



TEATRO E HISTÓRIA CULTURAL

Edelcio MOSTAÇO¹

Resumo: O artigo enfoca as possíveis relações existentes entre a história cultural e o teatro. Para tanto faz alusão às distintas acepções que essa arte possuiu no Ocidente, especialmente do ponto de vista da oposição entre o texto dramático e a encenação. Objeto semiótico complexo, o fenômeno teatral abarca também o público, o que significa que sua narrativa histórica deve abranger os dois lados da cena. Como encaminhamento e exemplificação de possíveis caminhos historiográficos são examinados três importantes títulos de teatrólogos internacionais, voltados às questões de método interpretativo: Marco De Marinis, Érika Fisher-Lichte e Juan Villegas.

Palavras chave: história; teatro; história cultural; teatrologia.

Há um crescente interesse pelo teatro entre os historiadores, o que pode ser constatado pela publicação de vários trabalhos recentes. Todavia, tal como ocorre com outras áreas sobre as quais somente agora começam a se manifestar os historiadores – tais como a biologia, a tecnologia, os fósseis, a moda, a aeronáutica, a medicina ou a informática, entre outras –, inúmeros e preocupantes desconhecimentos sobre as atividades enfocadas tendem a tornar tais estudos limitados e/ou inócuos. Para ser simples, o historiador tergiversa por não conhecer o objeto sobre o qual está se debruçando.

Fazer a história da medicina, por exemplo, implica esmiuçar não apenas as teorias sobre o corpo e a saúde ao longo dos tempos como, especialmente, detalhar os procedimentos empregados visando a cura dos corpos, o que demanda conhecimento sobre os medicamentos, as intervenções cirúrgicas, os estudos de anatomia comparada, as diferentes crenças e fundamentos amparando cada uma dessas manifestações; e quando o estudo leva em consideração textos anteriormente elaborados, enquadrá-los dentro de uma tradição vinculada a esta ou aquela corrente interpretativa. Ou seja, a

¹ Doutor, pesquisador do CNPq, professor Associado junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UFSC). Lidera o grupo de pesquisa Intertextos, diretório do CNPq, onde desenvolve projeto de pesquisa sobre o teatro brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Autor de *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* (1982), *O Espetáculo Autoritário* (1983). Organizou: *Sobre Performatividade* (2009) e *Para uma história cultural do teatro* (2010), reunindo capítulos inéditos de especialistas na área.



história cultural nunca deve ser tomada “em geral”, tendo por base generalizações efetivadas por este ou aquele autor, esta ou aquela teoria prévia, bem como menosprezar o “como” implicado nas práticas e processos que, efetivamente, constroem essa ou aquela técnica e suas relações com as atividades conexas. É preciso lembrar, com Foucault, que a história é, sobretudo, a genealogia de uma atividade; o que implica, segundo De Certeau, na articulação entre um lugar, uma prática científica e uma escrita.

No caso do teatro, o interessado encontra uma pequena estante com 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.² Ou seja, encontram-se comprometidas com aquilo que é denominado “textocentrismo”, um preconceito tão nefasto quanto o historicismo. O primeiro e, nesse caso, mais completo texto de cunho histórico surgido entre nós foi organizado por João Roberto Faria (2012), no presente ano, e denomina-se *História do teatro brasileiro*, obra em dois volumes que arregimentou mais de sessenta pesquisadores em todo o país para dar conta não apenas da longa trajetória abarcada como, especialmente, temas, percursos e problemas teóricos específicos de um ou outro período.³

História cultural e teatro

É preciso entender, inicialmente, o objeto em estudo. O teatro não é o texto dramático, escrito por um autor, na solidão de seu escritório, mas sua encenação, um produto coletivo que implica na composição de uma equipe que o concretiza no palco, assim como a série de suas apresentações para uma audiência. O teatro é uma prática de cena, um modo de expressão entre indivíduos, uma cerimônia pública complexa que demanda fatores distintos para sua emergência e consecução, entre as quais pode ou não

² A propósito das lacunas, contradições e deslizes historiográficos inerentes a tais títulos ver BRANDÃO, 2010.

³ A indicação está nas referências. Fui um dos colaboradores dessa obra, para a qual escrevi o capítulo “O teatro experimental”, onde é analisada a produção cênica formatada nesse viés no período entre os anos de 1960 e 1970.



existir um texto prévio.

Existiram e ainda subsistem muitas e diversas manifestações teatrais 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 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 outros formatos após o século XIX. Esse enorme caudal de manifestações cênicas encontra-se amplamente documentado, especialmente pelas vias indiretas, constituindo um tecido social espesso e coeso intrinsecamente relacionado às diversões, jogos e disputas que marcaram, nas diversas sociedades ocidentais, as ocorrências da sociabilidade civilizada. Para tanto, basta uma consulta a *O processo civilizador*, 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 antes mencionados; que não apresentam, de fato, nem os primórdios nem as características dessa atividade em nosso país. Uma verdadeira história cultural do teatro não pode deixar de focar as práticas cênicas expressivas com que ele foi se estruturando e se desenvolvendo, os artistas que as criaram e as exploraram, os cenógrafos e figurinistas que os situaram 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 e a crítica eventualmente existentes – uma vez que não há teatro sem público.

O historiador, portanto, antes de qualquer coisa, deve partir de um conceito operativo sobre o campo a ser investigado, mapeando suas constâncias e rupturas, suas ocorrências e vazios, seus vínculos ou 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. Este é um procedimento geral, pensado como história de longos períodos. Sem que dele se excluam as particularidades, as segmentações ou especificidades eleitas, visando fechar o foco sobre este ou aquele aspecto, esta ou aquela faceta. A história de uma atriz, por exemplo, pode render mais para o entendimento de todo o teatro praticado num certo período do que as complexas inter-relações gerais nele existentes. Afinal, duas características indispensáveis ao bom historiador são a inteligência e a sensibilidade



quanto à escolha de temas e recortes.

O objeto

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

Para não ficarmos ao léu, perscrutando teorias e noções conceptuais dispersas no tempo e no espaço, partamos de um discurso concreto: a obra *A encenação teatral e sua condição estética*, publicada por André Veinstein em 1955. Tal escolha não é aleatória. Ela marca um momento muito significativo na história do teatro ocidental, no qual agudas discussões se opunham em busca de entendimento sobre o que era esse fenômeno complexo subsumido como teatro. O autor distribuiu questionários a inúmeras pessoas, ligadas ou não às artes cênicas, selecionadas segundo métodos sociológicos e antropológicos de amostragem, com perguntas precisas, esperando obter respostas congruentes que lhe permitissem concluir sobre indagações como: quem é o autor no teatro? Ele é uma manifestação material ou espiritual? Quais as relações existentes entre o autor do texto e a equipe de produção? O teatro requer ou necessita da representação para existir? – entre outras que poderiam ajudar a definir, focar ou circunscrever o objeto visado.

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 da encenação materializar, através de uma linguagem simbólica, tais sentidos e valores. 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 nessa questão, vale perguntar: quando se iniciou essa concepção textocentrista?

A oposição entre texto/encenação deve ser reportada aos primórdios do século XVII, momento em que, na França, os autores teatrais passaram a contar com o *imprimatur* real. Tal privilégio correspondeu, em relação aos demais campos do conhecimento, àquele empregado pela Santa Sé para os textos científicos e filosóficos desde o Concílio de Trento, procurando assim 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, a serem inclusos no *Index*. O *imprimatur* real foi tomado, também, como atribuição e reconhecimento do direito de autor, ou seja, a possibilidade de cobrança de numerários relativos à sua representação.⁴

A Academia de Artes, criada por Richelieu, 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 primeira política cultural conhecida. No caso do teatro, tal movimento intervencionista tinha uma finalidade precípua: extirpar a *commedia dell'arte* dos domínios culturais elevados, relegando-a ao circuito de feira (com a proibição, pouco depois, de que ela 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 deve ser remontado à instalação dos comediantes italianos em Paris (ocorrida dois séculos antes) e sua paulatina preferência no gosto do público, em detrimento das formas cênicas locais, assim como à ambição de Luís XIV em ser tomado como uma reencarnação da cultura greco-latina.

O autor teatral – e sua criação espiritual, o texto dramático – passa, assim, a ocupar papel de destaque e a integrar o seletor mundo das artes. Essa é origem histórica e conceitual do culto ao autor. Que, com o passar do tempo, só conhecerá desdobramentos e incrementos, especialmente após o século XVIII, com a criação da sociedade arrecadadora de direitos autorais. A noção de “gênio”, singularmente desenvolvida pela estética romântica para designar os criadores artísticos, constituiu o ápice deste processo de verdadeira canonização do autor. Uma inextrincável associação entre a obra, como expressão do espírito do criador, e o texto teatral, a expressão material dessa criação, tomou as vezes do que passou então a ser reconhecido como teatro. Com o amplo desenvolvimento do capitalismo e a autonomia dos trabalhadores após a Revolução Francesa, também os artistas passaram a alugar sua força de trabalho para garantir a subsistência, outro fascinante capítulo desta empreitada tão bem conhecida após a crítica da economia política.

De modo que, em meados do século XIX, a equação entre teatro/texto estava de tal modo arraigada que os dicionários passam a registrar o vocábulo *teatro* como

⁴ Para pormenores sobre tais processos, datas e figuras relevantes que nele tomaram parte consultar NAGLER, 1959. A passagem do texto oral ao escrito foi objeto de estudos de CHARTIER, 2002.



qualquer coisa próxima de “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 era uma via possível para a independência financeira e um caminho perseguido por aqueles que almejavam uma vida materialmente assegurada. O século XIX foi, afinal de contas, o grande tempo das majestosas cortinas vermelhas e douradas se abrindo para uma burguesia que, embevecida, se via retratada nos palcos.⁵

Este ápice, contudo, marca, igualmente, o início de seu declínio. E aqui vamos reencontrar o segundo termo considerado por Veinstein: a encenação. Ela foi, historicamente, fruto da cada vez mais necessária especialização de funções nos domínios cênicos, ao se delegar ao ensaiador responsabilidades mais complexas em relação ao produto final, o espetáculo. Nascida na companhia do duque de Saxe Meinigen, nos anos de 1870, a prática da encenação foi aprofundada por André Antoine junto ao Teatro Livre, a partir da década seguinte. E, com o advento das vanguardas históricas, será rapidamente alavancada à posição de primazia nos domínios cênicos, deslocando o foco de importância do autor para o encenador.

Tal processo, contudo, não deve ser reduzido apenas a seus aspectos técnicos. Entre os fatores de peso que contribuíram para tanto está o próprio texto teatral, sua natureza e função. O realismo havia sido o último estilo dominante até 1870, representando, em certa medida, o triunfo do academicismo estético tão caro à Segunda República. Após a queda de Napoleão III, a democratização vai abrir espaço para novas opiniões, novas teorias e novas crenças se alastrarem (tais como o positivismo, o liberalismo, o republicanismo e, no campo artístico, o naturalismo e o simbolismo). Estes dois movimentos artísticos podem ser entendidos como antípodas, uma vez que perseguiram ideais artísticos diametralmente opostos. O naturalismo foi fortemente contaminado pelo positivismo e pela sociologia, almejando colocar em cena “pedaços de vida”, flagrantemente tão próximos ao real que pudessem transmitir à plateia o cheiro do café servido em cena ou a emanção dos estábulos, não sendo lenda o fato de que Antoine mandou depenhar quartos reais de bois esfolados na cenografia de uma peça ambientada num açougue.

Do ponto de vista da linguagem, temos um violento incremento do verismo em detrimento do ilusionismo. Ou seja, a cena torna-se crivada de efeitos de real e sobra

⁵ Tanto o papel quanto a função que dramaturgos e o teatro exerceram junto às sociedades europeias ao longo do século XIX estão minuciosamente estudados em CHARLE, 2012.



pouco espaço para a ilusão, o sonho ou o metafórico. O simbolismo, ao contrário, almejou ambientes incertos e brumosos, transitando entre personagens fortemente alegóricas ou simbólicas, ambicionando infundir no espectador a mesma atmosfera poética que seus textos exalavam. Foi essa uma das razões pelas quais não encontrou nem encenadores nem atores adequados para escandir aquelas frases tão distantes da vida e da oralidade comuns. Mas mostrou-se aguerrido, do ponto de vista da polêmica, em combater o naturalismo e difundir outros ideais estéticos. No bojo dessas escaramuças entre os adeptos quer de uma quer de outra concepção cênica, quem entrou em causa foi o autor teatral que, desse modo, foi vendo seu império secular ir ruindo aceleradamente. Mas também os atores deram sua contribuição para tanto, com crescente espírito exibicionista, reivindicando fazer cortes, acréscimos, alterações e modificações nos textos quando esses não privilegiavam suas presenças frente ao público. Uma das mais audaciosas dentre estes “monstros sagrados” foi Sarah Bernhardt que, numa produção de *Hamlet* onde desempenhava o papel-título, simplesmente cortou todas as cenas nas quais o príncipe da Dinamarca não estivesse presente.

Diante dessas ousadias, a crítica especializada da época clamou, muitas vezes, pelo espírito ultrajado de Shakespeare, de Molière ou Racine, mas não conseguiu ressuscitá-los de seus irremediáveis jazigos. Com o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo, largos passos foram dados para uma radical alteração dos padrões cênicos, abrindo a vereda para o definitivo triunfo do papel do encenador. Foi dentro desse panorama de disputas e acusações, inflamadas defesas quer de uma quer de outra posição, que o livro de André Veinstein surgiu, como tentativa de dimensionar e avaliar o teor da contenda. E, como já adiantei, a encenação levou a melhor.

A linguagem

Nenhuma discussão sobre o teatro – histórica, estética ou semiótica – pode deixar intocado aquilo que constitui seu cerne: a representação. Ou seja, o arranjo resultante de todos os conjuntos simbólicos arregimentados para dar concretude à cena, a começar pelo trabalho dos atores e atrizes, abarcando dos figurinos aos cenários, dos iluminadores aos maquinistas, dos técnicos aos espectadores, uma vez que a representação é a articulação de uma linguagem simbólica, modalidade de códigos e discursos a serem compartilhados com o público. Tal função dialógica da natureza



teatral constitui um de seus aspectos fundantes.

Vivemos dentro de uma “semiosfera”, uma camada de signos que, interligados entre si, 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.⁶

O teatro é uma condensação da teatralidade. É, portanto, uma especialização e um engrandecimento de uma característica humana básica – o mimetismo. 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 ainda são encontráveis em vários rituais sacros ou profanos em muitas civilizações. Nos alvares do teatro ocidental, na Grécia Arcaica, esse mimetismo é verificável nos rituais em torno de Dioniso, quando homens vestidos com peles de bodes se entregavam às danças de desvario para cultuar a vivificante presença da primavera, consumir o vinho novo e a inseminar as sementes.

Essa capacidade de transmutação abarca aquilo que a sociologia designa como dramatização social e a teoria cênica como teatralidade, uma qualidade humana comum que, quando adensada, forja a interpretação teatral, a expressão corpórea do outro. Ou seja, o ator é aquele 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-lo ou analisá-lo, torna-se necessário entender os códigos que opera, a linguagem que cria e emprega, a natureza dos signos que mobiliza, os discursos que articula. Até que os primeiros textos surgissem na Grécia, um longo caminho foi percorrido entre o mimo primitivo e o ator.

Ator é o substantivo que designa aquele que age, que joga, que executa, que realiza a ação, ou seja, performa. A performance refere, em suas origens, algo agido, algo executado, algo realizado através da intervenção humana (SCHECHNER, 2006). Com o desenvolvimento das máquinas, a palavra ganhou um *status* abstrato e um viés qualificativo, razão pela qual hoje é comum falar-se em performance da Bolsa de Valores ou de um carro de corrida.

Mas ela qualifica, sobretudo, o trabalho humano em qualquer situação de desempenho, do teatro aos esportes, do ofício ao jogo, da guerra à paz. É essa

⁶ A noção de “semiosfera” está associada ao nome de Iuri Lotman e seus discípulos reunidos na chamada Escola de Tartu, Rússia, que redimensionaram a semiótica dentro de padrões sociais e sistemas interconectados em rede. Ver LOTMAN, 1996.



capacidade de fazer, de construir, de mudar e alterar (bem como seus antônimos) que é propriamente cultural, que é digna de tornar-se um objeto histórico ou ganhar destaque enquanto objeto das ciências humanas, uma vez que aponta as miríades de comportamentos possíveis à espécie.

Estudos

Embora a história cultural desfrute de um passado já relativamente longo, foram poucas suas incursões que investigaram o teatro. Cito algumas delas, como referência: *A cultural history of theatre*, de Jack Watson e Grant McKernie (1992), um grande panorama internacional que possui o inconveniente de tratar o século XX apenas da óptica do teatro norte-americano, país de origens dos autores; *Performance studies*, de Richard Schechner (2002), amplo apanhando das 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 Goldfarb (2004), estudo construído a partir de uma perspectiva norte-americana, com destaque para as origens de alguns formatos cênicos específicos, como o indígena, o negro, o homossexual, além de formatos populares como a opereta, o teatro musicado e o burlesco.

Gostaria de examinar mais detalhadamente alguns títulos, não apenas por me parecem mais incisivos como, decididamente, articularem proposições metodológicas de grande valia para quem queira se aventurar na empreitada de pesquisa dos fenômenos teatrais.

Lançado em 1988, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, do italiano Marco De Marinis, institui-se como um marco divisório entre os anteriores estudos de teor semiótico e as novas preocupações descortinadas 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 International School of Theatre Anthropology (ISTA), instituição coordenada por Eugenio Barba reunindo artistas pesquisadores orientais e ocidentais. Um amplo capítulo da obra é dedicado à análise da 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. Alterações paradigmáticas igualmente verificáveis na sociologia e na antropologia daquela década são mobilizadas, visando dar suporte conceptual às noções introduzidas. Tomando a *commedia dell'arte* como fenômeno histórico limitado a um tempo e espaço bastante preciso (a Europa do Renascimento até meados do século XVIII), De Marinis vale-se da semiótica para investigar características do 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. Num capítulo seguinte seu olhar volta-se ao contraponto entre o “espetáculo da sociedade” e a “sociedade do espetáculo”, discutindo com profundidade as relações 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 dessa obra investiga as possibilidades de registro, documentação e manipulação de informações relativas às artes cênicas em relação 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. Num novo estudo, a obra é encerrada com apontamentos dedicados à participação do espectador no contexto da recepção crítica, num momento em que mídias de massa concorrem em modo hegemônico e abusivo em relação à formação da sensibilidade das plateias. Pelo olhar inovador, sutileza metodológica e agudas percepções sobre as variações das práticas cênicas, a obra de Marco De Marinis é um valioso instrumento para a construção de uma história cultural do teatro.

A professora e pesquisadora alemã Érika Fischer-Lichte possui expressiva folha de serviços prestados aos estudos teatrais, em seu país e no exterior, com destaque para a presidência da International of Theatre Research, órgão da UNESCO com reputação em todo o mundo. São poucos seus títulos disponíveis em inglês, mas o volume *The show and the gaze of theatre – a european perspective*, reunião de ensaios lançados pela Universidade de Iowa (1997), fornece ao interessado um profundo e minucioso panorama de seu trabalho.

Também articulando uma perspectiva semiótica em seus primórdios, Fischer-Lichte foi se encaminhando, pouco a pouco, 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 relativos à civilização, para enfatizar o papel cumprido pelo teatro nesse percurso: em determinados períodos, foram as atrizes que ditaram hábitos sociais, impondo comportamentos, modas e estilo de vida às damas da sociedade, especialmente naquelas articuladas em torno das cortes. Há uma teatralidade própria àqueles jogos sociais, onde ver e ser visto passa a instituir protocolos precisos para os relacionamentos.

O período conhecido como de reteatralização, entre o final do século do XIX e 1940, marcou, na Europa, o advento das vanguardas históricas e uma sucessão de revoluções. Meios técnicos inovadores, como a luz elétrica, o cinema, a sonorização, o telefone, o telégrafo, 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 definir a pós-modernidade.

Outra parte do texto é dedicada ao interculturalismo, campo de extremo interesse num mundo cada vez menor e globalizado. O que esperar de uma encenação japonesa de *As Três Irmãs*, consagrado texto do autor russo Anton Tchécov? Que vínculos e sobrevivências podem ser ainda percebidos entre o Barroco e a Pós-Modernidade, em suas desmesuras, metáforas e gigantismo? As respostas são surpreendentes, ao percebermos os fios subterrâneos que ainda vibram nas diversas expressividades 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 de Érika Fischer Licht se encerra com agudos ensaios envolvendo a historiografia do teatro, especialmente o dedicado ao nome de certas personagens, o conceito de “alegoria” em Walter Benjamin e no teatro de nosso tempo presente, as crises e oposições entre o drama escrito e o oral, e aquele que pode ser considerado a joia da coroa: seu estudo sobre as particularidades de análise da performance, 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.



A terceira obra que selecionei foi escrita por um chileno que vive nos Estados Unidos, editor da revista Gestos, ligada ao departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, Irvine, cujo nome é Juan Villegas. Autor de mais de uma vintena de títulos, sua obra exerce grande influência em todo o continente. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina* (2005) reúne ensaios dedicados às várias facetas dessa problemática, iniciando-se por uma exposição de método: a delimitação de alguns conceitos operativos básicos, tais como teatralidade e performance, bem como aqueles que norteiam os novos paradigmas que devem informar qualquer investigação no rumo da história cultural.

É preciso lembrar que o teatro latino-americano entrecruza três tradições: a indígena, a negra e a branca. Na última, que se tornou dominante, contou com a participação de padres e missionários, que exercitaram um vínculo pedagógico pronunciado desde seu advento. Verifica-se, desde então, uma luta em torno das hegemonias, marcadamente relevante nas questões afeitas à interpretação (atores e atrizes) e autoria (muitos títulos anônimos). Após as revoluções de libertação nacional, há o percurso da busca de identidades (quase sempre marcados pelos traços do Romantismo imperante e afirmação das burguesias locais). Um percurso que só irá se completar entre os séculos XIX e XX, durante a crise aberta com o início das vanguardas históricas, num momento em que a maior parte da América Latina luta contra o imperialismo econômico.

O século XX demarca, no continente, as contradições culturais próprias ao subdesenvolvimento. Num primeiro momento, entre 1930 e 1950, a eclosão dos projetos modernizadores, que não deixam de também conter certo escapismo e a busca de referenciais pinçados da mitologia greco-latina; para, numa 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 moldadas segundo padrões comerciais, que vão produzir não apenas o teatro mais instigante e atuante junto ao público como, com grande vantagem, a ampliação dos temas, enfoques, assuntos e abrangência no consumo do teatro, através de excursões, viagens e a constituição de redes independentes de organização.

Embora a obra de Villegas seja fortemente orientada pelo teatro hispano, o Brasil não deixa de nela se reconhecer e se espelhar, dadas as semelhanças estruturais que percorrem os países da região. Aqui e ali nosso autor faz referências ao Brasil,



sempre que a ocasião se mostre interessante, destacando peculiaridades convivendo com as generalizações. Do ponto de vista metodológico esse texto do autor, ao lado de seus outros títulos, ajudam a conformar substratos interpretativos de grande qualidade, em sintonia, mas não decalcados, de modelos norte-americanos e europeus. O que representa um viés próprio e singular, quando pensamos nas especificidades que marcam nossas expressividades cênicas, sem equivalentes naquela conjuntura internacional.

Está aberto o caminho, portanto, àqueles que desejam adentrar esse fascinante mundo da cena a partir de perspectivas renovadas, em sintonia com o que de mais instigante a teoria da história e das artes cênicas vêm operando nas últimas décadas. O caminho não é fácil – nenhum caminho histórico o é –, mas são as gratificações trazidas pelo objeto que alimentam essa empreitada, surpreendendo com momentos muito felizes a escolha.

Abstract: The article focuses on some possible relationships between cultural history and theater. It thus makes allusion to the different meanings this art possesses in the West, especially from the point of view of the opposition between the dramatic text and the staging. Being a complex semiotic object, the theatrical phenomenon also embraces the public, which means that its historical narrative should cover both sides of the scene. As reference and exemplification of possible historiographical paths three important titles of international theatre scholars regarding interpretive method issues are examined: Marco De Marinis, Érika Fischer-Lichte and Juan Villegas.

Key words: History, theater, cultural history, teatrology.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil', In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DE CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro*. Lineamenti di una nuova teatrologia. Firenze: La Casa Husher, 1988.



- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993 e 1994. Volumes 1 e 2.
- FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012. Volumes 1 e 2.
- FISCHER-LICHTE, Érika. *The show and the gaze of theatre – a european perspective*. Iowa: University of Iowa Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. Valencia: Fronesis-Catedra: 1996. Volumes 1, 2 e 3.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.
- MOSTAÇO, Edelcio et al. (org.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- MOSTAÇO, Edelcio. (org.) *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010.
- MOSTAÇO, Edelcio. *O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAGLER, Alois Maria. *A sourcebook in theatrical history*. New York. Dover Publications: 1959.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília, 1936.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies*. London: Routledge, 2006.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SOUZA, Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1960. Volumes 1 e 2.
- VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthetique*. Paris: Flammarion, 1955.
- VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- WATSON, Jack; McKERNIE, Grant. *A cultural history of theatre*. New York: Longman, 1992.
- WILSON, Edwin; GOLDFARB, Alvin. *Living theatre, a history*. New York: McGraw Hill, 2004.

Artigo recebido em 25/07/2012
Artigo aceito em 05/09/2012