

Para uma história cultural do teatro



Edélcio Mostaço

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016. edmost@uol.com.br

Para uma história cultural do teatro*

For a cultural history of theater

Edélcio Mostaço

MOSTAÇO, Edélcio. *Incursões e excursões: a cena no regime estético*. Rio de Janeiro: Pequeno Gesto (no prelo).



Há um crescente interesse pelo teatro entre historiadores e outras formações profissionais na área de ciências humanas e de letras, o que pode ser constatado em vários trabalhos recentes voltados a essa direção. Todavia, tal como ocorre com outras searas sobre as quais apenas recentemente começam a se manifestar os historiadores — tais como a biologia, a tecnologia, os fósseis, a moda, a aeronáutica, entre outros —, inúmeros e preocupantes desconhecimentos sobre a natureza dos objetos eleitos podem levar de roldão a empreitada.

A história cultural nunca deve ser tomada em geral, tendo por base certa concepção de cultura ou sínteses efetivadas por este ou aquele autor, esta ou aquela teoria histórica prévia, bem como fazer decorrer a atividade artística do modo de produção ou algum imponderável sistema ideológico *a priori*, bem como jamais menosprezar o “como” implicado nas práticas e nos processos que, efetivamente, constroem uma técnica e suas relações com as atividades conexas. É preciso lembrar, com Paul Veyne, as dificuldades e singularidades que revestem a tarefa historiadora, seus vínculos e suas associações com outras ciências sociais.¹ Peter Burke aponta, nesse sentido, a pluralidade de pontos de vista relativos quer à acepção de cultura enquanto unidade quanto variedade, de modo a resguardar a polifonia de sua articulação: “tem de conter em si mesma várias línguas e pontos de vista, incluindo o dos vitoriosos e dos vencidos, homens e mulheres, os do centro e os de fora, de contemporâneos e historiadores”.² E Foucault faz notar que a história é, sobretudo, a genealogia de uma prática, a peritagem de um arquivo e a busca pelas regularidades discursivas atinentes ao objeto em estudo; o que implica também, segundo de Certeau, na articulação entre um lugar epistemológico, uma prática científica de interpretação e uma escrita compromissada com a retransmissão para as novas gerações.³

No caso do teatro, o interessado encontra uma pequena estante de títulos que remetem à “história do teatro no Brasil”, fazendo supor que o campo se encontra, em certa medida, já garimpado, o que se revela, verdadeiramente, um equívoco. Publicações como *O teatro brasileiro*, de Henrique Marinho (1904), *O teatro no Brasil*, de Múcio da Paixão (1936), *História do teatro brasileiro*, de Lafayette Silva (1938), *O teatro no Brasil*, de Galante de Souza (1960), entre outros assemelhados, constituem relatos apoiados sobre a literatura dramática, e não sobre as práticas de palco empregadas pelos artistas sediados nesse território denominado Brasil.

* Este texto, aqui apresentado em primeira mão, corresponde a um capítulo homônimo do livro acima mencionado, a ser lançado brevemente.

¹ Ver VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora UnB, 1998.

² BURKE, Peter. *Variadas de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 267.

³ As obras específicas aqui referidas são FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, e CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

Ou seja, encontram-se subsumidas no textocentrismo, um preconceito intelectual tão nefasto quanto o historicismo.

A cultura teatral

É preciso entender, inicialmente, o objeto em estudo. O teatro não é o texto dramático, mas uma prática de cena e um rito social, um modo de expressão coletiva, uma cerimônia pública complexa que junta fatores distintos para sua emergência e consecução, entre os quais pode ou não existir um texto prévio.⁴

Existiram e ainda subsistem muitas e diversas manifestações cênicas que prescindiram de texto, tais como os mimos e atelanas entre gregos e romanos, as farsas e *soties* medievais, os balés de corte, as mascaradas e os autos, além da *commedia dell'arte*, cultivados entre os renascentistas, o teatro de bonecos e de animação do período iluminista, havendo uma grande proliferação de formatos após o século XIX. Esse denso caudal de manifestações encontra-se amplamente documentado, especialmente pelas vias indiretas, constituindo um tecido social espesso e coeso intrinsecamente relacionado às diversões, aos jogos e às disputas que marcaram, nas diversas sociedades ocidentais, as ocorrências da sociabilidade civilizada. Para tanto, basta uma consulta a *O processo civilizatório*, de Norbert Elias, para que se descortine um panorama sobre o tema.

De modo que o teatro, seja como conceito, seja como prática, passou ao largo daqueles títulos brasileiros mencionados; que não apresentam, de fato, nem os primórdios nem as características da atividade em nosso país. Uma efetiva história do teatro não pode deixar de focar a sociedade na qual ele emerge, os discursos estéticos que o impulsionam, as clivagens e refrações ideológicas que o trespassam, bem como as práticas cênicas expressivas com que ele se estruturou e se desenvolveu, os artistas que as criaram e as exploraram, os cenógrafos e figurinistas que os ambientaram e vestiram, as técnicas de cena empregadas (iluminação, maquinaria de palco, arquitetura de espaços), o conjunto de atividades artesanais atrás dos acessórios, bem como os edifícios e outros locais empregados para as apresentações, sem esquecer o público — uma vez que não há teatro sem público — e a crítica, quando eventualmente existente. É a esse conjunto dinâmico de relações que a expressão história cultural visa abarcar.

O historiador, antes de qualquer coisa, deve partir de um conceito operativo sobre o campo a ser investigado, mapeando suas constâncias e alterações, suas ocorrências e seus vazios, seus vínculos ou suas cesuras em relação às demais manifestações correlatas. Isso o habilitará a compreender — e posteriormente narrar — o que de relevante e singular existe sobre o processo cultural que investiga. Esse é um procedimento geral, pensado como história de longa duração, sem que dele se excluam as particularidades, as segmentações ou especificidades eleitas, visando fechar o foco sobre um ou outro aspecto, esta ou aquela faceta. A história de uma atriz, por exemplo, pode render mais para a compreensão de todo o teatro praticado em certo período do que as complexas, porém difusas interrelações nele existentes. Afinal, duas características indispensáveis ao historiador arguto são a inteligência e a sensibilidade quanto à escolha de temas e recortes.

⁴ Para um amplo panorama e suas múltiplas implicações, ver MOSTAÇO, Edélcio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis-Jaraguá do Sul: Design, 2010.

⁵ Ver VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

⁶ Para pormenores sobre tais processos, datas e figuras relevantes que nele tomaram parte, ver NAGLER, Alois Maria. *A source book in theatrical history*. New York: Dover Publications, 1959. A passagem do texto teatral oral ao escrito foi objeto de vários estudos, entre outros, CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, e *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. Os contratos para as representações foram estabelecidos um a um, entre autores e donos de companhias, mas geraram inúmeros contratemplos. A Sociedade de Autores e Compositores Dramáticos surge em Paris, em 1829, na esteira de reorganização da sociedade após sucumbir o Código Napoleônico.

O objeto

Mas qual é o objeto aqui em discussão? A resposta não é simples e, como veremos, inúmeras e contraditórias asserções disputam essa primazia. Assim, convém inicialmente desbastar o campo epistemológico para o qual nos movemos.

Para não ficarmos ao léu, perscrutando teorias e noções dispersas no tempo e no espaço, muitas vezes em oposição entre si ou decorrentes de enfoques particulares, vamos tomar um discurso concreto: a obra *A encenação teatral e sua condição estética*, publicada por André Veinstein em 1955.⁵ Tal escolha não é aleatória. Ela marca um momento significativo na história do teatro ocidental, quando discussões almejavam entender o que era esse fenômeno complexo tomado como teatro. O autor distribuiu questionários a inúmeras pessoas, ligadas ou não às artes cênicas, selecionadas segundo métodos sociológicos e estatísticos de amostragem, com perguntas precisas, esperando obter respostas congruentes que lhe permitissem uma conclusão sobre o tema.

Resumidamente, houve uma quase unanimidade de respostas que apontaram: a) o teatro é a representação, não o texto; b) o teatro é fruto da equipe que o produz; c) seus valores espirituais estão diretamente relacionados à capacidade de a encenação materializar sentidos e valores, empregando uma linguagem simbólica. A data de 1955 pode, portanto, ser tomada como uma baliza no que concerne à dimensão do texto dentro do fenômeno cênico, ponto de virada entre as concepções textocentristas e as teatralistas. E, indo mais fundo na questão, vale perguntar: o que é esse textocentrismo?

A oposição entre texto/encenação deve ser reportada aos primórdios do século XVII, momento em que, na França, os autores teatrais passam a contar com o *imprimatur* real. Tal privilégio correspondeu, em relação ao conhecimento, àquele empregado pela Santa Sé para os textos científicos e filosóficos desde o Concílio de Trento, procurando discernir o que era por ela aprovado e se encontrava conforme os cânones da tradição teológica, e o que deveria ser renegado por apostasia ou reformismo, incluídos no *Index*. O *imprimatur* real foi tomado, em modo assemelhado, como atribuição da existência do autor e de sua qualidade, o que lhe facultava não apenas deter uma propriedade intelectual, como, em modo conexo, efetivar a cobrança de numerários relativos à sua representação.⁶

A Academia de Artes, criada por Richelieu em 1635, passou a exercer forte controle sobre a produção artística, principal instrumento, ao lado da Academia de Ciências, para instituir a hegemonia cultural de Paris sobre o restante território francês, consolidando esta que pode ser tomada como a primeira política cultural conhecida, uma ambição de Luís XIV em ser aclamado como uma reencarnação da cultura greco-latina. No caso do teatro, tal movimento intervencionista almejava um *telos* precípuo: extirpar a *commedia dell'arte* dos domínios culturais elevados, relegando-a ao circuito de feira (com a proibição, pouco depois, de que utilizasse qualquer tipo de texto, em qualquer língua, o que favoreceu o desenvolvimento da pantomima). Esse fascinante capítulo da história do teatro é bastante complexo e, para um enfoque mais preciso, é preciso remontar à instalação dos comediantes italianos em Paris (ocorrida dois séculos antes) e sua paulatina preferência no gosto do público da capital.

O autor teatral — e sua criação, o texto dramático — passa, desde



então, a integrar o seletivo mundo das artes e nele ocupar papel de destaque. Essa é a origem histórica e conceitual do culto ao autor. Que, com o passar do tempo, só conhecerá desdobramentos e incrementos, especialmente após 1829, com a organização da sociedade arrecadadora de direitos autorais. A noção de gênio, singularmente desenvolvida pela estética romântica para sobrelevar os criadores magnos, constituiu o ápice deste processo de verdadeira canonização do autor. Uma inextricável associação entre a obra, como expressão do espírito do criador, e o texto teatral, a expressão material dessa criação, tomou as vezes daquilo que passou a ser reconhecido como teatro. Com o amplo desenvolvimento do capitalismo e da industrialização na esteira da Revolução Industrial, novas plateias se conformaram, novas salas de espetáculos surgiram em todos os lugares, favorecendo as iniciativas de aventura no campo autoral.

De modo que, em meados do século XIX, a associação entre teatro/texto se encontrava tão arraigada que os dicionários registravam o vocábulo teatro como qualquer coisa como “a arte de escrever textos destinados ao palco” ou “obra em diálogos criada por um autor e destinada à encenação”. Por outro lado, fazer sucesso como autor dramático foi uma via possível para a independência financeira e um caminho perseguido por muitos. O século XIX foi, afinal de contas, o grande tempo das majestosas cortinas vermelhas e douradas se abrindo para uma burguesia que, embevecida, se queria ver retratada nos palcos.⁷

Este ápice autoral marca, contudo, o início de seu declínio, e aqui vamos reencontrar o segundo termo considerado por Veinstein: a encenação. Ela nasceu, historicamente, com a cada vez mais necessária especialização de funções nos domínios do palco, ao se exigir do diretor um maior controle quanto ao acabamento do espetáculo. Tensões diversas então se acumularam, opondo autores e diretores quanto à primazia dessas soluções que ampliassem e beneficiassem a expressividade cênica. Há quem detecte na companhia do duque de Saxe Meiningen, desde os anos de 1870, procedimentos que indicam a prevalência do diretor, dentro de um movimento ascendente e aprofundado que, na década seguinte, com o desempenho de André Antoine, Stanislávski e Max Reinhardt, será muito ampliado. Outros, todavia, só admitem a encenação com os impulsos criativos propiciados pelas vanguardas históricas, especialmente na década de 1890, após a luz elétrica ser empregada nos palcos. Nesse viés, os nomes de Paul Fort, Meyerhold e Piscator contam entre seus primeiros expoentes. Em um caso ou em outro, importa verificar que o texto dramático vai sendo deslocado enquanto elemento central do fenômeno cênico.⁸

A encenação, entretanto, não se reduz apenas a seus aspectos técnicos. Ela é, antes de tudo, uma escrita cênica, uma reflexão prática sobre a obra efetivada pelo encenador e articula, segundo um ponto de vista, complexos fatores sociais, estéticos e ideológicos, sem deixar de lado as minúcias técnicas e poéticas como líder de uma equipe de diferentes colaboradores.⁹ Não há aqui espaço para aprofundar tal questão, de modo que retornemos ao texto teatral para observar como, naquele fim do século XIX, foi ele progressivamente entrando em causa.

Como ocorria em outras capitais europeias, Paris detinha vários circuitos de salas, cada qual ofertando um tipo de produto aos diversos públicos. Émile Augier, Victorien Sardou e Alexandre Dumas Filho monopolizavam o circuito *boulevardier*, tido como literário e conservador, no qual a peça bem feita imperava. No perímetro médio, Paul Gaultier,

⁷ Tanto o papel como a função que dramaturgos e o teatro exerceram nas sociedades europeias ao longo do século XIX estão minuciosamente estudados em CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres, Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁸ Os processos de disputa artística entre as várias expressividades – inclusive o cinema, que se inicia após 1895 – são analisados de um ponto de vista cultural com grande eficiência por GAY, Peter. *Modernismo, o fascínio da heresia*: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁹ Há grande bibliografia sobre o assunto, e remeto apenas a alguns títulos considerados clássicos nesse domínio: DORT, Bernard. *A encenação, uma nova era? e A condição sociológica da encenação teatral*. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977; ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978; ABENSOUR, Gérard. *Meyerhold, ou a invenção da encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2011; COLE, Toby; CHINOY, Helen Krich. *Directors on directing: a source book of the modern theatre*. London: Peter Owen/Vision Press, 1964, e BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice e MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010. Um aprofundamento relativo à atuação de Stanislávski e Craig pode ser encontrado em capítulo mais à frente.

Adolphe Dennery e Jules Mary pontificavam; enquanto o Théâtre Libre e o l'Oeuvre ofereciam as novidades, um ligado ao naturalismo e o outro, ao simbolismo. Em Berlim e Viena, a forte censura se incumbia de coibir temas polêmicos, bem como em Londres, ali com o auxílio da igreja, deixando os palcos fora das discussões morais e políticas que, em Paris, agitavam as plateias. Augier teve vários problemas para fazer subir à cena *As leões pobres*, 1858, em que abordava sem retoques a prostituição. *A jovem Elisa*, 1881, de Edmond de Goncourt, enfrentou problemas semelhantes. Mas foi no campo político que as escaramuças se mostraram mais aguerridas: em 1866, na estreia de *La contagion*, de Augier, o imperador Napoleão III foi recebido na estreia aos gritos de “Luxemburgo, Luxemburgo”, alusão à partição do país ordenada meses antes, em um confronto que durou todo o espetáculo, conforme as falas apoiavam esta ou aquela facção. A esquerda foi atacada em *Rabagas*, de Gambetta, em 1871, contra a Comuna, motivando vaia e balbúrdia na sala e na praça defronte. Em 1891, após o escândalo e a proibição de *Thermidor*, de Sardou, o superintendente da Comédie Française propôs substituí-la por *O tartufo*, de Molière, mas a sátira da excessiva devoção religiosa foi entendida como um ataque à devoção da Revolução, em 1899. Afora esses tumultos notáveis, as questões morais e políticas foram frequentes na segunda metade do século, colocando os autores contra a parede.

Fundado em 1887, o Théâtre Libre começou como um grupo amador e conheceu vários problemas com a censura, contornando-os por meio de sessões previamente vendidas e fechadas, para escapar ao veto oficial. Mas divulgou um bom número de novos textos e autores, como Sée, Ibsen, Lemaitre, Anatole France, Marie Leneru, Renard, responsáveis pelas ideias naturalistas, compromissadas com o positivismo e com a sociologia, visando colocar em cena “pedaços de vida”, cenas tão próximas do real que confundiam a plateia quanto a estar no teatro ou na feira, ou nos cortiços, ou nas fábricas onde os enredos foram instalados. A gíria, os falares não parisienses e outras peculiaridades foram buscados em dicionários específicos, com a finalidade de produzir diálogos tão verdadeiros quanto a psicopatologia das criaturas que subiam ao palco. E para que isso tudo se consubstanciasse, a intervenção do diretor foi decisiva.

O simbolismo cultivado no Théâtre de l'Oeuvre, ao contrário, voltou-se para os valores da arte pela arte, fomentou ambientes incertos e brumosos, transitando entre personagens fortemente alegóricas ou simbólicas, ambicionando construir um espaço para a atmosfera onírica e poética que seus textos exalavam. Foi um dos motivos pelos quais encontrou poucos diretores e atores adequados para escandir aquelas frases tão distantes da vida e da oralidade comuns. Mas se discreto nos palcos, ele se evidenciou aguerrido, do ponto de vista da polêmica, em combater o naturalismo e difundir outros padrões estéticos.

Muitas companhias eram geridas por atores ou atrizes que, enriquecidos, exigiam e encomendavam textos nos quais pudessem brilhar, aumentando as pressões sobre os autores, cada vez mais espremidos pelas várias contingências. Esses eram artistas que almejavam a soberania, em um crescente espírito exibicionista, reivindicando fazer cortes, acréscimos e alterações nos textos quando não privilegiassem suas presenças frente ao público. Uma das mais audaciosas dentre estes monstros sagrados foi Sarah Bernhardt quando, em 1899, em uma produção de *Hamlet* na qual desempenhava o papel-título, simplesmente cortou todas as cenas nas

quais o príncipe não estivesse presente. Todas essas polêmicas e restrições envolvendo autores teatrais dão conta de que os padrões de representação seguidos se encontravam nos estertores, que a arte dramática necessitava sair de suas clausuras e encontrar outro modo expressivo.

E, diante desses impasses, a crítica clamou, muitas vezes, pelo espírito ultrajado de Shakespeare, de Molière ou Racine, mas não conseguiu ressuscitá-los de seus irremediáveis jazigos. Com o simbolismo, o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo, largos passos foram dados para uma radical alteração dos padrões textuais e cênicos, consolidando o definitivo triunfo do encenador. Foi dentro desse panorama de disputas, de torneios ainda não aplacados entre uma ou outra posição, que o livro de André Veinstein surgiu, como tentativa de dimensionar e sopesar o teor das contendas. E, como já adiantado, a encenação levou a melhor.

A linguagem

Nenhuma consideração sobre o teatro — seja histórica, estética, política ou prática — pode deixar intocado aquilo que constitui seu cerne: a encenação. Ou seja, o arranjo resultante de todos os conjuntos simbólicos arregimentados para dar concretude à cena, uma vez que a representação é a articulação de uma linguagem simbólica, modalidade de códigos e discursos empreendidos por uma equipe a serem levados a público. Tal função dialógica da natureza cênica constitui um de seus pilares fundantes.

Vivemos dentro da semiosfera, uma camada de signos que, interligados, conformam o todo cultural, espesso pela sua própria natureza, dialógico pela sua função e coeso enquanto reverberação, de modo a forjar também signos de signos, hipertextos, metatextos, discursos e interdiscursos de variados propósitos.¹⁰ O teatro é uma condensação da teatralidade. É, portanto, uma especialização e um engrandecimento de uma predicação humana básica — o mimismo. Esse serve à comunicação e para viabilizar o desejo de transfiguração da pessoa, levando-a a sair de si, a expandir-se pelo mundo. Traços “primitivos” dessas manifestações são ainda encontráveis em rituais sacros ou profanos em muitas culturas.

Essa capacidade de transmutação abarca aquilo que a antropologia designa como dramatização social e a teoria cênica, como teatralidade, manifestações culturais que, quando adensadas, forjam a atuação cênica, a expressão corpórea do outro. O ator é aquele que se especializa no uso dessa expressividade, podendo vir a “enganar” os outros ao representar figuras imaginárias. É à história dessa prática que foi dado o nome de teatro e, para estudá-la ou analisá-la, torna-se indispensável a compreensão de sua natureza e dos códigos que a materializam, da linguagem que cria e emprega, dos fatores socioculturais entre as relações arregimentadas, os discursos mobilizados. Até que os primeiros textos surgissem na Grécia, um tortuoso percurso foi trilhado entre o mimo originário e o ator.

Ator é o substantivo que designa aquele que age, que joga, que executa, que realiza uma ação, ou seja, performa. A performance refere, em suas origens, algo agido, algo executado ou formado, uma ação realizada mediante a intervenção humana.¹¹ Ela qualifica, antes de tudo, o trabalho humano em qualquer situação de desempenho, do teatro aos esportes, do ofício ao jogo, da guerra à paz. É essa capacidade de fazer, de construir, de inventar, de mudar e alterar (bem como seus antônimos) que é propriamente cultural, que é digna de ser tomada como um objeto histórico ou

¹⁰ A noção de semiosfera está associada a Iuri Lotman e seus discípulos reunidos na chamada Escola de Tartu, Rússia, que redimensionaram a semiótica segundo padrões sociais e culturais mais amplos, vislumbrando sistemas interconectados em rede. Ver LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. 3 v. Madrid: Taurus, 1993.

¹¹ Ver SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London/New York: Routledge, 2007.

¹² Ver WATSON, Jack and McKERNIE, Grant. *A cultural history of theatre*. New York: Longman, 1992.

¹³ Ver SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*, *op. cit.*

¹⁴ Ver WILSON, Edwin; GOLDFARB, Alvin. *Living theatre: a history of theatre*. New York: McGraw-Hill, 2004.

¹⁵ DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La Casa Husher, 1988. Há tradução em espanhol: *Comprender el teatro, lineamentos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

ganhar primazia enquanto objeto estético e das ciências humanas, uma vez que aponta as miríades de comportamentos e condutas possíveis à espécie.

Estudos

Ainda que a história cultural desfrute de um passado já relativamente longo, foram poucas suas incursões sobre os domínios da cena. Cito algumas delas, como referência: *A cultural history of theatre*, de Jack Watson e Grant McKernie¹², um grande panorama internacional que possui o inconveniente de tratar o século XX segundo a óptica do teatro norte-americano, país de origem dos autores; *Performance studies*, de Richard Schechner¹³, amplo apanhando de pesquisas efetivadas pelo autor em torno do conceito de performance, nos mais variados campos das atividades e ciências humanas, com destaque para as atuações artísticas e teatrais percebidas pelas suas características estruturais e não historiográficas; e *Living theatre: a history*, de Edwin Wilson e Alvin Goldfarb¹⁴, estudo construído considerando-se a perspectiva anglo-saxã, com destaque para as origens de alguns percursos cênicos específicos, como o indígena, o negro, o homossexual, além de formatos singulares como a opereta, o teatro musicado e o burlesco.

Mas gostaria de assinalar alguns outros títulos, não apenas por me parecerem mais incisivos, como, decididamente, articularem proposições metodológicas de grande valia a quem se aventure na empreitada de pesquisa histórica dos fenômenos teatrais.

Lançado em 1988, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, do italiano Marco De Marinis¹⁵, institui-se como um marco divisório entre os anteriores estudos de teor semiótico e as novas angulações propiciadas pela história cultural. Seu pano de fundo é traçado em contraste a dois fenômenos impactantes daquela década: a ampliação dos estudos relativos à recepção (na esteira de Jauss, Iser e outros) e a ressonância da ISTA (International School of Theatre Anthropology), instituição coordenada por Eugenio Barba e que reúne artistas pesquisadores orientais e ocidentais. Um extenso capítulo da obra é dedicado à mudança de paradigmas relativos aos enfoques estéticos e metodológicos, visando surpreender como a consideração do espectador — destinatário último do fenômeno cênico — torna-se indispensável em qualquer plano analítico do fenômeno cênico. Propostas metodológicas igualmente verificáveis na sociologia e na antropologia daquela década são mobilizadas, pretendendo dar suporte conceitual às noções introduzidas. Tomando a *commedia dell'arte* como fenômeno histórico limitado a um tempo e espaço bastante precisos (a Europa do Renascimento até meados do século XVIII), De Marinis vale-se da semiótica para investigar as características de jogo dos atores, a produção de uma energia toda própria emanada pela cena, a construção de uma gestualidade elegante marcando as atitudes da nobreza, contraposta aos modos rústicos dos criados e cidadãos. Em um capítulo seguinte seu olhar volta-se ao contraponto entre o “espetáculo da sociedade” e a “sociedade do espetáculo”, discutindo com acuidade as refrações existentes entre o conceito criado por Guy Debord e suas circunstâncias sociais nas décadas de 1970 e 1980, também anunciadas como de hegemonia do pós-modernismo.

Outro surpreendente capítulo investiga as possibilidades de registro, documentação e manipulação de informações relativas às artes cênicas quanto aos avanços tecnológicos dos centros de documentação. É óbvia a importância de arquivos para o historiador; e tais novas possibilidades

de formato constituem objeto de permanente interesse. A obra se encerra com apontamentos dedicados à participação do espectador no contexto da recepção crítica, em um momento em que mídias de massa concorrem de modo hegemônico e abusivo em relação à formação da sensibilidade das plateias teatrais. Pelo olhar inovador, sutileza metodológica e agudas percepções sobre as variações entre as práticas cênicas descortinadas, a obra de Marco De Marinis é um valioso instrumento para a construção de uma história cultural do teatro.

A pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte possui expressiva folha de serviços prestados aos estudos teatrais, em seu país e no exterior, com destaque para a presidência da International Federation of Theatre Research-IFTR, órgão da Unesco. Vários de seus títulos são encontráveis em outros idiomas, mas o volume *The show and the gaze of theatre: a european perspective* constitui uma reunião de ensaios que fornece um minucioso panorama de seu trabalho.¹⁶

Também articulando uma visada semiótica em seus primórdios, Fischer-Lichte foi se encaminhando para os estudos da performance, sem nunca abandonar sua formação de base como historiadora. Na primeira parte da obra, ela se debruça sobre o teatro enquanto fato cultural. Inicia travando um interessante diálogo com Norbert Elias e seus estudos em torno da civilização, para enfatizar o papel cumprido pelo teatro nesse percurso: em determinados períodos, por exemplo, foram as atrizes que ditaram hábitos sociais, impondo comportamentos, modas e estilo de vida às damas da sociedade, especialmente naquelas articuladas em torno de cortes. Havia uma teatralidade própria àqueles jogos sociais, em um momento em que ver e ser visto instituíam protocolos precisos para os relacionamentos.

O período conhecido como de reteatralização, entre o fim do século XIX e 1940, marcou o advento das vanguardas históricas e uma sucessão de reviravoltas estéticas. Meios técnicos inovadores, como a luz elétrica, o cinema, a sonorização, o telefone, o telégrafo e a fotografia motivaram inúmeros estudos, com destaque para os de Walter Benjamin. Nossa autora estabelece um profícuo diálogo com o autor de *A origem do drama barroco alemão*, buscando reavaliar seu legado e prognósticos à luz desse desenvolvimento tecnológico que ajudou a desenhar a pós-modernidade.

Outra parte do texto é dedicada ao interculturalismo, campo de extremo interesse em um mundo cada vez menor e globalizado e no qual as excursões de espetáculos cada vez mais ganham destaque. O que esperar de uma encenação japonesa de *As três irmãs*, consagrado texto do russo Anton Tchécov? Que vínculos e sobrevivências podem ser ainda percebidos entre o barroco e a pós-modernidade, em suas desmesuras, suas metáforas e seu gigantismo? As respostas são surpreendentes, ao percebermos os fios subterrâneos que ainda vibram nas diversas instâncias culturais, a despeito das modificações de superfície. Fenômeno artístico recente, mas profundamente instigante, a *performance art* é também objeto da lupa da autora, percebida como um desenvolvimento histórico de cunho intercultural, esclarecendo muitos dos equívocos que ainda cercam essa importante manifestação das artes contemporâneas.

O volume se encerra com agudos ensaios envolvendo a historiografia do teatro, especialmente o dedicado ao nome de certas personagens, ao conceito de alegoria em Walter Benjamin e, quanto ao tempo presente, às crises e oposições entre o drama escrito e o oral, além daquele que pode ser considerado a joia da coroa: o estudo sobre a análise da performance,



¹⁶ Ver FISCHER-LICHTE, Erika. *The show and the gaze of theatre: a european perspective*. Iowa: University of Iowa Press, 1997. Para uma verificação das qualidades da performance, ver *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

¹⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*, op. cit.

¹⁸ Ver VILLEGAS, Juan. *História multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

um verdadeiro desafio intelectual habilmente construído enquanto método para socorrer o dia a dia de qualquer historiador quanto à reconstrução de um fenômeno tão denso e fugidio como o teatro-ato.

Acessível em espanhol, desde 2011, está outra obra de Fischer-Lichte de grande interesse: *Estética de lo performativo*, na qual ela investiga em modo acurado questões de poética e de fundo subjacentes não apenas à performatividade, como também aos processos constitutivos que levam às várias expressividades cênicas (atores, encenadores, cenógrafos, iluminadores etc.). Trabalho minucioso, difunde conceitos operacionais que ajudam a situar e balizar o campo investigado.¹⁷

Uma terceira obra de interesse foi escrita por um chileno que vive nos Estados Unidos, editor da *Gestos* — revista ligada à Universidade da Califórnia, Irvine, cujo nome é Juan Villegas. Autor de mais de uma vintena de títulos, seus escritos exercem grande influência em todo o continente. *História multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* reúne ensaios dedicados às várias facetas dessa problemática, iniciando-se por uma exposição de método: a delimitação de alguns conceitos operatórios básicos, tais como teatralidade e performance, bem como aqueles que norteiam os novos paradigmas que devem informar qualquer investigação no rumo da história cultural.¹⁸

É útil lembrar que o teatro latino-americano entrecruza três tradições: a indígena, a negra e a branca. Quanto à última, que se tornou cultural e politicamente dominante, contou com a ajuda de padres e missionários, que exercitaram um vínculo pedagógico pronunciado quando de sua implantação. Mas nem por isso uma luta surda em torno das três manifestações deixou de existir, relevante às questões afeitas à interpretação (atores indígenas ou negros interpretando personagens brancas) e à autoria (muitos títulos anônimos, especialmente das tradições indígena e negra). Após as revoluções de libertação nacional, observa-se a busca por identidades (marcadas nos traços do Romantismo imperante e na afirmação das burguesias locais). Um ciclo que só irá se completar entre os séculos XIX e XX, ao longo da crise aberta com o início das vanguardas históricas, momento em que a maior parte da América Latina lutava contra o imperialismo econômico.

O século XX demarca, no continente, as contradições culturais próprias ao subdesenvolvimento. Em um primeiro momento, entre 1930 e 1950, a eclosão dos projetos modernizadores, que não deixam de incluir certo escapismo ou a busca de referenciais pinçados na cultura clássica europeia; para, em uma segunda fase, entre as décadas de 1960 e 1970, conhecerem as agruras das ditaduras militares e a ação da censura. Nos últimos decênios, serão os grupos teatrais, e não mais as empresas vinculadas aos padrões comerciais, que vão produzir não apenas o teatro mais instigante e atuante para as plateias, como também, com grande vantagem, a ampliação de temas, enfoques, assuntos e abrangência nas atividades, por meio de excursões, viagens e a constituição de redes independentes de organização.

Embora a obra de Villegas seja voltada ao teatro hispano, o Brasil não deixa de nela se reconhecer e se espelhar, dadas algumas semelhanças estruturais verificáveis entre os países do continente. Aqui e ali nosso autor faz referências ao Brasil, sempre que a ocasião se mostra interessante, destacando afinidades convivendo com diferenças. Do ponto de vista metodológico, esse texto do autor, ao lado de seus demais títulos, adensa o imaginário crítico e interpretativo, construído em sintonia, mas não decalcado, com pensadores internacionais. Mas guardando um viés

singular, ao pensar as particularidades da cena local, sem equivalentes no âmbito internacional.

Está indicado um caminho, portanto, àqueles que desejam adentrar o fascinante mundo do teatro baseando-se em outros sistemas críticos, sintonizados com o que de mais instigante quer a história, quer as artes cênicas vêm produzindo nas últimas décadas.

Texto recebido e aprovado em maio de 2018.