

Uma história da crítica e uma crítica da história do teatro no Brasil.

Thiago Herzog

Resumo

Neste artigo são propostas pequenas revisões historiográficas em três campos do conhecimento: a história, a história da crítica teatral brasileira até os anos 1940 e a história do teatro no Brasil, a partir de seus manuais canônicos. A ideia é produzir uma tensão entre essas três revisões que promovam indagações sobre os caminhos possíveis para a escrita da história do teatro no Brasil.

Palavras-chave: História do teatro brasileiro; História da crítica teatral brasileira; História Cultural

A history of Review and a review of Brazilian Theater History

Abstract

In this article, small historiographic reviews are proposed in three fields of knowledge: history, the history of Brazilian theater reviews until the 1940s and the history of theater in Brazil from its canonical manuals. The idea is to produce a tension among these three reviews that further inquiries about the possible paths for the writing of the theater history in Brazil.

Keywords: Brazilian Theater History; Brazilian Theater Reviews History; Cultural History

Uma história da crítica do teatro no Brasil

Segundo Maria Cecília Garcia, em seu “Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais brasileiros”, estudo sobre o crítico Décio de Almeida Prado, 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, Sábado 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) (GARCIA, 2004, p. 111-112).

A crítica teatral brasileira, na virada do século XX e durante os anos 1920 e 1930, era marcada por uma série de peculiaridades. Estas particularidades estavam completamente vinculadas aos modos de produção teatral do período.

Características como a grande importância do ator e, assim, da personalidade teatral, em exclusão a uma ideia de unidade; a defesa de convenções morais; e uma intensa ligação com um projeto de formação de uma identidade nacional, arraigado em uma crença regionalista e de aparente homogeneização das diferenças sócio-raciais da população nortearam as bases deste olhar sobre o teatro que se fazia até então.

Basicamente, segundo Flora Sússekind (2002), a crítica deste momento pode ser classificada em dois gêneros principais: a crônica periódica, ou noticiário em grandes jornais, e a realizada em jornais operários.

Essa crítica, também, pode ser caracterizada por ter métodos bem determinados para avaliação dos espetáculos. Por trás dessa metodologia pode ser encontrada a busca do grau de adequação ao gosto e ao repertório da plateia, ao gênero, à ideia de nacionalismo, à especialização de cada ator, ao decoro moral, à disciplina dos atores e da plateia e à hierarquia dos gêneros. O resultado destes vários graus de adequação era fundamental para a classificação do espetáculo como “representável” ou “repugnante”. A indisciplina da plateia, aliada a um alto grau de erotismo, por exemplo, poderia ser definitiva para que o crítico não recomendasse o espetáculo.

Mas a presença e a personalidade atorial eram o fundamental para a peça. Seguindo as convenções do Teatro do primeiro ator, os críticos costumavam analisar: o protagonista em

função do gênero que acreditam ser sua especialidade, e a atuação do resto do elenco em função do primeiro-ator.

E, ainda, podiam “perdoar” qualquer tipo de deslize, em função de seu talento, de sua genialidade. Enfim, uma crítica feita, na medida, para este “teatro de atores”, este teatro do culto à personalidade. E também havia o culto e a fixação da personalidade, posição e nome do crítico, considerando que eram também literatos, autores teatrais e escritores, conforme vimos acima. Flora Süssekind (2002), em seu texto sobre a crítica teatral do início do século, nos lembra nessa passagem que:

Interessava 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. (SÜSSEKIND, 2002, p. 59).

Estes eram espaços de profunda “polêmica”, como algumas delas eram classificadas, por serem caracterizadas por debates de ideias entre críticos ou entre estes e profissionais da área, através da imprensa.

Na verdade, estes debates se restringiam a aspectos muito reduzidos de um espetáculo, livros, ideias sobre prática atorial, o trabalho de um ator, etc. Na maioria das vezes, possuíam baixo valor intelectual, recheados de citações teóricas gratuitas, que serviam mais para mostrar um grau mais alto de conhecimento do próprio crítico ou profissional, ou de outros citados por eles.

Grandes polêmicas agitaram o meio teatral, mas servindo menos para trazer qualquer contribuição para a arte do que para insuflar mais o culto personalista. Comentando essa não utilidade cênica da polêmica realizada no período, usando uma cena de peça que faz paródia dessas querelas, Flora Süssekind (2002) cita:

É como se, de certa maneira, se deixasse claro que, eventuais querelas a parte, apresentam mais semelhanças do que se percebem a princípio. Inclusive no gosto entre os duelos verbais. E, entre um ‘dó quente’ e um ‘si frio’, em meio a uma obsessiva exibição de diferenças, o que parece antagonismo pode se converter até em homogeneidade, numa espécie de reduplicação espetacular e necessária, pois é, muitas vezes, diante desse seu parceiro habitual – o oponente na polêmica –, que se costuma se definir, à época, a figura mesma do crítico no Brasil (SUSSEKIND, 2002, p. 60).

Outro dado que vale ressaltar é a utilização de analogias durante esses embates, de forma a tirar a importância das novidades e/ou das ideias do outro. Assim, de alguma forma, as ideias de um crítico já haviam sido defendidas por seu oponente ou o pensamento seu oponente também incluía a ideia do autor inicial. Isso se torna mais tenso se considerarmos que os autores de peças teatrais, quase sempre, eram também críticos.

De qualquer maneira, as críticas eram redigidas como crônicas, gênero bastante popular na imprensa carioca, apresentado em diversos formatos. Este pode ser definido pela escrita em forma de comentário, em que o autor e suas opiniões são fundamentais para descrição e análise de determinado objeto. Segundo Maria Cecília Garcia (2004), podemos entender a crônica nestes termos:

A crônica referencia-se nas notícias diárias, nos fatos do cotidiano, e como seu nome já diz, é uma narração feita em ordem cronológica. Sua matéria é o tempo presente. Enquanto o passado é a matéria do romance e da épica, o presente o é da crônica (GARCIA, 2004, p. 72-73).

Essa “crítica-crônica” era marcada pelo intenso grau de intimidade entre o leitor e o crítico. Com isso, nela, não somente se configurava uma crítica aos espetáculos, mas também registros de pensamentos sobre o teatro, seus escritores e a vida teatral. Ainda sobre esse aspecto, Garcia (2004) pontua que:

A crítica faz o mesmo. Usa e abusa das mais diversas estratégias discursivas para marcar sua existência. Depende exclusivamente do estilo e dos gostos pessoais de seu autor. Não respeita regras editoriais, manuais de redação e estilo, “normas da casa”. Suas principais normas são intransferíveis. Em vez de confundir-se com outros textos do jornal, para garantir seu quinhão, é rebelde, emprega recursos linguísticos que a destaquem, a individualizem, a separem do corpo do jornal, por mais que a ele esteja presa e queira continuar assim. Como o cronista, o crítico faz seu estilo, cria sua marca, numa tentativa de permanecer na memória do leitor, de ser lembrado, citado toda vez que se mencione a obra por ele criticada (GARCIA, 2004, p.76).

O gênero “crônica” tem a cumplicidade como sua característica fundamental, como nos lembra Flora Süssekind (2002, p. 63): “a intimidade se converte numa verdadeira convenção do gênero. Não raro o cronista se dirige diretamente a um interlocutor imaginário – seu público potencial –, personagem frequente dos folhetins. Outra característica fundamental da crônica, também presente neste formato de crítica, é o uso de um detalhe para compreensão do todo. Ou seja, toma-se como ponto de partida um objeto para análise, a fim de explicar as opiniões gerais do autor. Sobre isso, Maria Cecília Garcia (2004) diz:

O cronista observa os acontecimentos de forma distanciada. Assim, alcança a possibilidade de vê-los em suas diversas partes e selecionar uma delas como referente de seu texto. O cronista não fala sobre tudo, sobre os grandes acontecimentos que mudam a vida, comovem as massas, afetam a milhões de pessoas; ele fala daquilo que está muito perto de nós, com o que tropeçamos todos os dias, e, justamente por isso, já não vemos mais. O cronista resgata a engrenagem na asfixia do tempo, e novamente a coloca diante de nossos olhos. (GARCIA, 2004, p. 79).

O que diferenciaria esta crítica publicada nos grandes jornais empresariais das publicadas em jornais operários (em sua maioria controlados por grupos libertários) era uma tendência ao descolamento da necessidade de adequação do culto da personalidade para o culto ideológico¹.

Nos anos 1940 e 1950, da mesma maneira em que o teatro estava a caminho de um processo de renovação, a crítica foi palco de transformações e, também, foi um dos importantes veículos de divulgação das novas maneiras de se produzir teatro nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Os principais nomes desse movimento de “modernização” da crítica, como eles mesmos alcunharam, foram Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, sendo seguidos por uma série de novos críticos jornalísticos teatrais.

Uma das principais renovações ocorridas nesse processo foi a formação do crítico especializado como profissional. Antes deste momento, era comum o acúmulo de funções como crítico, dramaturgo, ator e ensaiador². Dessa maneira, foi possível florescer uma crítica com questionamentos próprios e distanciados das questões diretas do fazer teatral, tornando o profissional alguém que poderia “ver a distância” o todo da arte e, portanto, analisá-lo sem comprometimentos com sua própria produção.

Com o tempo, o foco na análise no trabalho do primeiro ator, a hierarquização de gêneros, bem como o uso da crítica como campo de disputa de profissionais de teatro foram sendo abandonados por esses especialistas³. Como nos lembra Maria Cecília Garcia (2004), ao tratar do período, as considerações sobre a crítica dos anos 1940 e 1950 somente podem ser feitas, como fruto da disputa que vinha ocorrendo sobre os valores da própria arte teatral, no mesmo instante:

Décio exerceu a crítica em tempos de profunda dicotomia: os anos 1940 e 1950, quando o embate entre o velho e o novo teatro assumia proporções gigantescas, quando o clássico e o popular disputavam espaço em cena, quando a cunha de realismo socialista buscava impor parâmetros estreitos à arte... (GARCIA, 2004, p. 36).

Outro dado que não pode ser desconsiderado é que os jornais neste período estavam passando, também, por uma revolução com a importação do sistema de *copy desk*, onde textos rápidos, ágeis, mais diretos, com um profissional contratado para revisar, cortar e adaptar os escritos para um novo formato de jornal. A renovação crítica se insere numa reformulação do formato e, portanto, dos objetivos do jornal, que se pretendia mais ágil, mais impessoal, mais neutro e, assim, menos opinativo e personalista⁴.

¹ Ver Sússekind (2002, p. 77-78).

² Ver Sússekind (2002, p. 62).

³ Ver Sússekind (2002, p. 83-84).

⁴ Ver Assunção (2012, p. 45-46).

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. E isso também vale para Décio de Almeida Prado, provando que esse movimento incorpora o formato de uma crítica que ele pretende superar com os novos valores⁵. Esses autores produziram os principais manuais de História do Teatro Brasileiro, principalmente a partir dos anos 1950.

Essa importação do formato crítico para a história, o que, como já dito, talvez sustente a longevidade e fama do trabalho, torna o modelo de crítica proposto por Sábato e por Décio, ao misturar crônica-história-crítica, uma fórmula que atravessa o imaginário teatral brasileiro e respinga nas produções atuais tanto no que diz respeito a pesquisas históricas, como em relação à crítica jornalística.

Uma crítica da história do teatro no Brasil

A história do teatro no Brasil foi e é produzida em sua grande maioria fora das escolas de história. Ela começou sendo escrita pelos críticos literários do século XIX e início do século XX, inspirados na construção de uma ideia de nacionalidade brasileira, com ênfase na produção textual, por nomes como José Veríssimo e Sílvio Romero.

Sílvio Romero é conhecido como modernizador da escrita de uma história literária brasileira, principalmente, por tentar enquadrar nossa história nos modelos modernos de abordagem, na busca de um método científico. Ele foi integrante da chamada “Escola de Recife”, juntamente com nomes como Miguel Lemos e Tobias Barreto, que também se propunham a essa “cientifização” das pesquisas.

Sobre isso, ao tratar de Romero, Leite (2013), em sua dissertação de mestrado sobre a historiografia teatral brasileira, diz:

Assim sendo, podemos afirmar que Sílvio Romero, se não foi o primeiro historiador, foi o primeiro grande historiador da literatura brasileira, o precursor a introduzir, em seus estudos, conceitos “modernos” na

⁵ Ver Assunção (2012, p. 72).

abordagem do fenômeno literário, donde se entende, agora, porque escolhemos sua historiografia literária – ou, mais especificamente, a parte dela dedicada à literatura dramática – como objeto inicial de análise (LEITE, 2013, p. 13-14).

Sua principal metodologia aplicada era o modelo nomológico, método importado das ciências naturais que, no caminho oposto ao dos historicistas, procurava analisar os eventos, esvaziando-os de suas singularidades e aplicando-os a generalizações e a leis universais. Dessa maneira, afastou-se de qualquer forma de análise que promovesse autonomia às obras e aos autores, sempre vinculando-as a um contexto maior, onde foram produzidas. Sua preocupação, portanto, era mais aglutinar os autores do que separá-los, singularizá-los ou identificá-los. O mais importante era enquadrá-los em um momento histórico-social.

As raízes de sua formação estavam ligadas à crença de que os condicionamentos biológicos e mesológicos eram capazes de produzir cultura, tendo como principais inspiradores Buckle, Spencer, Taine e Haeckel. Sobre isso, Leite (2013) afirma:

O advento da carreira intelectual de Sílvio Romero significou para a historiografia literária brasileira a introdução de um modelo nomológico de história, inspirado no empirismo indutivista das ciências naturais. Confiando na unidade da ciência, tal modelo defendia para a história os mesmos padrões científicos consagrados, por exemplo, pela física ou pela biologia. Com efeito, ao contrário de seus precursores historicistas, pensadores como Sílvio Romero não faziam distinção entre método idiográfico (que trata de fatos considerados individualmente) e método nomotético (que formula ou trata de leis gerais para o entendimento de um determinado evento), na medida em que o saber científico não poderia prescindir de nenhum dos dois. Para os historiadores “cientificistas”, todo fato, natural ou histórico, está submetido a leis, ou seja, a uma explicação causal. O evento histórico deveria, portanto, ser despido de seu caráter único e singular, pressuposto básico do historicismo, para entrar em uma universalidade legal, ou, em outras palavras, deveriam ser incluídos em uma generalização. Semelhante teoria da “cobertura por leis” (covering laws), que na segunda metade do século XIX atingiu o paroxismo, presumia a unidade da Razão, algo que os historicistas, é claro, não admitiam. Seriam essas, em linhas gerais, as diferenças fundamentais entre a obra de um Sílvio Romero e aquelas produzidas por historiadores como Varnhagem, Joaquim Norberto e outros. Contra certa tradição retórico-literária, a difusão de uma cultura técnico-científica.

Porta voz de uma visão naturalista do mundo, segundo a qual toda manifestação cultural, institucional ou psicológica estaria fadada a condicionamentos biológicos ou mesológicos, na perspectiva de Sílvio Romero três elementos seriam determinantes na evolução da literatura brasileira: o meio (fator primário), a raça (fator secundário) e o tempo histórico (fator terciário). Considerando tais fatores como decisivos, Romero procurou empreender uma reavaliação do cânone romântico, inaugurando, de acordo com Benedito Nunes, um “paradigma organicista” dentro da historiografia literária brasileira (LEITE, 2013, p. 19).

Com o passar do tempo, Romero flexibilizou sua análise biomesológica e tomou como ponto de partida os meios sociais para compreensão das obras e dos autores. Dessa maneira, a

nacionalização das obras passa a ser critério de análise qualitativo, sendo a nação este grande meio ambiente. Sua principal obra, “História da literatura brasileira”, foi publicada inicialmente em três volumes, sendo que o último, póstumo, reunido por seu filho, e, mais tarde, em cinco volumes, como ele havia pensado anteriormente. Esse livro é parte dos trabalhos que já incluíam sua “flexibilização” metodológica⁶.

Nesta obra, a divisão é feita por gêneros vinculados a épocas históricas definidas, e, ainda, pelo tipo de produção dos autores analisados, poesia ou romance. No caso dos autores teatrais, eles eram inseridos segundo sua produção literária externa ao teatro, sendo assim, também divididos entre poetas e romancistas. Ele sempre apresenta uma biografia do analisado e de alguma maneira articula gênero, meio social e produção artística, aproximando-os da sociedade da época em que determinada obra foi realizada. É o caso de Martins Pena, um dos principais personagens deste trabalho.

Neste livro, o autor apresenta uma enorme crítica à literatura dramática brasileira, mas em contrapartida, dá especial ênfase a esta produção, citando diversos autores e obras, além de tratá-los de forma demorada. Sobre a literatura dramática, ele é enfático:

Um das afirmativas mais constantes da crítica brasileira é a da não existência, entre nós, de uma verdadeira literatura dramática. Não é isto, porém, de todo exato, nem é de admirar, se nos lembrarmos de que tal é o fato igualmente entre povos ilustres, ricamente dotados em outros ramos das criações espirituais e deserdados por aquela face.

Não é só isso: não possuímos criações cênicas que possam aspirar às honras de constituir um grupo distinto entre os do gênero; mas essa é a verdade também noutras esferas do espírito. Temos nós, podemos dizer que possuímos uma literatura filosófica, uma literatura histórica, uma literatura científica? E se bem aprofundarmos as coisas, havemos de convir que não somos melhor aquinhoados em música e pintura, não falando já em arquitetura e estatuária, que nos falecem quase de todo, e, por que não dizer a verdade inteira? Nosso romance não é melhor do que o nosso teatro. Não possuímos obras de romancistas que, em seu gênero, sejam superiores ao Demônio Familiar e Mãe, de Alencar, à Matilde e Calabar, de Agrário, à Torre em Concurso, de Macedo, ao Antônio José, de Magalhães, às Doutoradas, de França Júnior, ao Noviço e Judas em Sábado de Aleluia, de Pena. [...]. Acontece com o nosso teatro, podemos garantir, o que se dá com todas as criações de nossa inteligência, não escapando até a própria poesia (ROMERO, 1985, p. 1351).

José Veríssimo, por sua vez, analisou a literatura dramática separando-a da literatura geral, principalmente em seu livro “História da literatura brasileira”, no qual escreve o capítulo “O teatro e a literatura dramática”, preocupado com a formação e transformação da literatura dramática brasileira. Neste capítulo, ele divide a nossa história em dois períodos, colonial e nacional, dando ênfase ao Romantismo, período que ele considera de maior destaque em nossa produção. De qualquer maneira, como Romero, José Veríssimo considera nossa literatura dramática incipiente e de pouca qualidade:

⁶ Ver Leite (2013, p. 22).

Produto do romantismo, o teatro brasileiro finou-se com ele. Parece-me verdade que não deixou (atrás???) de si nenhum documento equivalente aos que nos legou o romantismo no romance ou na poesia. A literatura dramática brasileira nada conta, ao meu ver, que valha o Guarani ou a Iracema, a Moreninha ou as Memórias de um Sargento de Milícias, a Inocência ou Brás Cubas, os Cantos de Gonçalves Dias ou os poemas da segunda geração romântica (VERÍSSIMO, 1916, p. 282).

Já nas décadas de 1920 e 1930, tivemos os primeiros esforços no sentido de se analisar nossa história teatral procurando uma desvinculação com os autores de crítica literária, trabalhos de nomes como Carlos Süssekind de Mendonça e Laffayette Silva⁷.

Lafayette Silva publicou, em 1938, a obra intitulada “História do teatro brasileiro”, como resultado de um concurso realizado pelo Ministério da Educação e Saúde, onde cujo autor foi o único inscrito, tendo cumprido todas as indicações do edital, podendo publicar sua narrativa⁸. Nessa obra, a história de nosso teatro é contada de uma maneira muito particular. Primeiramente, é preciso considerar que Lafayette dá ênfase à formação de companhias, à presença estrangeira e ao desenvolvimento do edifício teatral. Com uma divisão em temas, sem criar hierarquias, embora seguindo uma sequência cronológica, o autor propõe capítulos analíticos alternados com capítulos que contemplam listagem de companhias ou espetáculos. Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota (2012) dividem o livro a partir dos seguintes temas:

Os primórdios do teatro no Brasil; Primeiros escritores nacionais; Companhias organizadas no Brasil; Principais artistas portugueses que estiveram no Brasil, Revistas portuguesas; Teatro francês de declamação; Teatro francês de opereta e ópera cômica, Teatro italiano de declamação; Companhias italianas de opereta e ópera cômica. Companhias alemãs; Companhias espanholas; Figuras da cena argentina; Teatro infantil; Teatro escola; música e dança (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 48).

Analisando essas divisões, podemos perceber que a valorização se dá no intenso diálogo entre Brasil e Europa, indicando e comentando influências, tendências e tratando como nacional tudo que aqui se produz, independente da origem. Além disso, traz à tona listagens fundamentais que podem ser usadas como fontes para historiadores, o que demarca o seu intenso compromisso com a pesquisa.

Ainda, da mesma maneira em que o autor anterior, procurou publicar listagem de casas de espetáculos, textos e companhias, mostrando as fontes que utiliza e ainda as disponibilizando. Preocupou-se com a performance e com os edifícios teatrais de forma bastante acentuada em sua análise. E, na busca de construir sua narrativa a partir do tema do aprofundamento da nacionalidade, propôs um vetor progressivo e, ainda, criou marcos divisores.

⁷ Ver mais em Guinsburg; Patriota (2012); e Leite (2013)

⁸ Sobre isso ver: Guinsburg; Patriota (2012, p. 47-48).

Nos 1940 e 1950, com a chamada “modernização” do teatro nacional, principalmente centrada nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, calcada na importação dos modelos de cena das vanguardas europeias, jovens autores e críticos são convidados a integrar os cursos de graduação em teatro, que se tornam “celeiros” dessa modernização. J. Galante de Sousa, como pioneiro, publicou seu trabalho em dois tomos “O teatro no Brasil” (1960), que se tornou a fonte principal de referências para os trabalhos posteriores⁹.

Esses críticos e autores se puseram a escrever a história e a teoria do teatro brasileiro procurando a formação de material didático para seus alunos, sendo que os grandes nomes dessa geração são Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Sábato Magaldi (1927-2016). Suas principais obras são “História concisa do teatro brasileiro” (1999), “Teatro brasileiro moderno” (1998), do primeiro; e “Panorama do teatro brasileiro” (1966), dentre vários outros títulos, do segundo¹⁰.

Esses dois autores contam a narrativa, tornada, mais tarde, oficial, pelas escolas de graduação e pós-graduação em teatro. Uma história centrada no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, linear, construída a partir dos valores europeus impostos para cena e muito influenciada pelo projeto de “modernização”, a partir dos valores estéticos europeus vigentes.

Uma crítica da história

Como forma de comparação aos processos vividos pela história do teatro no Brasil, segue um pequeno histórico de como a História como ciência, em seus programas de pesquisa, principalmente vinculados aos Programas de Ciências Sociais, se desenvolveu, com ênfase na área cultural, procurando ressaltar a distância que as duas áreas, História do Teatro Brasileiro e História (ou História Cultural), tomaram durante seu desenvolvimento.

A história nasceu ainda na antiguidade. Num primeiro momento, tornou-se sinônimo de narrativa das histórias do povo grego e num segundo momento passou-se a creditar a ela a capacidade didática, ou seja, utilizaram-na para ensinar os erros do passado como forma de não repeti-los no futuro. Ela era voltada para o culto às personalidades e partia de narrativas que absorviam mito e realidade.

Grosso modo, a história como ciência nasce a partir da Revolução Francesa e, principalmente, com a função de ferramenta auxiliar na construção dos estados nacionais. No esforço de justificar a unidade de um determinado povo, não mais em torno de um rei, ou de uma pequena região, procurou-se sua origem comum, o que os unificava como grupo. Nessa busca do passado basilador de um povo construindo um estado nacional se tornou uma ciência.

⁹ Ver mais em GARCIA (2004) e Guinsburg; Patriota (2012).

¹⁰ Ver mais em GARCIA (2004) e Guinsburg; Patriota (2012).

E, como uma ciência, nesse primeiro momento, procurou a construção de um método para a validação das suas determinações. Ou seja, mesmo que ainda estivesse preocupada em escrever uma narrativa do passado, agora ela precisa comprovar a veracidade dos dados utilizados e dos resultados alcançados. A partir daí nascem uma série de proposições metodológicas. Na maior parte delas, acreditava-se num sentido evolutivo da história, como se através da história se pudesse prever o desenvolvimento do futuro. Dentre essas proposições temos a história marxista.

Em 1929, fundou-se na França o periódico *Annales d'histoire économique et sociale* ou simplesmente escola dos *Annales*, referência metodológica para história em todo o século XX. Rompeu com o chamado positivismo histórico e com qualquer culto a personalidades ou a necessidade de construir narrativas oficiais para um determinado estado ou país. Em suas diferentes fases, durante todo o século, procurou construir e pensar uma metodologia para a compreensão do homem a partir do passado, principalmente voltada para a política e a economia.

Desde os anos 1960, diversos estudos relativos à História Cultural são realizados na Europa e nas Américas. O primeiro movimento é o de afastamento da noção tradicional de Cultura, que se confundia com o estudo de obras artísticas importantes, os “cânones culturais” (que se mostrava problemática, considerando que a noção de cânone varia segundo escolhas), para a aproximação com as noções propostas pela antropologia cultural, que tenta abarcar o modo de ser e as particularidades de um povo.

Dessa maneira, tanto o conceito, como os métodos de análise são diretamente importados da Antropologia e a Arte passa a ser uma das formas de representação da Cultura. Assim, nasce uma proposta de leitura que se pretende uma história antropológica, num desdobramento da História Social produzida principalmente pela escola francesa dos *Annales*. Sua principal corrente foi a História das Mentalidades. Essa produção procurava entender quais eram as principais características da Cultura de um povo, sua totalidade, o “espírito cultural” desse povo, suas particularidades. A preocupação aqui era da compreensão de um sistema cultural produzido por determinada sociedade temporal e espacialmente delimitada.

Já nos anos 1980, diversos historiadores começam, inspirados na produção filosófica de Foucault, a discutir e problematizar esse caminho totalizante proposto pela História das Mentalidades. As principais críticas feitas a essa escola são a negação da importância do sujeito, a redução da diversidade cultural e a exclusão do que não serve para justificar o sistema. Assim, essa História torna a Cultura um todo coerente, cômodo, sem diferenças entre a produção popular e letrada, e entre a recepção e a produção.

Autores como, Pierre Bourdieu, se colocam a estudar as especificidades do campo cultural, ele considera esse campo independente, onde os atores agem de forma diversa e autônoma dentro dele; outros como, Roger Chartier, pontuam as diferenças entre a produção e a leitura, ele se debruçou e se debruça a pesquisar a recepção da obra de arte; e, ainda, como

Ginzburg, começam a estudar personagens ou grupos de forma isolada para compreender dados sobre a cultura de classes subalternas.

Algumas características são fundamentais nessa produção: a primeira é que os sistemas não se tornam mais a preocupação fundamental, mas sim a ação e a produção cultural, portanto, os eventos e as produções, voltam a ganhar singularidade; a segunda é o retorno da autonomia da Arte como campo de estudo, mesmo que vinculado a História Cultural, dessa maneira, seus objetos ganham, novamente, estudos específicos; e, por fim, essa produção procura evitar que o estudo se limite ao canônico, através da inclusão do estudo da recepção, da busca de compreensão da maneira com que são compreendidos os objetos culturais em diferentes tempos, inclusive realizando a discussão sobre o que cada época considera como cânone, e há a pesquisa dos motores que leva a essa decisão.

Os Historiadores, então, procuram construir uma análise que envolva o contexto político social, mas também os contextos de produção, a biografia do artista, noções de recepção, numa tentativa de reconstruir o período e o olhar sobre a Arte que se impunha no momento pesquisado e/ou do artista em particular.

Eles procuram compreender as diferentes noções de Arte, o que é importante, o que é valorizado ou desvalorizado, a quem cabe esse papel e como nascem determinados tipos de artistas. Isso provoca uma série de estudos muito diferentes a partir de vários objetos culturais. Cada objeto cultural irá indicar uma gama de caminhos por onde o Historiador poderá e deverá percorrer, bem como as fontes que serão importantes na sua análise. Cada objeto, portanto, se torna um estudo particular.

Dentro dessas discussões floresce a chamada História Intelectual. Para efeito deste texto, a concepção pensada para este subcampo é a de uma história que pesquisa as diferentes maneiras de se pensar conceitos, ideais, movimentos e formas de encarar projetos de construção de narrativa de história e os seus efeitos ao longo do tempo, como aponta a principal vertente desse campo na contemporaneidade.

Aqui aplicado na própria construção histórica, no caso da escrita da história do teatro brasileiro, o que possibilita demonstrar as várias histórias, ou as várias possibilidades de narrativa que a história pode tomar, não podendo ser definida uma verdade ou uma história única, por conta da enormidade de variantes.

Essa história plural justifica em si a colocação em cheque de determinadas literaturas históricas consideradas definitivas e nos enchem de perguntas sobre as vias que poderiam ser tomadas se os diálogos e as variantes fossem outros.

Nascida principalmente das escolas históricas americanas, anglo-saxãs e alemãs e inicialmente rejeitada pelos *Annales*, pelos marxistas e por todos que consideram sua especificidade como de domínio da filosofia e de sua prática, inspirou-se na *linguistic turn* da filosofia, primordialmente nos Estados Unidos. Nesse primeiro momento e pelas décadas seguintes, tinha uma tendência a pensar

movimentos, concepções e ideias prioritariamente pelo viés linguístico, pela análise da língua e da forma de escrita. Gadamer e sua hermenêutica são exemplos bastantes precisos disso.

Dos Estados Unidos, fonte manancial, também vêm as críticas mais contundentes, as de Skinner, que chamará a história intelectual fundamentada nas questões linguísticas como anacrônica, insistindo enfaticamente, no contexto como principal definidor e auxiliador da compreensão do uso de conceitos e mesmo dos caracteres linguísticos em cada época, demonstrando todos os prejuízos de sua não consideração. Ele foi seguido mais tarde por Gallagher e Greenblatt no *New Historicism*.

A principal discussão que toma vulto, portanto, é a do contexto: de que maneira o contexto influencia na formação das ideias ou não, qual o grau de interferência e se isso existe em prejuízo do estudo da linguagem.

Stephen Greenblatt, um dos principais nomes teóricos dessa escola, tem como uma de suas preocupações fundamentais entender, a partir dessas noções externas as obras, a noção de arte do período, do lugar e do artista. Outro aspecto que chama atenção de Greenblatt é o uso político dos cânones, que descarta determinados livros, temas e objetos culturais e valoriza outros, segundo as necessidades políticas, artísticas e sociais.

Outra questão importante é a do juízo de valor, segundo o autor é impossível, e mesmo indesejável, uma interpretação que se pretenda neutra, pois também as interpretações e análise são feitas a partir de uma construção individual de referências no presente.

O historiador, nesta forma analítica, se torna mais um agente do texto ou obra. O importante talvez seja deixar claro o lugar de onde o historiador fala, de onde ele produz a sua construção histórica, os campos de força, o que ele quer dar ênfase, o que ele quer excluir, a disputa de valores em que autor está inserido, etc. Dessa maneira, a história intelectual é utilizada para compreensão dos objetos culturais, e, ainda, desenvolve uma metodologia de análise dos movimentos, ideias e concepções utilizando o contexto, a disputa e o ambiente intelectual.

Mais tarde, foi definitivamente incluída na escola francesa, pela *Nova história cultural*, fundamentada em Bordieu, Certeau, Foucault e Elias, encabeçada por Roger Chartier e Jacques Revel, dentre outros. Ao seu lado os pesquisadores da chamada escola de Cambridge.

Todos esses autores pretenderam trazer à tona a necessidade do contexto, num primeiro momento, no caso das mentalidades e da micro-história, que não são história intelectual propriamente dita, pois o contexto é o centro da cena e os conceitos servem de auxílio a compreensão sociocultural.

Já na “Nova história cultural” os pesquisadores colocaram-se a estudar a simbologia social da arte, sua importância como representação da sociedade e do tempo em que determinado objeto cultural está sendo produzido ou apreciado, o que faz essa obra se tornar importante em seu tempo e o que a faz sobreviver. Assim, entra em jogo a análise da recepção das obras, ideias, movimentos como importante método de articulação. A via parece indicar uma sociologia da vida intelectual.

Além disso, alemães e russos, como Koselleck, Krieger e Manhein, também se propuseram a um esforço de compreensão teórica e de desenvolvimento de metodologias de análise para a história das ideias, dos conceitos ou intelectual. Que neste caso indica a independência do contexto e da linguística sem negar a relação entre eles. E, ainda, um foco na nomenclatura história dos conceitos.

Assim, diferentes autores se voltaram a rever os estudos e ler a produção artística sobre novas bases, entendendo que as escolhas dos pesquisadores, seja no que tange a objetos, a metodologia ou ao sentido histórico dado, de determinadas épocas para estudo da arte e da cultura, são características que envolvem os valores artísticos de determinados grupos durante um período e localidade. Sendo, portanto, fundamentais para a compreensão do caminho que a arte e a cultura de um determinado tempo e espaço tomam.

Através do proposto por esses historiadores culturais, é possível perceber a necessidade de investigação dos projetos vinculados à historiografia teatral brasileira. Ao analisarmos seus trabalhos procurando reconstruir as redes intelectuais, os campos de força, mapeando os processos de escrita dessa historiografia e procurando o que está em embate nesse período, seja dentro do campo acadêmico, teatral ou da arte como um todo, será possível entrar em contato com as motivações que envolviam artistas, intelectuais, produtores e espectadores do período de escrita das obras, principalmente considerando a longevidade dos modelos que alguns historiadores do campo teatral criaram.

Partindo desses autores podemos colocar em xeque e analisar os embates dentro da construção da história do teatro brasileiro, onde a crítica é um dos tripés fundamentais de sua metodologia de análise e escrita.

Primeiras conclusões

Mesmo sabendo que diversos outros trabalhos referentes à história do teatro brasileiro foram escritos dessas obras clássicas para cá, é inegável que esses manuais analisados dão os recortes, os tons, os limites e os possíveis enfrentamentos, funções tradicionais dos manuais de história, de quem se coloca na aventura de escrever história do teatro brasileiro hoje, mesmo que objetivando analisar recortes mais específicos.

E, lembrando, também, que a produção em forma de manual já não é algo tão realizada, pelo pouco aprofundamento característico, mas ainda assim servindo de fonte e diretriz para diversos trabalhos. Por isso se faz necessária sua problematização.

Analisando o desenvolvimento desses três campos no Brasil, percebemos claramente a distância da produção tradicional da história do teatro brasileiro dos campos da história como ciência, tendo na crítica jornalística e na história literária (que por sua vez tem a mesma origem na crítica) sua base de formação.

A questão que fica, ao final dessa breve comparação, é a necessidade de se refundar a escrita da História do teatro brasileiro sem que ela não abandone a tradição cronística, marca registrada de seu processo histórico, mas que produza algo que seja capaz de estar mais próximo de moldes científicos, seja através de uma escrita mais dura, ancorada nas tradições metodológicas, seja em suas formas mais poéticas. E, nesse sentido, um enfrentamento da nova história cultural e do novo historicismo pelos historiadores talvez seja fundamental.

Para quem sabe novos manuais e novos trabalhos de longa duração, conectados com a pesquisa em história acadêmica, possam ser propostos, colocando-se novos marcos, novas divisões, novas leituras, com esse sabor da conversa íntima.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. **Sábato Magaldi e as heresias do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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.

GREENBLAT, S.; GALLAGHER, C. **A prática do novo historicismo**. São Paulo: EdUSC, 2005.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HERZOG, Thiago. A história como crítica e a análise como crônica – A crítica como modelo para a escrita da história teatral. Rio de Janeiro, **Questão de Crítica**, v. IX, n. 67, 2016.

HERZOG, Thiago. **Teatro brasileiro em Panorama** – concepções de história e teatro em Panorama do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018.

JASMIN, Marcelo. História dos conceitos e teoria política e social: referências preliminares. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 20, n. 57, 2005.

LEITE, Rodrigo Moraes. **A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias**. 169 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2013.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/ SNT, s/d.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 1ª reimpressão. [1988].

REVEL, Jacques. Cultura, culturas: perspectivas historiográficas. In: **Proposições**: ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio/INL-MEC, 1985.

SILVA, Lafayette. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUSA, J. Galante de. **O teatro no Brasil** – vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor – a crônica teatral brasileira na virada do século XX. In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 (2ª Ed.): 53-90.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 1o milheiro. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916.

SOBRE O AUTOR

Thiago Herzog é Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO, além de Mestre, Bacharel e Licenciado em História pela UFRJ. Atualmente, é professor do ensino básico na Escola Eliezer Max e na Escola ORT. Realiza pesquisa não vinculada a nenhuma instituição sobre o trabalho do encenador judeu polonês Zygmunt Turkow no Brasil.

E-mail: therzog@terra.com.br

Recebido: 30/05/2020

Aprovado: 05/06/2020