

O TEATRO COMO OBJETO DA PESQUISA HISTÓRICA

Miliandre Garcia
UEPG

Resumo

Esse artigo é resultado parcial de um trabalho de mapeamento dos problemas, das abordagens e dos objetos que contemplam o diálogo entre história e teatro, partindo principalmente do caso brasileiro. Nessa primeira etapa, buscamos refletir sobre o teatro como uma linguagem específica (não mais considerado subgênero da literatura) e igualmente complexa (não restrito unicamente à dramaturgia). A partir desses pressupostos, procuramos pensá-lo como objeto de pesquisa histórica contemplando questões relacionadas às fontes, aos referenciais teórico-metodológicos, à historiografia e as suas dinâmicas internas (as peças, as encenações etc.) e relações externas (com o Estado, os governos etc.). Numa segunda etapa, pretendemos dar continuidade ao levantamento das pesquisas sobre teatro nos programas de pós-graduação em história e, partir disto, definir linhas mestras da produção acadêmica brasileira nessa intersecção.

Palavras-chave:

Teatro; Teatro brasileiro; História; Pesquisa histórica.

Ainda que num ritmo lento, a dinâmica da escrita da história do teatro (estrangeiro e nacional) vem acompanhando os movimentos de renovação da historiografia no Brasil e no mundo. Até o século XIX e início do XX, a escrita da história e o trabalho dos pesquisadores concentraram-se, predominantemente, em textos escritos e documentos oficiais que no âmbito da escrita da história do teatro resultou na ênfase sobre o texto e na projeção do autor, convertendo-se numa espécie de capítulo da “história da literatura”, escrito em sua maioria por professores e especialistas dessa área (ver FARIA, 2012, p. 15).

Nas primeiras décadas do século XX, no entanto, iniciou-se um movimento de renovação da escrita da história que se por um lado teve repercussão tardia no diálogo entre a história e o teatro, por

Abstract

This article is the partial result of a research mapping work of problems, approaches and objects that contemplate the dialogue between history and theater, that start specially from the brazilian case. In this first stage, we seek to reflect on theater as a specific language (no longer considered a subgenre of literature) and equally complex (not restricted to dramaturgy). Based on these assumptions, we try to think of it as an object of historical research contemplating issues related to sources, to theoretical and methodological references, to historiography and its internal dynamics (the pieces, the reenactment etc.) and external relations (with the State, governments etc.). In a second stage, we intend to continue the research on theater in post-history graduate programs and, based on this, to define the main lines of brazilian academic production at this intersection.

Keywords:

Theater; Brazilian theater; History; Historical research.

outro propiciou o desenvolvimento teórico-metodológico das pesquisas acadêmicas que têm levado em consideração as especificidades do fenômeno teatral, em conexão com as demandas de seu tempo e sob perspectiva interdisciplinar.

Na área da história, o predomínio da dramaturgia pode estar relacionado à formação do historiador que tem longa experiência na análise de fontes escritas e documentos oficiais em detrimento de textos não escritos e linguagens artísticas. Também às facilidades de acesso às fontes impressas que se encontram disponíveis em instituições de naturezas diversas, tais como bibliotecas, livrarias, centros de documentação e arquivos (públicos e privados). Mas esse quadro vem sendo substantiva e paulatinamente alterado, sobretudo no âmbito acadêmico, cujas pesquisas

têm contribuído para a definição de novos problemas, abordagens e métodos.

Na bibliografia recente acerca do fenômeno teatral, o predomínio da dramaturgia tem sido analisado como manifestação do “textocentrismo” (MOSTAÇO, 2012, p. 2) que teve seu ápice no século XIX e a partir de então foi suplantado por novos fenômenos, desde a projeção do ator em fins deste século, passando pela primazia do encenador nas primeiras décadas do século XX até o surgimento do diretor nesse mesmo século, intimamente relacionado à emergência do teatro moderno (BRANDÃO, 2009, p. 47, 65–66). Nessa sucessão simultânea de funções e papéis, “o teatro moderno enquanto consciência aguda de sua condição cênica explodiu todos estes referenciais anteriores e, exatamente por causa dessa virada, promoveu uma libertação generalizada da arte teatral, em direção a uma multiplicidade absoluta” (BRANDÃO, 2009, p. 46), passando a influenciar a própria definição de teatro, não mais limitada à dramaturgia, mas, ao contrário, expandindo-se em várias direções.

Considerado em sua abrangência, o teatro ampliou seu horizonte de entendimento, constituindo-se numa “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 existir um texto prévio” (MOSTAÇO, 2012, p. 02–03) e, paulatinamente, passou a ser considerado “uma instância cultural complexa, fusão de um intercâmbio de signos que, confrontados entre si, ensejam um fato cultural novo, maior e potencializado em relação às linguagens conclamadas em sua produção, no qual o texto dramático é apenas uma parcela – nem sempre a mais relevante – a conformar sua estrutura” (MOSTAÇO, 2010, p. 07).

Atualmente, a questão central na história do teatro, portanto, não é destituir o lugar consagrado à dramaturgia e seus autores, mas sim dispor de um olhar mais ampliado sobre o fenômeno teatral e, conseqüentemente, sobre a escrita da sua história que, diante das suas potencialidades de análise como objeto de pesquisa, apresenta-se de maneira praticamente ilimitada, tal qual acontece com a própria história.

No diálogo entre história e teatro, a questão das fontes interessa particularmente. Durante muito

tempo, ressaltou-se o caráter efêmero dessas fontes de pesquisa, sobretudo quando associadas às dificuldades de registro do ato de encenação, convertendo-se num empecilho em relação a outras artes que dispõem de suportes bem definidos como a música (que tem o disco, o CD, o DVD); o cinema (a fita K7, também o CD, o DVD); a pintura (a tela, o mural); a escultura (o bronze, o mármore) e assim por diante.

No entanto, as fontes disponíveis aos pesquisadores do teatro são bastante diversificadas, além de apresentarem formatos distintos desde os registros mais tradicionais como arquivos de fotos, programas de espetáculos, esboços do cenário, desenhos do figurino, documentos administrativos, cartazes de propaganda, crítica teatral, partituras musicais e registros fonográficos, projetos arquitetônicos; passando por arquivos pessoais como diários de artistas, cadernos de camarim, cadernos de fãs, anotações do diretor; até se desdobrar em depoimentos e entrevistas que foram concedidos à época do evento ou em momento posterior.

Em arquivos públicos e centros de documentação tem-se acesso aos depoimentos de artistas e também às críticas teatrais através, na maioria das vezes, de recortes de jornais. As críticas teatrais e o depoimento dos artistas se informam sobre a constituição de uma crítica teatral no país e a constituição de uma “memória histórica” do teatro, não devem ser analisados com um bloco único, a partir de um pensamento homogêneo, pois guardam entre si diferenças substantivas de métodos de trabalho, tal como a de revelar um pensamento sistêmico sobre o teatro brasileiro, ou então apenas resultar de um interesse eventual de alguém do meio (ver PATRIOTA, 1999, p. 55–92; BRANDÃO, 2009, p. 29–30)¹.

Os recortes de jornais, por sua vez, se trazem informações valiosas acerca do objeto de pesquisa, costumam ocultar questões essenciais ao desenvolvimento do trabalho, principalmente quando não há maiores informações sobre ele, impossibilitando conhecer e analisar a posição do seu autor, o perfil do jornal, a tecnologia da época, a espécie do documento, a origem das demandas a até mesmo a natureza do ajuntamento. Um exemplo dessas dificuldades é o depoimento de Nelson Rodrigues, quando ele se projetou como

dramaturgo com a peça Vestido de Noiva, de 1943, no qual afirmou: “naquele tempo eu ainda precisava do êxito, do artigo no jornal. Eu fazia qualquer coisa para ter artigo no jornal e escrevi muito artigo sobre mim mesmo, com pseudônimo” (apud BRANDÃO, 2009, p. 92).

Portanto, quando se toma a crítica teatral ou até mesmo o depoimento dos artistas como fontes de pesquisa, via recortes de jornais ou outros suportes e modalidades, tem que se ter claro que não se tratam simplesmente de um conjunto de informações sobre o universo teatral, muito mais que isto, eles visam a construção de sentidos em torno do teatro e do seu lugar nessa história. Como os jornais, tais fontes “aparecem não como folhas mortas, mas dotados de *ação*” e por isso não podem ser isoladas dessa condição, uma vez que “são *prática* política de sujeitos atuantes” (VESENTINI apud PATRIOTA, 1999, p. 53).

Ao material já disponível ao historiador de teatro, agrega-se a realização de entrevistas que, através de uma metodologia apropriada, permite identificar demandas individuais em voga no processo de construção da memória. Esta que se materializa na maioria das vezes por depoimentos antagônicos, quase nunca por interpretações consensuais, e que via de regra se dão em momento posterior quando um dos projetos em confronto já se firmou como versão hegemônica (ver, por exemplo, a série Depoimentos, volumes 1 a 6).

Portanto, independentemente da natureza da fonte eleita, cada uma delas requer um tratamento condizente com sua espécie documental, especialmente as fontes orais que se materializam através da mediação do pesquisador, cujas perguntas são formuladas a partir das demandas de sua pesquisa, e do depoente propriamente dito, cujas perguntas são interpretadas no presente à luz da memória de eventos passados. Como enfatizou Tania Brandão,

Existem substâncias um tanto inefáveis norteando as memórias e o dizer: a fama, o encantamento do próximo, a admiração dos contemporâneos, o reconhecimento e até mesmo o lugar na história depois do lugar ao sol”, nas quais os sujeitos históricos, “*gente de teatro*, não são inocentes do verbo, passaram suas vidas em intimidade com a alquimia das palavras (BRANDÃO, 2009, p. 35).

De todo modo, esse complexo processo de rememoração do passado deve ser enfrentado

pelo historiador em virtude dos benefícios que trazem às pesquisas nessa área, desde que se precavendo dos riscos do empreendimento. Entre estes, o mais perigoso e desonesto é a manipulação consciente da entrevista, e o mais ingênuo, porém igualmente perigoso, concentra-se na passividade diante de memória alheia.

É importante ressaltar que no caso das produções teatrais nem sempre é possível trabalhar com fontes inéditas. Na maioria das vezes, delas só restam as que já passaram por processos de reconhecimento que lhes garantiram o *status* de “obra de arte”. Sendo assim, não é comum que o historiador seja o “primeiro leitor” de um documento inédito, que esteja sob a guarda de arquivos de origens diversas, embora em alguns casos excepcionais isto possa acontecer². O mais provável, que normalmente acontece, é que dispomos de objetos já selecionados por um sistema predeterminado de publicações, exposições, curadorias, entre outros, cujos critérios de seleção nem sempre estiveram (ou desejou-se que estivessem) disponíveis a todos. Cabendo-nos, portanto, investigar também como se deu a constituição dessa memória e em contrapartida seu processo de esquecimento³.

Ao eleger como objeto de pesquisa a “obra de arte”, de modo geral, e as manifestações teatrais, de modo específico, temos que considerar que estas foram e estão inseridas num “sistema de referências” cunhado por agentes sociais, com interesses diversificados, por vezes variáveis, que definiram uma hierarquia às obras baseado em múltiplos critérios, nem sempre objetivos. Esse princípio metodológico de tratamento das fontes permite reconhecer a constituição de uma “memória histórica” que organiza ordenamentos estéticos a partir de princípios valorativos, tais como as noções de “moderno”, “político”, “universal”, “clássico”, “engajado”, evidenciou Rosângela Patriota (2008, p. 35–36); ou então em generalizações como “teatro brasileiro”, “teatro moderno” ou até mesmo “teatro”, sublinhou Tania Brandão (2009, p. 43–44).

No tratamento das fontes, se não podemos ignorar o processo de consolidação da obra em arte, também não podemos ignorar a sua dimensão histórica, evitando-se de um lado subestimar seu potencial como linguagem, e de

outro desconsiderar sua relação com o contexto. Ao pensar a linguagem artística em diálogo com o seu tempo, não se quer com isso diluir suas características intrínsecas, mas expandir as possibilidades de análise, analisando-a na intersecção dessas instâncias, que não são tomadas a partir de esquemas hierárquicos, mas sob a perspectiva de complementaridade. Noutras palavras: a linguagem que não deve ser tratada como mais importante que o contexto, nem o contexto considerado superior ao indivíduo e sua obra.

A partir da expansão das fontes e do diálogo interdisciplinar vem se desenvolvendo na área de história, bem como em áreas afins, um referencial teórico buscando contemplar o fenômeno teatral em toda a sua complexidade, desdobrando-se em estudos de casos que acabam por compor um rico mosaico da produção teatral. Nesse momento, gostaríamos de concentrar a atenção nas contribuições de natureza teórica.

Iná Camargo Costa, em um dos seus últimos livros publicados, analisa como se deu o processo de transformação do drama que, de um instrumento da ideologia burguesa a serviço da manutenção da hegemonia no século XIX, acabou não só sedimentando valores de uma classe em ascensão naquele contexto histórico, como também se convertendo em sinônimo de representação teatral em vigor até os dias de hoje. Na concepção da autora, portanto, escrever e encenar peças teatrais, a partir do referencial dramático, corresponde a endossar as regras de funcionamento da sociedade burguesa, tanto as que o drama enuncia (em sua concepção formal), quanto as que ele esconde (em sua orientação ideológica) (COSTA, 2012, p. 15–17, 55). Forma e conteúdo, portanto, são indissociáveis nessa compreensão mais expandida do fenômeno teatral.

Ao contrário do desenvolvimento da crítica e do ensino e do exercício das censuras policial e econômica, há mais de um século o teatro vem se libertando dessas amarras estéticas e ideológicas e se desenvolvendo em múltiplas possibilidades e experiências (COSTA, 2012, p. 18–19). Para a autora, a atuação e obra de Bertolt Brecht (1898–1956) é a síntese mais acabada desse processo, que culminou na consolidação do “teatro épico”, que se define como “a forma teatral encontrada,

num processo de aproximadamente 40 anos, por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores, que constitui o mais complexo dos focos narrativos até hoje experimentados pela cena contemporânea” (COSTA, 2012, p. 91). Isto num momento histórico em que

Todas as formas culturais que a modernidade desqualificou e jogou no limbo só voltaram para a ordem do dia a partir do fim do século XIX porque surgiu o movimento socialista, colocando em pauta os interesses dos trabalhadores que, sobretudo no plano cultural, eram divergentes havia séculos dos interesses da burguesia, do drama e das concepções de mercado das artes (COSTA, 2012, p. 135).

Dessa breve apresentação da pesquisa de Iná Camargo Costa, podemos concluir que, se o teatro sempre foi palco para a luta de classes, o gênero dramático resguarda os valores burgueses e o teatro épico representa a classe trabalhadora. Demarcar tais articulações ideológicas não é só um “artifício retórico”, segundo ela, mas busca também afirmar uma tomada de posição por parte do dramaturgo.

Também nos trabalhos recentes, o conceito de *multiculturalismo* em territórios híbridos tem substanciado um número significativo de pesquisas acadêmicas, principalmente quando se trata do fenômeno teatral na América Latina. É considerado bastante apropriado para tratar da pluralidade de culturas que compõe um sistema social, estendendo-se inclusive às culturas subalternas excluídas ou que não foram assimiladas pela *hegemonia cultural*. Na área de teatro, as reflexões do teórico chileno Juan Villegas (2005, 2010) têm se voltado para o estudo das teatralidades em sociedades multiculturais como parte de um “processo de apropriação e utilização funcional”, porque “se apropriam, por diversas razões, de teatralidades utilizadas por outro sistema cultural e, com frequência, as isolam de seu significado no sistema original, reutilizando-as com significado similar ou totalmente diferentes” (VILLEGAS, 2010, p. 102).

A legitimidade da muticulturalidade como perspectiva teórica implica em “aceitar a historicidade de cada cultura e as imbricações entre elas como integradas à sua historicidade” (VILLEGAS, 2010, p. 108), “levando em

consideração outras práticas culturais e estéticas não coincidentes com o cânone oficial e o cânone da hegemonia cultural” (VILLEGAS, 2010, p. 97). Também que “cada cultura tem suas próprias teatralidades, e algumas delas adquirem maior relevância pela sua associação com os grupos de poder dentro dos setores onde é praticada” (VILLEGAS, 2010, p. 108). Essa gama de teatralidades é, então, selecionada pelos poderes culturais que as dividem entre aquelas “com eficácia estética e com capacidade potencial de ser portadora da ideologia do grupo cultural a que pertencem os artistas”, e aquelas que se encontram à margem dessas “teatralidades não legitimadas esteticamente” (VILLEGAS, 2010, p. 108) que, por vezes, mas não necessariamente, costuma incorporar as culturas não hegemônicas ao seu projeto cultural (VILLEGAS, 2010, p. 89). Cabe destacar que o *multiculturalismo* no teatro não só dialoga com realidades culturais múltiplas como também articula referenciais teóricos plurais que vão desde os estudos culturais e a semiologia, até conceitos de tradição marxista, como o de *hegemonia* (GRAMSCI, 1978).

Na história cultural do teatro e na sua transição do “palco à página”, destaca-se o trabalho de Roger Chartier que, além de considerar o conteúdo do material impresso e sua ênfase sobre o texto e o autor, busca incorporar o estudo morfológico dos suportes e as modalidades de inscrição do texto, bem como a recepção dos públicos e suas práticas de leitura. Ao se aproximar da “sociologia dos textos”, definida por D. F. MacKenzie, como “a disciplina que estuda os textos como formas impressas e seus processos de transmissão, incluindo seus modos de produção e de recepção” (apud Chartier, 2002, p. 12), Roger Chartier afirmou que se distancia “tanto da história literária tradicional, apegada à toda-poderosa soberania do autor, como da crítica semiótica que atribui a significação dos textos unicamente ao funcionamento impessoal e automático da linguagem” (CHARTIER, 2002, p. 12).

O resultado dessa abordagem para a pesquisa histórica, especialmente para o diálogo entre história e teatro, é a ampliação das possibilidades de análise que não mais se limitam ao texto fixo e impresso, às normas estéticas e formais, à leitura individual e silenciosa e à busca de significados e sentidos, mas estendem-se para as negociações

com os agentes intermediários, as mediações das técnicas de impressão e os modos de transmissão do texto, bem como a natureza do destinatário da mensagem, as transformações das práticas de leitura e as relações entre as palavras e as coisas (CHARTIER, 2002, p. 18–19).

A partir desses referenciais teóricos, novas abordagens vêm se estruturando no âmbito das pesquisas acadêmicas. Nesse momento, gostaríamos de voltar a atenção para os principais trabalhos que na área de história e em trabalhos recentes tem contemplado o diálogo entre história e teatro, a partir da seleção e análise de fontes e de critérios metodológicos bem definidos.

As expectativas por uma nova história do teatro brasileiro têm sido depositadas na intersecção de contribuições do passado, sob perspectiva generalizante, com as pesquisas acadêmicas que vem priorizando estudos de caso, seja na forma de teses e dissertações (FARIA, 2012, p. 19–20), ou como tem sido mais frequente a partir da publicação de coletâneas e artigos. Na escrita desse artigo, destacamos, além de teses, dissertações e dossiês temáticos, quatro coletâneas que reúnem um conjunto substantivo de análises sobre teatro e sintetizam esse movimento de renovação do diálogo entre história e teatro, são elas: A história invade a cena, organizada por Alcides Freire Ramos, Fernando Peixoto e Rosangela Patriota (2008)⁴; Por uma história cultural do teatro, organizada por Edélcio Mostaço (2010)⁵; História do Teatro Brasileiro, dirigida por João Roberto Faria (2012); e História, teatro e política, organizada por Kátia Rodrigues Paranhos (2012)⁶.

Como já afirmamos, não é o caso de se destituir o lugar da dramaturgia nos estudos de teatro, mas sim torná-la um dos elementos constitutivos do fenômeno teatral. Como exemplo do uso da dramaturgia, como fonte de pesquisa, podemos citar um artigo de Adriana Facina que parte da obra de Nelson Rodrigues e do conceito de “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1979, 2002), para analisar questões inerentes ao texto teatral e à relação intrínseca com elementos externos a ele, partindo da ideia central de que “a linguagem e a significação são elementos indissociáveis do próprio processo social, envolvidos permanentemente na produção e na

reprodução da vida material” (FACINA, 2010, p. 264), cuja preferência de Nelson Rodrigues pela linguagem coloquial, reproduzindo a fala do carioca e suas expressões populares, apresenta “as contradições constitutivas de uma escrita que se quer popular e comunicativa numa sociedade marcada por uma desigualdade linguística fundamental na definição cultural das camadas dominantes”, que se caracteriza “pela detenção de códigos associados ao letramento e à educação bacharelesca” (FACINA, 2010, p. 276).

Para além da análise dramaturgica, destacamos o trabalho de Miriam Hermeto que abordou Gota D’Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes, como um *evento* do campo artístico-intelectual no período de 1975 e 1980, analisando-o a partir de três escalas de observação do objeto, que articulam as modalidades *de execução e circulação* (o livro e a leitura, o espetáculo teatral e a assistência e o disco e a audição), bem como a seus múltiplos focos de recepção (da censura e órgãos de informação, de artistas, jornalistas e intelectuais e também do público consumidor) (HERMETO, 2010, p. 22).

Num caminho convergente podemos situar o trabalho de Nátalia Cristina Batista (2019) que analisou a peça O Último Carro ou As 14 Estações, de João das Neves, como uma “peça-processo”, abrangendo as ambiguidades do momento da escrita (1964) e da encenação (1976–1978), bem como os processos de montagem em São Paulo e no Rio de Janeiro; entremeados à construção de uma perspectiva de teatro popular e de arte engajada, tensionadas pela vigência do regime militar e a estruturação do mercado, que atravessaram três temporalidades: as duas citadas acima (1964 e 1976–1978) mais uma terceira temporalidade (2012–2019), que se trata do momento de realização das entrevistas com atores, diretores, equipe técnica, entre outros.

Com o desenvolvimento de pesquisas no âmbito acadêmico merecem destaque trabalhos da área da história que têm se dedicado à revisão da literatura do teatro brasileiro, de uma perspectiva mais abrangente e de longa duração, como o realizado por Tania Brandão (2009, p. 73–84 e 2010, p. 333–375), ou a partir da literatura específica do teatro político, como o desenvolvido por Rosângela Patriota (1999, p. 53–98 e 2012).

Em capítulo publicado numa coletânea, Tania Brandão analisa a bibliografia da história do teatro no Brasil, dividindo-a em dois grupos com trajetórias distintas. Segundo ela, o primeiro grupo, denominado “passadista ou proto-história”, com publicações que reportam ao início do século XX, dedicou-se à construção de um panorama do teatro nacional, mantendo seu distanciamento histórico (MARINHO, 1994; FLEUISS, 1955; PAIXÃO, s.d.; SILVA, 1938). O segundo grupo, este associado à “história inovadora de um grupo moderno”, com reflexões que datam da segunda metade do século passado, concentrou-se na definição do teatro moderno no Brasil, sendo os autores desse grupo contemporâneos, às vezes protagonistas (DÓRIA, 1975; SOUSA, 1960; MAGALDI, 1962; PRADO, 1986, 1988, 1999; CAFEZEIRO; GADELHA, 1996).

De qualquer forma, o critério metodológico é definido por ela como um “artifício didático”, pois assinalam para diferenças na trajetória dos autores dos dois grupos, mas que de modo geral e em nenhum deles rompeu-se com a narrativa tradicional da escrita da história ou apresentou-se alguma inovação nas abordagens teóricas e metodológicas (BRANDÃO, 2010, p. 370). Grosso modo, enquadram-se “nas categorias de relato e enumeração cronológica, inventário dramaturgico, vivência pessoal, registro de efemérides, crônica impressionista ou crônica episódica, análise cênica, estudo histórico, com frequência misturando procedimentos de cada uma destas modalidades” (BRANDÃO, 2010, p. 341), cuja “identidade do nosso historiador do teatro, considerando-se as obras de longa duração, ainda está à sombra da velha história factual ou acontecimental, herdeira da vetusta história política devotada à listagem de feitos nobres e solenes em um encadeamento cronológico progressivo e cumulativo, as séries factuais” (BRANDÃO, 2010, p. 342). Sendo assim e de modo geral, as definições de teatro e história não são nesses trabalhos problematizadas, sequer mencionadas, como “se existisse um campo de estudos consolidado ou como se houvesse uma clareza cristalina a respeito do que História do Teatro possa ser” (BRANDÃO, 2010, p. 372).

Na contramão desse tipo de abordagem da história do teatro, Tânia Brandão, em seu livro Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della

Costa (2009), considerou que o “nascimento” do teatro moderno no Brasil não foi um movimento espontâneo de modernização teatral que se consagrou com a encenação de *Vestido de Noiva*, pelo grupo Os Comediantes, em 1943, de acordo com a versão construída pelos protagonistas desse teatro ou então por críticos simpatizantes dele, cuja dimensão histórica de produção das obras tem sido sublimada até hoje pela maioria dos trabalhos sobre teatro brasileiro, inclusive e temerariamente pelas pesquisas acadêmicas da área de história, que supostamente deveriam problematizar tais “versões oficiais” e não assimilá-las sem as devidas problematizações. Desconstruir como se deu esse processo de construção de uma “história oficial”, aceita por grande parte da bibliografia específica⁷, bem como resgatar a participação ativa de outros sujeitos históricos foram objetivos da autora nesse trabalho que é fruto de uma tese de doutorado.

Outra grande contribuição foi evidenciar como a análise do moderno no teatro brasileiro só é possível pela via da história da cena ou do espetáculo, não mais e somente pela história da dramaturgia e seu autor. Assim,

Se a história do teatro pôde, em larga medida, ser história da dramaturgia, a história do teatro moderno não pode de forma alguma ser reduzida a tal condição, sob a pena de que não se compreenda o seu movimento essencial, definidor, [no qual] só a cena - vale dizer, a presença densa e articulada - poderá traduzir os movimentos próprios da percepção e da conceituação do ser ocidental, cada vez mais fragmentário, cada vez mais sinônimo de multiplicidade (BRANDÃO, 2009, p. 42).

Também no que se refere ao teatro engajado, a maioria dos trabalhos foi produzida por pessoas vinculadas ao teatro nos anos 1960 e, portanto, agentes daquele contexto histórico. Ao longo dos anos, esse conjunto de referências ganhou um lugar privilegiado na historiografia do teatro, na medida em que deixou de ser tratada como fonte documental passível de crítica e se transformou em principais referências para as análises subsequentes. Tamaña influência, ao invés de contribuir para a formulação de novos problemas e revisão de teses já consagradas, resultou no assentamento de determinadas interpretações e na redução, quando não reprodução, de seus antagonismos estético-ideológicos.

Num estudo de caso do Teatro de Arena, Rosângela Patriota concluiu que todos os trabalhos

existentes não só aceitaram como reproduziram a periodização proposta por um dos seus principais integrantes: as etapas definidas por Augusto Boal para as atividades do Teatro de Arena em fins dos anos 1960, com os acontecimentos ainda em curso (PATRIOTA, 2005, p. 21)⁸. O artigo de Rosângela Patriota é bastante elucidativo no que concerne às referências bibliográficas sobre o Teatro de Arena em particular e à escrita da história do teatro brasileiro como um todo, pois evidencia os problemas decorrentes de uma assimilação acrítica dos textos de época pela historiografia do teatro brasileiro. Esse automatismo analítico resulta, segundo uma das principais historiadoras do teatro, da ausência de um tratamento crítico das fontes documentais, que ora são tomadas como interpretações “mais corretas” dos acontecimentos, ora como figuras ilustrativas da narração (PATRIOTA, 2005, p. 23); raramente como análises passíveis de problematização. Em suma: “em momento algum, os estudiosos questionam-se a respeito do lugar em que estas interpretações ocorreram” (PATRIOTA, 2005, p. 21).

O mesmo pode-se dizer da divisão do “teatro engajado” dos anos 1960 em dois grupos não só distintos como também antagonísticos (um vinculado ao nacional-popular e outro à contracultura) que, por ter sido aceita pela historiografia do teatro e ter se cristalizado no imaginário social, traz consigo problemas fundamentais às pesquisas na área como analisou Rosângela Patriota (1999, 2008, 2012) e Miliandre Garcia e (2012, 2013). Em primeiro lugar, a crítica ao teatro nacional-popular supôs-se a existência de uma “hegemonia cultural de esquerda” que, apesar de assumir a dianteira da *resistência cultural* contra as arbitrariedades do regime militar, teve uma atuação localizada enquanto oposição, foi acusada de se aproveitar das benesses do governo vigente que iam desde a aprovação de uma peça teatral pela censura de diversões públicas, à indicação de representantes do setor para a direção de instituições culturais, até o recebimento de apoio material para a produção de espetáculos teatrais (ver depoimentos de Escobar e Marcos, 1981). Em segundo lugar, a historiografia do teatro brasileiro não discutiu se, de fato, existiu uma “hegemonia cultural de esquerda” que se definia em oposição a outros núcleos teatrais e, se existiu, como ela se deu, mas assimilou-a passivamente.

Por absorver os impasses de uma época sem a devida problematização, a crítica ao teatro nacional-popular não se limitou aos anos 1960 - época de ouro do "teatro político" com as produções históricas do Teatro de Arena, do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), do Teatro Opinião e do Tuca, mas se expandiu para as décadas seguintes, numa fase de redefinição dos projetos estéticos, adequação às políticas do governo e demandas de mercado (ver GARCIA, 2012, 2013). No final da década de 1970 e início da de 1980, numa postura de combate no plano cultural àquilo que definiram como tendência hegemônica no campo político, uma parte significativa da crítica teatral e também dos artistas de teatro homogeneizou as experiências teatrais em ascensão desde fins dos anos 1950 e consolidação na década seguinte, sob a denominação genérica de nacional-popular que foi analisado grosseiramente como resultado direto do "populismo-reformista" (ver GARCIA, 2013), equação influenciada pela análise do fenômeno pela sociologia paulista (por ex. WEFFORT, 1978 e TOLEDO, 1982. Ver GOMES, 2001).

Portanto, se as críticas teatrais e os depoimentos pessoais constituem-se em principais fontes para o desenvolvimento de pesquisas com características interdisciplinares, ambos devem ser tomados como fragmentos de uma realidade, jamais descontextualizados do momento da produção e assim reapropriados como instâncias autônomas (PATRIOTA, 2008, p. 40).

Por outras vias e mais recentemente, o teatro engajado e suas múltiplas dimensões tem sido objeto de reflexão dos trabalhos já consolidados de Iná Camargo Costa (1996 e 1998), Rosângela Patriota (1999 e 2007) e Silvana Garcia (2004), dos artigos mais atuais de Kátia Rodrigues Paranhos (2010a, b, 2012a, b, c), das pesquisas de mestrado de Thaís Leão Vieira (2005) e Mariana Rosell (2018) e doutorado de Miriam Hermeto (2010a, b), Batista (2019), Igor Sacramento (2012a, b) e mais tangencialmente Miliandre Garcia (2007 e 2008).

Mesmo concentrando-se nas pesquisas da área de história, são infinitas as possibilidades de trabalho: podem contemplar análises das trajetórias, passando pelo exame da dramaturgia ou da crítica teatral, até as suas relações com a sociedade ou governo. No

entanto, todas essas possíveis articulações costumam demonstrar ao menos uma preocupação em comum, isto é, buscam contemplar as contradições e dilemas das experiências de engajamento, bem como o diálogo entre história, teatro e política. Ao considerar a dimensão histórica do teatro, resgata-se também suas relações com o mundo social. Dessa forma, são essenciais os trabalhos que dialogam com questões externas a ele como as sociedades de apoio mútuo no início do século XX (CAMARGO, 2011, 2012); as políticas culturais e as agências de fomento (CAMARGO, 2011; GARCIA, 2012); as trocas culturais entre Brasil e Portugal (COSTA; SOUSA JR., 2012); ou entre grupos com trajetórias convergentes como o grupo Opinião e Teatro Moderno de Lisboa (PARANHOS, 2012b); as censuras no século XIX, reconstruindo sua gênese no Brasil e a experiência do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) (SOUZA, 2002 e GARCIA; SOUZA, 2019); e na segunda metade do século XX, retomando a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em 1945 e o processo de *resignificação* deste durante a ditadura militar (GARCIA, 2008 e GARCIA; SOUZA, 2019). Por fim, importante sublinhar que pesquisar temas tangenciais ao teatro não devem ser entendidos como uma fuga do historiador que, não dispondo de instrumental específico para analisar a linguagem artística, refugia-se num mundo à parte da prática teatral. Ao contrário, são trabalhos essenciais, pois evidenciam como o fenômeno teatral incorpora elementos externos e também reage a eles, seja pela via da negociação, seja pelo embate direto, e como estes influenciam diretamente a produção teatral.

Para encerrar esse artigo, que procura contemplar o diálogo entre história e teatro, cabe sublinhar que não somente as manifestações teatrais se nutrem da sociedade e seus indivíduos para se concretizar, como também estes podem incorporar metáforas do palco (dramatização, performance, teatralidade etc.) na sua vida cotidiana, como assinalou Edécio Mostaço (2010) ao resgatar a dinâmica de uma festa barroca no interior da Bahia no século XVIII, ou então no universo da política, como fez Adalberto Paranhos (2012) ao tratar de três experiências de análise das relações entre política e teatro na longa duração: as teses de Maquiavel acerca da "estratégia das aparências", as reflexões de Edward P. Thompson sobre o "teatro dos poderosos" e o "contrateatro dos pobres" e a teatralização da política no Estado Novo.

Em linhas gerais, os estudos da teatralidade, sob a influência da semiologia, especialmente de Roland Barthes (1977), incorporam

A análise do discurso, das linguagens, das imagens, da retórica, da pragmática, da performatividade que reveste os atos da interação social, tornando-a apreensível não apenas no universo específico do palco como também [...] junto à sociologia, a antropologia, a história, em outras modalidades de relações humanas nas quais a representação faz-se presente (MOSTAÇO, 2010, p. 47-48),

que se pautam mais por instâncias intangíveis visando captar os sentimentos, gestos, egos, mentalidades e sensibilidades do que por registros convencionais como gravuras, fotografias e vídeos que impossibilitam observar a “qualidade presencial/convivial do ato vivo e tridimensional” (Idem, p. 51).

Como buscamos enfatizar até aqui e por diferentes caminhos, em sua maioria convergentes, pesquisadores da área da história ou áreas afins têm cada vez mais demonstrado interesse no diálogo entre história e teatro. Ao contrário de alguns campos artísticos como o cinema, a música, a literatura e as artes plásticas que, sob perspectiva interdisciplinar, já dispõem de uma gama considerável de trabalhos, outros como o teatro e suas conexões com a história só recentemente vem desenvolvendo seu aparato teórico-metodológico, porém, como vimos resumidamente aqui, já conta com referências imprescindíveis ao campo de pesquisa que vem demonstrando, por meio de dissertações e teses, um amadurecimento significativo.

NOTAS

01. Tania Brandão classifica-a em várias tipologias: matéria paga, crítica paternalista, crítica conivente, crítica ressentida, crítica interessada, crítica explosiva, crítica honesta, crítica isenta, crítica celebratória (2009, p. 30).

02. Um exemplo dessa excepcionalidade refere-se ao fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), sob custódia da Superintendência Regional do Arquivo Nacional (Brasília/DF). Exercendo a censura teatral centralizada no período de 1967/68 a 1975/78, o fundo da DCDP contém todos os textos teatrais (inéditos ou não, de autor nacional ou estrangeiro) cujos autores ou produtores tiveram intenção de montá-lo naquele

período (Garcia, 2008; Garcia, Souza, 2019).

03. Essa questão foi tratada por Rosângela Patriota em pelo menos dois momentos (1999 e 2008. p. 35).

04. Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos vêm reunindo um grupo de pesquisadores no Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura (NEHAC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) que, desde 1994, tem contribuído com pesquisas significativas na área de história, a exemplo da coletânea Patriota, Alcides, 2002.

05. Edécio Mostaço é um dos poucos autores que a um só tempo é analisado como fonte de pesquisa, a partir dos trabalhos *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião* (uma interpretação da cultura de esquerda) (1982), e *O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos* (1983), bem como é considerado referência basilar da nova história do teatro com seus estudos sobre performatividade (2009), teatralidade, performance, história cultural do teatro (2010), entre outros.

06. Kátia Rodrigues Paranhos e Adalberto Paranhos são editores da revista *ArtCultura* que, desde 1999, já publicou 39 números e tem prestado um grande serviço a pesquisadores da cultura, inclusive, a estudiosos do teatro, através de seus dossiês temáticos: História & Teatro (v. 7, n. 11, jul./dez. 2005), História & Teatro (v. 9, n. 15, jul./dez. 2007), História & Cultura de Classes, História & Teatro (v. 11, n. 19, jul./dez. 2009) e História, Teatro & Imagem (v. 13, n. 23, jul./dez. 2011).

07. Esse trabalho é de extrema importância para a historiografia do teatro como um todo, sobretudo para as pesquisas sobre teatro brasileiro da segunda metade do século XX que, não tendo o moderno como objeto de estudo, mas passando por ele de alguma forma, incorporaram essa versão já arraigada na literatura específica, sobretudo por críticos respeitáveis como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Não lhe dando a devida atenção, justamente por não ser esse seu objetivo de pesquisa, os historiadores acabam contribuindo para a perpetuação de uma versão não problematizada, mas assimilada passivamente.

08. São elas: 1) Não era possível continuar assim; 2) A fotografia; 3) Nacionalização dos clássicos; 4) Musicais (Boal, 1968).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Ensaio crítico**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BATISTA, Natália Cristina. **O tempo em processo: cultura na ditadura militar e os impasses em torno do popular na peça O Último Carro (1964–1978)**. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 213–251, jul. 1968.

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: Design Editora, 2010. p. 333–375.

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1996.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936–1945)**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CAMARGO, Angélica Ricci. Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 9, p. 34–51, jul./dez. 2012.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI–XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JUNIOR, Walter de. Travessias: trocas cênicas e culturais entre Brasil e Portugal. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 9, p. 15–33, jul./dez. 2012.

DEPOIMENTOS. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/SNT, 1976 a 1982. Volumes 1 a 6.

DÓRIA, Gustavo. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

ESCOBAR, Carlos Henrique. “Um intelectual sob suspeita”. In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 132–143.

FACINA, Adriana. Teatro e produção de conhecimento: o ponto de vista das ciências sociais. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 259–276.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FLEUISS, Max. Evolução do teatro no Brasil. **Dionysos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 5, p. 13–51, fev. 1955.

GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964–1988)**. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GARCIA, Miliandre. **Patética: o prêmio, a censura e a supercensura (anos 1970)**. Baleia na Rede, Marília, v. 1, n. 9, p. 135–157, jul./dez. 2012.

GARCIA, Miliandre. Políticas culturais no regime militar: a gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da hegemonia cultural de esquerda (1974–1979). In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 131–151.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins. **Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX**. Londrina: Eduel, 2019.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à canção engajada:** a experiência do CPC da UNE. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância:** a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, Angela de Castro. O populismo e as ciências sociais: notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge (org.) **O populismo e sua história:** debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 17–57.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional.** Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HERMETO, Miriam. **'Olha a Gota que falta':** um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975–1980). Belo Horizonte, 2010. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** Rio de Janeiro: SNT/Funarte/MEC, 1962.

MARCOS, Plínio. Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura... In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata:** dois movimentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 186–204.

MARCOS, Plínio. Subversão ou liberdade? **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 25 maio 1980. Folhetim, p. 11.

MARINHO, Henrique. **O teatro brasileiro.** Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro.** Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

MOSTAÇO, Edécio et al. **Sobre performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. Volume 1.

MOSTAÇO, Edécio. **O Espetáculo Autoritário:** pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

MOSTAÇO, Edécio. Teatralidade, a espessura do olhar. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro.** Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 37–62.

MOSTAÇO, Edécio. Teatro e história cultural. **Baleia na Rede,** Marília, v. 1, n. 9, p. 1–14, jul./dez. 2012.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política:** Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NOVAES, Adauto. Ainda sob tempestade. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. Rio de Janeiro: Europa, 1979–1980. p. 3–4.

PAIXÃO, Múcio da. **O teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Brasília, s.d.

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.) **História, teatro e política.** São Paulo: Boitempo, 2012. p. 35–58.

PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.) **História, teatro e política.** São Paulo: Boitempo, 2012.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Cruzando os mares: os grupos Opinião e Teatro Moderno de Lisboa - resistência e contestação político-cultural na década de 1960. **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 31–49, jan./jun. 2012.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dois e dois: quatro: Ferreira Gullar, o grupo Opinião e o Bicho. **Baleia na Rede,** Marília, v. 1, n. 9, p. 115–134, jul./dez. 2012.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Imagens, leituras e cenas: o grupo Forja e o mundo do trabalho. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro.** Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 277–307.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. O Grupo do Teatro Galpão e os espetáculos de rua. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs.) **História e imagens:** textos visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado das Letras, 2010. p. 15–32.

PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil. **História,** São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79–110, 2005.

PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa

histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Alderaldo & Rothschild, 2008.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (orgs.) **História e cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002.

PATRIOTA, Rosângela. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, n. 9, p. 69–91, jul./dez. 2012.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: USP/Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. Teatro; 1930–1980. In: FAUSTO, Boris (dir.). **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1986. Volume 11.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Alderaldo & Rothschild, 2008.

ROSELL, Mariana Rodrigues. **“Ator sem consciência é bobo da corte”**: frentismo cultural e realismo crítico na dramaturgia brasileira de matriz comunista, 1973–1979. São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes com Opinião: o individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional–popular. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, n. 9, p. 92–114, jul./dez. 2012.

SACRAMENTO, Igor. **Nos tempos de Dias Gomes**: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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

SOUZA, Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 volumes.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832/1868). Campinas: Unicamp; Cecult, 2002.

TOLEDO, Caio Navarro de. **Iseb**: fábrica de ideologias. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira (1962). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia.

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

VILLEGAS, Juan. Multiculturalismo e multiteatralidades na América Latina. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

WEFFORT, Francisco Corrêa. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOBRE A AUTORA

Miliandre Garcia integra o corpo docente do Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG); concluiu mestrado em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR) (2002) e doutorado em História Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2008); e publicou os livros: *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958–1964)* (Fundação Perseu Abramo, 2007) e *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*, em parceria com Sílvia Cristina Martins de Souza (Eduel, 2019).