

HistóriaS do Teatro Brasileiro

Angela de Castro Reis e Ana Luisa Lima

Na obra *O roubo da História: como os europeus se apropriaram das ideias e invenções do Ocidente* (2008), o antropólogo e historiador Jack Goody discute com contundência o viés etnocêntrico da maior parte da historiografia ocidental, mostrando como os historiadores europeus se apropriaram das conquistas de outras culturas, colocando-se como inventores de valores como democracia, capitalismo, individualismo e amor. Observando que “deixar de reconhecer as qualidades do outro é o melhor caminho para não se dar conta do potencial dele” (2008, p.9), o cientista social expõe de modo veemente as estratégias de dominação cultural perpetradas pelos europeus a partir da conceituação do passado e sua apresentação de acordo com o que aconteceu na escala provincial da Europa (frequentemente da Europa Ocidental), impondo ao resto do mundo esta conceituação.

O que a obra de Goody nos ajuda a lembrar é que a escrita da História traz sempre um ponto de vista, como igualmente aponta Mia Couto (2012, p.6), apropriando-se de um provérbio africano: “Até que os leões inventem suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça”. Do mesmo modo, Millôr Fernandes faz um comentário bem humorado sobre o tema:

A história é dos vitoriosos, isso já foi muito dito. O que não foi dito é que a história, mais do que tudo, é de quem tem os melhores historiadores. Os romanos, por exemplo, não iam chamar de finos e eruditos os países que, ocasionalmente, os venciam. Nunca deram colher ao inimigo. Átila ficou na história como exemplo de monstruosidade e primarismo intelectual porque obrigou os romanos a pedir penico – e não tinha um bom press-release. Você conhece algum historiador huno? (FERNANDES, 1996, p.226.)

Como observa Goody, “há sempre uma tendência em organizar a experiência a partir daquele que a examina, seja indivíduo, grupo ou comunidade” (2008, p.15). Os registros são feitos sempre a partir de um ponto de vista ideológico, sendo construídos, na maioria das vezes, por quem tem mais educação formal, poder econômico, poder político, fazendo com que certas histórias se tornam dominantes em detrimento de outras. Desse modo, é

importante entender os motivos pelos quais essa ou aquela produção foi vista como mais importante ou modelar.

No Brasil, até o surgimento de programas de pós-graduação em Artes Cênicas, Artes e Teatro nos anos 90 (e com mais intensidade a partir dos anos 2000) a bibliografia disponível sobre o teatro brasileiro do século XX voltava-se prioritariamente para os grupos amadores, as companhias e os atores que no fim da década de 30 e durante a década de 40 empenharam-se em uma renovação da cena teatral, abandonando padrões que, remanescentes do século XIX, firmaram-se nas primeiras décadas do século XX. Tal modelo historiográfico tinha como ponto de partida o eixo Rio - São Paulo, sendo marcante a escassez de registros acerca do teatro produzido em outras regiões do país, em qualquer tempo; os textos fora deste padrão ficavam restritos a seus locais de origem, praticamente não havendo circulação nacional de obras acerca do teatro baiano, pernambucano, cearense, gaúcho ou amazonense (para citar alguns exemplos). A *História do Teatro Brasileiro* editada por João Roberto Faria, lançada em dois volumes (2012 e 2013) pela Editora Perspectiva, de São Paulo, embora tenha dado uma importante contribuição à história do teatro brasileiro, mais uma vez reforçou o “sudestecentrismo” presente em nossa historiografia. Reunião de textos de importantes pesquisadores de inúmeras universidades brasileiras, a publicação praticamente ignorou movimentos, produções e acontecimentos teatrais ocorridos em estados do país que não sejam Rio de Janeiro ou São Paulo.

No entanto, como docente na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) durante os anos de 2004 e 2010, a Profa. Dra. Angela de Castro Reis vislumbrou um panorama diverso. Ao ministrar pela primeira vez a disciplina História do Teatro Brasileiro na graduação do Curso de Artes Cênicas, na Escola de Teatro da UFBA, foi preciso mostrar aos estudantes – evidentemente muito interessados na história do teatro baiano - como a escassez de bibliografia é um impedimento importante em algumas áreas de pesquisa acerca do teatro brasileiro. Assim, a docente sugeriu que cada qual escolhesse um tema de seu interesse e empreendesse uma pesquisa de fontes documentais, encarregando-se individualmente ou em grupo de uma aula;

desse modo, o curso foi estruturado em dois módulos, sendo o segundo dedicado ao teatro baiano, com seminários apresentados pelos discentes.

As pesquisas desenvolvidas então trouxeram à tona inúmeros objetos, que formaram um rico e variado painel sobre a história do teatro baiano, do século XIX até o século XXI: edifícios teatrais como o Teatro São João e o Teatro Gamboa; atores como Xisto Bahia, Nilda Spencer, Mário Gusmão, Harildo Deda; grupos como a Companhia de Teatro da UFBA, o Núcleo de Teatro do TCA (Teatro Castro Alves), o Bando de Teatro Olodum, o Avelãz y Avestruz; diretores como Márcio Meirelles e Fernando Guerreiro; grupos teatrais ligados a ONGs – formando uma extensa lista que não pode ser citada por completo.

A participação em bancas de mestrado e doutorado pelo Brasil, bem como os encontros em Congressos como o da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ou da ANPUH – Associação Nacional de História – também permitiram à docente o contato com pesquisas desenvolvidas em várias partes do Brasil, revelando novas e importantes histórias que, no entanto, não têm a visibilidade desejada, já que em sua maioria são divulgadas apenas em seus locais de origem.

Assim, buscando colaborar com uma história mais plural do teatro no país, a pesquisadora organizou, em parceria com a também professora universitária Ana Luisa Lima, profunda conhecedora da produção cultural no Brasil, o Seminário *HistóriaS do Teatro Brasileiro*. O evento teve como objetivo reunir estudiosos da história do teatro de diferentes regiões do Brasil, dando a conhecer pesquisas que, contemplando diferentes tempos e espaços, construíram um painel que se pode nomear como realmente brasileiro.

O Departamento SESC Nacional se mostrou o parceiro adequado à realização dessa ideia, que não conseguiria ser concretizada com a dimensão pretendida sem a participação da instituição. Além da abrangência em termos nacionais, inerente à natureza do projeto, a proposição de ir para além da montagem de um painel por regiões, integrando-as por meio dos aportes tecnológicos oferecidos, permitiu que técnicos do SESC, profissionais da cena e pesquisadores de todos os estados do país pudessem, a cada encontro, ter

uma percepção bastante aprofundada da História do Teatro de cada região brasileira.

A difícil tarefa de dar visibilidade à ainda singular e desconhecida história do teatro de cada região, respeitando suas especificidades, foi perseguida no projeto com a possibilidade de, em tempo real, interagir com os palestrantes, refletir sobre o tema e completar possíveis lacunas. Dessa maneira, não apenas construiu-se um panorama de histórias acontecidas no passado, como principalmente refletiu-se sobre práticas desenvolvidas no presente, integrando e solidificando o conhecimento adquirido no painel plural oferecido pelas Histórias do Teatro Brasileiro.

Beneficiando-se da estrutura dos regionais do SESC, o Seminário foi organizado em cinco mesas, cada qual composta por três pesquisadores e contando com a mediação de uma das duas curadoras. Em Belém, participaram Denis Bezerra (PA), Michele Campos de Miranda (PA) e Nereide Santiago (AM), com mediação de Ana Luisa Lima; em Salvador, Leidson Ferraz (PE), Marcelo Costa (CE) e Reginaldo Carvalho (BA), com mediação de Angela Reis; em Goiânia, Ana Paula Teixeira (GO), Elizângela Carrijo (BSB) e Fabrício Moser (MS), com mediação de Angela Reis; em Florianópolis, Clóvis Massa (RS), Vera Colaço (SC) e Walter Lima Torres (PR), com mediação de Ana Luisa Lima; no Rio de Janeiro, Duílio Kuster Cid (ES), Fernando Mencarelli (MG) e Fabiana Fontana (RJ), em mesa que, com mediação de Ana Luisa Lima, contou ainda com uma fala de Angela Reis, que expôs e comentou o percurso do Seminário.

Ao final do projeto, verificou-se que os encontros, muito mais do que reforçarem singularidades de cada região ou localidade, foram atravessados por temas comuns a vários locais e momentos da história teatral: o amadorismo (muitas vezes nas modalidades estudantis ou universitárias); modelos europeus de dramaturgia, atuação e encenação; a importância decisiva dos edifícios para o estabelecimento da atividade teatral, bem como a disputa pela ocupação desses espaços; a intensa circulação dos artistas, seja em turnês ou em festivais; o papel central dos acervos documentais na preservação da história teatral e as diversas metodologias que possibilitam o

acesso a estes, sendo a história oral uma das mais importantes; a intensa relação entre a atividade artística e a situação política do país, destacando-se as vicissitudes advindas da censura em períodos ditatoriais e de intensa repressão aos direitos civis; a marcante presença do teatro feito em grupo a partir dos anos 80 do século XX; e, por fim, o fecundo diálogo travado entre o teatro e as Universidades, sendo estas instituições o motor e/ou centro da atividade teatral em inúmeros locais do país. O fato de todos os palestrantes serem oriundos e/ou docentes de Programas de pós-graduação reforça de modo contundente o papel central das Universidades no desenvolvimento de pesquisas com olhares múltiplos; contemplando outras geografias e temporalidades, as apresentações trouxeram contribuições inestimáveis para a construção de histórias descentralizadas do teatro brasileiro.

Se o século XX foi marcado pelos projetos de modernidade e pós-modernidade nas artes, espera-se que no século XXI as implantações de redes permitam que a produção do conhecimento local e específico possa se horizontalizar. Tratando-se o Brasil de um país de dimensões continentais, é preciso enfrentar a difícil tarefa de, percebendo as diferenças regionais, integrar conhecimentos específicos, gerando uma produção diversa e global oriunda do conhecimento adquirido tanto nas questões locais quanto por temas pulsantes ao longo do tempo.

A partir do início dos anos 2000, apresentou-se no país uma clara intenção de se conhecer e valorizar a diversidade cultural brasileira, desde a preocupação na descentralização dos investimentos públicos nessa área, até o reconhecimento da heterogeneidade estética e suas possíveis apropriações. Durante o projeto foi possível perceber como o nosso teatro atravessa as diferentes regiões e suas possíveis transversalidades, e que a produção teatral brasileira é volumosa, abrangente e para muito além da região Sudeste.

Com efeito, mesmo que a realidade não fosse inesgotável, bastaria a necessidade que tem cada geração, para tornar o conhecimento aquilo que ele é por natureza, tentativa de explicar o homem e o mundo. O importante é tornar a linguagem comum em carne, e osso, essa é a tarefa que cada geração tem de realizar, ao serem chamados a repensar o mundo (SUASSUNA, 1975, p.39)

Desse modo, o Seminário *Historias do Teatro Brasileiro* construiu um espaço de troca de saberes, formando não apenas um painel multifacetado da nossa história teatral mas possibilitando uma visão muito ampla acerca da cultura brasileira. Pois, como afirma Milton Santos, “o centro do mundo está em todo lugar. O mundo é o que se vê de onde se está”. (In: TENDLER, 2006).

Referências

COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. SP: Companhia das Letras, 2012.

FERNANDES, Millôr. *Millôr definitivo: a Bíblia do caos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1996.

GOODY, Jack. *O roubo da História: como os europeus se apropriaram das ideias e invenções do Ocidente*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Recife: Editora Universitária (UFPE), 1975.

TENDLER, Silvio. *O mundo global visto do lado de cá*. Documentário, 2006.