



# PREFÁCIO II

## TENDÊNCIAS CONTRA-HEGEMÔNICAS NA HISTORIOGRAFIA TEATRAL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

**RODRIGO MORAIS LEITE**

É professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui mestrado, doutorado e pós-doutorado em Artes Cênicas, com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica e historiografia teatrais.

---

**De certa forma**, a expressão “revisionismo histórico”, bastante usual no campo da história, é um pleonismo. Sendo toda obra historiográfica “prisioneira” de seu tempo, dotado de uma determinada índole espiritual, é natural que, a cada ciclo geracional, uma nova mentalidade histórica se imponha, levando à criação de uma historiografia a ela correspondente.

Por conta disso, o trabalho de todo historiador tende a ser uma faca de dois gumes: por um lado, lhe é facultada a honrosa missão de “superar” os historiadores que o precederam, estabelecendo uma nova visão acerca do passado; por outro, ele sabe que sua “vitória” sobre os prógonos será sempre uma vitória de Pirro, visto que os pósteros um dia hão de fazer o mesmo em relação ao seu trabalho, que de inovador passará à categoria de ultrapassado.

Embora haja uma boa dose de exagero em tal arrazoado, ele serve ao propósito de mostrar que toda obra historiográfica possui algum caráter revisionista (para o bem ou para o mal), ao se apresentar disposta a ressignificar o passado. Essa ressignificação pode se efetivar de diversas maneiras, por exemplo, trazendo à tona aspectos antes negligenciados pela historiografia “tradicional”, preenchendo lacunas factuais deixadas por essa mesma historiografia, ou, enfim, propondo uma nova interpretação de uma época com base em novas metodologias analíticas.



Não se trata, como pode parecer, de uma visão ceticista da história, segundo a qual o seu conhecimento, por “jamais” se cristalizar, seria algo quimérico, um ente condenado à efemeridade e à transitoriedade. A esse respeito, R. G. Collingwood<sup>1</sup>, em um proeminente estudo sobre teoria da história, esclarece ser

[...] apenas a descoberta duma segunda dimensão do pensamento histórico, a história da história: a descoberta de que o próprio historiador – juntamente com o aqui e agora que constitui o corpo total das provas de que ele dispõe – faz parte do processo que estuda, possui lugar próprio nesse processo, e só consegue vê-lo a partir do ponto de vista em que se coloca, dentro dele, no momento presente (Collingwood, 1972, p. 305).

No tocante à história do teatro brasileiro, assiste-se, nos últimos anos, a uma grande ação revisionista, verdadeira insurgência epistemológica, fruto de uma série de fatores. E contra quem ou o quê teria se voltado nossa historiografia teatral contemporânea? De maneira geral, contra uma certa tradição historiográfica que remonta ao século XIX e que se prolongaria até meados da década de 1980. De maneira específica, contra a chamada historiografia teatral moderna, de passado mais recente, personificada por críticos e historiadores como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Gustavo Dória, Bárbara Heliodora, J. Galante de Sousa e outros nomes.

Embora existam aspectos comuns a interligar os precursores no estudo de nosso passado cênico (Henrique Marinho, Múcio da Paixão, Carlos Süssekind de Mendonça e Lafayette Silva) aos historiadores modernos mencionados no parágrafo anterior, foram estes que se tornaram, com o passar do tempo, os principais alvos da crítica contemporânea em seu ímpeto iconoclasta.

Um dos motivos tem a ver, sem dúvida, com o fato de a geração moderna ser mais próxima cronologicamente às gerações que lhe sucederam, fazendo com que sua obra seja mais acessível e, portanto, mais conhecida dos pesquisadores coetâneos. Outro fator que pesa nessa balança contra os modernos diz respeito ao prestígio angariado por alguns deles pela via acadêmica, ao se titularem e ingressarem nos quadros de importantes universidades brasileiras, como a Universidade de São Paulo (USP) ou a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Seriam esses os casos de Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Bárbara Heliodora, modelos

---

<sup>1</sup> COLLINGWOOD, Robin George. **A Ideia de História**. Tradução de Alberto Freire. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972.



paradigmáticos de um certo tipo de ensaísmo crítico-historiográfico que perdurou entre as décadas de 50 e 90 do século passado, aproximadamente.

Com a admissão desses autores no campo acadêmico, lhes foi facultada a oportunidade de canoizarem, por assim dizer, suas respectivas obras, que se tornaram referências bibliográficas fundamentais nos currículos dos primeiros cursos de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas do país. No caso dos historiadores mais antigos, o mesmo não ocorreu nem poderia ocorrer, pois, no período em que produziram seus trabalhos historiográficos (1904-1938), a universidade no Brasil ou não existia ou ainda ensaiava seus primeiros passos<sup>2</sup>. Formada de intelectuais polígrafos por excelência, a mentalidade universitária, simpática à especialização e à impessoalidade discursiva, lhes era totalmente estranha. Em contrapartida, é sabido que os modernos historiadores do teatro nacional procuraram ostentar, em suas carreiras, uma sólida formação acadêmica, que faz deles a primeira geração de teatrólogos brasileiros formada e profissionalizada pela universidade.

Essa posição privilegiada no âmbito de nossa historiografia teatral, que significou um inegável avanço teórico-metodológico, alçou os modernos à categoria de fontes matriciais do teatro brasileiro, a porta de entrada aos interessados em acessar sua história. Contudo, apesar das inúmeras contribuições trazidas por eles, uma coisa os liga de maneira indelével aos seus antecessores, e que se tornará o ponto fulcral na discordância em relação aos pesquisadores mais jovens: o vazo de encarar o teatro como arte dramática, ou seja, como uma extensão do drama<sup>3</sup>, elemento de cunho literário responsável pela prefiguração da cena.

Semelhante mentalidade teatral traz consigo inúmeras consequências, dentre as quais a mais óbvia seria fundamentar uma hierarquia de gêneros, com a forma dramática assumindo a precedência diante de todas as outras e servindo, ainda por cima, como parâmetro de avaliação estética. Não à toa, em todas as histórias do teatro brasileiro produzidas até as décadas de 1980 e 1990, o fio condutor apoia-se sempre nas rédeas do teatro dramático.

É a compreensão de que teatro e drama são instâncias indissociáveis o que explica, por exemplo, a conhecida (e hoje muito criticada) afirmação de Sábato Magaldi, segundo a qual o teatro teria praticamente desaparecido na América Portuguesa entre os séculos XVII e XVIII. Mais do que a ausência de fontes, algo admitido pelo autor, é a sua visão sectária acerca do teatro que o faz pensar assim, só admitindo que fossem incluídos como amostras de manifestação teatral

---

<sup>2</sup> Embora existam desde 1909 instituições de ensino no Brasil denominadas como universitárias, o espírito universitário, baseado no tripé ensino-pesquisa-extensão, só se consolidaria por aqui a partir de 1934, com a fundação da Universidade de São Paulo (USP).

---

<sup>3</sup> Em seu sentido mais abrangente, drama é qualquer “peça de teatro”, isto é, qualquer texto produzido com a finalidade de ser encenado, baseado na conformação de personagens (*dramatis personae*), normalmente fictícias, que agem e dialogam entre si. Em sentido mais restrito, drama seria um gênero textual dialógico surgido no século XVIII, de origem burguesa, baseado em conflitos de ordem intersubjetiva e num argumento de caráter grave.



espetáculos “fechados” comprovadamente produzidos a partir de um drama – ainda que o relato porventura não contivesse o seu título. Toda forma de expressão cênica que fugisse a esse imperativo, como os folguedos ou certas festividades barrocas, era sempre ignorada, pois considerada parateatral ou prototeatral.

Outro exemplo sintomático que se poderia levantar sobre os efeitos da perspectiva teatral acima delineada relaciona-se à sobrevalorização de certas figuras mais atreladas ao teatro dramático, em detrimento de outras menos atreladas. Seria o caso de João Caetano dos Santos, para ficar em apenas um nome, apontado por quase todos os historiadores mencionados como o maior ator brasileiro do século XIX. Sem querer menosprezar sua história, que é das mais louváveis, essa entronização não esconde suas origens mentais, que compreendem ser o drama a forma arquetípica do teatro. Não fosse assim, outros grandes nomes, como Xisto Bahia, Francisco Corrêa Vasquez ou Machado Careca, ligados ao teatro popular – portanto mais distantes do gênero dramático – teriam conquistado um lugar de maior destaque em nossa historiografia teatral pretérita.

Partindo do pressuposto de que a forma dramática seria a hegemônica no âmbito do teatro ocidental, dentre outros motivos por se associar à classe hegemônica em termos sociais, políticos e estéticos, é possível asseverar que boa parte da produção historiográfica mais recente acerca do passado teatral brasileiro seria eminentemente contra-hegemônica. Se antes somente os chamados “monstros sagrados” da arte dramática detinham o direito de compor o panteão do teatro nacional, hoje em dia isso não acontece, visto que uma das missões desempenhada pela historiografia teatral contemporânea visa precisamente ampliar essa prerrogativa, de modo a contestar ou mesmo afrontar o cânone tradicional.

No lugar dos consagrados atores e atrizes dramáticos de outrora, como João Caetano, Ismênia dos Santos, Cacilda Becker ou Sérgio Cardoso, os grandes excêntricos e histriões da cena nativa, como Dercy Gonçalves, Alda Garrido ou Procópio Ferreira. No lugar dos dramaturgos “sérios” e comprometidos com um teatro “literário”, como Gonçalves Dias, José de Alencar, Roberto Gomes ou Nelson Rodrigues, os designados “homens de teatro”, autores que supriam com seu trabalho cotidiano o pão nosso de cada dia das companhias profissionais, como Martins Pena, Artur Azevedo, Paulo de Magalhães ou Gastão Tojeiro. No lugar da tragédia, do drama e da “alta comédia”, os gêneros mais valorizados na escala de valores própria do teatro dramático, a revista de ano, o circo, a chanchada e o besteiro, formas desprezadas por essa mesma escala.



Diante de tais considerações, pode-se afirmar que uma parcela apreciável dos estudos teatrais mais recentes se coaduna à famosa sentença de Walter Benjamin<sup>4</sup>, verdadeiro epítome de uma historiografia revolucionária, que atribui ao historiador a tarefa de “[...] escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 2020, p. 74). De maneira concreta, isso significa produzir um pensamento historiográfico voltado para a história dos vencidos e não dos vencedores. Se, para Benjamin, contudo, a oposição entre uns e outros se dava em função de um recorte classista (burguesia x proletariado), no presente, com a introdução de outras polarizações, baseadas em outros recortes, como o de gênero e o de raça, o discurso histórico defendido por ele se potencializou.

Com efeito, grupos e companhias teatrais antes desprezados pela historiografia tradicional, compostos por atores e atrizes negros (Companhia Negra de Revistas e Teatro Experimental do Negro à frente), ganharam destaque nos últimos anos, graças à produção de alentados trabalhos sobre suas respectivas histórias. O mesmo acontece em relação aos estudos consagrados à trajetória das mulheres no teatro brasileiro, notadamente no campo da dramaturgia e da encenação, quiçá os postos mais resistentes ao protagonismo feminino.

Para além da oposição ao teatro dramático, por detrás dessa reviravolta historiográfica se observa a atuação de duas forças consideráveis. Uma delas, de caráter mais concreto, relaciona-se à criação dos primeiros programas de pós-graduação em Artes Cênicas no Brasil, fato sucedido a partir da década de 1980. Com o surgimento desses programas, que se propagaram nos decênios seguintes, nosso pensamento teatral se multifacetou em termos epistemológicos. O corolário dessa expansão seria a quebra de uma série de eixos ao redor do qual ele costumava girar, a começar pelo eixo geográfico (Rio de Janeiro e São Paulo), passando pelos eixos racial e sexual (o protagonismo conferido ao homem branco), para chegar, enfim, ao eixo dramático, com toda a carga política a ele atrelada.

A outra força exercida dentro do panorama esboçado é de natureza teórica, e se liga ao descrédito em que recaíram os discursos historiográficos universalizantes, adeptos de uma história cosmopolita, uma meta-história a agregar, em princípio, toda a humanidade. Se, durante um bom tempo, essa retórica ecumênica convenceu corações e mentes, hoje ela é encarada com desconfiança, pois vista como um traço definidor do chamado “identitarismo branco”. E o que seria isso?

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito de História**. Tradução de Adalberto Müller e Márcio Selligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.



Em termos sumários, seria um hábito mental característico do homem europeu moderno, dentro do qual ele se via como a “ponta de lança” do progresso humano. Uma das premissas desse pensamento é a crença de que aos europeus caberia a missão histórica de universalizar sua cultura, baseada em princípios racionalistas, com vistas à construção de uma sociedade moralmente perfeita, a mais próxima possível do ideário de civilização. Nesse sentido, percebe-se que o universalismo europeu, mais do que uma filosofia ou uma cosmovisão coletiva, seria um dispositivo colonial, uma ideologia justificadora do imperialismo perpetrado pelo “velho mundo” contra populações e culturas de outros continentes. Daí advém, compreende-se, boa parte da desconfiança que atualmente lhe é dispensada.

Dentro do campo historiográfico, isso se reflete de inúmeras maneiras, sendo a mais óbvia a preferência para com trabalhos monográficos, focados em objetos específicos, em relação a trabalhos panorâmicos. A esse respeito, recorde-se que o último grande tratado acerca do passado cênico nacional saiu em 2013, com o lançamento do segundo (e último) volume de *História do Teatro Brasileiro*, obra coletiva organizada por João Roberto Faria. Se mesmo esta, que já acolhe em seu escopo certas demandas contemporâneas, é alvo de críticas, que dirão as mais antigas, demasiadamente distantes desse espectro mental.

De todo modo, a decantada história contra-hegemônica propugnada por Walter Benjamim, tão cara à historiografia teatral contemporânea, hoje se faz presente no campo teatral mais pela via da “micro-história” do que da “macro-história”, com pesquisas mais verticalizadas e menos horizontalizadas, ou, em outros termos, mais sincrônicas e menos diacrônicas.

Tais iniciativas, exatamente pelo seu caráter imersivo, pouco propenso a divagações generalizantes, deixam ainda mais expostos os grandes tratados historiográficos de antanho, ao preencherem os espaços que eles não puderam (ou não quiseram) abranger ou inverterem a lógica judicativa neles estampada, toda baseada, conforme repisado, nos preceitos do teatro dramático.

Até onde irá semelhante inclinação “desconstrutivista”, só o tempo dirá, mas uma coisa parece certa: a tendência é ela se agudizar, à medida que a universidade brasileira se abre para receber um contingente de estudantes cada vez mais heterogêneo, a quem caberá, com certeza, definir os passos a serem dados daqui por diante.