, uma tradição teatral comparável à Europa – fez com que desconsiderassem outras realidades que impediram de observar as peculiaridades do teatro produzido no Brasil. Isso explica o porquê “[...] não há incoerência no fato de que os defensores de um teatro verdadeiramente nacional se baseassem nas teses do realismo francês.”¹⁹⁷.

É nesse caminho que a autora instrumentaliza o conceito de governamentalidade proposto por Michel Foucault,¹⁹⁸ isto é, enxergar o processo de constituição das Minas Gerais e do próprio Império enquanto um “Estado liberal e supervisor das relações sociais”¹⁹⁹, sendo o teatro ferramenta eficaz para o propósito de controle e exercício de poder na biopolítica. Assim como a utilização da noção de sedentarização, presente em Deleuze e Guattari²⁰⁰, compreendendo a *forma-Estado*, enquanto código dominante na sociedade, relegando tudo aquilo que está fora desta forma, como é o caso do nomadismo mambembe. Isto significa que, “a emergência de uma população desconhecida, e muitas vezes incontrolável, levantava problemas muito palpáveis a serem enfrentados pela governamentalidade”²⁰¹ e isso incidia sobre as formas artísticas.

Neste sentido, Duarte observa como no circo em Minas Gerais, nem o compromisso com a verossimilhança, nem o controle de ordem dentro do espaço teatral pela polícia, bem como os pareceres dos censores-literatos atuantes no Conservatório Dramático Brasileiro, davam conta de entender e valorizar uma lógica circense, pois ela era erguida sobre outras bases. Tais lógicas, segundo ela, eram marcadas pela oralidade, e não pelas regras do teatro literário e o compromisso não era com os bons costumes e sim, com “o riso, a surpresa e a ilusão”, ainda que o riso não exclua a crítica, é sempre bom acentuar.²⁰²

¹⁹⁶ DUARTE, 1995, p.112.

¹⁹⁷ Idem, p.139.

¹⁹⁸ FOUCAULT apud DUARTE, 1995, p.18.

¹⁹⁹ DUARTE, 1995, 16.

²⁰⁰ Idem, p.19.

²⁰¹ Idem, p.126.

²⁰² Idem, p.167-169.

“Ovos obedientes, laranjeiras do paraíso, grãos produtivos, doces de feiticeiras, pães maravilhosos, cafés mágicos, ovos que dançam num chapéu”²⁰³, são muitos os nomes recuperados pela autora que indicam a intenção de provocar a fantasia, o mistério e até o grotesco presente nos espetáculos circenses, que desconsideravam os padrões elitistas, do controle subjetivo. Objetos inanimados, mágicos, ilusionistas, a constante exposição ao patético, ao risco, ao banal, eram os elementos que levavam o circo a cativar e constranger ao mesmo tempo, desnudando a ambivalência, a indeterminação e a imprevisibilidade presente na vida real.

No século XIX, eram muitas as formas de combater a lógica que os mambembes experimentavam, tal como a autora pontua. Para citar um dos muitos confrontos, basta lembrar dos discursos médicos da época que atribuíam ao contorcionismo a ideia de uma moléstia, diante de um discurso dominante que aplicava na sociedade “[...] uma série de práticas direcionadas a higienizá-lo, discipliná-lo, torna-lo eficaz para o trabalho e para o seu aproveitamento utilitário”.²⁰⁴

Gestos e palavras desmistificam o caráter absoluto e intocável de instituições e valores: “o inspetor de polícia com medo, o escrivão ou o juiz (cuja palavra absolve ou condena) gago e vestido como feiticeiro, o padre abraçando a noiva, o sacristão em transe, a cruz utilizada em mil e uma situações pouco piedosas”. Os momentos de sua apresentação condensavam de forma muito explícita os elementos grotescos de todo o conjunto do espetáculo, em que se vivia alegremente o perigo e seus desafios, a vida, a morte e a corporalidade. Talvez por isso fossem eles o alvo das eventuais acusações de imoralidade publicadas nos jornais, algumas vezes, durante as estadas das companhias nas cidades.²⁰⁵

Há, no trabalho de Regina Horta, o destaque para o circo-teatro e para o vínculo que ele estabelecia com o melodrama. A presença da dinamicidade rítmica, as aberturas para improviso e emoções excêntricas, para não dizer a saturação das emoções, as possibilidades de gestualidade e musicalidade, junto da sátira e do grotesco. Regina Horta Duarte recupera²⁰⁶ o argumento de que foi o cinematógrafo quem, em partes, no final do século XIX e início do XX,

²⁰³ Idem, p.171.

²⁰⁴ Idem, p.183-195.

²⁰⁵ Idem, p.201.

²⁰⁶ Recupera porque esta não é uma ideia original da autora. João do Rio, por exemplo, cronista, registra as mudanças ocorridas no perfil da cidade do Rio de Janeiro, chamando atenção para o que depois será conhecido como *belle époque*, dos ares da República brasileira à época e de mudanças no interior da população fluminense, mais cosmopolita em um sentido que se vincula à experiência da modernidade. A coleção *Cinematógrafo (crônicas cariocas)* publicado pela primeira vez pelo autor em 1909 e reeditado pela Academia Brasileira de Letras em 2009 é uma obra indicativa dessas percepções de mudanças, registros da *belle époque* e do caminho brasileiro à modernização civilizatória. Ver também: CHALHOUB, 2012.

ocupou cada vez mais espaço nas sociedades, levando o teatro, circo e o circo-teatro, à necessidade de se ajustarem a estas novas demandas de entretenimento.²⁰⁷

Regina H. Duarte reforça a hipótese relacionada ao cinematógrafo e Andrea Barbosa Marzano defende o argumento de que a segunda metade do século XIX foi o momento em que começou a surgir uma indústria de massa, para a qual Christopher Charle chamou atenção.²⁰⁸ Para Marzano, foi no pós Primeira Guerra Mundial que se amadureceu a indústria do entretenimento, no entanto, ela destaca algumas organizações que já continham sinais de uma nova mentalidade para os profissionais da cena. Ao pontuar a condição precária dos trabalhadores teatrais na segunda metade do século XIX, Marzano destaca, por exemplo, organizações tais como, a Associação dos Artistas Portugueses, em 1863, que posteriormente, em 1877, passou a se chamar Associação Beneficente dos Artistas Portugueses, a Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos, fundada em 1870, a Associação Dramática e de Socorros Mútuos D. Luiz I, em 1873, em 1896, a criação da Caixa Beneficente Teatral, minudentemente analisadas por Mencarelli no seu trabalho, e que embora com objetivos e funções diferentes indicam o surgimento de associações voltadas para o espírito coletivo que se preocupavam com questões que ficariam mais presentes no século XX.²⁰⁹ Neste, a Federação das Classes Teatrais em 1915, a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais em 1917, a Casa dos Artistas em 1918, associações ligadas à questões relativas à proteção de direitos dos indivíduos ligados ao fazer teatral.²¹⁰

Andrea Marzano, na introdução de seu livro, elabora algumas considerações em relação aos estudos da crítica teatral. Ela explica que em alguns trabalhos há o reconhecimento do alcance ligado aos gêneros ligeiros na segunda metade do século XIX, mas esse reconhecimento não é suficiente para romper um modelo interpretativo baseado em outros referenciais, a saber, “[...] uma maior valorização do que chama de teatro sério, em que os textos e a originalidade literária são mais importantes que os aparatos cênicos e o entretenimento do público.”²¹¹, como é o caso, por ela citado, da crítica teatral Bárbara Heliadora:

A expressão de juízos de valor é reforçada pela tentativa de desculpar os autores que se dedicaram aos gêneros ligeiros em função da suposta ignorância das plateias, que

²⁰⁷ DUARTE, 1995, p.205-213.

²⁰⁸ Christopher Charle, que no próximo capítulo será discutido com mais atenção, defende a ideia de uma continuidade da sociedade do espetáculo, que em sua interpretação, se inicia com o teatro, passa para o cinematógrafo e caminha para a linguagem televisiva (CHARLE, 2012).

²⁰⁹ MARZANO, 2008, p.109/110.

²¹⁰ Idem, p.111/112.

²¹¹ Idem, p.16.

refletiriam o fraco desenvolvimento cultural do país. O que Heliodora não questiona é porque esses dramaturgos e artistas teriam que ser desculpados.²¹²

Na mesma sintonia, Décio de Almeida Prado, em livro de 1993 é abordado quando ele, ao avaliar o projeto de teatro realista, que tomou corpo em meados do século XIX no Brasil, afirma que os avanços então alcançados por esta estética foram interrompidos “por uma avalanche de música ligeira, destruindo o pouco que havia sido construído, no território do drama, pelo Romantismo e pelo Realismo.”²¹³. Para Marzano,

O tom de decepção pelo fraco desenvolvimento da literatura dramática apresentado como resultante de uma avalanche tida como estrangeira, embora sutil em Décio de Almeida Prado, é muito comum em estudos sobre a história do teatro. José Galante de Sousa, em trabalho publicado em 1960, afirma que a experiência do teatro realista no Brasil foi dividida em duas etapas. A primeira, de 1855 a 1884, teria como marco inicial a criação da companhia de Joaquim Heliodoro no Teatro Ginásio, e como final a afirmação do gênero revista. Já a segunda, de 1884 aos primeiros anos do século XX, seria caracterizada pelo predomínio da opereta e das revistas de ano. A primeira etapa foi, para o autor, uma iniciação realista mutilada, por não se completar com o previsível Naturalismo. O corte teria sido resultante do desvirtuamento do gosto do público, pela atuação nefasta da opereta e da revista.²¹⁴

A sucessão esperada entre realismo e naturalismo, tal como aconteceu no teatro europeu, ainda que nele também o teatro musicado tenha superado o realismo, quando contrastada no teatro brasileiro pela difusão dos gêneros ligeiros, foi interpretada por críticos como Prado, Galante de Souza, Magaldi, assim como por críticos europeus, como um “desvio ou, pior ainda, como erro”²¹⁵, porque esses críticos se valeram dos mesmos valores da crítica teatral europeia. Países como França, Itália, Inglaterra, Alemanha também abrigaram uma crítica teatral que se valeu de pressupostos literários para a avaliação do teatro, enquadrando e/ou limitando a multiplicidade das realidades oitocentistas nos projetos idealizados pelos literatos da época. Portanto, em consonância com a crítica europeia, os críticos teatrais brasileiros reforçaram avaliações que já vinham do século XIX, atualizando memórias datadas do oitocentos.²¹⁶

Enfim, três pontos foram definidos para serem debatidos neste capítulo, através do cruzamento dos estudos selecionados. O primeiro se concentrou em pensar como as autoras elaboraram e enfrentaram questões relacionadas às conexões entre cultura erudita e cultura popular. O segundo diz respeito a como elas trabalharam com experiências e estratos sociais do

²¹² Ibidem.

²¹³ Idem, p.17.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem.

século XIX para além dos dois extremos aristocracia e escravidão, desconstruindo noções limitadoras para pensar as relações sociais do/no Império. E a terceira pontuação, apropriou-se das induções de seus trabalhos, o de Marzano em menção à embrionária indústria do entretenimento a partir da ascensão do teatro musicado na segunda metade do século XIX e da ampliação tanto do acesso quanto da produção, isto é, bastidores e/ou públicos naquele momento e a retomada que Regina Horta Duarte estabelece, ao destacar a presença do cinematógrafo na virada do século e a adesão paulatina das massas.

Tais pontos permitiram ampliar percepções sobre os diferentes alcances e apropriações que estavam presentes no mundo teatral. O mercado editorial, empresarial, a imprensa, os folhetins, os cafés-teatro e/ou cafés-concertos, os teatrinhos cada vez mais frequentes a partir da segunda metade do século XIX, as associações de trabalhadores artísticos, os circos, os números espalhados por feiras, barracas e quitandas, os *music halls* e cabarés²¹⁷, toda essa diversidade buscou contemplar a heterogeneidade²¹⁸ do público que, de formas diferentes, experimentou e se apropriou da *sociedade do espetáculo*, para novamente citar Christophe Charle e demarcar o terceiro sinal para o próximo capítulo desta dissertação.

É certo que, movimentações, contendas, estratégias e improvisos rondaram os cotidianos de todos aqueles envolvidos no entretenimento de massa tido como o mais significativo do século XIX atestando a existência de uma realidade ambivalente e complexa marcada pela *contingência* histórica, não podendo por nós, interessados e estudiosos de histórias, ser ignorada.²¹⁹ Dentre os méritos que merecem ser sublinhados nos trabalhos elaborados pelos historiadores a partir de 1990 encontram-se a ampliação e o refinamento teórico, permitindo-lhes desmistificar as muitas coxias teatrais, bastidores polêmicos e outros nem tanto, que revelaram e desnudaram outras realidades teatrais oitocentistas, até então não contadas.

A ampliação das fontes, a literatura, os jornais, os folhetins, relatos memorialistas e de viajantes, atas, inventários, legislações, transformaram-se material fecundo para leituras afiadas, interrogações precisas, caminhos diferentes e revisões sistemáticas de uma produção anterior. Assinalando não só a ampliação dos públicos que iam ao teatro, como também, os públicos leitores e ouvintes dos folhetins, aqueles que indiretamente apropriavam-se do teatro

²¹⁷ SILVA, 2003, p.3/4. Ermínia Silva também atesta que essas linhas divisórias entre diferentes formas, não eram bem definidas, acontecendo muitos trânsitos entre elas e sendo elas mesmas, polissêmicas e polifônicas.

²¹⁸ MARZANO, 2008, p.226.

²¹⁹ DUARTE, 2010.

através das funções sociais, significando, para não alongar demais, um imperativo de possibilidades para a área de pesquisa. A década de 1990 representa uma inflexão incontornável na história do teatro brasileiro, pois, ampliou o debate, propôs novos problemas e apontou saídas tão movimentadas quanto a própria realidade estudada.

Se, dada as circunstâncias, Francisco Corrêa Vasques, um homem de teatro oitocentista, foi capaz de debater, em suas peças e cenas cômicas, temas prementes na sociedade fluminense do seu tempo, tais como, o abolicionismo, o Império e a República, costumes e hábitos, como os bailes carnavalescos e os flertes, conquistando um lugar de destaque naquele cenário teatral por parte das audiências, mas sendo ignorado pela crítica oitocentista que se esmerou em desqualificar seu trabalho artístico, situação que se manteve entre os críticos do século XX, é certo que temos muito a aprender, fazer e compartilhar no que diz respeito a este assunto. Igualmente, o fim do texto caloroso de Regina Horta Duarte, que parece confirmar a frase do Palhaço PicoLy, quando diz “O circo não morreu e nem gripado ele está...”²²⁰, continuando a retirar suspiros e risos de muitas pessoas envoltas a seus cotidianos ordinários.

CAPÍTULO 3 – REDE TEATRAL GLOBAL: ENTRE TRAMAS E DESENTENDIMENTO (ANOS 2000 EM DIANTE)

Ó paz infinita, poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angola. Jagas. E os povos do Benin de onde veio minha mãe. Eu sou atlântica.

(Beatriz Nascimento, *Eu sou Atlântica*, 1989)

É evidente que a integração de partes diferentes do globo aconteceu antes mesmo de que essa realidade viesse a se tornar uma preocupação diplomática ou uma tendência²²¹ de interpretação na historiografia. São muitas as documentações, como também caminhos, que pesquisas percorreram e que miravam em um mesmo objetivo, o de perceber nas formações

²²⁰ ÁVILA, 2008, p.15.

²²¹ SOCHACZEWSKI, 2017, p.28.

nacionais uma série de vínculos, contatos, trocas e relações com “outros”, ou seja, pesquisas que acabaram por questionar interpretações baseadas na rigidez do conceito de Estado-nação.

Reconhecer a existência de relações com outros territórios é diferente de considerar e reconhecer os papéis dos diferentes sujeitos envolvidos nessas relações. Por exemplo, os estudos clássicos da formação econômica brasileira de Caio Prado Júnior, que atestaram uma tradição agrária no Brasil colônia voltada ao abastecimento exterior, tornaram evidente que há mais de uma personagem nessa história, embora isto não tenha implicado em reconhecer o Brasil enquanto um protagonista ativo dentro desta relação. O que quero dizer é que a lógica marxista ortodoxa com a qual os estudos deste intelectual estabeleceram interlocução, impediu que ele reconhecesse no Brasil, possibilidades que extrapolavam a rigidez explicativa contida na noção clássica de pacto colonial.

Quando João Fragoso e outros estudiosos de toda uma produção de historiografia econômica brasileira “renovada”, em diálogo com uma historiografia luso que já tomava contato com os estudos indianos, em especial, a história global ou interconectada de Sanjay Subrahmanyan, propôs a ideia de *monarquia pluricontinental*, isso significou uma revisão sistemática na produção anterior, pois matizou a compreensão da nossa formação econômica, ao considerarem relações dentro de uma *dinâmica do império ultramarino luso*.

Tal historiografia passou a valorizar outros elementos que sustentavam a noção clássica da relação Metrópole/Colônia, dando destaque para a “hierarquia social estamental, a disciplina católica e o autogoverno dos municípios”²²², reconhecendo possibilidades de ação dos ditos “dominados/subalternos”, para além do que o pacto pudesse de antemão predestinar. Em nenhum momento a relação metrópole/colônia é negada, mas as investigações levam em consideração outras variáveis. Ao constatarem, por exemplo, a existência de “[...] negócios transatlânticos, mas também pessoas na complexidade de suas vidas: comprando aqui, casando acolá, e nesse interim fazendo doações para salvar suas almas.”²²³, o que se tem observado foi o alargamento das potenciais tramas históricas e relacionais que se constituíam enquanto o território se inscrevia em uma ordem colonial.

Embora o foco dos estudos de João Fragoso seja o século XVIII, as continuidades e rupturas atravessam o século XIX. O Brasil Império se tornou um entremeio de conflitos, interesses, mobilidades, rotas e trocas, continuidades e rupturas. Quando questionado, sobre as

²²² FRAGOSO, 2012, p.106.

²²³ CARVALHO; GAMA; SANTOS, 2022, p.21. Essas doações dizem respeito à doação de terras, as sesmarias e as *dávivas* enquanto ferramentas que também passavam pelo imaginário religioso

ligações teóricas do grupo de estudo que participa – *Antigo Regime nos Trópicos (ART)* – com a história global, ele respondeu:

[...] para entender o Brasil no século XVIII é necessário compreender as suas relações com o Estado da Índia, com Benguela e com a Europa, por exemplo. O mundo, literalmente, está interligado, desde o século XVI, pelo menos, quando a Europa ultrapassou suas fronteiras e os otomanos chegaram às cercanias de Viena. Entretanto, essas conexões não autorizam ao historiador construir simplesmente castelos de cartas, ou seja, elaborar explicações sem base empírica.²²⁴

O destaque dado por ele é para o fato de que na historiografia, teorias precisam ser entendidas no trato com a documentação. São as perguntas que carregam a “marcenaria” historiográfica, do contrário, como Fragoso respondeu, uma teoria sem visualização prática fica no imaginário enquanto essencialismo.

O presente capítulo estabelece interlocução com uma tendência que a partir dos anos 2000 emergiu no campo historiográfico mais conhecida como *história global*, aqui integrada à historiografia brasileira do teatro. O objetivo é tentar compreender como a história teatral elaborou realidades dissonantes ao pensar espaços históricos que se entrelaçam e demarcam a geopolítica de poderes.

Monique Sochaczewski, ao defender uma tese que priorizou as relações entre o Brasil da segunda metade do século XIX com o império Otomano, a partir de uma perspectiva global, afirmou que a história global, ao ampliar a escala temporal e geográfica, possibilita reavaliar as relações entre Ocidente com regiões tidas como periféricas, inclusive questionando a lógica hegemônica norte-europeia.²²⁵

Alguns centros e escolas historiográficas emergem em diferentes partes do mundo, fornecendo subsídios e propostas diferentes para o alcance dessas investigações sobre um mundo entrelaçado/conectado, dando origem a abordagens conhecidas como história comparada, história global, história transnacional, história cruzada e história das transferências culturais. No entanto, José D’Assunção Barros propõe uma interpretação em que partilho, que chama atenção para o fato de que muitas vezes essas diferentes nomenclaturas dizem mais respeito à geopolítica científica do que propriamente técnicas e caminhos metodológicos de pesquisa. Para ele,

²²⁴ Idem, p.22.

²²⁵ SOCHACZEWSKI, 2017, p.28.

Enquanto as “histórias interconectadas” têm se afirmado preferencialmente como designação historiográfica nos meios não europeus de produção do saber histórico, ou ao menos são encaminhadas por historiadores de qualquer parte que estão particularmente interessados nos contextos não-europeus como objetos de estudo, a história cruzada parece estar afirmando a sua base a partir de um grupo francês ligado à ehes, em Paris. Por outro lado, também alguns historiadores britânicos e americanos, particularmente os interessados na história atlântica, têm disputado a designação. Para fechar o circuito, podemos lembrar que as já discutidas “histórias transnacionais” apresentam uma grande recorrência, entre seus praticantes, de historiadores americanos. Existe, conforme se pode entrever, uma certa disputa e oposição de designações que nem sempre se refere mais rigorosamente a questões historiográficas específicas, e sim à sua inserção em certos centros ou laboratórios de pesquisa.²²⁶

Se, de um lado, o avanço de discussões teóricas e metodológicas na historiografia, foi capaz de fundamentar caminhos que comprovassem as conexões, mobilidades e tramas “globais”, ampliando os diálogos com diferentes disciplinas, por outro lado, não se pode deixar de considerar o desenvolvimento próprio do campo dos estudos teatrais, marcado por outras interlocuções e também independente da historiografia. A autonomia dos diferentes elementos cênicos nesse ambiente, é cada vez mais requerida, o que faz definir o ponto central deste capítulo: a demarcação do que ficou conhecido como teatro moderno.

Cabe, portanto, estudar nesta seção, a experiência crescente que a historiografia teatral brasileira estabeleceu com as chamadas metodologias relacionais, o que permitiu avançar cada vez mais na desnaturalização do modernismo teatral e de suas recepções em diferentes partes do mundo, que já experimentava ondas de globalização muito anteriores aos séculos XX e XXI.

Levando em conta tais observações, organizei este terceiro e último capítulo da seguinte forma:

- Primeiro, um subcapítulo que propõe uma tentativa de demarcar qual leitura foi estabelecida para o que ficou conhecido aqui como história global do teatro. Tomando como ponto de partida a seguinte questão: como a dinâmica de uma historiografia global do teatro pode auxiliar na desconstrução de um discurso hegemônico para o mesmo?

- Na sequência procurei realizar uma análise de alguns ensaios (dedicados ao século XIX) presentes no livro *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil* (2012). A proposta aqui é enxergar como uma obra organizada por duas professoras universitárias brasileiras compilou textos que dialogam a partir de uma perspectiva da história global, levando em conta dois

²²⁶ BARROS, 2019, p.12/13.

espaços historicamente relacionados, Brasil e Portugal. A pergunta que serviu como ponto de partida é como a dicotomia metrópole/colônia foi e se foi, como ela é interpretada?

O desejo, portanto, neste capítulo, centra-se em uma interlocução entre a historiografia global e historiografia brasileira do teatro. É a partir do livro *Rotas de teatro* que se tenta entender como foram incorporadas novas perspectivas teóricas por estudiosos do tema e quais os movimentos metodológicos utilizados na composição das análises.

Antes, porém, gostaria de assinalar que globalização cultural não é aqui interpretada como um fenômeno emergente no/do século XX²²⁷, e que apesar de mais antiga, foi no século XIX que ela efetivamente adentrou pelo teatro, como observou Christopher Charle, e passou a ser um elemento indispensável para pensar uma forma cultural que naquele século foi considerada a mais significativa das sociedades ocidentais, rompendo fronteiras físicas e mentais.

3.1 LIMITES DO MODERNO: QUESTÕES DE HISTORIOGRAFIA

Após os anos 2000, encontra-se na historiografia do teatro o aparecimento de diferentes abordagens teóricas para pensar através de diálogos cruzados/comparados/relacionados. De antemão é preciso chamar a atenção para o fato de que, no teatro moderno ocidental, dado o destaque para o aparecimento no século XIX da figura do encenador/diretor, cada vez mais se requereu autonomia para os diferentes elementos cênicos que se completam e formam o espetáculo. Mas essas diferentes funções, junto de suas histórias, não impedem que esses relacionamentos experimentem desequilíbrios. Segundo Bernard Dort,

A encenação moderna não está, como se afirma com frequência, exclusivamente partilhada entre a fidelidade ao texto e o desejo de autonomia. Está mais profundamente dividida entre a função de comunicação histórica e social e a tentação de absolutismo do encenador. Aspira a produzir um espetáculo aberto, cuja compreensão se baseie na instituição de uma certa distância entre todos os seus elementos e ao mesmo tempo sonha com um espetáculo fechado que, sob a autoridade do encenador, provoque a comunhão entre plateia e palco.²²⁸

²²⁷ DARNTON, 2011.

²²⁸ DORT, 1977, p.99.

O trecho que inicia este subcapítulo, presente em um estudo que propõe uma análise sociológica da representação cênica, relembra a consolidação, durante o século XIX, de uma sociedade do espetáculo que, mesmo múltipla em elementos, passava por uma batuta final que é a direção teatral, função essa que une, direciona, tece todos os elementos para compor um só todo. No entanto, estas sociedades teatrais eram muito mais polifônicas/orais do que a escrita e as diferentes funções dentro de um teatro possam fazer parecer à primeira vista. No mais, se todo vestígio é incompleto, parte sobrevivente de um tempo já passado e se todo acontecimento cênico é feito no instante presente, como se elabora esta equação de incompletude dentro da historiografia teatral?²²⁹

Christophe Charle, por exemplo, ao propor um estudo comparativo nas capitais de Paris, Berlim, Londres e Viena explica que as circulações de peças de sucesso se davam na medida em que ressonâncias nas expectativas do público eram identificadas, destacando ainda que essas peças foram consagradas enquanto “‘verdadeiros’ estudos literários ou culturais”, ou seja, dignas de serem estudadas por essa alta literatura enquanto outras disciplinas como a historiografia e a sociologia têm se ocupado dos “conteúdos e as estruturas da ‘para-’, infra-ou (periliteratura), das artes menores”.²³⁰

Para Charle, a busca pelos contextos em um processo de historicização das realidades estudadas permitem perceber como as denominações, julgamentos e/ou classificações culturais são relativas. O que o leva a crer que existem perguntas que somente historiadores fazem, pois se relacionam com as formações técnicas destes profissionais, diferente das formações de um literato, por exemplo, ou de um artista para um antropólogo. A questão é que é preciso destacar o que ele denomina de “múltiplos condicionamentos sociais” voltados tanto para o mundo teatral quanto para seu campo de estudo.²³¹

Nas palavras de Christophe Charle “o teatro põe em contatos centros (as capitais) e as periferias (as cidades médias e as províncias) assim como tem a capacidade de demonstrar que “a história e a sociedade estão mais nas coxias que no centro do palco.”.²³² Esse movimento é importante porque dilui a separação rígida entre centro e periferia e real e fictício ao mesmo tempo que potencializa o teatro enquanto uma fonte histórica e advindo daí o valor da documentação para a historiografia.

²²⁹ OLIVEIRA, 2018.

²³⁰ CHARLE, 2012, p.209-210.

²³¹ Idem, p.210.

²³² Idem, p.211-212.

[...] ali são mostradas a sociedade real do público e a sociedade representada, imaginada ou codificada, mas encarnada como se fosse real. E, quando o influxo dramático consegue transpor a ribalta, a transferência de uma à outra é total, a plateia se esquece e se identifica com o mundo e os personagens que acredita viverem diante de seus olhos.²³³

E complementando:

O historiador que só tem em mãos o texto impresso e fixo tende a esquecê-lo. Substitui as frases ditas em público pelas linhas lidas na intimidade de sua “ilusão escolástica”, remetendo-se apenas a seu próprio *habitus* cultural, separado da atmosfera do local teatral onde elas produziram seu primeiro eco. Se consegue evitar algumas dessas distorções, reconstituindo meticulosamente o ambiente da representação, não tem como escapar os vieses e lacunas das fontes, que nunca haverão de reconstituir as palavras, os cochichos, os ruídos que se foram.²³⁴

Ainda para Charle, o perigo colocado aos historiadores seria que mesmo que reconstruam os contextos estudados de forma detalhada, os mesmos não escapam dos vieses e amarras de suas fontes, condicionados à materialidade delas, seja lá qual suporte material for. A busca por “reconstituir as palavras, os cochichos, os ruídos” lembra o texto de Roger Chartier, em que há uma ênfase na tarefa de historiadores, a saber, a de *Escutar os mortos com os olhos*²³⁵.

Ainda que exista a consciência da volatilidade teatral, visto que o momento do espetáculo é exato e após completado não se consegue reconstituir e ele não será igual em outra encenação, bem como da incompletude historiográfica, dada a condição inacabada da pesquisa histórica,²³⁶ os documentos permitem que através de brechas e lacunas²³⁷ exista um vaivém²³⁸ entre imaginação histórica e documento, como bem demonstra a historiadora Natalie Zemon Davis. Isto é, é possível ter lucidez da incompletude e mesmo assim operar rigorosamente na densidade documental. O trato, o manuseio, as perguntas frente às fontes de pesquisa, isso em nada caminha para um relativismo na historiografia, pelo contrário, a faz regressar no mesmo protagonista: o documento e seu valor incontornável para o historiador.²³⁹

²³³ Idem, p.210.

²³⁴ Idem, p.215.

²³⁵ CHARTIER, 2010.

²³⁶ OLIVEIRA, 2018.

²³⁷ GINZBURG, 1989.

²³⁸ O'DONNELL e PEREIRA, 2016, p.136.

²³⁹ Ibidem.

Foi no apêndice de *Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil*, assinado por Christopher Balme, que encontramos alguns argumentos sobre o que significa a denominada história global do teatro. A globalização é compreendida enquanto um fenômeno tardio, no qual o século XIX desenvolveu importante papel pois “[...] os processos de turbulências mundiais ocorridos na metade ou na parte final do século XIX, durante os quais ocorreu uma acelerada ‘mobilização de povos, coisas, ideias e imagens, assim como sua difusão no espaço e no tempo’[...]”²⁴⁰ implicam em uma realidade cada vez mais conectada.

Balme, neste mesmo apêndice, defende que há uma ligação “entre o *modernismo teatral* (como prática artística) e a *modernização*, em suas manifestações econômicas e institucionais.”, o que implica em reconhecer o mecanismo de aceleração entre o *colonialismo* e *imperialismo*.²⁴¹ Assim sendo, “o teatro pode ser visto como um paradigma para se entender como a dinâmica e as contradições da modernização conduziram ao surgimento de novas instituições artísticas e das esferas públicas que as apoiam.”²⁴²

Aí está então o foco deste estudo de mestrado para o século XIX, regressar ao oitocentos brasileiro para estudar sobre o “principal entretenimento coletivo do século”²⁴³ capaz de fornecer algumas informações que surtem como subsídio para pensar “a que ponto o teatro do penúltimo século foi um laboratório voluntário ou involuntário de nossa modernidade”²⁴⁴. Esses dois últimos trechos citados estão dentro da apresentação do livro de Christophe Charle, que quando cruzadas com as falas de Christopher Balme trazidas no parágrafo anterior, possibilitam uma associação que faz menção ao primeiro capítulo desta dissertação.

No final da primeira metade do século XX e início da segunda, os críticos teatrais envolvidos às esferas públicas que financiavam a construção de uma história cultural para o Brasil, situaram o modernismo teatral brasileiro e a partir dele criaram suas histórias, com marcos e personagens principais. O imperialismo defendido por Balme em última instância conduz “à descolonização política do início dos anos 60 do século vinte”²⁴⁵, mas resta aqui lembrar que a modernização cultural brasileira em um primeiro momento continuou sonhando ser “filha cabocla de mãe francesa, daquela França aristocrática de Richelieu.”²⁴⁶

²⁴⁰ BALME apud REIS e WERNECK, 2012, p.207.

²⁴¹ BALME, 2012, p.204.

²⁴² Idem, p.205.

²⁴³ CHARLE, 2012, p.20.

²⁴⁴ Idem, p.30.

²⁴⁵ BALME, 2012, p.204.

²⁴⁶ ABEL, 1995, p.55.

Ao contar a história do jovem estudante nigeriano Wole Soyinka que cheio de expectativas em conhecer o recente inaugurado à época Teatro Nacional de Uganda, constatou que na realidade o que se inaugurava era uma “réplica em miniatura de um teatro provinciano britânico”²⁴⁷, Balme destaca que não é apenas arquitetura, escrita e encenação do que chama de peças nativas que criam um teatro e sim, a capacidade de articular processos políticos e culturais que consolidem uma esfera pública com potencial de sustentar um teatro local/nacional.

Essa difícil tarefa expõe os descompassos e/ou o que foi chamado de exaustão final de um processo histórico tardio que se iniciou quando se adentrou mares em busca de rotas e ganhos em outros territórios. Cabe aqui, o vínculo com a chamada história global, aonde “uma das principais contribuições [...] é tornar explícitas as precondições e os efeitos a longo prazo da modernização, contribuindo assim para a crítica que se faz atualmente do eurocentrismo e dos legados colonialistas.”²⁴⁸

A ideia de “histórias globais do teatro” gira em torno de uma crença ou hipótese central segundo a qual, durante a segunda metade do século XIX, ocorreu uma mudança sísmica na maneira como as nações e culturas começaram a lidar umas com as outras, e que, por sua vez, se reflete nas formas pelas quais o teatro foi organizado e disseminado, e na maneira como funcionou como força cultural. A segunda metade do século XIX assiste um crescimento sem precedentes do teatro ocidental em todos os centros metropolitanos, que inclui turnês extensas e o estabelecimento de redes teatrais internacionais, atravessando o globo. O período também assiste ao surgimento de um novo discurso ou sistema conhecido como “teatro de arte”, no qual um certo campo de atividade teatral é posto entre parênteses e imbuído de um discurso até então reservado às belas artes, música erudita e certos textos literários. A criação e expansão de um “teatro de arte”, que acabou por se confundir com a ideia de “teatro moderno”, exigiu também a definição de uma nova *esfera pública* grande e ativa o bastante para sustenta-lo.²⁴⁹

Então, como a dinâmica de uma história global do teatro pode auxiliar na desconstrução de um discurso hegemônico para o mesmo? Na medida em que desnaturaliza o aparecimento e/ou difusão de uma linguagem de teatro, que a propósito, é a encenação moderna e a insere dentro de um processo histórico alongado, o da difusão de uma dada noção de “civilidade” nas colonizações, no contexto de lutas imperialistas que não só ficaram reservadas ao século XIX.

Para além, a abordagem contribui não para negar-se a especificidade do local, mas sim para compreender por quais mecanismos “globais” este local foi inserido. Se a história do Brasil

²⁴⁷ BALME, 2012, p.205.

²⁴⁸ BALME, 2012, p.207.

²⁴⁹ Idem, p.208.

passa por um pacto colonial, esta condição lega heranças que em uma via de mão dupla demonstram tanto as possibilidades extrapoláveis da norma (como os temas de estudo do segundo capítulo bem demonstraram) quanto os desalinhos, desentendimentos e desatinos frente o histórico vivenciado (como é o caso de pensar a construção de um teatro nacional brasileiro).

De fato, este é um alcance através dos diálogos com a história global do teatro, seja por modelos comparatistas, cruzados, conectados, transoceânicos, isto é, o de compreender os ritmos em que se impôs um determinado “molde” à outros territórios. Estudar se possível, os andamentos de apropriações desse(s) moldes e propor o resgate crítico de um processo histórico em médias e longas durações. Balme entende que a modalidade deixa explícita “as precondições e os efeitos a longo prazo da modernização, contribuindo assim para a crítica que se faz atualmente do eurocentrismo e dos legados colonialistas.”²⁵⁰.

3.2 EXERCÍCIOS DE HISTÓRIA DO TEATRO

No livro *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, coletânea de ensaios organizada por Angela de Castro Reis e Maria Helena Werneck, Maria João Brilhante inicia sua apresentação propondo uma revisão historiográfica da história do teatro no Brasil ao mesmo tempo que localiza e insere, a proposta na qual o livro estabelece consonância. O termo *mercantilização do teatro*²⁵¹ já aparece nas primeiras páginas do prefácio, indicativo da lógica pela qual o teatro será elaborado no documento.

Segundo Maria João Brilhante, o teatro nos contextos nacionais já foi bem estudado,²⁵² isto é, uma história do teatro através de uma história da nação, seja ela Brasil ou Portugal já está encaminhada e seria este ponto, justamente, o que diferencia a publicação da obra em questão.

É tempo de regressar aos arquivos e de orientar a pesquisa para a busca de informação que permita reconstituir e interpretar um movimento de troca teatral cuja intensidade e cujas consequências precisamos de compreender em todo o seu alcance.²⁵³

²⁵⁰ Idem, p.207.

²⁵¹ BRILHANTE, 2012, p.8.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Idem, p.9.

Nesse conjunto, ela provoca historiadores ao dizer que provavelmente só nas narrativas historiográficas as relações teatrais se encontram encarceradas nos limites nacionais e locais,²⁵⁴ visto que em muitos casos o que se observa é o empréstimo de uma história do teatro “exemplar”, como o caso de países como França e Inglaterra e assim adaptações possíveis para a construção do que a autora chama como “identidade artística nacional”²⁵⁵. Essa distinção e o movimento de novas abordagens, justificaria então a opção pelas lógicas de caráter transcultural, transnacional e global adotadas no livro.

Na ordem deste argumento, se lêssemos o teatro oitocentista sem um viés ou intenção historiográfica, o que se encontraria são demandas ligadas à produção, circulação e recepção de contextos e obras, que pouco estavam delimitadas com as fronteiras de nações. É em consonância com esta afirmação que começamos este capítulo tentando demarcar a diferença que existe entre um mundo que experimenta conexões e o momento em que essas conexões e trocas se tornam uma preocupação para pesquisadores.

O segundo movimento a partir daí foi o de estabelecer uma interlocução com os estudos pós-coloniais e destacar o subsídio tido a partir dessas teorias para questionar até que ponto o teatro foi interpretado a partir de uma leitura “uniformizadora, não cultural e apolítica”²⁵⁶. É nesse sentido que iniciei a apresentação do presente capítulo indicando um movimento de “renovação” da historiografia, voltada à superação de uma dicotomia metrópole/colônia e da argumentação de uma certa lógica de poder de um império ultramarino/pluricontinental. O mesmo para o teatro, pois observa-se também,

[...] certas realidades associadas à produção, reprodução e comercialização teatral, que não cabem nos limites de uma historiografia nacional porque transcendem as barreiras linguísticas, geográficas, culturais e políticas dos estados-nação, pertencendo a diversas narrativas sociais e a múltiplos atos performativos.²⁵⁷

Quando Lélia Gonzalez sugeriu argumentações em torno de *América Ladina* e *Pretuguês* ao interpretar o Brasil,²⁵⁸ para além de voltar-se a importância da linguagem para o imaginário, assim como Benedict Anderson em suas comunidades imaginadas²⁵⁹, a autora voltava-se também para a compreensão de que na língua, na territorialidade e nas mentalidades

²⁵⁴ Idem, p.9/10.

²⁵⁵ Idem, p.9.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ Idem, p.11.

²⁵⁸ GONZALEZ, 1988.

²⁵⁹ ANDERSON, 2008.

brasileiras há, devido ao histórico da nação, uma extensão africana que por diferentes motivos, passou por inúmeros projetos intencionais de apagamento, o que também os argumentos da mesma, passaram a sublinhar e contrapor.

Quer-se destacar com o último parágrafo, que essas propostas ligadas ao enfrentamento das estreitas fronteiras nacionais não se esgotam à linguagem teatral devido suas características e muito menos aconteceram de forma geral, apenas na última década. A perspectiva de interpretação lança um terreno complexo de pesquisa que para além da história e linguagens, se conecta as diferentes movimentações que permitem os campos científicos formalizarem e legitimarem abordagens em seu interior.²⁶⁰ Não é de minha competência o assunto, portanto, cabe aqui de forma breve, tomar nota, apenas.

Retornando ao nosso objeto de estudo, ainda no riquíssimo prefácio, ao citar o projeto transdisciplinar “Global Theatre Histories” – Histórias globais de teatro – em uma tradução livre, coordenado por Christopher Balme e Nic Leonardt na Universidade Ludwig Maximilians de Munique na Alemanha, a autora conta o interesse de uma equipe luso-brasileira em se juntar ao projeto para estudar as relações entre os dois países e depois alargando as análises para os circuitos que chegavam nas ex-colônias portuguesas na África.

Ao destacar os países que participam do projeto, dentre eles, Estados Unidos, Reino Unido, Austrália, Filipinas, Áustria, Alemanha e Romênia, conte também o próprio Brasil e Portugal, a autora escreve que em comum, esses países “reconhecem limitações ao entendimento das suas histórias nacionais se delas forem excluídas atividades na área do espetáculo que apenas existem numa esfera transnacional ou global.”²⁶¹, o que sugere que há contínuos e arquitetados esquecimentos, nas histórias nacionais não só do teatro, que ao se comprometerem com determinadas construções identitárias, elegem quais histórias contar em detrimento de outras.

Três protagonistas emergem, a saber, a modernidade, a nacionalidade e a identidade diante do confronto nada amistoso entre memória e história. Anteriormente, ao elegerem alguns exemplos europeus para funcionarem como bases, teatro francês e inglês principalmente, apropriando-se dos padrões de avaliação e até mesmo, de uma ideia pretensa de que o desenvolvimento das escolas literárias aqui deveria ser igual, o que se fez foi extinguir durante anos determinados movimentos teatrais, uma vez que esses não se enquadravam nas

²⁶⁰ Esta complexidade já foi destacada, por exemplo, por Alencastro (2009).

²⁶¹ BRILHANTE, 2012, p.12.

características aceitas enquanto representantes da identidade nacional. O primeiro capítulo, oferece de forma ímpar o que estamos aqui tentando dizer. Não que aquelas histórias não importem, pelo contrário, mas também é visível os contornos que nos bastidores fizeram elas serem eleitas para serem contadas e não outras.

A questão é que ao encaminhar-se para o fim do prefácio, a autora questiona sobre o que se ganha com esta abordagem. Na resposta,

Recuperamos toda uma vasta memória de práticas e representações teatrais que ficaram de fora das histórias do teatro dos dois países, sujeitas a princípios de seleção positivistas e valorativos. Chegamos perto daquilo que teve muito impacto e foi importante nos debates culturais que ocuparam o espaço público. Identificamos agentes que intervêm na tradução/interpretação dessas realidades artísticas. Percebemos que a visão nacionalista negligenciou aspectos significativos do fenômeno teatral e só deixou ver uma parte daquilo que um vasto conjunto de produtores produzia.²⁶²

O teatro passa a ser visto como “arte, indústria e comércio”²⁶³, na medida em que as trocas e circulações ganham seu valor em si mesmas e não enclausuradas ou embutidas nas histórias nacionais. Ao pararmos para pensar, percebe-se que não muito distante é a forma como interpretamos a historiografia, valor este que José D’Assunção Barros na citação transcrita entre as páginas setenta e um e setenta e dois, assinala dentre as linhas. Cabe agora, portanto, destacar os ensaios existentes na obra e propor alguns exercícios cruzados sobre os mesmos. *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil* caminha entre 1851 até 1953, subdividido em 10 ensaios/capítulos escritos por pesquisadores brasileiros e portugueses a partir de diferentes áreas do saber. Os capítulos são:

- *A solução dos transatlânticos*, Maria Helena Werneck.
- *Émil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos*, Elizabeth R. Azevedo.
- *Vozes e espectros da escrita do eu: memórias do ator português Eduardo Brasão*, Alberto Tibaji.
- *As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (sécs. XIX-XX)*, Cláudia Sales Oliveira.
- *Acordo comercial e disputa artística na Companhia Leopoldo Fróes – Chaby Pinheiro, um empreendimento luso-brasileiro*, Angela de Castro Reis.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ BRILHANTE, p.13.

- *O cartel dos tablados no Rio de Janeiro do século XIX: a empresa teatral internacional*, Fernando Antonio Mencarelli.

- *Sentinelas perdidas da arte dramática*, Guilherme Filipe.

- *Migrações artísticas e memórias de teatro: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil*, Maria Virgílio Cambraia Lopes.

- *Bibi Ferreira em rota portuguesa: a colaboração com Eugénio Salvador*, Filomena Chiaradia.

- *Invisível para brilhar: Alda Garrido em viagem Brasil – Portugal*, Marta Metzler.

Conta com um prefácio assinado por Maria João Brilhante, “Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil”, e com um apêndice assinado por Christopher Balme, com título de “Histórias globais de teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais”. No exame, sete dos ensaios são ligados a pesquisadores associados à universidades brasileiras. Em contraste com a proposta do livro, nossa dissertação estabelece uma interlocução com a história da historiografia conectada à uma lógica de história nacional. Portanto, agora, proponho uma cartografia desses pesquisadores brasileiros, os dados são:

- Alberto Tibaji (Alberto Ferreira da Rocha Junior), professor na Universidade Federal de São João Del-Rei, no Departamento de Artes da Cena. Possui doutorado (2002) em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), cuja tese *Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei* passou pela orientação de Sábado Magaldi. Seu mestrado (1991) foi em Filosofia, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com dissertação intitulada *Sartre e a arte de atuar*. Coursou Artes Cênicas na mesma universidade, entre os anos de 1983 a 1987.²⁶⁴

- Angela de Castro Reis, professora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Teatro. Possui tese de doutoramento (2004) em Artes Cênicas, intitulada *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), orientada por Maria Helena Vicente Werneck. O título de mestrado (1999) pelo mesmo Programa e mesma orientação, com dissertação *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do*

²⁶⁴ Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/4309667824438929>.

trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século XIX. Coursou Artes Cênicas também na UNIRIO entre 1982-1987.²⁶⁵

- Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo, professora na Universidade de São Paulo (USP), na Escola de Comunicação e Artes. Coursou História entre 1978-1983 na USP, seu mestrado (1995) em Artes Cênicas, cuja orientação assina Eudinyr Fraga e o título da dissertação *Um Palco sob as Arcadas, o Teatro dos Estudantes de Direito do Lgo. de São Francisco, em São Paulo, no Século XIX* e a tese de doutoramento (2002) com mesma orientação e mesmo programa, intitula-se *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*.²⁶⁶

- Fernando Antonio Mencarelli, professor na Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes – Departamento de Fotografia, Cinema e Teatro. Coursou História entre 1982-1985 na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Seu mestrado (1990) em História na mesma universidade, com a dissertação *A Cena Aberta: a interpretação de "O Bilontra" e o teatro de revista de Arthur Azevedo* e a tese de doutoramento (2003) também pela UNICAMP no mesmo Programa, com título *A Voz e a Partitura: Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, ambos trabalhos orientados por Maria Clementina Pereira Cunha.²⁶⁷

- Filomena Chiaradia (Maria Filomena Vilela Chiaradia), pesquisadora do Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional das Artes – Cedoc/FUNART. Com formação em Artes Cênicas entre 1982-1987, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Mestrado em Artes Cênicas (1997) pela UNIRIO, com dissertação *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*, orientada por Maria de Lourdes Rabetti e o doutorado (2010) no Programa de Pós-Graduação em Teatro - UNIRIO, *Iconografia teatral: imagens fotográficas do passado na construção de novos modos de ver o teatro no presente? um estudo comparativo dos acervos fotográficos da Cia. Walter Pinto (Rio de Janeiro) e Cia. Eugénio Salvador(Lisboa)*, realizado sob a supervisão de Maria Helena Vicente Werneck.²⁶⁸

- Maria Helena Vicente Werneck, professora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Departamento de Teoria do Teatro. Coursou Letras

²⁶⁵ Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/1798231714957235>

²⁶⁶ Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5086642075315709>

²⁶⁷ Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5745792827414580>

²⁶⁸ Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/3917835068265311>

na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) entre 1971-1974, mestrado (1985) em Letras pela Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com dissertação intitulada *Mestra entre agulhas e amores - a leitora na ficção de Machado e Alencar*, sob orientação de Roberto Corrêa dos Santos e tese de doutoramento (1994) defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com trabalho supervisionado por Affonso Romano de Sant'Anna no Doutorado em Letras, intitulado *O Homem encadernado: a escrita das biografias de Machado de Assis*.²⁶⁹

- Marta Metzler (Marta de Oliveira Metzler), professora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), entre 1992 e 1997 cursou Artes Cênicas na mesma universidade, seu mestrado (2001) no programa de Artes Cênicas, contou com a orientação de Tania Brandão da Silva, com a dissertação *Tripla encruzilhada: a história do Teatro da Natureza no Rio de Janeiro do início do século XX* e a tese de doutoramento (2011), *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*, defendida na mesma universidade, programa e sob mesma supervisão de trabalho.²⁷⁰

A partir desta espécie de radiografia, pode-se sublinhar alguns pontos que me parecem importantes:

(I) a maioria das formações acadêmicas (mestrado e doutorado) dos pesquisadores acima citados que estão envolvidos a produção do livro *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, estão concentradas na década de 1990 e início dos anos 2000, com apenas duas exceções, a saber, Filomena Chiaradia e Marta Metzler, que defendem teses de doutoramento entre 2010 e 2011, respectivamente;

(II) o sudeste domina o quadro de pesquisadores, todos formados entre São Paulo na Universidade de São Paulo (USP), o Rio de Janeiro (UNIRIO em preponderância, seguido da UFJR e PUC) e Campinas, na UNICAMP;

(III) apenas dois pesquisadores, em termos de vínculos profissionais, escapam do eixo Rio/SP mas atuam na região Sudeste: Alberto Tibaji que se vincula a Universidade Federal de

²⁶⁹ Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/7665147634338120>

²⁷⁰ Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/6817202365329596>

São João del-Rei (UFSJ) em MG e Fernando A. Mencarelli, vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Estas observações são úteis se levarmos em conta as seguintes observações de Jurandir Malerba que observou o fato de que na historiografia brasileira há,

[...] uma crescente profissionalização da história no Brasil nos anos oitenta, não obstante os crônicos problemas que perduram. O principal deles, segundo Fico e Polito, reside no fato de formarmos uma comunidade científica ainda incipiente, com um número restrito de pesquisadores experientes que sustentam o grosso da produção, concentrada sobretudo nas pós-graduações. No Brasil ainda não conseguimos superar certo ranço provinciano da história local. Poucos são os pesquisadores que se debruçam sobre temas estrangeiros; os periódicos não são indexados; as fontes são pouco organizadas; as teses não são publicadas e mal divulgadas; não há instrumentos de controle sobre a produção nacional, não sendo raro a repetição de temas de teses.²⁷¹

Malerba chamou atenção para o fato de que é a geração ligada ao movimento de renovação historiográfica das décadas de 1980 e 1990 que sustenta a produção contemporânea em termos de manter orientações científicas nas áreas em que se especializou à jovens estudantes, iniciando-os então nas áreas de estudo. Propor o movimento de regresso constante à arquivos de documentação, o que implica abordagens renovadas à documentações muitas vezes já conhecidas, organizar grupos de trabalho e pesquisa que permitem avançar em trabalhos longos e que geralmente uma pessoa apenas, demoraria uma vida inteira a fazer e quem continuamente presta contas à verba pública científica, participando de eventos científicos e publicando regularmente os resultados de suas investigações.

É evidente que o recorte refere-se a um nicho extremamente limitado. O que quero dizer é que embora *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil* tenha sido escolhida pelo fato de ser considerada inédita para a historiografia brasileira, pois formaliza no campo acadêmico o contato com abordagens recentes e expressa, um fenômeno indicativo dos rumos mais recentes que as pesquisas sobre teatro vêm tomando no domínio da história do teatro brasileiro e de seu diálogo com historiografias globais, ela não pode ser considerada representativa de toda a realidade e diversidade da produção neste campo.

²⁷¹ MALERBA, 1997, p.213.

Quando iniciei as primeiras buscas para escrever o pré-projeto que propunha o desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado, busquei no Catálogo de Teses & Dissertações da CAPES (Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), o que se tinha de maneira geral produzido até então nas universidades ligadas à programas de Pós-Graduação em História. Este seria um dos problemas desta busca, que posteriormente me levou à uma reformulação dos objetivos inicialmente prefigurados do projeto por alguns motivos. Primeiro, porque o campo não deve ser limitado à historiografia, visto que a história não é um campo de domínio hegemônico de historiadores.²⁷² Segundo porque ao realizar as buscas, enfrenta-se um problema em termos de limites temáticos. Afinal, muitas representações são dadas ao teatro e tentar enquadrá-las seja em dramaturgia escrita ou apenas no espetáculo, hoje já nos soa ultrapassado.

O que fiz então, em um primeiro momento, foi elaborar uma listagem de títulos consciente da incompletude dos dados, que me permitisse no mínimo argumentar a existência de um campo de estudos, consolidado. Um fato, por exemplo, é que na Universidade de São Paulo alguns programas de Pós-Graduação ligados à Literatura abrigam muitos trabalhos que contribuem para o avanço de uma esfera significativa do cenário teatral oitocentista. O mesmo para a linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, chamada “História e Teoria das Artes Cênicas no Brasil”. Então, uma das perguntas passou a impor: como as diferentes áreas interpretam o teatro oitocentista? Com isto tornou-se necessário selecionar alguns pontos e alguns deles que foram desenvolvidos ao longo dos três capítulos.

Feito este retorno, que na seção das considerações finais será melhor comentado, foi através deste primeiro balanço da historiografia brasileira teatral que se pode perceber um movimento regular de pesquisadores que se formaram nos momentos – as primeiras gerações com formação na USP, década de 1990 e historiadores sociais da cultura e a partir dos anos 2000, continuidade da abertura propiciada na década anterior – que se espalham por diferentes universidades dentro e fora do sudeste, no qual a presente dissertação é um exemplo.

Estudar os deslocamentos inter-regionais com mais precisão, para além dos movimentos ligados à universidades do sudeste é uma lacuna deste trabalho. O que outras regiões têm escrito sobre os teatros oitocentistas, regiões como o Pará, Bahia já têm chamado atenção de pesquisadores, por exemplo, sobre as experiências históricas de seus Conservatórios

²⁷² SETH, 2013.

Dramáticos, para além da emblemática instituição do Rio de Janeiro oitocentista, como é o caso de Silvia Martins investigando²⁷³ o Pará, de uma dissertação defendida na Bahia por Fernanda Villela Bastos²⁷⁴ e da recente coletânea publicada em 2022 intitulada *Teatro e Censura: intersecções entre arte e política no Ocidente*. Ao debruçarmos na compreensão desses diálogos inter-regionais dentro do domínio da história do teatro no Brasil, não se limitando à expressividade do sudeste ainda que, um exercício de contextualização histórica nos explique os porquês do predomínio do sudeste, talvez possamos povoar nossas histórias de historiografias na amplitude que elas abrigam.

Retomando a *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, essa abertura pode ser lida como um dos fatores para a ampliação temática que o campo, incorporou, a partir dos anos 2000. Dentre as diferentes formas de elaboração e regresso nas documentações ligadas ao teatro oitocentista no Brasil, o que existe é uma pulverização de temas. Portanto, a partir dos anos 2000 é observável na historiografia teatral um alargamento de interlocuções e questões voltadas ao teatro no oitocentos brasileiro.

Elisabeth R. Azevedo, por exemplo, se debruça sobre a trajetória de Émile Doux, ator e diretor francês que atua em Portugal e depois desembarca no Rio de Janeiro, onde possui importância nas apresentações dos vaudevilles franceses principalmente no Teatro São Pedro. A autora demonstra como em alguns escritores o movimento que se fez foi de vilipendiar a trajetória de Doux (FARIA, 1993) e como em outros trabalhos, as ambivalências são reconhecidas e destacadas (SOUZA, 2002).²⁷⁵

Décio de Almeida Prado também é citado em razão de sua biografia de Joao Caetano, que estabelece vínculo com Émile Doux à época. Ao final, atesta ela a relevância do ensaiador francês para as renovações e apropriações do teatro romântico e realista em Portugal e Brasil, mesmo que sua existência tenha sido obliterada em muitas histórias de teatro.²⁷⁶

O capítulo da pesquisadora Cláudia Sales Oliveira vincula o advento do romantismo no século XIX com uma nova configuração narrativa, as memórias pessoais. O capítulo prende a atenção do leitor na medida em que a pesquisadora faz desses relatos subjetivos suas fontes, a organização e sistematização dos dados segue conforme os depoimentos narrados e as

²⁷³ SOUZA, 2022.

²⁷⁴ BASTOS, 2014.

²⁷⁵ AZEVEDO, 2012, p.37.

²⁷⁶ Idem, p.53-54.

experiências vividas. Ler o capítulo é passear sensorialmente por dentre as aventuras das companhias teatrais, as contendas entre trabalhadores das artes, os sabores e dissabores das turnês, uma vez que “A primeira viagem, enquanto experiência inaugural, é sempre alvo de narrativa; a última é, muitas vezes, referida como um marco. As de permeio, com uma ou outra exceção, não são investidas da mesma atenção.”²⁷⁷, dentre movimentações portuguesas com destino ao Brasil entre 1860-1934.

“Mas o que fazer para saltar para fora do espaço criado pelas margens do factual e do fictício? E qual a importância de saltar para fora dessas margens?”²⁷⁸, assim questiona Alberto Tibaji ao propor um estudo sobre memórias de Eduardo Brasão, a partir de um livro-compilado de memórias do ator português que esteve no Brasil. A vida do ator mistura-se com a de Kean, personagem que leva o nome do drama de Alexandre Dumas, que afirma Tibaji (a partir de Eugênio Gomes) que é possível inferir que Brasão tenha sido um dos primeiros atores a representar Shakespeare em palcos do Brasil.²⁷⁹

O que Tibaji fez foi perseguir as verossimilhanças? “O efeito da verossimilhança pode ser compreendido não apenas como uma aproximação maior entre texto e realidade, mas, sobretudo, como um afastamento maior da experiência para a vivência da realidade.”²⁸⁰. Maria João Brilhante no prefácio chamou de “um exercício de decifração e especulação em torno da escrita memorialista como evocação fantasmática”²⁸¹, a verdadeira matéria do capítulo é a efemeridade da arte teatral.

Quem fala? Edmund Kean? Alexandre Dumas? Lemaître? Ou Brasão? E quando em cena ele representa o monólogo de Hamlet? Juntam-se a esse coro de vozes mais algumas. Em cena, um fantasma, um personagem. O fantasma deixa sua impressão. Sua passagem é indelével. O ator Brasão não deixa nada atrás de si. Sua passagem é fugaz. O personagem fica, o ator passa. Quem é o espectro? Kean? Brasão? Quem é fantasia? Quem é ilusão?²⁸²

O texto é por si, polifônico. É história das subjetividades de um ator? É história e literatura, a busca pela verossimilhança? É estudo da trajetória? De um drama? É autonomia

²⁷⁷ OLIVEIRA, 2012, p.76.

²⁷⁸ TIBAJI, 2012, p.66.

²⁷⁹ Idem, p.68.

²⁸⁰ Idem, p.65.

²⁸¹ Idem, p.14.

²⁸² Idem, p.73.

dos elementos da cena? Percebe-se ao fim da leitura do texto de Alberto Tibaji o quanto são frágeis essas definições, a narrativa textual construída por Tibaji brinca com a documentação e prende o leitor de um modo único. Fantasmático, “a memória do ator desce com o pano”, terminando o livro “caiu o pano sobre a minha vida de artista...”.²⁸³

Fernando A. Mencarelli partindo de dois documentos judiciais de 1884, um processo civil e uma escritura envolvendo Jacintho Heller, Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos tonaliza as ações e negócios que envolviam as companhias e artistas que trabalhavam com operetas e mágicas. O cartel significa a tentativa de uma formalização de regras para este setor. Mencarelli é nome importante quando se estuda o argumento de que já no século XIX existia uma embrionária cultura urbana de entretenimento internacional, é uma indústria cênica, envolvendo interesses empresariais (como é o caso de Sousa Bastos), capitais, movimentações, ajustes, gastos com turnês, status dos artistas, questões de repertório, público, dilemas de contratação, um negócio para além do Atlântico.²⁸⁴

Ao comentar que a relação de dependência com os artistas era tão mais difícil que todos os custos com as montagens, o que fica em nossas mentes são bifurcações desse sistema teatral que feito uma indústria, é impossível ser resumido a uma homogeneização. Para finalizar, os capítulos “Sentinelas perdidas da arte dramática” de Guilherme Filipe mostra a partir da Companhia Rafael de Oliveira a presença de teatro de língua portuguesa na África (campo ainda pouco debruçado pelos estudos teatrais)²⁸⁵ e “Migrações artísticas e memórias de teatro: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil” de Maria Virgílio Cambraia Lopes, destaca a proximidade cultural entre Lisboa e Rio de Janeiro através de iconografias, isto é, aponta para a importância que as imagens tem para a construção de uma sociedade do espetáculo.²⁸⁶

As perguntas apresentadas no início deste capítulo, que propunham um movimento de tentar compreender como o pacto colonial foi empreendido e analisado no livro, a partir das rotas de teatro, e, por conseguinte, se a rígida separação metrópole/colônia foi superada nas abordagens, foram pensadas. Quando se conclui a leitura do mesmo, o que se percebe, em minha interpretação, não é a negação das formações nacionais em questão, mas sim como estas estruturas são devedoras de trocas entre nações, possibilitando demonstrar inclusive

²⁸³ Idem, p.72.

²⁸⁴ MENCARELLI, 2012, p.109-127.

²⁸⁵ FILIPE, 2012, p.129-144.

²⁸⁶ LOPES, 2012, p.145-161.

documentalmente como realidades extrapoláveis à rigidez com que muitas vezes pensamos ter sido aquele século, criavam possibilidades e imaginários para além e contrapostos as ordens estabelecidas.

Nesse sentido, as questões de opinião pública ganham cada vez mais valor, o teatro funcionou como “caixas de ressonância de descontentamentos indizíveis”²⁸⁷ da sociedade, como destacou Christophe Charle, demonstrando que,

Uma sociedade completa, “de alto a baixo”, ou melhor, do palco ao porão, do público aos bastidores, das estrelas, dos atores principais e dos empresários milionários ao mais ínfimo maquinista ou figurante. Uma sociedade na qual proletários e ricos convivem, bem ou mal, no palco e na plateia. Uma sociedade temporária, inapreensível, baseada no empilhamento dos grupos de espectadores, da orquestra às galerias, dos camarotes à plateia e interagindo com a sociedade imaginária das peças representadas. Lugar que também convida ao sonho, no tempo e no espaço: este é o século do teatro histórico e do espetáculo feérico, da peça com efeitos especiais e da revista musical, em que a atualidade se converte num carnaval das vaidades e dos chistes. Uma confrontação cada vez mais realista ou cada vez mais fantasiosa com o sórdido, o ridículo, o dramático de personagens mais ou menos parecidos com aqueles que os veem e projetam nos atores e nas atrizes suas fantasias, a raiva que o presente lhes infunde ou o desejo de esquecer viajando no tempo e no espaço sem sair da poltrona.²⁸⁸

É desta forma que quero finalizar este capítulo, sublinhando como a sociedade do espetáculo durante todo o século XIX é um palco fervoroso de imaginários, símbolos, disputas, negócios, transferências e subjetivações, uma indústria. Suas questões e seu alargamento não podem ser reduzidas a uma história de caráter utilitário edificante e/ou que presuma ser a única. Se, hoje, a historiografia insere o teatro nas dinâmicas da esfera pública, perscrutando os financiamentos de editais, as demografias de quem está por dentro das Companhias, dos Festivais, dos cartazes do dia a dia, não se pode pensar que essas questões não atravessaram, guardado os contextos de cada, também o século XIX.

É partindo desse pressuposto, da atualidade das heranças legadas do século XIX, que foi proposto esse movimento de estudo ao oitocentos. Pode-se perceber que a história global do teatro emerge como subsídio, ferramenta oportuna para a desnaturalização da aceleração e apropriação colonial, resultando numa *mercantilização* do teatro, eficaz para diferentes projetos de nação.

²⁸⁷ CHARLE, 2012, p.14.

²⁸⁸ Idem, p.19/20.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou contribuir para a história da historiografia brasileira do teatro, posto que o exercício realizado aqui, embora lacunar e insuficiente, tenta argumentar a existência de três deslocamentos dentro do campo temático, que funcionaram como uma espécie de fissuras na produção, uma vez que deslocam pressupostos e alargam os entendimentos sobre a sociedade teatral oitocentista brasileira.

No que diz respeito à produção crítica do teatro, o retorno aos clássicos permitiu junto da sistematização de informações, recuperar as redes intelectuais e afetivas que teceram a produção compromissada com uma construção de identidade cultural nacional renovada que passava pela afirmação da linguagem moderna do teatro. Apesar de, mesmo que em silêncio, terem sido ostensivos com uma parcela grande do teatro brasileiro, é inegável as contribuições que esses críticos, inseridos e pertencentes a seus tempos e contextos, ofereceram para os estudos teatrais, principalmente no que consiste a formalização de apropriações teóricas vindas da história teatral e literária europeia, com proeminência da França e Inglaterra.

Ainda em relação ao primeiro capítulo, a rearticulação de memórias e posicionamentos defendidos por literatos oitocentistas funcionaram como um espelhamento para muitas defesas teóricas dos autores estudados no primeiro momento em questão, suscitando nas entrelinhas um debate que mais dizia respeito à construção e legitimação de cânones da bibliografia do que tanto relacionado ao teatro oitocentista. Aos cânones resta-nos se debruçar e aprender, compreendê-los e principalmente, buscar identificar os mecanismos que os legitimam nesta posição.

No caso dos críticos que a partir de São Paulo na USP, influenciaram de maneira incontornável a história acadêmica do teatro brasileiro, vale-se perguntar e destacar suas sociabilidades naquele momento, quem frequentava a USP, as redações de jornais, que perfis polígrafos de intelectualidade artística eram esses? Não é mera coincidência que estavam na USP na década de 1940 e nem que o teatro Décio de Almeida Prado esteja localizado na cidade de São Paulo atualmente, no bairro do Itaim Bibi, conhecido por abrigar uma classe média alta paulistana.

A historiografia social da cultura, na qual historiadores de formação adentram a história do teatro a partir, principalmente, da década de noventa no Brasil, leva a sociedade teatral aos contrastes e reviravoltas. Começa por disponibilizar, documentalmente, realidades em massa

até então sublevadas. A ampliação acontece na teoria, nas documentações e nas possibilidades de histórias serem contadas. Os discursos hegemônicos são desmontados, suas lógicas são perseguidas e a continuidade das disputas, expostas e enfrentadas. Um avanço inquestionável foi o resgate da ambivalência entre escrita e oralidade, demonstrando o quanto nos bastidores daquela sociedade, o teatro esteve presente no boca a boca da população e não apenas nos círculos fechados dos homens de letras.

As universidades emergentes da reforma universitária brasileira da década de setenta, incorporaram teorias recente-apropriadas nos programas de Pós-Graduação, possibilitando historiadores fazerem novas à época, perguntas frente os documentos, em alguns casos os mesmos. Propondo interrogações aos clássicos, identificando lacunas por eles deixadas e avançando a partir daí, a historiografia da década de noventa representou uma abertura incontornável na história do teatro brasileiro.

Em que pesem as diferenças, a partir dos anos 2000 a consolidação da história social se atrela (ou é apropriada) às teorias críticas pós-coloniais, que obstinadas em encontrar ferramentas para o enfrentamento da condição histórica do país, avançam na medida em que define o processo de *mercantilização teatral* presente no século XIX. A modernização civilizatória instrumentaliza o teatro, o modernismo teatral um fruto bem-sucedido deste projeto. Aqui a sociedade do espetáculo já não é apenas espetáculo, mas também uma indústria e sua consolidação tanto técnica quanto social, fizeram do século um palco para circulação e negócios transatlânticos.

Ainda que a história global do teatro emergja como inovadora, foi observável que muito do que ganha valor expressivo em financiamentos de verbas, capital para editoração, convites para trabalhos em conjunto, continuam a operar dentro de um padrão limitado ao sudeste. É um equívoco pensar que não há outros lugares propondo esses estudos, assim como, também é um não reconhecer a contribuição que a produção tem revelado para o avanço de nossas compreensões sobre o tema em questão.

Logo, a dissertação se ocupou de três questões centrais: (I) quando críticos teatrais inserem o tema dentro da Universidade, expressivamente a partir da USP, (II) quando historiadores ocupam um campo anteriormente dominado por críticos-“historiadores” e literatos e, (III) quando a história global do teatro, já em caráter interdisciplinar, instrumentaliza subsídios teóricos para a crítica à modernidade, à nacionalidade e às identidades essencialmente puristas, demonstrando ondas de globalização antes mesmo do efervescente século XX.

O trabalho tenta ainda estabelecer interlocução com os chamados estudos de história da historiografia, e, neste sentido o livro *A história escrita: teoria e história da historiografia*

(2006), organizado por Jurandir Malerba, suscitou subsídios imprescindíveis para pensar questões a este respeito. Desejo destacar dois trechos presentes neste livro que apontam para o que venho afirmando:

[...] a riqueza potencial insondável acumulada na obra de inúmeras gerações de historiadores que construíram, cada qual sob as luzes de seu tempo e de acordo com a maquinaria conceitual disponível, um patrimônio próprio da memória das sociedades, constituído por sua historiografia.²⁸⁹

[...] o produto do trabalho metódico de pesquisa e reflexão histórica dos historiadores ao longo dos séculos resultou em uma imensa e inescrutável biblioteca de artefatos históricos, que guarda não só o percurso do desenvolvimento histórico da disciplina, do metier, como também as relações orgânicas deste com as sociedades históricas que tiveram a necessidade de sistematizar e relatar seu passado, a tal ponto que acabaram aperfeiçoando os instrumentos de sua construção e desconstrução, a teoria e a metodologia da história e a crítica historiográfica.²⁹⁰

O estudo deixa em aberto várias lacunas que podem e devem ser interrogadas. Não estava dentro de nosso domínio, mas é digno de nota que fora da Universidade/Academia uma história do teatro desde sempre esteve a operar e inclusive, suas teorizações. Dessa forma, propor este recorte por nós escolhido é insuficiente, pois com certeza deixa de lado as muitas realidades tão importantes quanto estas de serem investigadas e expressivamente influenciáveis nos rumos de nossas histórias de teatro.

Constata-se também que a ausência significativa de buscas por revistas científicas, encontros, projetos de pesquisa em andamento, especialmente no capítulo terceiro deste compilado, deixa em aberto uma compreensão mais acuidada do estado das pesquisas e do campo da história do teatro no Brasil. Também ao limite que o trabalho se centra, que são em produções unânimes da região sudeste. Alargar estudos, na chave da história da historiografia, para os Brasis afora ainda neste limite nacional, com certeza ampliará as lógicas de legitimação e autoridade que operam em entremeios, que este presente estudo, em razão de sua configuração, nem ousa supor.

O avanço das digitalizações de arquivos, os debates frente a esfera pública, a preservação dos textos produzidos anteriormente, todo esse movimento permitiu a realização deste estudo que reinsere algumas problemáticas trazidas por escolas asiáticas de historiografia e sociologia, pois ainda que conexões comprovem as trocas e circulações e que caminhamos

²⁸⁹ MALERBA, 2006, p.11.

²⁹⁰ Idem, p.12.

todos para uma internacionalização global, esta realidade não é sinônimo do abandono epistemológico de uma *mentalidade cativa*²⁹¹, o que em outras palavras Paulin Houtondji²⁹² também argumentou, sem usar esta categoria, ao tratar das diferenças entre história da África e estudos africanos, isto é, em que medida estamos voltados, orientados e destinados a responder questões de nossa matéria?

Sobretudo, encontrar subsídios para debater uma historiografia brasileira teatral enquanto um campo consolidado e em consolidação, que na medida em que se insere e apropria de pautas globais, ainda verbaliza para si as lembranças de suas memórias.²⁹³ Certamente, há algo que com destreza posso defender, parafraseando a fala do palhaço PicoLy,²⁹⁴ a história do teatro no Brasil “Não morreu e nem gripada ela está”.

²⁹¹ ALATAS, 1972.

²⁹² HOUNTONDJI, 2009.

²⁹³ MALERBA, 2006, p.65-93. O capítulo referido é assinado por Massimo Mastrogregori e intitulado “Historiografia e tradição das lembranças”.

²⁹⁴ “O circo não morreu e nem gripado ele está...” - Palhaço PicoLy. “[...] Benedito Sbano, I Festival do Palhaço – São Paulo – SP, 09/12/2002.” In: ÁVILA, 208, p.125.

FONTES DE PESQUISA

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

MAGALDI, Sábato. **O panorama do teatro brasileiro**. Ministério da Educação e Cultura/ DAC Funarte/ Serviço Nacional de Teatro, 1962.

MARZANO, Andrea. **Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1838-1892)**. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REIS, Angela de Castro; WERNECK, Maria Helena. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

BIBLIOGRAFIA

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. O movimento modernista brasileiro – 1922-1945: caráter literário, econômico e político. **Cerrados**, Brasília, n.4, p.44-60, 1995.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALATAS, Syed Hussein. The captive mind in development studies: some neglected problems and the need for an autonomous social Science tradition in Asia. **International social Science journal**, v. XXIV, n.1, p.9-25, 1972.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Os africanos e as falas africanas no Brasil. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa. **África – Brasil: caminhos da língua portuguesa**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, p.15-25.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ÁVILA, Fernando Silva de. **Território circense**. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2008.

AZEVEDO, Elizabeth F. C. R. Émil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos. In: REIS, Ângela de Castro e WERNECK, Maria Helena. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.33-58.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). **História geral da África, I: metodologias e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p.167-212.

BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.203-220.

BAPTISTA, Abel Barros. Ideia de Literatura Brasileira com propósito cosmopolita. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.15, p.61-87, 2009.

BARBOSA PEREIRA, A. C. Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na Teoria da História. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 88 - 114, 2018.

BARROS, José D'Assunção (org.). **A historiografia como fonte histórica**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022.

BARROS, José D'Assunção. Histórias interconectadas, histórias cruzadas, abordagens transnacionais e outras histórias. **Secuencia**, n.103, p.1-30, 2019.

BASTOS, Fernanda Villela. **Quando os intelectuais “roubam a cena”**: o Conservatório Dramático da Bahia e sua missão “civilizatória” (1855-1875). 2014. 183f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas¹: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala preta**, 1, p.199-217, 2001.

BRILHANTE, Maria João. Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil. In: REIS, Ângela de Castro e WERNECK, Maria Helena. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.7-18.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco; POCHAPSKI, Gabriel José. Corpo, acontecimento e diferença: Deleuze e Guattari e a historiografia. Uma entrevista com Durval Muniz de Albuquerque Júnior. **História Unisinos**, v. 24, n.1, p.149-156, 2020.

CARVALHO, E. F.D.; GAMA, M. P. D.; SANTOS, L. H. S. D. Entrevista com João Fragoso: os 20 anos do Antigo Regime nos Trópicos em Perspectiva. **Revista Ars Historica**, nº 23, p. 13-26, 2022.

COUTO, Elvis Paulo. **A crítica literária dialética de Antonio Candido e Roberto Schwarz**. 2022. 243 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. "Escutar os mortos com os olhos". **Estudos Avançados**, 24(69), p. 6-30, 2010.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DARNTON, Robert. Cinco mitos sobre a “Era da informação”. In: **The Chronicle of Higher Education**, tradução de Marcela Franco Fossey, 2011.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2017.

DORT, Bernard. A condição sociológica da encenação teatral. In: DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.83-99.

DUARTE, Regina Horta. Imagens libertárias da escravidão: o romance de Avelino Fóscolo. **Revista Departamento de História**, n.6, p.129-136, 1988.

DUARTE, Regina Horta. Lógica histórica, sujeito e criação: temas de pesquisa na história do Brasil, séculos XIX e XX. **História da historiografia**, n.5, p.115-133, 2010.

FALCÃO, Letícia Fonseca. **Entre o exercício da crítica e a escrita da história**: o lugar de Sábato Magaldi na história do teatro brasileiro. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil**: 1855-1865. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FERNANDES, Renan. **A produção intelectual de Décio de Almeida Prado sob o signo da modernidade**: transições entre a crítica teatral e a historiografia do teatro brasileiro. 2017. 346f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

FILIPE, Guilherme. Sentinelas perdidas da arte dramática. In: REIS, Ângela de Castro e WERNECK, Maria Helena. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.129-144.

FRAGOSO, João. Modelos explicativos da chamada economia colonial e a ideia de Monarquia Pluricontinental: notas de um ensaio. **História** (São Paulo) v.31, n.2, p. 106-145, 2012.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Tramas dramáticas: as redes teatrais brasileiras entre o sistema moderno e o sistema de indicadores. **Urdimento**, v.2, n.32, p.519-541, 2018.

GARCIA, Maria Cecília. **Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais**: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Um caso de polícia**: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX. Londrina: Eduel, 2019.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.143-180.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v.6, n.11, p.62-77, 1993.

GOMES, Angela de Castro. Questão social e historiografia no Brasil do pós-1980: notas para um debate. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n.34, p.157-186, julho-dezembro de 2004.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, n.92/93, p.69-82, 1988.

HERZOG, Thiago. O mineiro “acariocado” na escola paulista: investigação das referências de história e teatro norteadoras da escrita de *Panorama do teatro brasileiro*. **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**, Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, p. 1-16, 2015.

HERZOG, Thiago. Uma história da crítica e uma crítica da história do teatro no Brasil. **Revista Sentidos da Cultura**, v.6, n.11, p.103-118, 2019.

HOUNTONDJI, Paulin. Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. In: SANTOS, B. D. S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do sul**. Lisboa: Edições Almedina, 2009, p. 119-131.

JACKSON, Luiz Carlos. A tradição esquecida: estudo sobre a sociologia de Antonio Candido. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.16, n.47, p.127-140, 2001.

LARA, Silvia Hunold. História cultural e história social. **Diálogos**, v.1, n. 1, p. 25-32, 1997.

LEITE, Rodrigo Morais. **A (Moderna) historiografia teatral de Décio de Almeida Prado**. 2018. 311 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

LENHARO, Alcir. **As tropas da moderação**: o abastecimento da Corte na formação política do Brasil (1808-1842). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. Migrações artísticas e memórias de teatro: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil. In: REIS, Ângela de Castro e WERNECK, Maria Helena. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.145-162.

LUCA, Tânia Regina de. Notas sobre os historiadores e suas fontes. **MÉTIS: história & cultura**, v.11, n.21, p.13-21, 2012.

MALERBA, Jurandir. **A história escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006.

MALERBA, Jurandir. (2017). A História no Brasil (1980-1989). Elementos para uma avaliação historiográfica e Série Dados. **Diálogos**, UEM, v.1, n.1, p. 209 -214, 1997.

MARTINS, Carlos Benedito. A reforma universitária de 1968 e a abertura para o ensino superior privado no Brasil. **Educ. Soc.**, Campinas, v.30, n.106, p.15-35, 2009.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **A voz e a partitura**: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). 2003. 305f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

MENCARELLI, Fernando Antonio. O cartel dos tablados no Rio de Janeiro do século XIX: a empresa teatral internacional. In: REIS, Ângela de Castro e WERNECK, Maria Helena. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.109-128.

NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. Brasília: Senado Federal, 1998.

NICODEMO, Thiago Lima; DOS SANTOS, Pedro Afonso Cristovão; PEREIRA, Mateus Henrique. **Uma introdução à história da historiografia brasileira (1870-1970)**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. O nascimento do Teatro Brasileiro Moderno: modernismo e nacionalismo no pensamento de Décio de Almeida Prado. **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2010.

O'DONNELL, Julia; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Cultura em movimento: Natalie Davis entre a antropologia e a história social. **História Unisinos**, v.20, n.2, p.131-142, 2016.

OLIVEIRA, Cláudia Sales. As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (sécs. XIX-XX). In: REIS, Ângela de Castro e WERNECK, Maria Helena. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.75-94.

OLIVEIRA, Marina de. Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v.8, n.1, p.14–23, 2018.

PARANHOS, Kátia Rodrigues, FERREIRA, Ronyere e NASCIMENTO, Francisco Assis de Sousa (orgs). **Teatro e Censura: intersecções entre arte e política no Ocidente**. Teresina: Cancioneiro, 2022.

PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na Teoria da História. **Tempo e Argumento**, v.10, n.24, p.88-114, 2018.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos históricos**, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

SETH, Sanjay. Razão ou Raciocínio? Clio ou Shiva? **História da historiografia**, n.11, p. 173-189, 2013.

SILVA, Cássia Abadia da. RAMOS, Rosangela Patriota. A construção da história do teatro brasileiro pelo crítico Sábado Magaldi. **Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural: Escritas da História - Ver, Sentir, Narrar**. Universidade Federal do Piauí, p.1-10, 2012.

SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. 2003. 386 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

SOCHACZEWSKI, Monique. **Do Rio de Janeiro a Istambul: contrastes e conexões entre o Brasil e o Império Otomano (1850-1919)**. Brasília: FUNAG, 2017.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura**. Londrina: Eduel, 2010.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Conservatório Dramático Paraense: uma efêmera e controversa associação de homens de letras e artistas (1873-1887). **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v.17, n.3, p.1-18, 2022.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Idéias encenadas: uma interpretação de "O demônio familiar" de Jose de Alencar**. 1996. 205f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor – a crônica teatral brasileira na virada do século XX. In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 53-90, 1993.

TIBAJI, Alberto. Vozes e espectros da escrita do eu: memórias do ator português Eduardo Brasão. In: REIS, Ângela de Castro e WERNECK, Maria Helena. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.59-74.

THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. **Plural**, Sociologia, USP, 6, p.139-168, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WEBGRAFIA

ALENCAR, José de. O demônio familiar. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018502&bbm/4648#page/8/mode/2up>>.

As Quatro Estações. Vídeo intitulado “Homenagem a Alcir Lenharo no Dia do Professor#auladehistoriaquememarcou - Campanha Anpuh 2021”. **Youtube**, 28 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8PJsOT20_5o>.

Associação Nacional de História – Anpuh Brasil. Modernismo e nacionalismo entre os intelectuais cariocas. **YouTube**, 22 de junho de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7EuVJxitn-g>>.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **O afeto de um olhar para a história**. **Folha de São Paulo**, 1 de setembro de 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/01/mais!/18.html>>. Minha última visualização foi em 07/01/2023.

GOMES, Ângela de Castro. Sociologia dos chato-boys. **Folha de São Paulo**. Jornal de Resenhas, 14 de novembro de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs14119807.htm>. Acessado em 10/06/202