


**O PALCO DA PALAVRA, A PALAVRA
DO MUNDO, O MUNDO DO PALCO:
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE
DRAMATURGIAS E HISTORIOGRAFIAS
TEATRAIS BRASILEIRAS (1962-2017)**

LAIANE VIEIRA DOS SANTOS* 
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA,
LONDRINA, PARANÁ, BRASIL

RESUMO

O presente estudo tem como propósito observar alguns deslocamentos que a historiografia teatral brasileira sobre o século XIX vivenciou, por meio de usos e articulações que fizeram do elemento dramático. Se, no século XIX, a presença do encenador/diretor emerge como possibilidade de desvinculação entre o fazer cênico e o texto, isto é, texto e espetáculo se distinguem, o que em certa medida resultou em maior autonomia dos elementos da cena, como na história do teatro no Brasil observamos esse cruzamento entre teatro, dramaturgia e historiografia? Este artigo busca entender como alguns usos e articulações atribuídos à dramaturgia no interior da história do teatro podem indicar sobre continuidades e rupturas do campo, bem como a superação da dicotomia texto/cena nas análises sobre manifestações teatrais oitocentistas.

Palavras-chave: historiografia teatral; dramaturgias; Brasil/século XIX.

ABSTRACT

The present study aims to observe some displacements that the Brazilian theatrical historiography about the nineteenth century experienced, through uses and articulations that made the dramaturgical element. If, in the nineteenth century, the presence of the director/director emerges as a possibility of untying between the scenic and the text, that is, text and spectacle are distinguished, which to some extent resulted in greater autonomy of the elements of the scene, how in the history of theater in Brazil we observe this cross between theater, dramaturgy and historiography? This article seeks to understand how some uses and articulations attributed to dramaturgy within the history of theater can indicate about continuities and ruptures of the field, as well as the overcoming of the text/scene dichotomy in the analysis of nineteenth-century theatrical manifestations.

Keywords: theatrical historiography; dramaturgy; Brazil/19th century.

INTRODUÇÃO

Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido.
(Italo Calvino)

Já foi dito que o teatro no século XIX cumpriu a função de ser o “principal entretenimento coletivo [...] capaz de alcançar a mais ampla gama de categorias sociais”², e por detrás dessa afirmação encontra-se a sensibilidade histórica capaz de reconhecer, na realidade teatral do século XIX, concepções, funcionamentos e interesses distintos direcionados ao teatro. Isto é, perceber que diferentes extratos sociais experimentaram e significaram o teatro de formas variadas é um entendimento incontornável para adentrar o campo de estudo.

A percepção da pluralidade e complexidade da cena, bem como as armadilhas que dicotomias simplistas podem induzir, parece atualmente ser um consenso entre estudiosos da história do teatro brasileiro. Na contrapartida de discursos que se pretendiam hegemônicos, está a nosso alcance a própria história da historiografia teatral, capaz de sustentar, na diversidade de pesquisas, objetivos e recortes, as dissonâncias e a complexidade do assunto tratado.

Um movimento mais recente dos estudos teatrais — a saber, a perspectiva da história global do teatro — tem feito um alerta para “[...] a que ponto o teatro do penúltimo século foi um laboratório voluntário ou involuntário de nossa modernidade”³, o que estabelece diálogo com o que Christopher Balme aponta, ao chamar atenção para a propagação do modernismo teatral (linguagem artística) junto da modernização civilizatória (instituições e economias)⁴. Dentre outras contribuições, essa abordagem forneceu subsídios para a desnaturalização do teatro (seja moderno ou não), implicando um retorno a sua própria história e a projetos em larga escala em que ele foi instrumentalizado.

Este artigo apresenta reflexões parciais de uma pesquisa desenvolvida em um projeto de mestrado em História Social, em andamento na Universidade Estadual de Londrina, que seleciona alguns estudos acadêmicos brasileiros a partir de 1950 que propuseram discussões sobre teatro brasileiro no século XIX, destacando três momentos de inflexão desse campo, a saber: a crítica teatral ligada à afirmação teatral modernista no país e o nacionalismo cultural, a historiografia social da cultura a partir de 1990, e um movimento mais recente, que se desdobra nos estudos teatrais, chamado de história global do teatro, a partir dos anos 2000.

2 CHARLE, C. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 20.

3 CHARLE, 2012, p. 30.

4 BALME, C. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WENECK, M. H.; REIS, A. de C. (org.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-219. p. 204.

Entretanto, diferentemente do trabalho de mestrado, o objetivo aqui é observar algumas transformações do campo a partir de um elemento teatral específico que é a dramaturgia. O propósito é aproveitarmos este espaço para observarmos como a articulação entre dramaturgia e teatro foi sugerida em algumas escritas de histórias sobre teatro oitocentista brasileiro, isto é, partiremos de usos do elemento dramaturgicamente para entendermos alguns deslocamentos da história da historiografia brasileira teatral oitocentista. Deseja-se que, ao final desta leitura, possamos compreender algumas continuidades e recuos que a história do teatro no Brasil vem estabelecendo em torno do elemento dramaturgicamente. Devido à ampla bibliografia, o que fizemos foi selecionar alguns trabalhos, dentre muitos outros, que, partindo de diferentes lugares e tempos, articularam uma determinada noção do que venha a ser dramaturgia.

TEATRO NO SÉCULO XIX: DOS TRILHOS ÀS HISTÓRIAS

A vinda da família real, em 1808, foi acompanhada de uma transformação do espaço urbano daquela que se tornou a capital do Império, o Rio de Janeiro. O projeto envolveu, dentre outros aspectos, “construir” hábitos e sociabilidades que provessem a cidade dos elementos necessários para abrigar a sede do Império Português⁵. Entre 1813 e 1838, isto é, entre a inauguração do Teatro de São João, posteriormente chamado Teatro Constitucional Fluminense e Teatro Pedro de Alcântara, e a estreia do drama *Antônio José e ou O Poeta e a Inquisição*, tido como o primeiro drama nacional, escrito por Gonçalves de Magalhães, uma série de tensões e disputas políticas atravessaram o cotidiano da cidade e incidiram sobre um espaço teatral ainda muito tacanho — basta lembrarmos do fechamento do Teatro Constitucional Fluminense por distúrbios entre exaltados e moderados, o que o manteve fechado por vários anos⁶.

A historiadora Silvia Cristina Martins de Souza explica que o teatro paulatinamente se tornou um “símbolo de civilização” que, a partir da independência, em 1822, ao ser incorporado pela elite letrada da época, fez do palco uma “escola de moral e bons costumes”, integrando-se a,

[...] um imaginário que tomaria corpo a partir da década de 1830 e percorreria todo o século XIX, assentado na noção de que todas as iniciativas e decisões no campo artístico, que viessem da parte dos literatos, estariam legitimadas a priori e passariam a ser a expressão mais pura daquilo que se queria atingir. Dito de outra forma, o que se explicitava eram a necessidade e o desejo de atingir uma almejada “civilização”, mas o que se tentava obter, em termos práticos, eram a deslegitimação das ações de determinados sujeitos históricos e a supervalorização das de outros, as quais, supostamente, estariam movidas por objetivos elevados e nobres⁷.

5 SOUZA, S. C. M. de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p. 31.

6 SOUZA, 2002, p. 32-37.

7 SOUZA, 2002, p. 35.

Desde a estreia de *Antônio José e ou O Poeta e a Inquisição*, em 1838 no então Teatro Constitucional Fluminense, alguns literatos já se queixavam das dificuldades para criar um teatro nacional enquanto um sistema integrado por autores/atores/público⁸. Não obstante, entre 1850 e 1860, dos três teatros existentes na então capital do Império Brasileiro, o número saltou para oito, continua a historiadora, afirmando que dois deles se tornaram representativos de mudanças decisivas na cultura teatral fluminense, a saber, o teatro Ginásio Dramático, onde, em 1855, foi introduzido o realismo teatral nos palcos fluminenses, e o teatro Alcazar Lírico, que em 1859 inaugurou a encenação de operetas e canções do teatro musicado europeu na cidade⁹.

O ano de 1850 se tornou um ponto de virada na realidade teatral oitocentista fluminense, pois a entrada do teatro musicado no Rio questionou o projeto dos literatos de fazer do teatro uma escola pedagógica de civilidade com base no realismo dramático. O teatro musicado e seus gêneros ligeiros, que muitas vezes popularizavam temas clássicos, como é o caso das operetas (récitas curtas em relação a ópera, com a dinamização e tempo ágil do cômico) ou canções (paródias musicais), trouxeram para o tablado temas cotidianos, unindo divertimentos e/ou entretenimentos a críticas políticas e opiniões públicas.

Esse quadro contextual apresentado a largos passos é importante para não perdermos de vista a realidade teatral oitocentista marcada por disputas. A partir de então, dar conta dessa pluralidade tem sido uma das tarefas da história do teatro e/ou historiografia teatral. Em função dessa diversidade, algumas perguntas se impõem: quais diferenças e similaridades podemos observar entre locutores diferentes propondo histórias para o teatro no Brasil do século XIX? Como essas histórias articulam a noção de dramaturgia dentro de seus estudos sobre teatro no Brasil do século XIX?

No Brasil, não muito diferente do que aconteceu em outros países, na dianteira da escrita da história do teatro estavam os críticos teatrais, que recuperaram, em certa medida, heranças e juízos literários construídos em outros contextos como critérios de seleção para o trabalho que desenvolveram. Ou seja, o que entrou inicialmente para a história do teatro no século XIX foi aquilo que literatos oitocentistas julgaram ser digno de ser considerado. A dramaturgia, enquanto texto teatral, ocupou nesse momento lugar central das reflexões.

Foram críticos teatrais, tais como Décio de Almeida Prado, Gustavo Dória e Sábato Magaldi, assim como Galante de Sousa (que não exerceu a função de crítico de teatro, mas se

8 SOUZA, 2002, p. 37-38.

9 SOUZA, S. C. M. de. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista*. Londrina: Eduel, 2010. p. 14.

dedicou à história teatral brasileira), que ganharam destaque nesse processo de constituição de uma historiografia do teatro brasileiro alinhada à defesa de um modernismo teatral no país. Tania Brandão observou como o teatro foi interpretado enquanto “um objeto natural e espontâneo” em algumas dessas histórias, principalmente o teatro moderno, o que para ela resultou em histórias não problematizadas, que fizeram uso de relato e enumeração cronológica para a estruturação dos textos¹⁰.

Se a encenação, em 1943, de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, foi considerada pela crítica teatral brasileira da época um marco do modernismo teatral, as décadas de 1950 e 1960 representaram, para essa mesma crítica, um nacionalismo cultural, acompanhado de investimentos públicos e privados no ramo que permitiram a ampliação de salas de espetáculo, a instalação de cursos e a organização de grupos teatrais¹¹, tais como o Teatro Experimental do Negro em 1944, Teatro de Arena em 1953, Teatro Paulista do Estudante em 1955, o Teatro Oficina em 1958, os quais consagraram seus lugares na história teatral brasileira.

A partir de 1990, oriundos de recentes Programas de Pós-Graduação em História, os historiadores tornaram-se responsáveis por uma virada nos estudos sobre teatro no Brasil. Nesse momento, questões técnicas da oficina historiográfica adentraram os estudos teatrais, questionamentos frente à cena teatral oitocentista se descortinaram sobre diferentes recortes, hipóteses e objetivos, implicando histórias-problemas. A apropriação historiográfica da história social da cultura de tradição inglesa forneceu instrumental teórico e metodológico capaz de desvelar experiências que sujeitos históricos, até então subalternizados ou subjugados nos manuais gerais de história teatral, tiveram com o teatro no século XIX.

As contribuições, os nomes e os conceitos da tradição marxista inglesa, incorporadas pelas pesquisas brasileiras desse campo, são diversas. Cabe, nesse momento, já tentando estabelecer um vínculo com o elemento dramaturgício, destacar as contribuições de Raymond Williams, dando destaque ao conceito de *estruturas do sentimento*, que permitiu compreender como a criação imagética ficcional se torna uma forma de intervenção na realidade, pois ela é forjada no bojo social que a sustenta e, portanto, é categoria analítica, isto é, é fonte histórica para compreender sua realidade e intervenção¹².

10 BRANDÃO, T. Ora, direis ouvir estrelas!: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala preta*, 1, p.199-217, 2001, p. 204-207.

11 SILVA, C. A. da.; RAMOS, R. P. A construção da história do teatro brasileiro pelo crítico Sábato Magaldi. In: Simpósio Nacional de História Cultural, 6, Escritas da História - Ver, Sentir, Narrar. Universidade Federal do Piauí, 2012. *Anais* [...]. Piauí: UFPI, 2012. p. 6. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Cassia%20Abadia%20da%20Silva%20&%20Rosangela%20Patriota%20Ramos.pdf> Acesso em: 11 abr. 2023.

12 WILLIAMS, R. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 34.

A partir de 1990 e posterior aos anos 2000, há um *boom* nas pesquisas do campo, que incorporam, dialogam e se inscrevem sobre diferentes articulações e cruzamentos. O movimento dos estudos globais aplicados ao teatro refinou a crítica e sugeriu revisões sistemáticas, ao desnaturalizar a noção de modernidade teatral, ao mesmo tempo que propõe as especificidades de cada cena, mesmo que envolvida a uma rede teatral mundial. Ao que indica, o quadro de pesquisas a partir dos anos 2000 propõe intersecções diversas, que revelam diferentes aspectos, dissonâncias e/ou contrapontos.

Dada a pluralidade, a mesma dúvida geral do projeto de pesquisa à qual este artigo se liga retorna ao texto: quais diferenças e similaridades poderíamos observar entre locutores diferentes propondo histórias para o teatro no Brasil do século XIX? O historiador José D'Assunção Barros comentou que há muitas formas de nos aproximarmos da produção de conhecimento historiográfico, não sendo essa atitude restrita apenas a historiadores de formação. No entanto, essa aproximação (quando proposta por não historiadores) deve levar em consideração os procedimentos técnicos desses profissionais, ou seja, quais pressupostos e funcionamentos são fundamentais para se escrever história¹³. Assunção chama,

[...] atenção para o fato de que os campos históricos não podem ser tratados como compartimentos. A historiografia não é um conjunto de muitas caixas isoladas uma das outras. Na verdade, os campos históricos devem ser entendidos como linhas de força que se interconectam diante de um determinado objeto de pesquisa, conforme as dimensões mobilizadas pelos historiadores em suas observações de primeiro plano, as abordagens por eles empregadas na constituição de seus recortes, fontes e metodologias a serem aplicadas, e de acordo com os diferentes domínios temáticos que se ajustam na constituição de seus objetos¹⁴.

José D'Assunção Barros observa que a organização dos campos está conectada a três elementos, a saber: as dimensões (história política-poder; história cultural-cultura etc.), as abordagens (metodologias) e os domínios temáticos (que podem ser história do teatro, da leitura, do imaginário etc.)¹⁵. Diante disso, como analisar as “*linhas de força*” por detrás de articulações do elemento dramaturgico nessa historiografia teatral dedicada ao século XIX brasileiro?

Partindo dessa pergunta, tentaremos compreender como a dramaturgia, enquanto um dos elementos do fazer teatral, influenciou a escrita da história do teatro no Brasil no período temporal por nós recortado e a partir das obras que selecionamos para esse exercício, que será desenvolvido a partir de agora.

13 BARROS, J. D. (org.). *A historiografia como fonte histórica*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022. p. 17.

14 BARROS, 2022, p. 41.

15 BARROS, 2022, p. 40-41.

NO PICADEIRO HISTORIOGRÁFICO: OS SUBTEXTOS

Marina Oliveira, em seu artigo intitulado “Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral”¹⁶, apresenta um apanhado sobre algumas transições que o conceito ou categoria dramaturgia abriga. A autora comenta que a legitimação, ainda no século XIX, da figura do encenador representa um novo momento, pois o texto seria um dos pontos importantes da construção cênica, mas não determinante. O diretor, enquanto agente criador, “[...] fez com que o texto deixasse de ser visto como uma estrutura rígida e imutável, para ser entendido como um material maleável, aberto a novos horizontes”¹⁷.

Até a primeira metade do século XX, a maioria das interpretações históricas sobre teatro deu prioridade ao texto, uma espécie de visão “textocêntrica” que seguia critérios da literatura e atribuía ao autor um lugar de proeminência na tríade que à época sedimentava a noção de teatro, isto é, autor/texto/ator. A partir de 1990, tal concepção sofreu modificações e elementos como as audiências, a cenografia e outros passaram a ser levados em conta nas análises, em contraposição à anterior aura de notabilidade de que foi revestida a figura do autor¹⁸.

Marina Oliveira explica os deslocamentos pelos quais passou o conceito de dramaturgia no interior das concepções cênicas e como isso influenciou a historiografia teatral. Ela recupera, baseada no intitulado *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, três compreensões ligadas ao conceito, na primeira atribuição:

[...] dramaturgia é explicada em seu sentido original, a partir da definição presente em um dicionário de língua francesa: “arte da composição de peças de teatro” (PAVIS, 2008, p. 113). Essa visão clássica do termo vincula-se à publicação de uma peça teatral (por exemplo, Vestido de noiva) ou à produção de determinado autor teatral (como a dramaturgia de Nelson Rodrigues, compreendendo-se aí a totalidade de suas peças) ou ainda a um certo conjunto de obras (por exemplo, a dramaturgia marginal ou a dramaturgia renascentista, expressões que abarcam a produção de um conjunto de dramaturgos agrupados por alguma característica em comum)¹⁹.

Na segunda concepção de dramaturgia:

[...] ficou evidente que o texto encenado tem por objetivo produzir um certo efeito no espectador. Por essa razão, a concepção do encenador passou a ser entendida como determinante para a compreensão da dramaturgia do espetáculo. Em função do exposto acima, na segunda aceção de Pavis, a dramaturgia “abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação”²⁰.

E na terceira aceção:

16 OLIVEIRA, M. Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral. *Pitágoras 500*, [s. l.], v. 8, n. 1 [14], p. 14-23, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651505/18222> Acesso em: 11 abr. 2023.

17 OLIVEIRA, 2018, p. 16.

18 OLIVEIRA, 2018, p. 16.

19 OLIVEIRA, 2018, p. 17.

20 PAVIS, 2008, p. 113 *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 17-18.

O conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo²¹.

Quais as implicações dessas acepções? Para Marina Oliveira, a primeira gerará estudos que pensam os desempenhos da autoria e de seus “produtos”, as peças, a narrativa, o estilo, os jogos de personagens em análises cercadas na textualidade²². A virada que Bertolt Brecht ofereceu com o teatro épico, para Pavis, demonstra que no segundo significado há intuítos e inclinações políticas que influenciam a maneira de estruturar e representar determinada cena para além do texto²³. E a terceira definição, não mais submetida exclusivamente à dicotomia texto *versus* cena²⁴, privilegia outros fatores para pensar o fenômeno teatral.

Mas é a pergunta central do texto de Oliveira que devemos destacar: “[...] em que medida a percepção da dramaturgia como um campo expandido modificou a historiografia teatral?”²⁵. Segundo ela:

A noção de dramaturgia expandida abarca ao menos duas dimensões temporais: a do momento presente da representação, o aqui e o agora do acontecimento cênico, e também as suas reverberações, o seu antes e o seu depois. Em outras palavras, a dramaturgia pode ser analisada no momento em que o espetáculo ocorre, e também a partir dos seus registros historiográficos, considerando aí o processo de criação e a recepção da obra²⁶.

Para desenvolver seu argumento, a autora retoma alguns percursos da história da historiografia, mostrando como tendências no interior da chamada *Nova História* contribuíram para a compreensão de que a “verdade” histórica não existe, que as narrativas históricas são parciais, fragmentárias, incompletas, heterogêneas e que o que existe são distintas visões e leituras acerca de um mesmo evento ou fato²⁷.

Para Oliveira, “O acontecimento cênico, que só existe no aqui e no agora, sem a materialidade possível de um quadro, uma escultura ou uma película, torna a ideia de ‘completude histórica’ ainda mais instável”²⁸, do que advém uma questão: quais os desafios e limites para se estruturar pesquisas que expandam a noção de dramaturgia para além da dicotomia texto/cena? Marina Oliveira explica que a análise literária não deixa de ser um foco, mas não é o único, e

21 PAVIS, 2008, p. 113-114 *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 18.

22 OLIVEIRA, 2018, p. 17.

23 OLIVEIRA, 2018, p. 17-18.

24 DORT, 2013 *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 18.

25 OLIVEIRA, 2018, p. 18.

26 OLIVEIRA, 2018, p. 18.

27 OLIVEIRA, 2018, p. 19.

28 OLIVEIRA, 2018, p. 19.

que a atenção dada aos espaços, às críticas, aos relatos ou diários, aos figurinos, à recepção do público, dentre outras instâncias, tem chamado cada vez mais atenção de pesquisadores²⁹.

O crítico mineiro Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*³⁰, livro que entrou para a lista dos cânones da história do teatro no Brasil, deu indícios de uma preocupação com a “preservação do patrimônio artístico”³¹, que para ele diz respeito aos textos teatrais. Em sua interpretação, o trabalho de reapresentação de clássicos do teatro exige uma equipe técnica específica que saiba mobilizar os métodos necessários para a proposta e isso também diz respeito ao custeio financeiro governamental, que, preocupado com a conservação desses “patrimônios”, subsidie projetos públicos fomentando a preservação de acervos para além do “frio museu das raridades bibliográficas”³².

Ele comenta “Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público ávido de reconhecer-se nos diálogos”³³. Logo, a partir dessa perspectiva, uma historiografia cênica, como ele categoriza em 1962, não se consolidaria “Sem que se disponha dos documentos”³⁴, e conseqüentemente do estudo, da sua reconstrução contextual. Como consequência de tal perspectiva, o trabalho de Magaldi no seu *Panorama* (e em outras obras de sua autoria) privilegia o texto dramático e análises e juízos de valor estético-literários e históricos³⁵, por meio de uma lógica tributária do que Antonio Candido pensou para a literatura, a partir da noção de sistema literário, isto é, a interação entre autor/obra/leitor.

É importante ressaltar que Sábato Magaldi recebe a tarefa da escrita de *Panorama do teatro Brasileiro* por encomenda do Estado em 1962. A afirmação de um nacionalismo cultural de décadas anteriores continuava a atravessar a década de 1960, e nela o teatro se torna instrumento eficaz para esse propósito. Era preciso, a partir dessa visão, organizar nossa cultura para nós mesmos e, simultaneamente, afirmar a capacidade de organização e “civilização” de nossa arte teatral, que passava desde o conhecimento da história, a afirmação de sua modernidade até a exposição para demais países.

Décio de Almeida Prado, também incluso como leitura fundamental para o entendimento dessa fase da escrita da história da historiografia teatral brasileira do nosso projeto, em um trecho

29 OLIVEIRA, 2018, p. 20.

30 MAGALDI, S. *O panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/FUNARTE/MEC, 1962.

31 MAGALDI, 1962, p. 11.

32 MAGALDI, 1962, p. 11.

33 MAGALDI, 1962, p. 11.

34 MAGALDI, 1962, p. 12.

35 FALCÃO, L. F. *Entre o exercício da crítica e a escrita da história: o lugar de Sábato Magaldi na história do teatro brasileiro*. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. p. 18.

do seu estudo biográfico dedicado ao ator oitocentista João Caetano, intitulado *João Caetano: o Ator, o Empresário, o Repertório*³⁶, organiza sua análise transitando entre dispositivos cênicos ligados à representação e à dramaturgia enquanto texto. Segundo ele,

Não se pode imaginar um ator heróico – clássico, romântico ou melodramático – metido na casaca e na cartola das personagens burguesas de Alencar. [...] Quando as peças nacionais começaram timidamente a despontar – o crescimento cênico sempre antecede o dramaturgic – já era tarde para que João Caetano acertasse o passo pelos mais jovens. A questão do nacionalismo, portanto, tem de ser ligeiramente reformulada, de maneira a não abranger apenas os autores, como se teatro fosse só literatura³⁷.

Nesse mesmo diapasão de que o texto escrito não é o único nem o mais importante elemento do fenômeno teatral e da escrita sobre a história do teatro, Prado afirma que “[...] o crescimento cênico sempre antecede o dramaturgic [...]”³⁸ e não abrange “[...] os autores, como se teatro fosse só literatura”³⁹. Se suas concepções sobre teatro vão além da ideia de “textocentrismo” (pelo menos neste estudo, já que em outros esse conceito dá bastante peso à dramaturgia), abrindo espaço para dimensões tais como a do ator, do diretor e do empresário, não se pode desconsiderar que elas estão em sintonia com seu tempo por inserirem reflexões do tema na universidade e se voltarem para concepções estético-literárias modernas nas questões relativas ao teatro.

Ambos, Magaldi e Prado, conectados à Universidade de São Paulo (USP), representaram um momento da produção da faculdade que se sintonizava e simultaneamente atualizava questões relativas ao modernismo evocado em 1922⁴⁰, e encontraram em 1943, com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e com direção do polonês Ziembinski, aqui já citada, uma espécie de marco histórico de nosso teatro moderno, fortalecido pela crítica teatral de então⁴¹.

Em razão desse alinhamento, Prado abordará nesse estudo duas documentações assinadas pelo intérprete oitocentista João Caetano, relatos e ensinamentos do artista, elaborando uma biografia que demonstra como descompassos entre os interesses de uma “alta” literatura e os trânsitos teatrais na sociedade quase nunca estavam em consonância. E mais, ele observa como outros elementos técnicos entram para a oficina da moderna linguagem de atuação, o que lhe

36 PRADO, D. de A. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

37 PRADO, 1972, p. 138.

38 PRADO, 1972, p. 138.

39 PRADO, 1972, p. 138.

40 PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 74.

41 HERZOG, T. O mineiro “acariocado” na escola paulista: investigação das referências de história e teatro norteadoras da escrita de Panorama do teatro brasileiro. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015. *Anais* [...]. Florianópolis, 2015. p. 1-16. p. 7. Disponível em: http://www.eeh2016.anpuh-rs.org.br/resources/anais/39/1438722674_ARQUIVO_Omineiro'acariocado'naescolapaulista-ThiagoHerzog2.pdf Acesso em: 11 abr. 2023.

permite fazer com que João Caetano emergja como um caso exemplar e sintomático do projeto afirmativo modernista que a crítica teatral brasileira, empenhava-se por localizar.

Engajados na defesa da linguagem teatral moderna e por vezes preocupados “[...] com o estabelecimento de um senso estético e a criação uma consciência cultural”⁴², esses dois críticos se aproximaram de determinados valores de uma dramaturgia defendida pelos literatos oitocentistas, não questionaram o dualismo cultura de elite/cultura popular, que se manteve em suas obras desconsiderando experiências históricas de outros tempos silenciados na história do teatro até 1990.

Em 2010, o professor e pesquisador da Universidade de São Paulo João Roberto Faria, que foi orientando de Décio de Almeida Prado no mestrado, inicia seu artigo⁴³, intitulado “O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira”, com as seguintes palavras:

Há muitos anos trabalhando na interface da literatura com o teatro, vou tratar aqui de uma questão que me intriga quando leio as histórias da literatura brasileira do passado e do presente: qual é ou qual deve ser o lugar da dramaturgia na história da literatura? Essa pergunta pode ser desdobrada em outras: as peças teatrais devem ser estudadas como obras literárias, ao lado de poemas, contos e romances? Ou: as peças teatrais devem ser estudadas apenas nas histórias do teatro e nas histórias da dramaturgia? Ou ainda: as peças teatrais devem ser estudadas tanto nas histórias da literatura quanto nas histórias do teatro? E, por fim, a questão que pretendo abordar – que espaço as histórias da literatura brasileira têm reservado para a dramaturgia? – e que me fará comentar as outras, sem dar respostas definitivas, dada a complexidade do assunto⁴⁴.

A julgar pelo objetivo do autor de entender “que espaços as histórias da literatura brasileira têm reservado para a dramaturgia?”, é ainda a dramaturgia como texto o ponto que lhe interessa. Dessa forma, ele destaca que até o final do século XIX o teatro era visto como uma extensão da literatura e suas interpretações obedeciam a critérios de análise estético-literários⁴⁵, embora sublinhe que o surgimento da figura do “encenador”, durante o século XIX, deu início a uma nova história do teatro, “[...] na qual a literatura dramática não é mais hegemônica, uma vez que a arte teatral é essencialmente uma arte cênica”⁴⁶.

Faria chama atenção para como o espetáculo em si possuía valor secundário em relação ao texto dramático e como, mesmo depois da presença da direção teatral, “[...] a história do teatro se confundia com a história da literatura dramática [...]”⁴⁷. Essa é uma das contribuições do texto de João Roberto Faria, a saber, de demonstrar como foi incorporada à história do teatro

42 FALCÃO, 2017, p. 12.

43 FARIA, J. R. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. *Sala Preta*, [s. l.], p. 9-25, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57426/60408> Acesso em: 11 abr. 2023.

44 FARIA, 2010, p. 9.

45 FARIA, 2010, p. 10.

46 FARIA, 2010, p. 10.

47 FARIA, 2010, p. 10.

uma tradição de interpretação que, embora reconhecesse a distinção entre texto/dramaturgia e outros elementos cênicos, não abandonou as heranças literárias e textuais como imperativos de autoridade para as análises e os posicionamentos. Ao citar dois autores que propuseram uma História da Literatura Brasileira, seja a de Silvio Romero (1ª edição de 1888 e 2ª edição de 1902) ou de José Veríssimo (de 1916), ele aponta o fato de que ambas as obras conceberam,

[...] o teatro em sua dupla natureza: como texto e espetáculo. Mas, mais fiéis aos postulados de seus tempos, estabelecem uma hierarquia, valorizando em primeiro lugar o aspecto literário da peça teatral⁴⁸.

Vê-se, assim, que Sabato Magaldi e Décio de Almeida Prado, mesmo envolvidos com a ideia de construção de um nacionalismo cultural que passou pela afirmação de nossa modernidade teatral, não abandonaram determinadas heranças e juízos literários, e embora suas obras atestem uma expansão desse repertório, seus “alinhamentos analíticos” não se dissociaram completamente dos juízos literários.

A década de 1990 no Brasil representa a entrada de historiadores sociais brasileiros nos estudos teatrais. A inserção de referenciais teóricos e metodológicos distintos dos estritamente literários, bem como propostas de histórias-problema frente ao teatro oitocentista, significou uma abertura nos estudos da cena que apontou para dissonâncias e contrapontos de uma história que supostamente defendia uma certa homogeneização do teatro oitocentista brasileiro.

Em muitos casos, a dramaturgia, ainda nesse momento, continua a ser vista enquanto texto, mas os caminhos que as pesquisas adotaram para a verificação de suas hipóteses científicas permitiram expandir noções sobre realidade teatral oitocentista para além do texto. Procurar por artistas escamoteados pelos juízos e memória literários, isto é, subjugados pelo projeto literário dominante, propor estudos por meio de outras fontes históricas sem exclusivamente serem obras de literatura dramática, encarar a dramaturgia-texto enquanto forma de intervenção na realidade, portanto, não exclusiva a determinado extrato social e, sim, passível de experiências diversas tanto quanto a realidade, questionar dicotomias simplistas datadas desde o século XIX, como teatro sério/ligeiro, clássico/popular, revisitar lacunas deixadas por histórias de teatro até então escritas e a partir delas avançar — esses foram alguns dentre muitos outros percursos que historiadores do teatro propuseram e que representaram deslocamentos decisivos no interior do campo de estudo.

A historiadora Silvia Cristina Martins de Souza, para trabalharmos com uma autora referencial que já apresentamos neste estudo, em sua tese de doutoramento, intitulada *As noites*

48 FARIA, 2010, p. 18.

do Ginásio: teatro e tensões na corte (1832-1868), observou como a instituição do Conservatório Dramático Brasileiro muitas vezes funcionou como um censor em prol de interesses de um projeto idealizado por uma elite letrada que deslegitimava outras formas de manifestação artística para além daquela por ela considerada. Ao observarmos as fontes de trabalho em que a historiadora se ocupou para a defesa de seu argumento, nota-se uma variedade que abriga desde pareceres e atas do Conservatório em questão, folhetins/jornais impressos, leis, relatos de viajantes, memórias até textos dramáticos/romances/crônicas, ou seja, há na prática uma expansão em razão dos vestígios consultados para a melhor compreensão da realidade estudada, percebe-se que o texto é um dos elementos que compõem o estudo, mas não o único.

Mais tarde, em 2012, em artigo intitulado “Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX”, a mesma autora, já no resumo do texto, alerta para a fecunda relação entre folhetins e textos teatrais para os estudos de história e literatura, isto é, os vestígios que essas fontes, quando vistas em relacionamento e contraposição, podem indicar⁴⁹. Não teríamos nesses casos expansões do que é que venha a ser dramaturgia? Ou, na melhor das hipóteses, uma ampliação instrumental metodológica que possibilita romper a dicotomia essencialista texto/cena?

As transformações operadas por esses novos estudos abriram espaço para historiadores “escutarem” subtextos e ecos de muitas manifestações teatrais num espaço que antes era visto como unívoco, incluindo a diversidade temática nesse campo de estudos. Encontra-se nesse caso a dissertação de mestrado de Henrique Bueno Bresciani, intitulada *Dramaturgia e Impressão de textos teatrais: uma investigação a partir da Produção Dramática de Francisco Correa Vasques*, defendida em 2017⁵⁰.

O pesquisador trabalhou numa interface entre história do livro, história da leitura e história social da cultura, procurando mostrar Francisco Correa Vasques, ator e dramaturgo conhecido no universo teatral brasileiro oitocentista, silenciado pela história tradicional do teatro, simultaneamente investigando a materialidade dos textos teatrais por ele produzidos, ampliando o diálogo entre as noções de cultura de elite e cultura popular.

49 SOUZA, S. C. M. de. Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Tempo*, [s. l.], v. 18, n. 32, p. 193-221, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/YmVNkH7Q6KxXN8t9yyesT6H/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 11 abr. 2023.

50 BRESCIANI, H. B. *Dramaturgia e Impressão de textos teatrais: uma investigação a partir da Produção Dramática de Francisco Correa Vasques (1862-1884)*. Porto Alegre: Editora Fi, 2022. O texto publicado é oriundo da pesquisa que o autor defendeu no ano de 2017, no mestrado em História Social da Universidade Estadual de Londrina.

É válido destacar ainda um recente texto do pesquisador, professor universitário e circense Mario Fernando Bolognese, intitulado “Presentes no espetáculo, ausentes na história”⁵¹, em que ele aborda alguns enfrentamentos que estudos que privilegiam lógicas populares e/ou coletivas tendem a atravessar ao estarem rodeados na academia/universidade de parâmetros do teatro clássico e/ou de princípios estéticos eruditos. Em sua interpretação,

(1) a cultura erudita privilegia o indivíduo criador e a popular tem no coletivo o seu fundamento: a autoria se irmana com a propriedade privada, ao passo que a cultura oral, como prática coletiva, ignora esse valor. O circo opera com ambos. (2) apontar a suposta falta de ineditismo nas práticas artísticas populares: a cultura popular (incluindo o circo) guia-se pelos critérios da reposição e transformação; (3) a noção de “obra artística” funda-se na obra em si e seu potencial expressivo, que prevê uma atitude contemplativa: exige-se silêncio em uma sala de espetáculo fechada, enquanto na cena em ambiente circense o público é chamado a se manifestar; (5) o teatro erudito privilegia a dramaturgia e a encenação: o popular e sua cena comunicativa tem na interpretação e no jogo cênico com improvisos os seus nortes. As atrações circenses trabalham com os dois parâmetros. (6) o teatro erudito privilegia os formatos trágicos e dramáticos, enquanto que o popular se satisfaz com a potencialidade extrovertida do jogo cômico: o espetáculo de variedades não encontra lugar na estética erudita⁵².

A citação aponta a complexidade tanto das manifestações teatrais quanto dos estudos direcionados a elas, e atesta um recuo de uma visão “textocêntrica” pelo fato de que a perspectiva não dá conta da lógica da realidade em questão, no caso, de experiências com teatro popular. Os caminhos adotados para a superação da dicotomia texto/cena e/ou para um recuo nas visões que partem do texto enquanto único imperativo condicionante são variados e possíveis das mais diversas combinações, cruzamentos e intersecções.

Dessa forma, concordamos com Bernard Dort que não se trata mais de pensar a subordinação ou união na dicotomia texto e palco, mas, sim, de compreender que o espetáculo é “uma crítica em processo de significação”⁵³. Por essa razão, o conceito de dramaturgia também está no centro de usos, dinâmicas, mobilidades e disputas daqueles que a ele recorrem para ultrapassarem os limites das interpretações unívocas e hegemônicas. Diante disso, percebe-se que se a chave de acesso pela dramaturgia pode ser a mesma, os interesses e combinações não são iguais. O fato de comumente a dramaturgia ser ligada à materialidade textual não impede que pensemos e imaginemos suas realidades expandidas, como bem observou Marina Oliveira, residindo nesse ponto o desafio a ser enfrentado para os que queiram transitar por esse espaço.

51 BOLOGNESE, M. F. Presentes no espetáculo, ausentes na história. In: FESTIVAL INTERNACIONAL DE CIRCO (FIC). *A mulher do Circo*. 4. ed. São Paulo: FIC; Secretaria Municipal de São Paulo, 2022. p. 12-15. Disponível em: <https://acrobat.adobe.com/link/review?uri=urn%3Aaaid%3Ausc%3AUS%3Ac9e4722a-63ed-3737-ac51-106d78537b45#pageNum=9> Acesso em: 16 jun. 2023.

52 BOLOGNESE, 2022, p. 12.

53 DORT *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 18.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A gente escreve o que ouve – nunca o que houve!
(Oswald de Andrade)

Iná Camargo Costa, em entrevista publicada no ano de 2016, comentou que a universidade brasileira persegue um “espírito cosmopolita”, o que implica desde filas de espera por vagas para intercâmbios no exterior até estruturas curriculares que em muitos casos estabelecem mais proximidade com o exterior do que com questões de nossa própria “matéria” — na pauta, estão os interesses mundiais, como a autora pontua⁵⁴. Ao ser questionada sobre o curso de Letras, do departamento onde atuou na Universidade de São Paulo, ela respondeu:

Como você vê, nos cursos de Letras, essa relação com o estudo do teatro? Em geral, o teatro está muito ausente... [RESPOSTA] É mais que isso – lembrando que já falei o que é o Brasil e o que é a universidade no Brasil. Pois bem: quando os nossos cursos de Letras foram criados, era hegemônica (e se bobear até hoje é, porque nosso curso de Letras é expressão disso) a convicção de que o texto dramático não é literário e não pode ser literário. É um campo à parte. Por isso os cursos de Introdução aos Estudos Literários – eu dava esse curso! – têm dois semestres: o primeiro é poesia, e o segundo é prosa. Não tem texto dramático. Meu departamento não chegou a abrir o espaço para o terceiro gênero. Olha aí a esquizofrenia: na primeira aula, e quem estudou na USP sabe do que estou falando, dizemos: existem três gêneros – lírico, épico e dramático. Leiam lá no Anatol Rosenfeld. Então agora vamos começar o curso: o primeiro semestre é lírico, e o segundo, narrativo. Cadê o dramático? O gato comeu⁵⁵.

Essa passagem lembra ecos de *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, ao citar Silvio Romero, que diz que “o teatro é a parte mais enfezada da nossa literatura”, e embasando Magaldi, sua crítica de que nas escolas a poesia e o romance são descortinados, enquanto a literatura dramática é ignorada⁵⁶. Nota-se que dentro da história da literatura, o lugar ocupado pela dramaturgia preocupou e preocupa diferentes segmentos que com ela se relacionam. Aqui já teríamos matéria suficiente para propor debates em torno de como esse fator influencia uma historiografia teatral no Brasil.

Desvelando outra face da relação entre literatura e teatro, a historiografia teatral tem registrado, por vezes, embaraçoso vínculo datado desde o século XIX, na medida em que uma das consequências foi,

[...] a história do teatro, por privilegiar a abordagem monográfica, nacional, seleciona os períodos e os autores chancelados pelo interesse literário. Assim, ela faz vista grossa ao fato de que muitos autores considerados “menores” são justamente os que mais tiveram sucesso na época em que foram encenados. Ao relegá-los à vala do anonimato, em virtude da reputação literária duvidosa, ela impede o acesso ao mundo do espetáculo na sua inteireza e complexidade. Pois o que sobra dele para a posteridade, sob a forma da dramaturgia consagrada, oferece apenas uma pálida

54 BALISTA, L.; CALDAS, J.; DESTRI, L. A hora e a vez de Iná Camargo Costa: a dramaturgia em cena. *Opiniões*, São Paulo, n. 8, p. 135-151, 2016. p. 136. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/118969/116366> Acesso em: 11 abr. 2023.

55 BALISTA; CALDAS; DESTRI, 2016, p. 139-140.

56 MAGALDI, 1962, p. 12.

ideia da energia e das relações que enlaçam a sociedade real do público à sociedade imaginada no palco e seu impacto na época⁵⁷.

Destacamos as duas citações porque elas apresentam faces problemáticas do relacionamento entre literatura e teatro. Se, para os estudos literários, a reivindicação de um espaço suficiente para discussão dramaturgica tem sido proposta há tempos, a história do teatro tem apontado também as consequências que a intrínseca relação com a literatura implica nos estudos teatrais, destacando a preservação de memórias e juízos literários em detrimento de outros. A discussão sobre o conceito dramaturgia atravessa a crítica-dupla: se, de um lado, foi apontado o lugar problemático que a literatura dramaturgica ocupa dentro da literatura, do outro lado também foi apontado o lugar problemático que a literatura ocupa dentro da história do teatro. Essa dupla configuração compõe nossa historiografia teatral brasileira, não podendo dela escapar.

À medida que o campo de estudo da história do teatro no Brasil se desloca, mudanças são tensionadas também na articulação do elemento dramaturgico dentro das pesquisas. Observar algumas transformações da história do teatro a partir de usos e articulações do elemento dramaturgico, objetivo deste artigo, sugeriu atestar alguns estados de pesquisas e inflexões que o próprio campo estabelece. A noção e os usos do elemento dramaturgico estão completamente envolvidos na forma como se pensa, seus propositores, a relação entre história, teatro e literatura.

Se a história do teatro no Brasil, assim como outros domínios da história, abarca diferentes locutores, âmbitos e abordagens, sendo a dramaturgia um palco privilegiado para articulações, não se pode perder de vista que também serão diferentes as preocupações e demandas dessas combinações. A expansão de fontes documentais nos revelam possibilidades de reconstrução de uma realidade teatral menos essencialista e de uma dramaturgia expandida, tal como proposto por Oliveira. Logo, a personagem, o texto, o cenário, o figurino, o local, a rubrica, a edição e tipografia, as sonoridades e iluminações, tudo pode ser indicativo de rastros, indícios ou sinais aos quais quem trabalha com a história da historiografia também têm que estar atentos.

Para concluir, se o *paradigma indiciário*⁵⁸ proposto por Carlo Ginzburg aproximou os trabalhos de um crítico de arte, um investigador e um psicanalista aos de historiadores, fazendo com que “[...] elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição”⁵⁹ tornem-se fundamentais,

57 CHARLE, 2012, p. 12.

58 GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

59 GINZBURG, 1989, p. 179.

o mesmo podemos propor ao trabalharmos com a história da historiografia, sem perdemos de vista, adicionalmente, a dimensão da crítica como um processo em constante significação⁶⁰.

REFERÊNCIAS

- BALME, C. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WENECK, M. H. REIS, A. de C. (org.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-219.
- BALISTA, L.; CALDAS, J.; DESTRI, L. A hora e a vez de Iná Camargo Costa: a dramaturgia em cena. *Opiniões*, São Paulo, n. 8, p. 135-151, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/118969/116366> Acesso em: 11 abr. 2023.
- BARROS, J. D. (org.). *A historiografia como fonte histórica*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022.
- BOLOGNESE, M. F. Presentes no espetáculo, ausentes na história. In: Festival Internacional de Circo (FIC). *A mulher do Circo*. 4. ed. São Paulo: FIC; Secretaria Municipal de São Paulo, 2022. p. 12-15. Disponível em: <https://acrobat.adobe.com/link/review?uri=urn%3Aaaid%3A-scds%3AUS%3Ac9e4722a-63ed-3737-ac51-106d78537b45#pageNum=9> Acesso em: 16 jun. 2023.
- BRANDÃO, T. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala preta*, [s. l.], v. 1, p. 199-217, 2001.
- BRESCIANI, H. B. *Dramaturgia e Impressão de textos teatrais: uma investigação a partir da Produção Dramática de Francisco Correa Vasques (1862-1884)*. Porto Alegre: Editora Fi, 2022.
- CHARLE, C. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FALCÃO, L. F. *Entre o exercício da crítica e a escrita da história: o lugar de Sábato Magaldi na história do teatro brasileiro*. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- FARIA, J. R. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. *Sala Preta*, [s. l.], p. 9-25, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57426/60408> Acesso em: 11 abr. 2023.
- GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HERZOG, T. O mineiro “acariocado” na escola paulista: investigação das referências de história e teatro norteadoras da escrita de Panorama do teatro brasileiro. In: Simpósio Nacional de História, 28, Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. 2015, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis, 2015. p. 1-16. Disponível em: <http://www.eeh2016>.

60 DORT, 2013, p. 75 *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 18.

anpuh-rs.org.br/resources/anais/39/1438722674_ARQUIVO_Omineiro'acariocado'naescolapaulista-ThiagoHerzog2.pdf Acesso em: 11 abr. 2023.

MAGALDI, S. *O panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/FUNARTE/MEC, 1962.

OLIVEIRA, M. Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral. *Pitágoras 500*, [s. l.], v. 8, n. 1 [14], p. 14-23, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651505/18222> Acesso em: 11 abr. 2023.

PRADO, D. de A. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, C. A. da.; RAMOS, R. P. A construção da história do teatro brasileiro pelo crítico Sábato Magaldi. In: Simpósio Nacional de História Cultural, 6., Escritas da História - Ver, Sentir, Narrar. Universidade Federal do Piauí, 2012. *Anais [...]*. Piauí: UFPI, 2012. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Cassia%20Abadia%20da%20Silva%20&%20Rosangela%20Patriota%20Ramos.pdf> Acesso em: 11 abr. 2023.

SOUZA, S. C. M. de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

SOUZA, S. C. M. de. *Carpinteiros teatrais: cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro Oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010.

SOUZA, S. C. M. de. Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Tempo*, [s. l.], v. 18, n. 32, p. 193-221, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/YmVNkH7Q6KxXN8t9yycsT6H/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 11 abr. 2023.

WILLIAMS, R. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Recebido em: 30/09/2022 - Entregue em: 12/04/2023