

Review Essay (Online)

Faria, João Roberto, org. *História do teatro brasileiro*. 2 vols. São Paulo, Perspectiva; Edições SESC/SP, 2012. 994 pp.

Os dois volumes da *História do teatro brasileiro*, um projeto dirigido pelo professor de literatura brasileira na Universidade de São Paulo, João Roberto Gomes de Faria, e acalentado pelo editor-chefe da editora Perspectiva, o professor titular aposentado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da mesma universidade, Jacó Guinsburg, vêm preencher uma lacuna historiográfica de nosso teatro. Se a arte teatral brasileira demorou tanto tempo para se consolidar como tradição, muito disso se deve à ausência de um estudo rigoroso sobre nossa produção. Somente na segunda metade do século XX, e com forte ampliação nas últimas décadas, com o surgimento e crescimento dos programas de pós-graduação em artes cênicas, os estudos acadêmicos têm suprido essa falta, buscando compreender o teatro nacional desde as suas origens até as mais diversas produções contemporâneas. É a partir dessa conjuntura, portanto, que nasce um projeto tão ambicioso em sua abrangência.

A fim de dar relevo à obra, na introdução dos dois volumes João Roberto Faria faz um rápido retrospecto das principais tentativas de elaborar uma historiografia do teatro brasileiro, desde as primeiras histórias, realizadas entre o final do século XIX e início do XX, pelos críticos Sílvio Romero e José Veríssimo. Como aponta o diretor da presente *História*, nesses primeiros ensaios pouco se comenta de teatro, dando alguma ênfase, quando o fazem, à dramaturgia—e muito pouco ao aspecto cênico. Nesse sentido, seu trabalho tem como fundamento uma concepção moderna de teatro, tal qual vislumbrada por Sábado Magaldi, aquela que se preocupa com todos os aspectos da vida cênica.

Diante de tal premissa, o que se observa é a impossibilidade de se compor uma obra que dê conta dos vários aspectos que integram a arte teatral por apenas um colaborador. Sentindo a necessidade de juntar uma ampla gama de especialistas em teatro brasileiro, Faria contactou mais de quarenta pesquisadores de diversas universidades e regiões a fim de conceber uma nova *História do teatro brasileiro*. No bojo do projeto, compreende-se como ponto de partida as historiografias anteriores, embora sejam identificadas suas fragilidades a fim de superá-las na obra que se apresenta.

Vê-se, no conjunto dos capítulos apresentados, em formato de ensaios, um trabalho rigoroso de agrupamento de pesquisas realizadas nas mais diversas vertentes do teatro brasileiro, em diferentes linhas teóricas e propostas de reflexão. Ao aliar as investigações de pesquisadores de perspectivas plurais com a composição de uma historiografia que abranja a trajetória do nosso teatro, os dois volumes contemplam um leque bastante amplo de autores, momentos, correntes artísticas, propostas, textos dramaturgicos e encenações.

A construção do todo se dá a partir de um acompanhamento histórico e das principais correntes estéticas surgidas em cada época, quando então tomam destaque os principais dramaturgos e modos de encenação, buscando sempre uma correlação, fundamental à arte teatral, entre o texto e a cena. No primeiro volume, *Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, privilegiou-se—como bem indicam os subtítulos—a produção teatral do período colonial até meados do século XX; no segundo volume, *Do modernismo às tendências contemporâneas*, é abordado o teatro desde a Semana de 22 até as principais manifestações contemporâneas.

Na introdução, Faria esclarece a divisão em dois volumes, que compreende o modo de fazer teatral, respeitando critérios cronológicos e artísticos: “em grande medida muitas práticas teatrais do século XIX tiveram continuidade no Brasil até a década de 1950” (p. 20). Ele se refere, aqui, ao repertório mais convencional das salas de espetáculos, mantido por um esquema fechado de composição do assim chamado “velho teatro.” Já a corrente de pensamento que se defronta com esse modo de fazer e propõe outros paradigmas, surgida a partir do modernismo, compõe o segundo volume dessa história, que se estende até nossos dias.

Logo de início, chama a atenção a presença de quatro ensaios de Décio de Almeida Prado, nosso maior crítico teatral, abordando um longo período de manifestações dramaturgicas e cênicas, desde o teatro jesuítico até o advento do romantismo. Tais textos foram publicados anteriormente no livro *Teatro de Anchieta a Alencar*, editado também pela Perspectiva, que contempla ainda outros estudos do crítico, mais ligados à leitura da dramaturgia.

Ao retomar os estudos de Prado sobre uma parte (interessante e pouco estudada) da historiografia teatral do Brasil, o diretor da *História* enfatiza a importância que têm na recomposição de um período nebuloso. De fato, são ensaios escritos com muito rigor, compostos por informações históricas e críticas resultantes de longa e detalhada pesquisa: seja no primeiro texto, quando se debruça sobre o teatro de José de Anchieta, cuidando com as incertezas e a dificuldade de dados mais concretos, seja quando faz uma retomada das atividades teatrais em um Brasil Colônia dos séculos XVII e XVIII, cujas atividades eram pautadas pela Igreja, pelo ouro e pelo governo português. Ou ainda, ao destacar as heranças deixadas pelos portugueses em terras nacionais e como o romantismo chegou até nós, com um lapso temporal bastante significativo.

Sem dúvida, começar essa nova *História* com Almeida Prado é mais do que proporcionar ao leitor um olhar crítico desse período, mas é também fazer uma

homenagem àquele que se dedicou com tanto afincio ao teatro nacional, compondo, de forma regular, estudos que contemplam todo o período histórico-teatral no Brasil. Para além de um justo tributo, temos aqui a percepção de que o prisma historiográfico de Prado acerca de nossa trajetória ainda tem seu lugar nos estudos teatrais.

O organizador dos volumes atenta ao fato de que, embora seja uma obra alimentada por estudos diversificados e escrita por muitas mãos, o que se vê é a composição de uma *história*, e não a mera compilação de ensaios, como se poderia pensar inicialmente. De fato, há uma unidade no conjunto exposto, mesmo que se possa observar, em um ou outro texto, alguma divergência de opinião—algo positivo, aliás—, informações repetidas e, quiçá, desencontradas.

É o que se percebe, por exemplo, na conclusão de Ivete Kist acerca da presença dos autores românticos Gonçalves de Magalhães e Luís Antônio Burgain, que se confronta com a observação de Almeida Prado. Para Kist, que possui obras dedicadas ao melodrama e a um dos autores românticos em questão (Gonçalves de Magalhães), a importância do autor francês radicado no Brasil não deve ser renegada, haja vista que suas obras tiveram mais leitores e público em sua época do que a obra de Magalhães, embora “O aplauso dos contemporâneos não foi suficiente para garantir a Burgain um reconhecimento por parte da intelectualidade que escreveu sobre o teatro nos tempos do romantismo” (I, 83). A estudiosa atribui parte desse esquecimento ao preconceito em relação ao gênero ao qual o autor mais se dedicou, o melodrama.

Almeida Prado, por outro lado, considera que, em relação às peças de Burgain, em sua maioria dramas e melodramas, “a sua leitura não desperta o menor entusiasmo, não nos autorizando a antepô-las ou sobrepô-las às tragédias de Gonçalves de Magalhães, a não ser em estrito sentido cronológico. (. . .) Merecidamente, não ficaram como marcos na memória nacional” (I, 75).

O interesse nessa oposição de ideias, especialmente em se tratando de períodos conturbados da história do teatro nacional, como o romantismo ou a formação do teatro moderno brasileiro, se dá na medida em que isso aponta que a história, feita de dados concretos, também se alimenta de teorias e conclusões muitas vezes controversas. Ora, sabemos que fazer crítica é tomar partido, e os pesquisadores envolvidos no ambicioso projeto de Faria não poderiam declinar de tal função, muito porque os ensaios são originados, em grande parte, de pesquisas desenvolvidas nas universidades. Ou seja, os autores que integram os dois volumes escrevem historiografia sem abdicar da perspectiva teórico-crítica que acompanha seus trabalhos.

Isso proporciona um debate sadio para o leitor maduro, que pode se defrontar com perspectivas complexas, já que o teatro, enquanto arte, lida com a sociedade e com suas multiplicidades. Isso se avulta no período finissecular, quando o teatro nacional é tomado pelos espetáculos musicados, ao mesmo tempo em que se defronta com encenações estrangeiras naturalistas, uma encoberta pela outra, conforme escreve Faria: “a hegemonia absoluta do teatro cômico e musicado nas últimas três décadas do século XIX ofuscou de tal modo as poucas realizações de

caráter naturalista que estas nunca foram levadas em conta pelos nossos historiadores e críticos” (I, 296).

Outro debate profícuo, que não se esgota, diz respeito à modernização de nossa cena. Sabemos que não é pacífica a aceitação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, como marco do teatro brasileiro moderno. A estruturação de *História do teatro brasileiro*, no entanto, reitera a tradição crítica, tomando como base para o início de nosso teatro moderno a encenação do texto de Nelson Rodrigues pelo grupo amador Os Comediantes, com direção de Ziembinski. É o que observa, nesse sentido, Nanci Fernandes em seu texto: “A expectativa maior voltava-se para *Vestido de noiva*. Pois a peça de Nelson Rodrigues estreou no dia 28 de dezembro de 1943 e tornou-se um marco fundamental tanto na trajetória de Os Comediantes quanto na própria história do teatro brasileiro: nosso primeiro espetáculo verdadeiramente moderno, em termos de concepção e realização, com texto brasileiro também moderno” (II, 66).

A autora chega a tal conclusão, aliás, após percorrer um trajeto pouco abordado em outras obras que se dedicam à historiografia teatral brasileira, aquele que antecede esse marco: as tentativas de modernização realizadas por nomes como Renato Vianna (Batalha da Quimera, dentre outros movimentos), Álvaro Moreyra (Teatro de Brinquedo) e Flávio de Carvalho (Teatro da Experiência). Todas elas acabam incorrendo em equívocos que levaram a um impasse diante da renovação desejada, mas que possibilitaram um espaço para o movimento amador surgido logo após, muito em decorrência dessas primeiras experiências, e que culmina com o trabalho de Os Comediantes e de Ziembinski.

A importância de observar os caminhos percorridos pelo teatro—e pelo drama—é ainda maior porque sabemos, como bem apontou Almeida Prado no ensaio *O teatro e modernismo*, publicado em *Peças, pessoas, personagens* (1993), que “a renovação teatral (. . .) se fez sem plano de conjunto, por avanços e recuos, por iniciativas às vezes antagônicas, quase todas de caráter individual” (26).

Justamente por esses “avanços e recuos,” há de se observar que alguns nomes inseridos no final do primeiro volume, e que, segundo Faria, estariam ligados ao modo de fazer do “velho teatro,” também estavam articulados, de uma forma ou de outra, a uma renovação teatral no início do século XX. Aqui me refiro a autores como Roberto Gomes ou João do Rio, contemporâneos de outros dramaturgos, como Cláudio de Souza e Coelho Neto, e que por isso dividem as mesmas páginas da *História*, mas que se distanciam deles por sua concepção de dramaturgia.

Tal alinhamento pode dar a impressão de que há uma uniformidade em relação à forma como pensavam a arte teatral, mesmo que isso não seja verdade. Em relação a João do Rio, que escreveu obras de um ato indiretamente ligadas a um espírito decadentista *fin-de-siècle*, sua peça *Que pena ser só ladrão!*, que incorpora certo dandismo próprio do autor, foi apresentada em francês (*Rien qu'un voleur! Quel malheur!* . . .) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1924 pela Companhia Dramática Francesa Marie Thérèse Piérat, cujo diretor artístico era Lugné-Poe, encenador ligado ao movimento simbolista francês. Embora no

capítulo dedicado ao autor não conste essa informação, há de se pensar que essa ligação do decadentismo de João do Rio com a perspectiva cênica de Lugné-Poe poderia ter gerado alguma efervescência na cena carioca, mesmo que tardiamente e que não tenha provocado grandes transformações estéticas nos paradigmas de então.

Além de João do Rio, Roberto Gomes também se apresenta como autor de destaque do período, seja por se apropriar do simbolismo maeterlinckiano, seja por ficar em um limiar entre o teatro de boulevard e o teatro vanguardista. Ele escreveu peças que dialogam com uma nova perspectiva de drama, sobretudo *A casa fechada* (1919), ainda que tenha permanecido em grande parte obscurecido pela forte presença do teatro musicado.

Apesar de tais ressalvas, há de se concordar com o organizador dos volumes em relação ao modo de fazer teatro do período. Esses dramaturgos pouco conseguiram se distanciar do “velho teatro,” já que não dialogavam com a cena da mesma forma que Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho, por exemplo. Mas há aí, presente nesse confronto, uma tensão nos modos de pensar acerca do teatro no período da *belle époque*, intenso em números e em propostas, como aponta Níobe Peixoto no capítulo “Iniciativas e realizações teatrais no Rio de Janeiro”:

A vida teatral no Rio de Janeiro da *belle époque* foi bastante intensa, por razões que não são difíceis de apontar: o apelo popular das revistas e burletas, levando multidões aos teatros que as apresentavam em duas ou três sessões corridas; as representações de peças brasileiras de autores que surgiram no período, como Roberto Gomes ou João do Rio, dando novo alento ao drama e à alta comédia; o florescimento da comédia de costumes no Teatro Trianon—demonstração de que o gênero cômico podia sobreviver sem a música; o carisma de atores e atrizes como Brandão, o *Popularíssimo*, ou Pepa Ruiz; a presença maciça de companhias dramáticas e líricas estrangeiras nos teatros da cidade. (I, 371)

As múltiplas vertentes que afloram nesse período, sem dúvida, criam o terreno necessário para os movimentos de inquietação posteriores. Há uma efervescência que se acumula nesse início de século, o que se verifica pelo teatro menos “oficial”: o teatro filodramático (originário de núcleos de imigrantes italianos recém-chegados ao Brasil no final do século XIX e que formavam sociedades dramáticas amadoras), anarquista e operário, que mereceu um ensaio de Maria Thereza Vargas. Ao mesmo tempo, exploram-se as marcas do teatro profissional, veiculado especialmente pelas companhias dos atores-empresários e que continha características bastante definidas na articulação de dramaturgos e atores da época. Nessas páginas, nomes como os de Itália Fausta, Leopoldo Frões, Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina de Moraes se sobressaem como personagens principais do período.

O segundo volume é dedicado à compreensão do processo modernizador do teatro brasileiro, desde o período do primeiro modernismo, passando pelo movimento amador das décadas de 1930 e 40, até sua consolidação e multiplicação

de linguagens após os anos 50. É claro que se trata de um período bastante amplo, profícuo, complexo e divergente em muitos aspectos. Para isso, aspectos dramáticos e cênicos não podem ser negligenciados, e tudo isso é tratado, com muito cuidado, nos capítulos que são dedicados a esse teatro. O período compreendido como o modernizador, pelo conjunto dos textos, vai dos amadores até a consolidação do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, em São Paulo, ao mesmo tempo em que a arte interpretativa é amadurecida pelos atores que surgem.

O teatro político de esquerda, inicialmente com o movimento de politização com o Arena e o CPC, e posteriormente com o teatro de resistência, pós-AI-5, é abordado por Maria Sílvia Betti sob a perspectiva histórico-política. Tal período também é explorado por Edécio Mostaço, cujo argumento está alicerçado, agora, na noção de teatro experimental—aquele que segue novos impulsos criativos e que possui uma ação voltada à quebra das convenções. Ou melhor, a ruptura formal que se dá a partir do Teatro de Arena e que se estende ao Oficina e ao Opinião. Em seguida, é contemplado também o teatro marginal, da contracultura (Plínio Marcos, Antônio Bivar, Leilah Assunção, dentre outros), ou o teatro de militância, vigente basicamente nas periferias a fim de escapar da censura—e todas as correntes são referidas em estudos que abarcam o período.

Chegando perto da contemporaneidade, vemos proliferar as estéticas e as linguagens utilizadas pelos grupos teatrais, sobretudo a partir da década de 1970, quando se rompe em definitivo com a hegemonia do textocentrismo e as fronteiras dos modos de fazer teatro se esgarçam. As formas cênicas são exploradas a partir de inúmeros recursos, advindos da linguagem popular, da metalinguagem ou meramente do uso intenso da teatralidade, seguindo o caminho do hibridismo já proposto pelo teatro moderno. O contemporâneo, aqui, é encarado a partir do final da década de 70 e compreende inúmeras propostas artísticas. O recorte, como não poderia deixar de ser, é encarado pelo viés dramático e pelo cênico, porque embora haja uma evidência maior da cena pelos grupos coletivos e colaborativos nesse ínterim, a dramaturgia, com autoria preservada (Carlos Alberto Soffredini, Luís Alberto de Abreu e Alcides Nogueira são alguns exemplos), não deixou de ser produzida.

Há ainda de se observar que muitos outros aspectos inerentes ao teatro brasileiro são abordados ao longo dos capítulos, incrementando o olhar destinado ao tripé básico, historicamente falando, da arte teatral: dramaturgia, atores e espetáculo. Ou seja, questões relativas à crítica, às variações históricas e à própria teoria teatral cruzam as propostas estritamente historiográficas, o que só enriquece o projeto. Isso se torna evidente com o texto, por exemplo, de Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, que se dedica a compreender as correntes de pensamento crítico que acompanharam as principais transformações dessa arte no Brasil, apontando que os debates propiciam e acompanham o surgimento dos marcos históricos: “Se nos voltarmos para a produção crítica sobre o teatro brasileiro, constataremos que as ideias que sustentaram os debates em torno desse fazer artístico, no decorrer dos séculos XIX e XX, incorporaram-se à escrita de sua história e tornaram-se *leitmotiv* de tais narrativas” (II, 277).

A última parte do segundo volume dá amostras do quanto pretende preencher lacunas das historiografias teatrais brasileiras existentes até então, já que ali encontramos capítulos dedicados a linguagens comumente deixadas à margem dos estudos até recentemente: quer o teatro de rua ou o circo-teatro, há pouco trazidos à tona nos estudos teatrais e ricamente explorados em termos de linguagem artística, quer aspectos que permeiam o fazer e o pensar teatral. Tudo isso, sem dúvida, só acrescenta olhares múltiplos e completa algo que vai além de uma simples historiografia, mas que se consolida como uma obra de peso para os interessados no teatro brasileiro de todos os tempos.

Nesse movimento de suprir as lacunas evidentes de historiografias que antecederam, salienta-se o esforço em dar destaque a um teatro produzido fora do eixo Rio-São Paulo, quase sempre negligenciado. Vê-se isso já em um primeiro momento, quando se destacam os movimentos amadores que impulsionaram a modernização teatral no Brasil, que aconteceu não apenas em São Paulo ou no Rio de Janeiro, mas que teve forte representação também em Pernambuco, por exemplo, com o Teatro de Amadores de Pernambuco, o TAP, e o Teatro Popular do Nordeste, TPN, dentre outros grupos. Mas isso se torna mais evidente nas últimas décadas, com a expansão dos grupos teatrais após os anos 1990. É o que observa Sílvia Fernandes (II, p. 368): “Nas principais cidades do país multiplicaram-se os coletivos que investiram na criação artística de natureza experimental e que se fizeram conhecidos fora do seu lugar de origem, graças aos inúmeros festivais de que participaram e a outras iniciativas de descentralização da produção cultural.” Movimento importante, esse de descentralizar a produção cultural, que se estende e consolida o teatro de grupo no país na contemporaneidade, e que possui agora seu registro e devido reconhecimento.

O estudioso do teatro brasileiro pode discordar de um ou outro ponto de vista exposto ao longo dos capítulos. Nenhuma ressalva que possa ser feita aos ensaios individuais, no entanto, é capaz de obnubilizar o valor dessa *História do teatro brasileiro*, que chega a nós numa época em que as pesquisas acadêmicas se consolidam, e é resultado direto desse amadurecimento dos estudos teatrais no Brasil.

Elen de Medeiros

Universidade Federal de Ouro Preto