

ESCOLA DE HUMANIDADES
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

BRENO MALLMANN GÓMEZ

Fazer teatral, um objeto de estudo: o teatro enquanto tema periférico na sociologia brasileira

Porto Alegre
2019

GRADUAÇÃO



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

BRENO MALLMAN GÓMEZ

FAZER TEATRAL, UM OBJETO DE ESTUDO:

O TEATRO ENQUANTO TEMA PERIFÉRICO NA SOCIOLOGIA BRASILEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais pela Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Machado Madeira

Porto Alegre

2019

BRENO MALLMAN GÓMEZ

FAZER TEATRAL, UM OBJETO DE ESTUDO:

O TEATRO ENQUANTO TEMA PERIFÉRICO NA SOCIOLOGIA BRASILEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais pela Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Sociologia da Cultura

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rafael Machado Madeira – PUCRS

Profa. Dra. Teresa Cristina Schneider Marques

Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão de Aguiar

Porto Alegre

2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Rafael Machado Madeira, não só pelo apoio durante toda minha vida acadêmica, pela minha primeira experiência com pesquisa nas Ciências Sociais, como pela orientação em um trabalho cujo tema é tão pouco discutido e tão fora da sua área de estudo. Enfrentamos esse novo obstáculo juntos.

Agradeço à Profa. Dra. Teresa Cristina Schneider Marques pelo suporte durante todo o curso, pela ajuda no início do processo de escrita desse trabalho e pelas dicas tão valiosas para minha formação acadêmica.

Agradeço a Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão de Aguiar, artista, colega de profissão, amiga e mãe nas horas vagas.

Aos demais professores do curso de Ciências Sociais, muito obrigado pelos conhecimentos e experiências trocados ao longo desses anos. Devo muito do profissional e do indivíduo que sou ao que aprendi com vocês.

À minha mãe, obrigado pelo apoio, pelo ouvido nas longas noites escrevendo nossos trabalhos distintos no mesmo ambiente, pelas dicas e por toda a ajuda.

À minhas amigas e meus amigos, obrigado pela paciência, parceria e apoio nesse período de pesquisa e escrita. Obrigado por me ouvir falar incessantemente sobre meu trabalho e por continuarem me chamando para sair mesmo eu nunca aceitando.

Aos meus colegas de curso, obrigado pela troca de experiências. Continuemos nessa busca por entender e lutar por uma sociedade melhor.

Aos meus e minhas colegas atores e atrizes: resistiremos.

PEACHUM *para o público* – Existem umas poucas coisas capazes de comoverem o coração humano, poucas apenas, mas o pior é que, quando usadas com frequência, elas deixam de fazer efeito. É que o homem tem a terrível capacidade de se tornar insensível a seu bel-prazer. [...] De que valem essas belas frases pungentes, escritas em atraentes letreiros, se elas logo se desgastam [...]; uma vez desgastadas, lá se vai o nosso ganha pão. [...] É que a gente sempre tem que lançar uma novidade. (BRECHT, 2004, p. 15–16)

RESUMO

Considerando a sociologia enquanto um campo científico, dentro do qual os objetos de pesquisa são determinados por uma elite intelectual, o presente trabalho é resultado de um estudo exploratório que buscou descobrir e apresentar as formas pelas quais os programas de pós-graduação em sociologia do Brasil trataram do tema “teatro” entre 2008 e 2018. Foram buscadas teses e dissertações nos sites e repositórios digitais dos 53 PPGs avaliados como “Sociologia” pelo Relatório de Avaliação Quadrienal de 2017, oriundos de 48 universidades brasileiras, na tentativa de descobrir quantos trabalhos tratam da temática em questão. Partindo dos conceitos de “campo” e “ciência” de Pierre Bourdieu, a pesquisa visou confirmar se, para o grupo estudado, o teatro é um tema periférico, levando em consideração que o mesmo não faz parte do “[...] conjunto de questões que importam para os pesquisadores, sobre as quais eles vão concentrar seus esforços [...]” (BOURDIEU, 2004, p. 25). A partir disso, foi realizada uma busca nos currículos Lattes dos autores dos trabalhos encontrados, tentando verificar se os mesmos continuaram trabalhando com temáticas relacionadas ao teatro. Além disso, foram criadas categorias, visando dividir os principais temas do trabalho, dentro da grande área do teatro. Tal sondagem foi realizada nos currículos lattes dos autores e orientadores, utilizando a plataforma lattes do CNPq, disponível online. Além das questões do número de trabalhos sobre a temática e dos principais temas tratados, surgiram questões como qual região do país mais produziu sobre a temática e se foram produzidas mais teses ou dissertações. Foram encontrados 22 trabalhos dentro das diversas produções dos PPGs de sociologia no Brasil. Além disso, é possível afirmar que os principais temas tratados são relacionados a autores específicos, que a região sudeste foi a que mais produziu nesse período e que foram produzidas mais dissertações entre os anos de 2008 e 2018. O principal foco desta pesquisa foi realizar um levantamento de dados que possibilite não só criar uma base para trabalhos futuros, mas também valorizar a produção na área.

Palavras-chave: Sociologia Brasileira. Teatro. Campo Científico. Trabalhos Científicos.

ABSTRACT

Considering sociology as a scientific field, in which research objects are determined by an intellectual elite, the present work is the result of an exploratory study that sought to discover and present the ways in which Brazilian postgraduate programs in sociology treated the theme “theater” between 2008 and 2018. Theses and dissertations were searched on the websites and digital repositories of the 53 postgraduate programs evaluated as “Sociology” by the 2017 Quadrennial Evaluation Report, from 48 Brazilian universities, trying to find out how many works deal with the theme in question. Starting from Pierre Bourdieu's concepts of “field” and “science”, the research aimed to confirm whether, for the group studied, theater is a peripheral theme, considering that it is not part of the “[...] *set of questions that matter to researchers, on which they will concentrate their efforts [...]*” (BOURDIEU, 2004, p. 25). From this, a search was made in the Lattes curriculum of the authors of the found works, trying to verify if they continued working with themes related to the theater. In addition, 6 categories were created, aiming to divide the main themes of the work, within the great area of the theater. This survey was conducted in the authors' and advisor's lattes curricula, using the CNPq lattes platform, available online. In addition to the issues of the number of papers on the theme and the main topics addressed, questions arose as to which region of the country produced the most on the topic and whether more theses or dissertations were produced. We found 22 works within the various productions of sociology PPGs in Brazil. In addition, it is possible to state that the main topics addressed are related to specific authors, that the southeast region produced the most during this period and that more dissertations were produced between 2008 and 2018. The focus of this research was to conduct a data collection that makes it possible not only to create a basis for future work, but also to value production in the area.

Key Words: Brazilian Sociology. Theater. Scientific Field. Scientific Works.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 – Número de produções	42
Gráfico 2 – Número de trabalhos por região entre 08 e 18	43
Gráfico 3 – Número de trabalhos por categoria	44

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Debate Teórico	17
3. Histórico do Teatro Brasileiro	21
4. Análise de Dados	41
5. Considerações Finais	47
Referências	49

1 Introdução

O questionamento que permeia esse estudo surgiu de uma vontade que esteve presente desde início do curso de Ciências Sociais: a de querer juntar a área com que trabalho, o Teatro, cujo valor político, social e cultural é de grande importância para a sociedade, com o estudo das Ciências Sociais, cujas principais temáticas giram em torno de tentar entender essa mesma sociedade. Visto que as Ciências Sociais se propõem a entender os problemas sociais, culturais, políticos e econômicos da sociedade, o teatro pode e deve ser – e foi – utilizado como uma ferramenta de questionamento, uma forma de colocar em evidência as questões da sociedade brasileira.

Para que seja possível um melhor entendimento da importância do teatro no nosso país, faz-se necessário conhecer um pouco mais da história do teatro brasileiro, desde as origens até os dias atuais. Uma vez que a história do nosso teatro é pouco conhecida, foi optado por um maior detalhamento do histórico do teatro no Brasil, possibilitando um maior entendimento do processo de formação da dramaturgia e das técnicas teatrais brasileiras. Ademais, conhecer mais da história do teatro brasileiro, torna-se possível compreender as formas pelas quais o teatro foi utilizado para exibir as problemáticas da nossa sociedade, além das formas como tais problemas foram levados aos palcos e incluídos na nossa dramaturgia.

O presente trabalho é o resultado de um estudo exploratório que buscou conhecer e apresentar as formas pelas quais os programas de pós-graduação avaliados como Sociologia escreveram sobre o teatro no Brasil nos últimos 11 anos. Para isso, foram verificadas as produções – teses e dissertações – dos Programas de Pós-Graduação presentes no Relatório de Avaliação Quadrienal de 2017, buscando trabalhos produzidos no território nacional entre 2008 e 2018 que façam algum tipo de análise do teatro brasileiro, buscando verificar, principalmente, o número de produções sobre o teatro no período. O ano de 2008 foi escolhido como marco inicial pois é o primeiro ano após a instauração do REUNI, enquanto o marco final, 2018, é o último ano com produções já defendidas. Além disso, 2008 foi adotado como ano inicial já que trabalhos defendidos em anos anteriores são mais difíceis de serem encontrados nos bancos de teses e dissertações e repositórios online das universidades pesquisadas.

O REUNI, Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, tem como principal objetivo “[...] dotar as universidades federais das condições necessárias para ampliação do acesso e permanência na educação superior [...]” (BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2007, p. 4).¹ Tal programa faz parte das diversas medidas que compõem o PDE – Programa de Desenvolvimento da Educação, lançado pelo então Presidente da República Luís Inácio Lula da Silva em 24 de abril de 2007. No ano em que foi implementado, o programa teve adesão de todas as 53 universidades federais brasileiras, tendo estas apresentado propostas de reestruturação e expansão de acordo com as diretrizes gerais do programa de apoio a planos de reestruturação e expansão das universidades federais, de agosto de 2007.

As teses e dissertações foram buscadas no Relatório da Avaliação Quadrienal de 2017, que avalia os programas de pós-graduação em sociologia nos anos 2013, 2014, 2015 e 2016 no Brasil. Tal relatório avaliou 53 programas de pós-graduação em sociologia, vinculados a 48 universidades brasileiras,² entre universidades e institutos federais, universidades estaduais e universidades privadas. Apesar de terem sido avaliados como “sociologia”, o nome dos programas varia entre sociologia, sociologia política, ciências sociais, sociologia e antropologia, políticas públicas, entre outros, enquanto as produções se estendem entre as três grandes áreas que compõem as Ciências Sociais. Como o foco do trabalho foi descobrir e apresentar as formas pelas quais os programas de pós-graduação em sociologia discutiram o teatro e a quantidade de produções sobre o tema na área, foram avaliados todos os trabalhos produzidos pelos mestrandos e doutorandos durante o período especificado.

Dentre os trabalhos encontrados, foram buscadas informações sobre as linhas de pesquisa e outros trabalhos dos autores e dos orientadores das teses e dissertações, visando descobrir se a escolha do tema “teatro” é oriunda de algum vínculo prévio, da linha de pesquisa do orientador ou por algum interesse momentâneo pela temática. Além disso, pretendeu-se descobrir se o/a autor/a

¹ Diretrizes gerais do programa de apoio a planos de reestruturação e expansão das universidades federais REUNI. <<http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/diretrizesreuni.pdf>> Acessado em 25/05/19.

² Isso se deve ao fato de algumas instituições terem mais de um campus, em cidades diferentes, com PPGs avaliados como sociologia independentes um do outro.

continuou escrevendo sobre as problemáticas do teatro brasileiro em trabalhos posteriores. Para isso, foi utilizada a plataforma Lattes, que permite um acesso rápido e livre aos currículos dos pesquisadores em questão.

A partir dos dados coletados nos PPGs com trabalhos publicados sobre teatro, baseando-se no número de publicações sobre o tema, se tentará comprovar que, pelo menos entre as dissertações e teses apresentadas no período entre 2008 e 2018, o teatro aparece como um tema residual dentro das pesquisas na área da sociologia. Além disso, por que o teatro continua, apesar de sua importância histórica, política e cultural no Brasil e no mundo, um tema tão pouco abordado nas dissertações e teses dos programas de pós-graduação em sociologia do Brasil? Para que seja possível responder tais questões, se faz necessário conhecer um pouco da história da sociologia e do teatro no Brasil.

Segundo Candido (2006), a sociologia brasileira pode ser dividida em “[...] dois períodos bem configurados (1880-1930 e depois de 1940), com uma importante fase intermediária de transição (1930-1940).” (CANDIDO, 2006, p. 271). A primeira fase é composta pelas produções de intelectuais não especializadas, oriundas de outras áreas como literatura, direito e medicina, e que se caracteriza por ser a fase de formação do que hoje entendemos por “sociologia brasileira”, herdando as suas preocupações e orientações principais do evolucionismo, teoria dominante no período. Tal fase pode ser subdividida em três momentos, separados pelas mudanças teóricas e metodológicas enfrentadas pela sociologia no período.

O primeiro momento foi o de “[...] elaboração das nossas leis, aquisição de técnicas parlamentares, definição das condutas administrativas.” (CANDIDO, 2006, p. 272) e tem em Tobias Barreto, Fausto Cardoso, Silvio Romero, Clóvis Bevilacqua e Augusto Franco seus principais expoentes. O segundo momento é o período no qual os estudos “sociológicos” “[...] passaram da divagação ou da teorização mais ou menos retórica aos estudos monográficos e à interpretação sistemática da realidade.” (CANDIDO, 2006, p. 275), sendo também a época em que a sociologia adentra no ensino superior. Lívio de Castro, Paulo Egídio e Euclides da Cunha são os principais autores. O terceiro momento é caracterizado pela busca de uma “[...] ‘teoria geral do Brasil’ do ponto de vista da sua evolução social e das características

organizatórias [...]” (CANDIDO, 2006, p. 278), tendo Oliveira Vianna como principal expoente.

A fase que Candido chama de “intermediária” se constitui como uma “etapa culminante”, uma vez que “[...] *se preparam os elementos para sua definitiva constituição e consolidação.*” (CANDIDO, 2006, p. 282). Visto que a sociologia, enquanto disciplina, já possuía algum conhecimento da realidade brasileira e seus autores já haviam elaborado alguns pontos de vista sobre o país, faltava-lhe, segundo Candido (2006), o enriquecimento e a modernização da teoria. Foi nesse período que a sociologia passou a integrar o currículo dos ensinos secundário e superior, permitindo uma exposição de seus princípios, tanto em aulas quanto em manuais escritos. Os principais autores dessa fase são: Gilberto Freyre, Fernando de Azevedo, Emílio Willems, Donald Piersons, ambos estrangeiros radicados no Brasil, Roger Bastide e Jacques Lambert, autores estrangeiros que vieram ao Brasil e escreveram sobre nossa sociedade.³

A terceira e última fase que Candido (2006) utiliza para dividir a sociologia brasileira inicia por volta de 1940, a partir do momento em que a sociologia se estabelece como uma atividade reconhecida e produtiva, contando com profissionais especializados. A produção sociológica passa por uma mudança de aspecto: passa a se constituir de “[...] *estudos empíricos metodicamente conduzidos ou teorias empiricamente fundamentadas.*” (CANDIDO, 2006, p. 289). Ainda segundo Candido (2006), o progresso da área pode ser notado em três momentos: 1) na organização do trabalho sociológico, dividido em A) ensino, B) pesquisa e C) divulgação; 2) no “novo espírito” que rege tal progresso; e 3) nas obras, cujos principais tópicos de pesquisa são: a) teoria sociológica; b) sociedades primitivas; c) grupos afro-americanos; d) sociedades rústicas; e) aculturação de imigrantes; f) fenômenos de urbanização; g) “sociedades especiais”.⁴ A maior parte das pesquisas sociológicas realizadas no Brasil está enquadrada em pelo menos uma das categorias criadas por Candido (2006).

³ Vale mencionar autores como Carlos Campos, Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda, todos com grandes contribuições teóricas para a sociologia brasileira. Porém, segundo Candido (2006), eles não se consideravam e não eram considerados sociólogos.

⁴ Categorias criadas por Antonio Candido (2006) para agrupar os pesquisadores, técnicos e professores com obras já definidas.

O teatro no Brasil, por sua vez, não possui um “marco inicial”, tendo seu início gerado discussões entre os teóricos do teatro. O teatro brasileiro, como muitas outras manifestações artísticas, seguiu as tendências oriundas da Europa, passando por movimentos como o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo, entre outros. O teatro do início do século XX é influenciado pelas diversas mudanças econômicas, políticas e sociais que o país enfrentou no período, acarretando o surgimento de uma sociedade desigual. Nosso teatro acaba por fazer “[...] *o retrato dessa sociedade, bem como a denúncia de suas mazelas, defeitos e incoerências.*” (DA COSTA, 2012, p. 335). Despontam nesse período o teatro filodramático,⁵ o teatro operário e o teatro anarquista, que fazem um contraponto ao teatro profissional e elitista dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro (1909) e de São Paulo (1911). Por volta dos anos 1920, a chamada *belle époque* brasileira produz peças influenciadas pelo movimento modernista que surgiu em resposta ao Naturalismo, ao Parnasianismo e ao Simbolismo. O teatro tipicamente brasileiro, defendido pelo modernismo, voltou sua atenção para a própria sociedade do país, tirando daí seu principal material para criação de sua dramaturgia.

A partir da formação do Teatro de Arena de São Paulo, em 1953, ocorre uma alteração na interação entre atores e espectadores. Tendo como inspiração “[...] *a estrutura norte-americana de teatro sem proscênio*⁶ [...]” (BETTI, 2013a, p. 175), o teatro de arena é um tipo de espaço cênico no qual “[...] *a área de representação fica cercada pelo público como no antigo ANFITEATRO romano.*” (VASCONCELLOS, 2009, p. 29), aproximando o público do espetáculo. Muitos dos artistas que se apresentavam no Teatro de Arena de São Paulo, oriundos do Teatro Paulista Brasileiro e do Centro Popular de Cultura, eram ligados ao Partido Comunista Brasileiro, politizando o teatro brasileiro.

O período entre 1964 e 1979 foi um momento de repressão e fechamento político “[...] *alcançando o teatro não apenas pela ação da censura como pela intervenção direta da polícia e de grupos paramilitares de direita.*” (GARCIA, 2013a, p. 271). Foi um momento difícil para os atores, dramaturgos e outras profissões

⁵ Termo usado para designar grupos de teatro amador. O termo de origem italiana é utilizado “[...] *a fim de deixar bem clara a vigorosa presença italiana nos palcos amadores* [...]” (VARGAS, 2012, p. 358).

⁶ A parte do palco localizada entre “[...] *o FOSSO DA ORQUESTRA e a PLATÉIA.*” (VASCONCELLOS, 2009, p. 193).

ligadas ao teatro e as arte no geral, mas que não impediu que os grupos teatrais, diminutos e muitas vezes escondidos, continuassem suas criações, no que Garcia (2013a) chamou de “um dos mais exuberantes momentos de criação”. O ano de 1979 é tido por Garcia (2013b) como o primeiro ano de liberdade na atividade teatral.

A década de 1980 é identificada como “[...] *um período de dominação da encenação*⁷ *sobre o texto e, portanto, de raleamento*⁸ *da produção dramática [...]*” (GARCIA, 2013b, p. 302). Ou seja: uma forma de fazer teatral cujo elemento mais importante não é o texto em si. Já a década de 1990 é o período em que ocorre, segundo Garcia (2013b), um retorno ao teatro de texto, com foco em assuntos nacionais. O início do século XX não trouxe grandes mudanças para as práticas teatrais brasileiras.

Visto isso, considerando esse breve histórico da sociologia e do teatro no Brasil,⁹ é possível perceber que o teatro brasileiro é e sempre foi muito ligado as condições históricas, econômicas, sociais e culturais do nosso país. Se desenvolveu muito ligado aos movimentos artísticos europeus, assim como a sociologia bebeu de várias fontes internacionais, mas sempre com uma brasilidade, um foco nos problemas e temáticas locais. Assim sendo, volto a questionar: por que o teatro continua, apesar de sua importância histórica, política e cultural no Brasil e no mundo, um tema tão pouco abordado nas dissertações e teses dos programas de pós-graduação em sociologia do Brasil?

Apesar das possíveis aproximações e contribuições, as duas áreas, sociologia e teatro, se mantêm distanciadas uma da outra, com poucos paralelos traçados entre as duas. O estudo do teatro pelos sociólogos pode ajudar a compreender melhor tópicos e fenômenos já conhecidos pelos pesquisadores, como relações étnico-raciais, gênero, sociedades primitivas e complexas, desigualdade, entre outros. Isso ocorre porque, independente do grupo social que se estuda, as manifestações artísticas estão presentes e o teatro, enquanto uma delas, possibilita um melhor entendimento tanto da cultura quanto das demandas, gostos, anseios e medos de um determinado grupo.

⁷ Segundo Veinstein (1955) citado no livro de Pavis (2011):cenário, iluminação, música e atuação.

⁸ Do termo ralear: “1. Tornar ralo ou menos denso.” (FERREIRA, 1995, p. 549).

⁹ Que será discutido com mais detalhamento no capítulo 3.

Este estudo é importante tanto para a sociologia brasileira quanto para as ciências sociais uma vez que busca verificar a existência de trabalhos sobre o teatro brasileiro, construindo, assim, uma base para futuros trabalhos sobre o tema. Foi criado um banco de dados com todos os programas de pós-graduação em sociologia avaliados pelo Relatório de Avaliação Quadrienal de 2017, com o número de publicações por programa, a quantidade de PPGs, além das notas da CAPES para cada programa de pós-graduação. Além disso, foram buscadas informações sobre as linhas de pesquisa e trabalhos dos autores dessas publicações, buscando descobrir se o interesse pelo teatro e seus questionamentos foi momentâneo, durante a pós-graduação, ou continuou por qualquer período após a escrita e defesa do trabalho.

2 Debate Teórico

Diferente das duas outras grandes áreas que compõem as ciências sociais, que estão no que é possível chamar de “extremos” o quesito produções sobre o teatro brasileiro, a sociologia apresenta pelo menos dois subcampos voltados ao estudo do teatro: a sociologia da cultura, que enxerga o teatro como um “bem cultural”, e a sociologia do teatro, que estuda fenômenos como as relações entre público e os atores, o próprio público e as montagens teatrais propriamente ditas. Enquanto a ciência política pouco produz sobre o tema, a antropologia assemelha-se, em volume de produções, à área da educação, com mais de um milhão de produções encontradas no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes.¹⁰ Devido ao fato de a sociologia se encontrar nesse “meio termo” no quesito volume de produções é que essa área foi escolhida para este estudo. A comparação entre as formas que as três grandes áreas que compõem as ciências sociais abordam o teatro pode ser visto como uma provável continuação desta monografia, podendo ser pensado como um possível tema para uma dissertação de mestrado.

A sociologia da cultura possui, segundo Béra e Lamy, três tradições como base: “[...] a filosofia alemã dos séculos XVIII e XIX, a antropologia anglo-saxã dos séculos XIX e XX e os grandes sistemas explicativos da mesma época e da virada do século XIX para o XX [...]” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 21). Tal linha de estudo tenta entender a cultura a partir dos bens culturais,¹¹ sejam eles materiais ou não. Com base nesse “[...] processo de ‘objetivação’ da cultura [...]” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 13) é que a sociologia da cultura pode “[...] analisar os processos e os mecanismos coletivos que lhes conferem uma especificidade e identidade próprias, e depois repertoriar os diversos efeitos sociais que deles provêm nas esferas política, econômica e simbólica.” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 14).

A sociologia da cultura se baseia em três paradigmas para tentar entender os bens culturais: um que entende a cultura como campo, baseado, principalmente, em Bourdieu; um que entende a cultura como “mundo” (*art worlds*), pensamento que

¹⁰ Para embasar tal afirmação, foi realizada uma busca pelos termos “Teatro e Antropologia” e “Teatro e Educação” no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, tendo sido encontrados 1144190 e 1144408 produções sobre os respectivos temas. Disponível em <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 16/08/2019.

¹¹ Objetos como quadros, esculturas, peças de teatro, peças musicais etc., além de serviços de gestão e difusão destes mesmos bens. (BÉRA; LAMY, 2015)

começa com Weber e Simmel, passando pela Escola de Chigado, Garfinkel e Schütz; e uma terceira linha que entende a cultura como “mercado”, pegando termos emprestados de autores como Chamberlin, Schumpeter e Keynes, tendo como principais autores Moulin e Menger.

A sociologia do teatro, por sua vez, é a disciplina que “[...] se interessa pela maneira pela qual o espetáculo é produzido e recebido por uma coletividade humana e pela qual pode-se lhe aplicar um pesquisa empírica [...]” (PAVIS, 2011, p. 366). Ainda segundo Pavis (2011) é a análise dos públicos de teatro, das peças, dos grupos de teatro, das possíveis funções e relações do teatro com a sociedade onde ele é produzido e onde é recebida, além da análise dos grupos de atores enquanto profissão.

Ambas as linhas citadas acima são pouco conhecidas e trabalhadas no mundo, menos ainda no Brasil. Segundo Béra e Lamy no livro “Sociologia da Cultura” de 2015, a literatura sobre a sociologia da cultura ainda é muito escassa e a área ainda é motivo de disputa entre as outras ciências humanas. O campo de estudo da sociologia da cultura demonstrou algum crescimento após o investimento de “[...] autores oriundos da área acadêmica de informação/comunicação [...]” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 11), que salientaram a globalização das formas de difusão da cultura no mundo. Se os escritos de Béra e Lamy já são pouco conhecidos, o termo “sociologia do teatro” consegue ser mais “esquecido” ainda. A única definição encontrada sobre o campo é oriunda do *Dicionário de Teatro*, publicado pela primeira vez em 1996 e escrita por Patrice Pavis, um estudioso do teatro e professor francês.

Dentro dos programas de pós-graduação em sociologia do Brasil, existem diversas linhas de pesquisa que visam estudar a cultura e sua relação com a sociedade. Mesmo com linhas de pesquisa que se desafiam a estudar e entender a cultura, foram encontradas, dentro do período destacado para essa pesquisa, apenas 22 produções – teses e dissertações – sobre teatro, um número quase insignificante quando comparado com a quantidade de produções sobre outros

temas abordados pela sociologia brasileira,¹² como desigualdade, questões raciais e de gênero, feminismo etc.

Compreendendo aqui “sociologia” segundo o conceito bourdieusiano de campo, “[...] *o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência.*” (BOURDIEU, 2004, p. 20), um espaço de lutas cujo objetivo é a “[...] *apropriação do capital específico do campo [...] e/ou a redefinição desse capital.*” (CATANI et al., 2017, p. 65), no qual alguns agentes detêm mais capital e outros menos, é plausível afirmar que os capitais e os interesses do grupo dominante influenciam na escolha dos objetos de pesquisa da sociologia. Como dito por Bourdieu (2004):

[...] o que comanda os pontos de vista, o que comanda as intervenções científicas, os lugares de publicação, os temas que escolhemos, os objetos pelos quais nos interessamos etc. é a estrutura das relações objetivas entre os diferentes agentes que são [...] os princípios do campo. (BOURDIEU, 2004, p. 23)

É possível entender “interesse” como algo “[...] *socialmente constituído e que só existe em relação a determinado espaço social, no qual certas coisas são importantes e outras não*” (BOURDIEU, 1989, p.14 In. CATANI et al., 2017). Ou seja: uma classe acaba impondo seus interesses sobre a outra, ditando o que é importante e o que não é. Isso se estende para os objetos de pesquisa da sociologia brasileira, que são influenciados por uma elite intelectual, tornando temas menos importantes, como o teatro, em temas periféricos, à sombra dos outros temas de estudo. São os pesquisadores e as pesquisas dominantes que acabam por definir, em um determinado momento no tempo “[...] *o conjunto de objetos importantes, isto é, o conjunto de questões que importam para os pesquisadores, sobre as quais eles vão concentrar seus esforços [...]*” (BOURDIEU, 2004, p. 25).

A partir dos conceitos bourdieusianos apresentados acima e segundo os tópicos de estudo da sociologia divididos por Candido (2006) , é possível afirmar que o teatro é um objeto de estudo periférico dentro da sociologia brasileira, visto que ele não está diretamente conectado com nenhuma das categorias criadas por Candido (2006). Além disso, a elite intelectual da sociologia brasileira não considera as

¹² No caso de o período ser estendido até o máximo possível de ser encontrado nos repositórios digitais das universidades estudadas, o número de produções dobra, mas continua sendo muito inferior a quantidade de trabalhos sobre outros temas.

problemáticas do teatro como “importante”, o que pode ser confirmado devido a baixa quantidade de trabalhos sobre o tema encontrados nos PPGs avaliados.

3 Histórico do Teatro Brasileiro

O surgimento do teatro brasileiro não tem um marco inicial específico e depende muito da forma como se entende “teatro”. Segundo Prado (2012a) é possível distinguir dois possíveis inícios, baseado no que é entendido como teatro: se o entendemos a partir da existência de escritores, atores e público minimamente estáveis, além de uma certa constância de palco, podemos estipular que o teatro brasileiro teve início alguns anos após a Independência; mas, se entendemos o teatro como “[...] espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos [...]” (PRADO, 2012a, p. 21) podemos definir a chegada dos missionários da Companhia de Jesus ao Brasil como marco inicial do teatro brasileiro.

Essas apresentações amadoras esporádicas visavam reforçar, entre os alunos da catequese, o ponto de vista e a moral cristãos. As performances teatrais faziam parte de festividades religiosas maiores, utilizando maneirismos indígenas e portugueses – relação com o espaço, diabo como figura cômica, figuras sacras etc. – além da música e da dança para manter o “[...] aspecto lúdico do teatro [...]” (PRADO, 2012a, p. 24). Apesar da mistura de técnicas, o teatro desse período não possuía uma dramaturgia¹³ específica, sendo, como explica Prado (2012a), a falta de coerência e de homogeneidade traços comuns das performances. José de Anchieta, missionário da Companhia de Jesus, pode ser considerado o maior autor do período, uma vez que é creditada a ele a autoria dos 8 textos conhecidos, sendo estes impregnados pela “[...] vertente pessimista do cristianismo – a do pecado original, do homem enquanto lodo –, embora sem omitir [...] a redenção tornada possível pelo sacrifício de Jesus” (PRADO, 2012a, p. 25).

Sem uma dramaturgia própria, sem locais específicos e sem atores devidamente brasileiros, o teatro catequético, realizado principalmente pelos missionários jesuítas, se utilizava de “[...] representações dramáticas como estratégia e instrumental de doutrinação. ” (VASCONCELLOS, 2009, p. 226) a serviço dos interesses portugueses. Ainda segundo Vasconcellos (2009):

¹³ Segundo Pavis, dramaturgia “[...] pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente.” (PAVIS, 2011, p. 113).

[...] um teatro dito brasileiro só vai começar a surgir no século XIX, sob a influência do ROMANTISMO, que, [...] vê surgir condições sociopolíticas ideais para uma rápida evolução: a elevação do país à categoria de Sede do Reino (1808), a Independência (1822), a Abolição da Escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889).¹⁴ (VASCONCELLOS, 2009, p. 224).

A chegada da família real ao Brasil, em 1808, alterou o cenário político e o próprio teatro da época. Em 1810 o então príncipe regente, futuro D. João VI, decreta a construção de um “teatro decente”, ou seja, a construção de um edifício teatral para receber as companhias teatrais portuguesas que seriam importadas nos anos subsequentes. Segundo Prado (2012b), as temporadas teatrais, produzidas por companhias portuguesas contratadas, “[...] deixaram no Brasil alguns atores que, em conjunção ou em concorrência com elementos locais [...], mantiveram acesa, bem ou mal, a chama dramática.” (PRADO, 2012b, p. 53). Podemos usar a atriz Ludovina Soares da Costa como um exemplo, uma vez que ela “[...] veio ao Brasil para ficar, como [...] a maior parte de seus companheiros de elenco [...]” (PRADO, 2012b, p. 55). Nascia, assim, anos mais tarde do que na Europa, a arte clássica nos nossos palcos.

Nesse período é possível perceber três tipos dramatúrgicos: as peças sensíveis, as peças bélicas e as peças liberais. Trazidos ao Brasil pelos atores e atrizes portuguesas, tais tipos dramatúrgicos “[...] nunca prosperaram a ponto de constituir escolas ou movimentos teatrais, identificáveis como tal. Não foram além de modismos, tendências passageiras [...]” (PRADO, 2012b, p. 61). Segundo Prado (2012b), esses três “estilos” nada mais foram que um “sistema de adaptações”, que pegava modelos já formados de dramas estrangeiros, principalmente franceses, preenchendo as lacunas com “[...] algumas invenções pessoais e sobretudo com alguma matéria ao gosto português.” (PRADO, 2012b, p. 61). Além disso, o autor salienta que tal repertório podia ser considerado uma forma de “teatro popular”, pois era o grande público, inculto e, portanto, sem preconceitos, que frequentava tais apresentações.

Foi por volta de 1836 que “[...] chega ao teatro brasileiro a onda revolucionária romântica, de cambulhada com melodramas modernos [...]” (PRADO, 2012c, p. 67),

¹⁴ Grifo do autor.

importados da França¹⁵ e não mais de Portugal, como feito até então. Tais gêneros teatrais foram muitas vezes, e ainda são, tratados como “estilos irmãos”, considerados como um estilo único – o popular “dramalhão” – uma vez que tanto a crítica quanto o público brasileiros apresentam dificuldades em definir as fronteiras entre eles. Outro estilo comum no período foi a Comédia de Costumes, tipo de comédia que “[...] *ridiculariza os modos, os costumes e a aparência de um determinado grupo social.*” (VASCONCELLOS, 2009, p. 63), cujo “pai fundador” foi Martins Pena (1815-1848).

O melodrama, gênero teatral surgido no século XVIII, cujos principais objetivos eram comover e impressionar o público, reafirmando as qualidades didáticas, moralistas e sentimentais das peças, “[...] *não chegou a criar grandes obras literárias, mas inspirou e influenciou decisivamente o DRAMA ROMÂNTICO.*”¹⁶ (VASCONCELLOS, 2009, p. 154). O francês Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) é o principal autor do movimento melodramático no mundo, tendo escrito cerca de cem peças. O Romantismo, por sua vez, encontrou em nosso território, principalmente após a Independência, um terreno fértil para seu crescimento, apresentando a força e o caráter de uma revolução e tendo em Gonçalves Dias (1823-1864) seu autor mais significativo, apesar de outros autores poderem ser citados como importantes para o período: Paulo Antônio do Valle (1824-1886), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Álvares de Azevedo (1831-1852), Casimiro de Abreu (1839-1860), Agrário de Souza Menezes (1834-1863), José de Alencar (1829-1877), Bernardo Guimarães (1825-1884), Castro Alves (1847-1871), Gonçalves de Magalhães (1811-1882), entre outros. Estes poetas e romancistas apresentam uma característica comum: “[...] *o fato de sua dedicação ao teatro ter sido uma espécie de apêndice [...]*” (AZEVEDO, 2012, p. 95), como uma atividade paralela aos seus outros escritos.

Segundo Prado (2012c), no Brasil, “[...] *a menção inaugural ao teatro romântico [...] é muito tardia.*” (PRADO, 2012c, p. 68), aparecendo pela primeira vez no final de um estudo intitulado “Ensaio sobre a Tragédia”. Datado de outubro de 1932, escrito por três estudantes brasileiros, sendo um deles Justiniano José da

¹⁵ Segundo Vasconcellos (2009), a Alemanha foi o “[...] *primeiro país a experimentar o espírito do romantismo [...]*” (VASCONCELLOS, 2009, p. 204). Apesar disso, é na França, com a peça “Hernani” de Victor Hugo (1802-1885) que o romantismo se estabeleceu definitivamente.

¹⁶ Grifo do autor.

Rocha, tal estudo retrata o romantismo como “[...] *antagonista, ou mesmo vilão, produto de uma conspiração antifrancesa [...]*” (PRADO, 2012c, p. 68–69), denominando-o como “teatro monstruoso dos Alemães”. A segunda alusão ao Romantismo data de 1834, em uma carta de Gonçalves de Magalhães ao seu mentor filosófico, narrando “[...] *as primeiras impressões que a vida intelectual francesa lhe causara.*” (PRADO, 2012c, p. 69).

A principal característica formal do teatro romântico é a negação de regras e preceitos literários, utilizando, como fonte de inspiração, somente a imaginação. Ocorre, segundo Prado (2012c) um rompimento com o movimento classicista em todas as esferas, fossem elas literárias, sociais, metafísicas ou estéticas. No que tange a estrutura das peças, Vasconcellos (2009) salienta que:

[...] o DRAMA ROMÂNTICO é concebido como uma “idealização da vida” na qual o HERÓI representa a perfeição da honra e da virtude, sempre em CONFLITO com os cataclismos representados pelo VILÃO.¹⁷ O drama romântico localiza o homem em perfeita harmonia com a natureza, de forma que apenas nela podem ser encontradas a verdade absoluta e [...] a felicidade. (VASCONCELLOS, 2009, p. 204)

A estrutura melodramática utiliza uma linguagem prosaica, popular, enfatizando as virtudes do mocinho e os vícios do vilão, sacrificando “[...] *a motivação plausível, a VEROSSIMILHANÇA, caracterizando artificialmente as personagens e enfatizando os efeitos espetaculosos [...]*” (VASCONCELLOS, 2009, p. 154). Enquanto no melodrama os protagonistas são apenas bons e os antagonistas apenas maus e são distribuídos “[...] *castigos e recompensas conforme os méritos e deméritos de cada personagem.*” (PRADO, 2012c, p. 73), visando demonstrar ao público que “a justiça tarda mas não falha”, no drama romântico, permeado pelo cristianismo, cada personagem traz, dentro de si, o bem e o mal, que disputam entre si, personagens que seriam consideradas “[...] *guardiões do patrimônio moral da coletividade.*” (PRADO, 2012c, p. 73), são apresentadas como transgressores, questionando as crenças metafísicas e morais e do público, como por exemplo: Deus realmente escreve reto por linhas tortas?

Segundo Ramos (2012), “[...] *o ciclo da teatralidade romântica compreende os anos de 1833 e 1863 [...]*” (RAMOS, 2012, p. 138), período no qual se encontram

¹⁷ Grifos do autor.

todas as manifestações dramáticas e teatrais do romantismo no Brasil. Tal período começa com a criação da primeira companhia brasileira de teatro pelo ator João Caetano e terminando com sua morte. João Caetano (1808-1863) e sua companhia reinaram absolutos “[...] *na cena do Teatro S. Pedro de Alcântara, com um repertório de tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas [...]*” (FARIA, 2012a, p. 159) até 1855, quando o Teatro Ginásio Dramático foi criado por Joaquim Heleodoro Gomes, gerando uma rivalidade entre as duas companhias.

Diferente da companhia de João Caetano, o Ginásio Dramático seguia a escola realista francesa, abordando “[...] *os costumes e os problema que afetavam a burguesia, classe com a qual se identificavam [...]*” (FARIA, 2012a, p. 159). A dramaturgia realista, focada em “[...] *apresentar, de uma forma verdadeira, aspectos da vida contemporânea, particularmente as questões relacionadas à emergente classe média.*” (VASCONCELLOS, 2009, p. 198) e preocupada com a função moralizadora do teatro, substitui o herói romântico pela figura do “bom burguês” “[...] *comportados pais e mães de família ou moços e moças que tem a cabeça no lugar [...]*” (FARIA, 2012a, p. 160) e substitui o vilão pelas figuras das prostitutas, mulheres adúlteras, agiotas, “caça-dotes”, viciados em jogos e outros seres que deturpam a imagem da boa burguesia. Além disso, o amor romântico, da paixão ardente é sucedido pelo amor conjugal, calmo e sereno. Alguns dos principais dramaturgos realistas foram José de Alencar (1829-1877), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882),¹⁸ Quintino Bocaiúva (1836-1912), Francisco Pinheiro Guimarães (1832-1877), Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) e Machado de Assis (1839-1908).

Ao contrário do Romantismo, as opiniões sobre a popularidade do Realismo no Brasil são divergentes. Segundo Faria (2012a) o teatro realista brasileiro “[...] *constituiu-se como um movimento coeso, que nasceu e cresceu com base em conceitos claramente definidos.*” (FARIA, 2012a, p. 183). Vasconcellos, por sua vez, defende que o realismo “[...] *não despertou no Brasil o mesmo entusiasmo que o romantismo.*” (VASCONCELLOS, 2009, p. 224). Essa diferença de opiniões sobre o desenvolvimento do teatro realista brasileiro dificulta precisar se tal gênero era bem-visto, ou não, pelo público e pela crítica do país.

¹⁸ José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo escreveram peças nos moldes românticos e realistas, por isso são considerados como representantes dos dois movimentos.

Devido as suas preocupações muito literárias, tanto o Romancismo quanto o Realismo passam a perder público a partir de 1859, ano de criação do teatro Alcazar Lyrique que, com seu ambiente burlesco e espetáculos baseados na dança e na música, atraía, especialmente, o público masculino, principalmente durante a *belle époque* brasileira, que durou de 1870 até 1922. O repertório do teatro Alcazar era “[...] inteiramente francês, [...] apresentado no língua original, principalmente por atrizes francesas contratadas para passar temporadas no Brasil.” (BRITO, 2012, p. 219). Os principais estilos apresentados no Alcazar eram as operetas, as mágicas, as revistas de ano e as burletas, formas cômicas e populares, muito comuns durante a *belle époque* tropical, focados no entretenimento do público mais do que no rigor e qualidade literária.

As operetas brasileiras, baseadas nas óperas-bufas de Offenbach e Lecoq, eram pequenas óperas com tons satíricos, parodiadas de operetas francesas, que, mantendo as partituras dos originais, “[...] adaptavam os enredos aos costumes nacionais.” (BRITO, 2012, p. 220). As mágicas eram espetáculos cujos enredos não eram os mais sofisticados, mas que conseguiam maravilhar a plateia por causa dos efeitos visuais e do tratamento musical e coreográfico. Brito (2012) afirma que, por causa do volume de encenações e das grandes quantias gastas pelas companhias, as mágicas foram um sucesso de público nas décadas de 1980 e 1990, quando teria atingido seu apogeu no Brasil. As revistas de ano eram uma espécie de retrospectiva dos “[...] principais acontecimentos sociais, culturais, artísticos, políticos e econômicos do ano findo.” (BRITO, 2012, p. 224), nas quais os autores faziam críticas aos costumes de um país ou de uma localidade específica. As burletas, termo emprestado do teatro italiano, eram “comédias musicadas” que eram extraídas das revistas de ano. Ou seja: eram peças cômicas criadas a partir dos acontecimentos e personagens das revistas de ano.

O Naturalismo, também chamado de “ultrarrealismo”, tem sua primeira experiência no Brasil no ano de 1878, com a estreia da adaptação de “O Primo Basílio” de Eça de Queirós. Diferentemente da obra literária, a adaptação teatral não teve muito sucesso, “[...] sem ter conseguido aprovação da crítica especializada ou do público.” (FARIA, 2012b, p. 297). Faria (2012b), citando um texto de Décio de Almeida Prado de 1971, explica que o Naturalismo não se desenvolveu no país pois não correspondia ao que o público, de todas as classes, desejava ver nos palcos

locais. Segundo o autor, o gênero não produziu uma dramaturgia que se identificasse inteiramente com suas referências teóricas, [...] *não se organizou como movimento, não teve um núcleo de ensaiadores e artistas, não se constituiu [...] como uma alternativa teatral e literária [...]*” (FARIA, 2012b, p. 320).

O teatro naturalista visava levar aos palcos um novo Realismo, “[...] *que refletisse o desenvolvimento científico e social da época.*” (VASCONCELLOS, 2009, p. 167). Tal gênero foi muito influenciado pelo determinismo, principalmente o determinismo ambiental, e teve, como principal representante, o francês Émile Zola (1840-1902). No Brasil, seu principal representante foi Plínio Marcos (1935-1999). Aluísio Azevedo (1857-1913) foi outro autor de importância para o movimento, tendo escrito mais de uma dezena de peças, muitas das quais se perderam ao longo do tempo.

Chegamos, então, ao teatro do século XX, que é descrito por Da Costa (2012) como “[...] *uma época em que a diversidade de estilos, línguas, tipos e encenações povoava o palco e requeria da plateia constante adequação, dada a defasagem estabelecida entre as novas correntes em vigor na Europa e sua chegada ao Brasil [...]*” (DA COSTA, 2012, p. 335). As primeiras décadas do século XX foram anos de grandes mudanças em todos os setores da vida do país, ocasionando o crescimento do operariado e o surgimento de uma categoria mais abastada, que aumentou a demanda por mais realizações artísticas voltadas para saciar seus gostos. Segundo Da Costa (2012) o crescimento das cidades favoreceu o surgimento de peças orientadas tanto para as plateias mais populares quanto para a elite, considerada um público mais refinado e exigente.

Como definido por Da Costa (2012), o chamado teatro “ligeiro” seguia a tradição do teatro cômico e musicado e era voltado para as classes menos abastadas principalmente por causa do baixo custo das entradas. O teatro sério, por sua vez, era inspirado na dramaturgia francesa e em dramaturgo que faziam sucesso nos palcos de Paris, sendo apresentado no Brasil por companhias estrangeiras. Além disso, começa a surgir um teatro mais cru e agressivo, que mostra a cara do interior do Brasil: a fome, o abandono, a falta de recursos e o não desenvolvimento tecnológico e industrial. O teatro do período pré-modernista traz aos palcos não só as formas musicada, mas também os dramas e comédias

inspirados na dramaturgia francesa e comédias de costumes nacionais, tratando de temas do interior do país.

Da Costa (2012) defende que a dramaturgia do período é contundente e “[...] *de valor documental porque denuncia a violência e a hipocrisia das relações sociais na sociedade da época [...]*” (DA COSTA, 2012, p. 336). Segundo o autor, é possível dividir os autores do período seguindo as tradições naturalistas e antinaturalistas dos mesmos. Os principais autores que seguem uma linha mais naturalista, escrevendo uma dramaturgia de base realista e histórica, além de “dramas da paixão”, focados em temas da realidade social próxima, com os conflitos dramáticos apoiados principalmente sobre o casamento e o amor, são João do Rio (1881-1921), Coelho Neto (1863-1934), Cláudio de Souza (1876-1954), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Oscar Lopes (1882-1938) e Afonso Arinos (1868-1918). Seguindo a linha antinaturalista, temos o que Da Costa (2012) chamou de “princípios do teatro simbolista”, cujos principais dramaturgos são Roberto Gomes (1882-1922), Goulart de Andrade (1881-1936), Lima Campos (1872-1929), Graça Aranha (1868-1931), Paulo Gonçalves (1897-1927) e Emiliano Pernetta (1866-1921).

Fora dos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro e à margem do teatro profissional “[...] *operários brasileiros e estrangeiros aqui aportados fizeram da atividade teatral, embora amadora, um hábito cultivado em pequenos grêmios e associações.*” (VARGAS, 2012, p. 358). Cabe salientar três “modalidades” dessas manifestações cênicas não profissionais do início do século XX: o teatro filodramático, o teatro operário e o teatro anarquista. Os três tipos de teatro possuíam, segundo Vargas (2012), algumas características comuns, como o fato de serem direcionadas para públicos específicos e selecionados, que possuíam consciência do que iriam assistir, além de serem utilizados para a difusão de ideologias.

O teatro filodramático tem seu nome derivado do termo italiano *filodrammatici*, devido à grande presença de imigrantes italianos nos palcos amadores brasileiros. Vargas (2012) diz que, além dos grandes centros culturais, Rio de Janeiro e São Paulo, são poucas as cidades que se tem informação quanto a formação de grupos e sociedades filodramáticas. Alguns exemplos são Campinas (SP), Poço de Caldas e Paracatu (MG), Paranaguá (PR) e Porto Alegre (RS). Apesar disso, foi em São

Paulo que “[...] *as atividades dos grupos amadores italianos mais se distinguiram e mereceram registro.*” (VARGAS, 2012, p. 359). Segundo Vargas (2012), teriam chegado ao estado de São Paulo, entre 1877 e 1914, em torno de 845.816 imigrantes italianos, número superior ao de imigrantes espanhóis (293.916) e portugueses (260.533).

No que tange a dramaturgia escolhida para a formação dos repertórios teatrais dos grupos filodramáticos, cada grupo de cada país possuía suas preferências. Segundo Vargas (2012), enquanto os espanhóis mantinham-se apegados à peça *João José* de Joaquim Dicenta (1863-1917), os portugueses eram divididos em dois grupos: os mais socialmente engajados, que encenavam *Gaspar, o Serralheiro* do ator e dramaturgo português Baptista Machado (1847-1901), e os não engajados, que investiam em clássicos italianos, como *La morte civile* de Paolo Giacometti (1816-1882). Além disso, os *filodrammatici*, “*na falta de um texto que julgassem à altura [...] traduziam consagrados e apelativos títulos franceses.*” (VARGAS, 2012, p. 360).

O teatro anarquista é, segundo Vargas (2012), uma face do teatro filodramático: “[...] *um teatro comprometido com a instrução e utilizado como arma poderosa das lutas libertárias.*” (VARGAS, 2012, p. 362), que apesar das “[...] *greves, deportações, prisões, mudanças sociais, proibições rigorosas [...] foi sobrevivendo, morrendo e tornando a renascer até fins dos anos de 1960.*” (VARGAS, 2012, p. 369). Tal forma de teatro é, também, praticada por imigrantes italianos, espanhóis e portugueses, muitos dos quais eram ativistas anarquistas em seu país de origem, que encontraram, no território brasileiro, um terreno fértil para sua ideologia e sua luta. Vargas (2012) salienta:

Coube, nos primórdios das lutas sociais, ao movimento anarquista no Brasil, amparado por vozes estrangeiras e brasileiras, a luta contra a exploração imposta por um sistema injusto. Para que isso fosse alcançado, foi necessário um trabalho sistemático de conscientização voltado para a classe trabalhadora. (VARGAS, 2012, p. 362)

Ou seja: as peças anarquistas tiveram, no Brasil, não só a função de entreter o público trabalhador nos finais de semana, mas também de apresentar e difundir os ideais anarquistas, assim como dar voz a um sentimento de desconforto relacionado às questões sociais, políticas e econômicas enfrentadas pelas classes mais populares no período.

Alguns dramaturgos anarquistas mais importantes foram: Neno Vasco (Gregório Nazianzeno Moreira de Vasconcelos, 1878-1920) e Marcelo Gama (1878-1915). É necessário salientar outros dois nomes, de militantes anarquistas, que acabaram ligando-se à dramaturgia: José Oiticica (1882-1957)¹⁹ e Avelino Fóscolo (1864-1944).²⁰ Apesar de muitos dos autores anarquistas serem admiradores do naturalismo de Émile Zola, as peças anarquistas misturavam estilos como o próprio naturalismo, o romantismo, o realismo e até mesmo o melodrama, estilo ao qual “[...] os autores sérios se inclinam quando querem pintar em determinadas cenas, com cores carregadas, os infortúnios da classe trabalhadora.” (VARGAS, 2012, p. 364).

Por fim, o teatro operário, feito principalmente por operários-intérpretes fora do horário de trabalho, servia, como defende Vargas (2012), tanto para o entretenimento quanto como um instrumento de luta e difusão de conhecimentos. O autor não consegue definir qual – ou quais – razão para a atração da classe operária pelos palcos e sua permanência no teatro:

Vontade de se livrar durante algumas poucas horas do trabalho quase sempre árduo? Alívio de um cansaço mental devido à atenção constante que certos ofícios exigiam? Decisão firme de espanar tudo isso, em horas dedicadas a uma atividade unicamente sua e de seus companheiros, corpo e inteligência fugindo da infernal diluição de sua pessoa, em meio às máquinas e matérias de certa forma agressivos? Transmutar-se em “barão”, “bandido” “santo”, “algoz”, “milionário” torna-se fascinante para os que vivem uma vida restrita a pequenos encantos? Ou, muito pelo contrário, identificar-se com a personagem a seu cargo e poder declarar bem alto para a assistência os seus próprios sentimentos? (VARGAS, 2012, p. 369)

Segundo ele, os trabalhadores iam para os ensaios das peças após horas de trabalho cansativo, muitas vezes mal alimentados movidos ou pelo amor ao teatro ou por compreenderem a utilidade dele na sua luta enquanto operários.

Alguns grupos de teatro operário do final do século XIX que precisam ser reconhecidos são: o conjunto dramático das operárias da Fábrica de Fiação e Tecidos, citado por José Teixeira Neves em um ensaio sobre o teatro no Arraial do Tijucu, em Diamantina e a sociedade dramática Os Boêmios, da cidade de Porto Alegre, mencionado por Athos Damasceno Ferreira em 1894. Já no início do século XX, o primeiro grupo formado por operários foi, segundo Vargas (2012), o Grupo de

¹⁹ Filólogo, professor, dramaturgo, poeta parnasiano e anarquista brasileiro nascido em Oliveira, Minas Gerais.

²⁰ Jornalista, farmacêutico, escritor e anarquista brasileiro nascido em Sabará, Minas Gerais.

Teatro Dramático Livre, criado em 1903 no Rio de Janeiro. Além desses grupos, o autor ressalta que *“pouco se conhece dos grupos comprometidos com ideologias [...]”* (VARGAS, 2012, p. 370), principalmente devido à falta de notícias sobre outras capitais e cidades além do Rio de Janeiro e de São Paulo, dois grandes centros culturais.

Desde o início da *belle époque* brasileira, por volta de 1870, foi, como defende Braga (2012), através da comédia que os dramaturgos passaram a desenhar, compreender e explicar, de forma crítica, o Brasil do período, evidenciando os tipos brasileiros, suas virtudes e falhas. Foi mediante a *“[...] observação distanciada provocada pelo riso que os dramaturgos brasileiros [...] através da ironia, da sátira, do deboche, divertiram seus espectadores com a fina crítica de seus próprios costumes.”* (BRAGA, 2012, p. 403). As formas cômicas, principalmente as comédias de costumes, se propunham não só a fazer rir, mas também a corrigir desvios de conduta da sociedade brasileira.

Apesar do sucesso de público das formas cômica, os intelectuais nacionais atestavam que tais formas *“[...] não possuíam nenhuma utilidade, sendo produzidas com o fito único de agradar [...] um tipo de plateia que, aparentemente, não exigia da cena mais que a pura diversão.”* (BRAGA, 2012, p. 404). Tal fato demonstra que, segundo os intelectuais brasileiros (principalmente os modernistas), as formas de teatro cômicas eram “vazias”, com público e autores inexistentes, características que, como foi visto até aqui, não condiziam com a realidade do teatro nacional. Isso é devido a escolha dos modelos sobre os quais a comédia brasileira vai lançar seu olhar crítico, uma vez que, como dito por Braga (2012), nossa comédia não retrata a elite, os ricos ou a *high society*, mas sim os roceiros, os suburbanos, as caixeirinhas e demais grupos sociais mais populares.

Braga (2012) justifica, através de duas questões, o porquê de as comédias serem feitas para públicos mais populares: 1) uma vez que o Brasil retratado era o existente e conhecido e não aquele que podia ser, os comediógrafos nacionais *“[...] não conseguiriam conquistar as plateias chics, cujo ‘europeísmo’ era quase atávico [...]”* (BRAGA, 2012, p. 404),²¹ devido ao fato das nossas elites negarem suas raízes, sempre buscando serem mais europeus que brasileiros; 2) o próprio gênero cômico,

²¹ Grifo da autora.

cujo desejo era fazer uma crítica aos comportamentos dos indivíduos e seus grupos, tem como alvo todos os públicos e não só um grupo específico, “[...] *de modo a efetuar a intentada correção no maior número possível de desviados.*” (BRAGA, 2012, p. 405).²²

Visto que o teatro cômico nunca deixou de fazer parte dos repertórios dos atores e companhias brasileiras, Braga (2012) defende que, graças a popularidade do gênero, era “[...] *muito mais viável para um empresário da época considerar a possibilidade de programar [...] a encenação de comédias nacionais do que a encenação de dramas.*” (BRAGA, 2012, p. 406), devido ao legado das peças cômicas deixado pelos comediógrafos prévios. Dois dos comediógrafos com o maior número de peças durante essa “retomada da comédia de costumes” foram: Gastão Tojeiro e Aramando Gonzaga. Ambos tiveram suas peças encenadas no Teatro Trianon, inaugurado em 1915 no Rio de Janeiro, que foi “[...] *disputado por todos os grandes atores e grandes companhias do período, e palco da apresentação das peças mais representativas do período.*” (BRAGA, 2012, p. 407).

A “volta” da comédias de costumes aos grandes palcos nos anos iniciais do século XX faz com que a dramaturgia brasileira, acompanhando as mudanças do país, comece a “[...] *encontrar sua própria face, sua própria identidade, produzindo obras que contribuíram efetivamente para a construção e estabelecimento de nossa história dramática própria.*” (BRAGA, 2012, p. 416), servindo de base para novos estilos e formas de fazer teatro. Isso ocorre devido ao fato de o gênero cômico, principalmente a comédia de costumes, ser um espelho da realidade social, compondo, segundo Braga (2012), uma ampla imagem do Brasil dos primeiros anos do século, seja pelos temas tratados, como a falta de um sentimento nacionalista, ou pelos tipos retratados nas obras.

A semana de arte moderna de 1922 marca, no Brasil, o início do movimento Modernista. Segundo Vasconcellos (2009), tal movimento possuía limitadas influências marxistas, o que resultou na tentativa de criação de uma arte verdadeiramente brasileira, além de unificar influências de diversos movimentos artísticos do séculos, como o Dadaísmo, o Futurismo, e o Expressionismo, entre outros “[...] *‘ismos’ de oposição à lógica do NATURALISMO, bem como ao*

²² Grifo da autora.

parnasianismo e ao SIMBOLISMO.” (VASCONCELLOS, 2009, p. 162). Levin (2013), assim como Vasconcellos (2009), defende que o Modernismo no Brasil gerou uma “onda nacionalista, motivando “[...] os anseios de emancipação frente à influência estrangeira e demarcou caminhos diversos na busca da renovação dos mitos da nossa nacionalidade.” (LEVIN, 2013, p. 21). Os dramaturgos mais influentes do movimento foram Alcântara Machado (1901-1935), que também atuou como crítico teatral, Mário de Andrade (1893-1945), autor de *Macunaíma* (1928) e Oswald de Andrade (1890-1954),²³ autor de *O Rei da Vela* (1937).

Levin (2013) chama a atenção para o fato de as artes cênicas, diferente dos outros campos artísticos, terem levado mais tempo para incorporar as premissas da Semana de Arte Moderna. Isso ocorreu porque o teatro no Brasil “[...] permanecia em consonância com as exigências do esquema comercial imposto às empresas atuantes no circuito profissional.” (LEVIN, 2013, p. 21). Ou seja: sem a existência de subsídios duradouros, dependendo quase inteiramente dos lucros das bilheterias – situação parecida com os dias atuais – o teatro era diretamente afetado pelas mudanças do mercado dos bens culturais.

Para Brandão (2013), apesar do crescente nacionalismo e da tentativa de negação e superação do teatro do século anterior, o movimento modernista não passou de uma “[...] reedição do impulso civilizatório que assolara o teatro do país no final do século XIX e na passagem para o século XX.” (BRANDÃO, 2013, p. 80). Ou seja: muito das iniciativas do movimento modernista para atualização do teatro brasileiro não partiram de um “ideário moderno”, como acreditavam muitos dramaturgos e artistas, mas sim de “[...] uma ânsia de elevação cultural ou de atualização que vinha do século XIX.” (BRANDÃO, 2013, p. 81). O modernismo brasileiro foi encimado pelos grupos amadores de teatro, tendo sido o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) a primeira companhia teatral a propor um teatro verdadeiramente moderno.

O teatro oriundo do movimento modernista brasileiro encontra terreno para o seu desenvolvimento até os anos finais da década de 1950 quando, influenciado pelos acontecimentos políticos e econômicos, passa por transformações no espaço cênico e nos assuntos das peças. Conforme defende Betti (2013a), a formação do

²³ Segundo Vasconcellos (2009), é o autor que melhor representa o movimento Modernista no Brasil.

Teatro de Arena de São Paulo, em 1953, alterou o contato dos atores com o público, alterando o espaço cênico, transformando-o em uma “[...] *área de encenação circular, central e circundada pelos assentos destinados ao público.*” (BETTI, 2013a, p. 175). Além disso, o final da década de 1950 trouxe à tona questões pertinentes a grupos e classes que nunca haviam sido foco do fazer teatral.

O Teatro Paulista do Estudante (TPE) “[...] *fundado em abril de 1955, dentro da militância estudantil do Partido Comunista Brasileiro [...]*” (BETTI, 2013a, p. 176) e o Centro Popular de Cultura (CPC), fundado em 1960 no Rio de Janeiro, reconhecido como “[...] *a mais importante iniciativa de politização da cultura dentro do campo do teatro no país no século XX.*” (BETTI, 2013a, p. 185), são exemplos de grupos de teatro do período que, devido ao contato com intelectuais de esquerda, artistas, jornalistas e estudantes,²⁴ buscaram a politização do teatro brasileiro. Alguns membros do TPE, oriundos de movimentos estudantis, se ligaram ao Teatro de Arena de São Paulo, que possuía uma organização interna mais horizontal, mais propícia à politização que os demais grupos. Para que fosse possível alcançar tais objetivos, era preciso que “[...] *novos trabalhos dramaturgos surgissem, e para isso era preciso tratar de fomentá-los e embasá-los.*” (BETTI, 2013a, p. 178).

Foi a partir do ingresso de Augusto Boal (1931-2009) em 1956 que o Teatro de Arena começou a se direcionar para o caminho que seria necessário para atingir os objetivos pretendidos. Boal ofereceu um Curso Prático de Dramaturgia e um Laboratório de Interpretação que “[...] *constituíram-se em fóruns de acaloradas discussões, instituindo-se uma prática que seria fundamental para o grupo.*” (BETTI, 2013a, p. 179). O ambiente criado por essas discussões permitia um debate político, abrindo espaço para a troca de ideias e a politização dentro do próprio Teatro de Arena. Apesar disso, o grupo passava por um momento no qual era necessário equilibrar a sua situação financeira. A solução encontrada pelo grupo foi encenar peças escritas por membros, como “Eles Não Usam Black-tie”²⁵ de Guarnieri²⁶ e “Chapetuba Futebol Clube”²⁷ de Vianinha, que procuravam levar ao palco “[...] *problemas sociais e coletivos envolvendo os setores majoritários da população [...]*” (BETTI, 2013a, p. 180).

²⁴ Muitos deles ligados, segundo Betti (2013a), ao Partido Comunista Brasileiro.

²⁵ O espetáculo estreia em 1957, no Teatro de Arena de São Paulo.

²⁶ Gianfrancesco Guarnieri.

²⁷ O espetáculo estreia em 1959, no Teatro de Arena de São Paulo.

O CPC, criado quando Vianinha se separou do Arena, mergulhou fundo no teatro épico brechtiano, no qual as personagens alegorizavam classes sociais em disputa e o capitalismo era base das discussões da narrativa. O objetivo do grupo era “[...] *analisar em cena as questões que originavam a miséria, procurando discutir as relações e estruturas que a tornavam crônica*” (BETTI, 2013a, p. 185). Segundo Betti (2013a), o CPC mantinha uma relação cheia de controvérsias com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), uma vez que os principais membros do CPC eram ligados ao partido, mas isso não significava que o partido, enquanto órgão político, articulasse as propostas formuladas pelos artistas e intelectuais membros do grupo. De suma importância para a história do teatro e do país nos anos subsequentes, o teatro político realizado pelo CPC “[...] *colocou-se como importante ponto de referência para o processo de politização do teatro e da dramaturgia no Brasil.*” (BETTI, 2013a, p. 194), seja pelos temas escolhidos, como as questões de classe e a exposição da estrutura capitalista da sociedade brasileira, seja pelo formato popular, o teatro de rua, adotado diversas vezes pelo grupo.

Entre os anos de 1964 e 1979, respectivamente o início da ditadura militar e a abertura democrática, uma grande parte dos espetáculos e da própria produção dramaturgical do país foi movida pelo “[...] *desejo de mobilizar os setores artísticos e a sociedade civil para uma ampla frente de oposição ao governo militar implantado com o golpe.*” (BETTI, 2013b, p. 195). O *Show Opinião*, espetáculo musical realizado no Rio de Janeiro em 1964, com direção de Augusto Boal (1931-2009) e direção musical de Dori Caymmi (1943-), marcou, segundo Betti (2013b), o princípio de um teatro de “resistência” contra o regime político instaurado mais cedo naquele ano, pois frente a impossibilidade de ações diretas, “[...] *cantar em prol de uma convicção política assumiu o papel de um ato concreto (mesmo que simbólico) de mobilização e resistência*” (BETTI, 2013b, p. 195). O sucesso do espetáculo passou a significar, para os artistas do CPC, como:

indicativa de uma disposição de luta dentro da nova conjuntura, entendendo-se que lutar [...] passara a ser entendido como sinônimo de externar publicamente uma postura antagônica ao regime, ou seja, uma postura de resistência. (BETTI, 2013b, p. 198).

Os artistas ligados ao Teatro de Arena de São Paulo, por sua vez, visavam “[...] *angariar, entre os setores da classe média de que se constituía o público, apoio para as iniciativas de luta armada já então em processo de articulação.*” (BETTI,

2013b, p. 199). O Arena estreou, em 1965, o primeiro espetáculo da série *Arena Conta ...*, intitulado *Arena Conta Zumbi*, escrito por Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e Augusto Boal (1931-2009), com músicas de Edu Lobo (1943-), um espetáculo musical que utilizou a história de Zumbi e do Quilombo dos Palmares, para simbolizar a consciência da luta revolucionária. A peça foi tão bem recebida pelo público paulistano quanto o espetáculo *Opinião* pelos cariocas, principalmente pelo movimento estudantil cujos membros passaram, a partir de 1968, a “[...] *posicionar-se estrategicamente como seguranças de modo a proteger a integridade física dos atores e a assegurar a continuidade das apresentações.*” (BETTI, 2013b, p. 200).

Durante o período militar brasileiro, muitos grupos de teatro tiveram suas trajetórias interditadas, mas muitos outros “[...] *imbuídos de energia militante e ânsia de comunicação coma as populações marginalizadas, deslocaram-se para as periferias e cumpriram trajetórias menos visíveis, porém igualmente ricas em experiência artística e aprendizado cultural.*” (Garcia, 2013, p.301). O período da ditadura militar foi, para Garcia (2013a) um dos momentos mais ricos no teatro brasileiro, apesar da repressão, da censura e da intervenção direta dos militares nas peças e apresentações teatrais. Dramaturgos como José Vicente (1945-2007), Antonio Bivar (1939-), Roberto Athayde (1949-), Mário Prata (1946-), Leilah Assumpção (1943-) e Isabel Câmara (1940-2006) foram muito ativos no período, apesar da falta de incentivo e dos riscos à profissão.

A partir da abertura política, com a extinção do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1979, surgiram peças “[...] *que revelam a preocupação com a história e refletem a necessidade de, por meio do teatro, discutir fatos políticos [...]*” (GARCIA, 2013b, p. 303), preocupação essa que está presente na forma de pensar e agir de grupos de teatro e coletivos de atores até os dias de hoje. No ano de 1979, 4 peças de grande importância para o teatro brasileiro, consideradas parte do “teatro de abertura”,²⁸ estavam em cartaz: *Macunaíma*, dirigido por Antunes Filho (1929-2019), *A Resistência*, dirigido por Cecil Thiré (1943-), *Papa Highirte*, com direção de Nelson Xavier (1941-2017) e *Rasga Coração*, dirigido por José Renato (1926-2011). Segundo Garcia (2013b), cada uma dessas peças demonstra a necessidade de

²⁸ Segundo Garcia (2013b), é a denominação criada pelo crítico Yan Michalski (1932-1990) para falar do teatro entre os anos 1970 e 1980.

utilizar o teatro para fazer uma análise política e social da realidade do povo brasileiro, visando estreitar o vínculo entre realidade e ficção. Alguns importantes grupos de teatro, que possuem “[...] *compreensão do teatro como função político-social [...]*” (GARCIA, 2013b, p. 304) são: a Companhia do Latão, o Teatro União e Olho Vivo, o Folias d’Arte, o Ói Nós Aqui Traveiz, o Bando de Teatro Olodum e a Companhia Ensaio Aberto.

É a partir dos anos 1980 que surgem com temáticas centradas na orientação sexual e temas correlatos, além de estudos sobre as produções dramáticas femininas e o termo “besteirol”, utilizado para definir um tipo de espetáculo comum no Rio de Janeiro e sustenta-se “[...] *na histrionice de atores e atrizes, geralmente em duplas, de grande talento para a improvisação e comunicação fácil com a plateia.*” (GARCIA, 2013b, p. 309). Vasconcellos (2009) defende que o besteiro tentava reproduzir, nos palcos, a comédia do “riso fácil”, que utilizava das repetições, dos bordões, do exagero e do humor chulo para ganhar o grande público nas televisões.

As décadas de 1980 e 1990 alteraram o foco criativo do encenador, que dominava no modernismo, primeiro centralizando as companhias e grupos na figura de um diretor e depois alterando o centro da criação cênica para o coletivo, focando na “[...] *criação colaborativa e performativa do teatro de grupo.*” (FERNANDES, 2013, p. 332). Apesar da centralidade da figura do diretor nos anos 1980, “o processo de construção da dramaturgia em cada caso segue um padrão próprio definido que é expressão da personalidade do grupo.” (GARCIA, 2013b, p. 313). Alguns diretores que foram figuras centrais em seus grupos foram: Enrique Dias, da Companhia dos Atores, Rodolfo García Vázquez e Ivam Cabral, do grupo Os Satyros, Mário Bortolotto, do Cemitério de Automóveis, Paulo de Moraes, do Armaém Companhia de Teatro e Moacir Chaves, da Péssima Companhia.

Em compensação, durante os anos 1990, seguindo um modelo mais colaborativo, a preparação da dramaturgia implica “[...] *um vínculo estreito com o processo improvisacional dos atores e pressupõe adesão à ideia da dramaturgia como uma construção coletiva que, ainda assim, ostenta uma autoria.*” (GARCIA, 2013b, p. 317). Ou seja: continua havendo um diretor que conduz a criação das peças, porém ele está aberto e atento às improvisações dos atores do grupo, que

podem acabar influenciando nas decisões do diretor. Segundo Fernandes (2013), é a obra *Macunaíma*, que renova a linguagem cênica, baseada na corporeidade dos atores e atrizes, na simplificação dos elementos cênicos e na construção coletiva. Ou seja: o foco passa a ser as atrizes e os atores, enquanto coletivo, nas suas potencialidades corporais e nas possibilidades criadas pelo atores no espaço. Antunes Filho, diretor teatral, foi o principal nome por trás dessas mudanças, dirigindo algumas das principais peças do período, como *Nelson Rodrigues*, *o Eterno Retorno*, de 1981, *Trono de Sangue/Macbeth*, de 1992 e *Gilgamesh*, de 1995.

Além das duas formas já citadas, a partir da década de 1980, surgem outras formas de fazer teatro importantes e que merecem ser brevemente comentadas: a chamada “dramaturgia do ator”, na qual as figuras do diretor e do ator se confundem; a permanência de autores que mantiveram uma “produção individual”; e a existência de teatros ou espaços culturais que valorizam a dramaturgia nacional e a apresentação de jovens artistas, sobretudo novos dramaturgos.

De acordo com Garcia (2013b), a mudança do milênio não trouxe grandes mudanças para os componentes da produção teatral, que se mantiveram basicamente os mesmos dos anos anteriores. As leituras dramáticas foram um dos pontos que demonstrou algum crescimento. Alguns espaços institucionais como “[...] o Sesc, o Sesi, o Centro Cultural Banco do Brasil e o Centro Cultural São Paulo, entre outros, sistematizaram a prática de promover ciclos de leituras dramáticas [...]” (GARCIA, 2013b, p. 330). As leituras dramáticas possibilitam, em um país como o Brasil, no qual os iniciantes contam com pouquíssimos incentivos, que se conheça e divulgue o trabalho dos novos artistas, lançando novos nomes na indústria. Alguns desses novos nomes são: Sérgio Roveri, Marcelo Pedreira, Emmanuel Nogueira, Grace Passô, Bia Gonçalves, Daniela Pereira de Carvalho, Luiz Felipe Botelho, entre outros. Segundo Garcia (2013b), além dos incentivos de criação e difusão do teatro por parte dos espaços institucionais, muitos grupos, artistas e estudiosos se aliaram a tais espaços para ampliar as estratégias de incentivo como, por exemplo, o projeto “Nova Dramaturgia Brasileira”, realizado no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, com coordenação do diretor e dramaturgo Roberto Alvim.

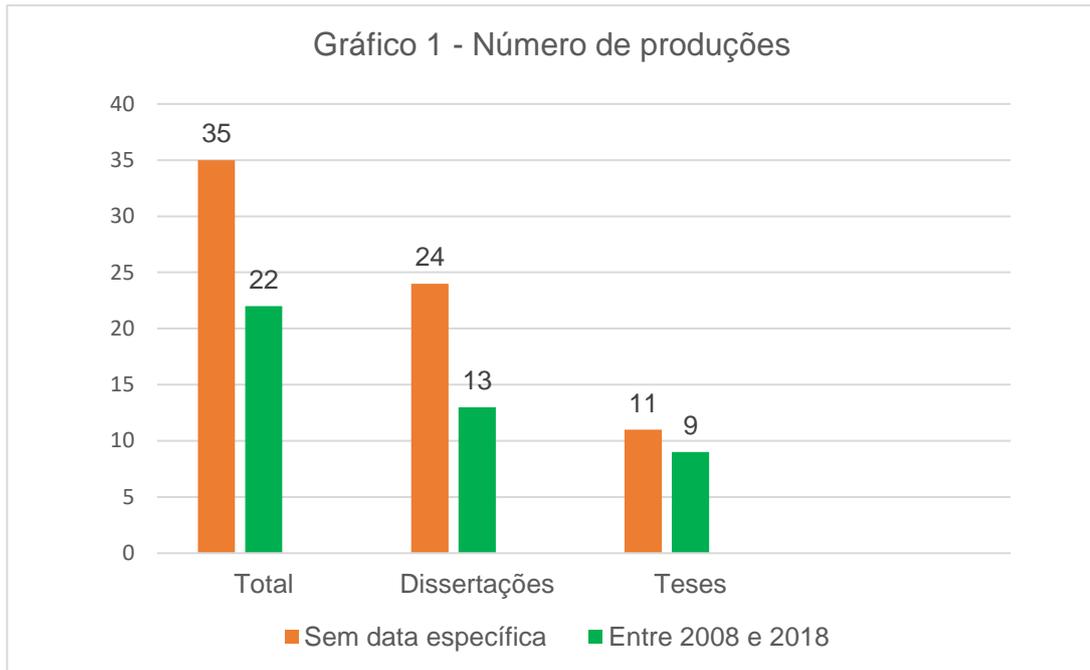
O teatro do século XXI manteve grande parte das tradições anteriores, explorando ainda mais o teatro de grupo, com criação coletiva, utilizando recursos de todos os movimentos e momentos anteriores da história do teatro brasileiro. A presença de incentivos, mesmo que poucos, auxilia as companhias, profissionais e amadoras, a se manterem trabalhando. Com a chegada de Jair Messias Bolsonaro à presidência e o retorno de uma visão errônea que acaba por desmerecer toda a classe artística, taxada de “vagabunda”, os incentivos fiscais para grupos de teatro, principalmente os amadores, se tornaram mais e mais escassos. Fazer teatro no Brasil nunca foi uma tarefa fácil, porém, com a posse de um presidente que legitima o descaso com aqueles que trabalham com arte, ser artista tornou-se uma tarefa mais árdua, na qual se empenham apenas aqueles que realmente amam o seu ofício. O teatro no Brasil seguirá lutando, como sempre fez, pelo seu sustento, por reconhecimento e para evidenciar questões pertinentes à realidade política, econômica e social do país.

4 Análise dos dados

O principal objetivo deste trabalho é fazer um levantamento das dissertações e teses produzidas nos programas de pós-graduação avaliados pela Área da Sociologia da Capes (Relatório de Avaliação Quadrienal 2013-2017), que tenham sido produzidos entre 2008 e 2018. Como dito no primeiro capítulo, tal relatório avaliou 53 programas de pós-graduação, vinculados à 48 instituições de ensino dentro do território brasileiro. Além disso, as produções foram divididas em dois períodos, um que não possui delimitação de tempo, englobando todos os trabalhos encontrados, dentro e fora do período delimitado, e outro que leva em consideração apenas os trabalhos produzidos e apresentados entre 2008 e 2018, em cima dos quais foi realizada a análise. Outro objetivo foi a tentativa de averiguar quais os principais temas tratados nas produções, através de uma análise dos títulos, resumos e palavras-chave.

Este trabalho também tem como objetivo averiguar se os autores dos trabalhos avaliados continuaram escrevendo sobre as problemáticas do teatro brasileiro em publicações posteriores, além de questionar a possibilidade de afirmar, a partir do número de produções, se o tema “teatro” é periférico dentro das pesquisas realizadas nos programas de pós-graduação em Sociologia brasileiros. Outros questionamentos surgiram durante a pesquisa e escrita, tais como: qual região do Brasil teve o maior número de produções durante o período selecionado?; foram produzidas mais dissertações ou teses sobre o teatro?

Os dados pertinentes ao primeiro objetivo foram buscados nos repositórios digitais e bancos de teses e dissertações dos 53 programas de pós-graduação presentes no Relatório de Avaliação Quadrienal de 2017. Sem levar em consideração o período entre 2008 e 2018, foram encontrados 35 trabalhos sobre teatro, oriundos de 16 instituições de ensino superior e distribuídos em 17 programas de pós-graduação no território brasileiro. Quando reduzimos o período para os 11 anos selecionados para essa pesquisa, sobram 22 trabalhos sobre a temática pesquisada, sendo 13 dissertações e 9 teses, oriundas de 11 e 6 programas de pós-graduação, respectivamente. O gráfico abaixo possibilita uma melhor visualização desses dados.



Fonte: Elaborado pelo autor

Tais dados possibilitam não só responder à questão relacionada a quem produz mais sobre o teatro, mas também permite perceber que, dentre os trabalhos encontrados, 13 foram produzidos fora do período especificado nesse estudo. Além disso, é possível notar que, de modo geral, os mestrandos escreveram mais sobre teatro que os doutorandos, respondendo ao questionamento surgido durante o andamento dessa pesquisa.

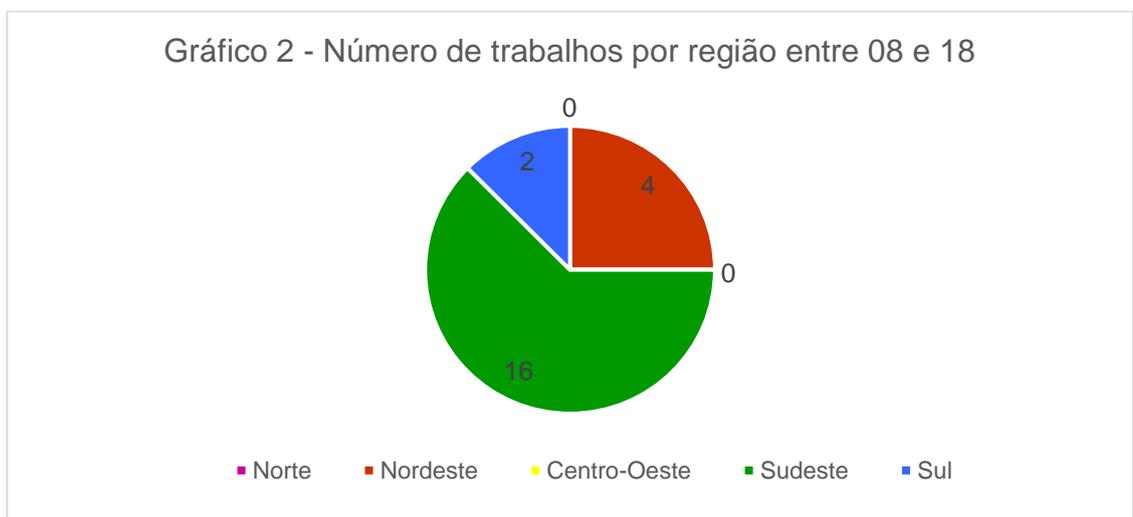
Considerando a sociologia como um campo científico, um campo de forças com um relativo grau de autonomia, dotado de leis próprias, no qual os agentes estão em constante luta para conservá-lo ou transformá-lo, é possível afirmar que os próprios temas de pesquisa são determinados e validados pelos agentes. Nesse contexto, o capital científico detido pela elite intelectual nada mais é que “[...] *uma espécie particular do capital simbólico [...] que consiste no reconhecimento (ou no crédito) atribuído pelo conjunto de pares-concorrentes no interior do campo científico [...]*” (BOURDIEU, 2004, p. 26). São os agentes em luta constante para conservar ou transformar o campo científico que é a sociologia brasileira que determinam os temas que devem ou não ser estudados, a partir do reconhecimento desses temas pelos seus pares.²⁹ Ou seja: é a elite intelectual, que detêm o capital científico, que,

²⁹ Outros acadêmicos que pesquisam temas e objetos similares.

ao legitimizar determinados objetos de pesquisa, acaba por não autenticar outros objetos, como é o caso do teatro.

Baseado nisso e no número de trabalhos encontrados entre os anos 2008 e 2018, é possível confirmar o questionamento levantado no primeiro capítulo sobre o caráter secundário dos temas relacionados ao teatro. Quando comparado ao número total de produções de um programa de pós-graduação em sociologia, como o da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no qual foram produzidas mais ou menos 330 teses e dissertações no mesmo período, sendo apenas um deles sobre teatro,³⁰ o volume de produções encontrados durante essa pesquisa – 22 dissertações e teses - se torna ínfimo, ainda mais quando consideramos que as produções encontradas sobre a temática pesquisada foram produzidas em diversas universidades brasileiras.

Para responder qual região mais produziu sobre o teatro no Brasil, o país foi dividido em 5 partes, que correspondem as regiões norte, nordeste, centro-oeste, sudeste e sul (números de 1 a 5, respectivamente). A partir disso, foram obtidos os seguintes dados:



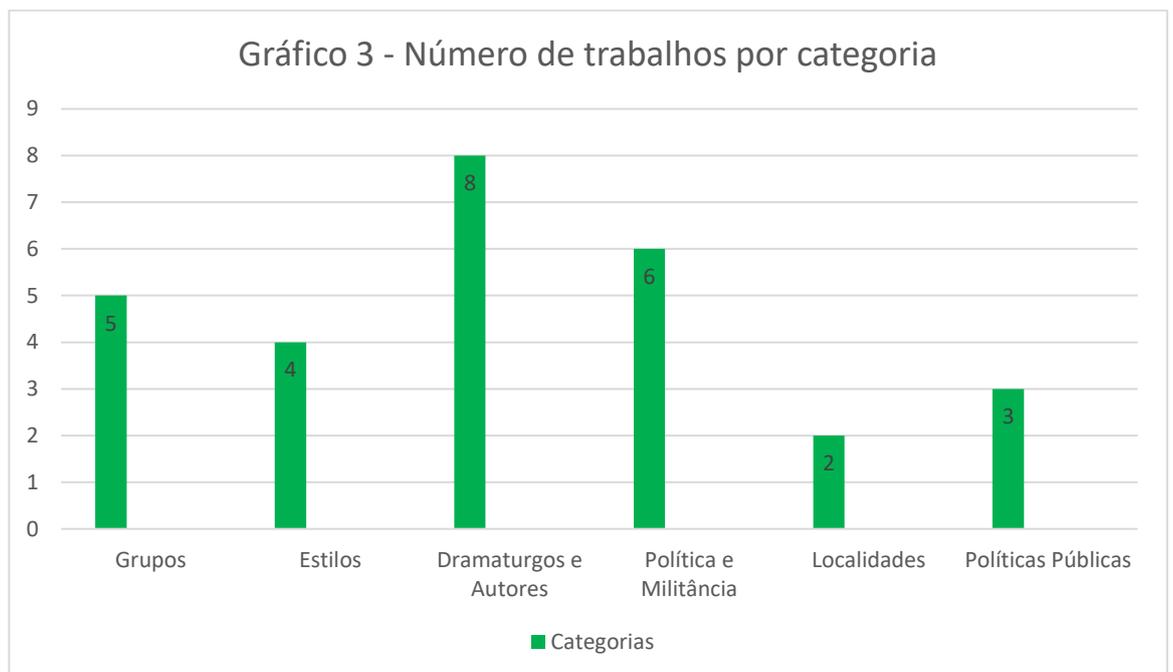
Fonte: Elaborado pelo autor

Segundo os dados coletados, para o período entre 2008 e 2019, a região do país que mais produziu trabalhos relacionados ao teatro foi a região Sudeste, com 16 trabalhos sobre a temática pesquisada. As regiões Norte e Centro-oeste não produziram nenhum trabalho sobre o teatro no Brasil. Tal questão pode ter relação

³⁰ Dados obtidos no site do programa de pós-graduação em Sociologia da UFRGS < <https://www.ufrgs.br/ppgs/home.php> > Acesso em: 02 de novembro de 2019.

com a quantidade de programas de pós-graduação em cada uma das regiões citadas: 23, 2 e 4, respectivamente. É possível apontar uma relação entre esses valores, uma vez que regiões com mais PPGs acabam por produzir mais trabalhos sobre quase todos os temas, mas seria necessário um trabalho específico para verificar mais a fundo essa questão.

Quanto ao objetivo relacionado às temáticas escolhidas pelos autores, foram utilizados o título, o resumo e as palavras-chave dos trabalhos para criar categorias, buscando definir quais os principais temas tratados. Analisando as palavras-chave e os títulos das produções, chegamos as seguintes categorias: política e militância, políticas públicas, localidades, grupos de teatro, estilos teatrais, dramaturgos e autores. A tabela abaixo possibilita visualizar os resultados.



Fonte: Elaborado pelo autor

A categoria com maior número de trabalhos foi “dramaturgos e autores”, o que possibilita concluir que, para o recorte dessa pesquisa, a temática mais trabalhada está relacionada a algum dramaturgo específico. Outras duas categorias merecem ser citadas: “política e militância” e “grupos de teatro”, que são as outras duas com grande número de trabalhos. Vale ressaltar que a maior parte dos trabalhos encontrados entre 2008 e 2018 pertence a mais de uma dessas categorias.

Quanto à questão sobre a continuidade de produções dos autores sobre o tema do teatro, as informações foram buscadas nos currículos de cada autor, na plataforma LATTES. A grande parte dos pesquisadores mantém o currículo atualizado, possibilitando uma coleta rápida de informações, porém alguns deles não atualizam o currículo, o que acaba por dificultar ou mesmo impossibilitar a coleta de dados pela plataforma utilizada. Dos 22 autores que escreveram sobre o teatro e suas problemáticas em suas dissertações ou teses, apenas 7 escreveram trabalhos sobre o mesmo objeto em anos posteriores. Ou seja: para esse seleto grupo de autores é possível constatar que o interesse nas questões relacionadas ao teatro foi momentâneo. Para que fosse possível confirmar tal questão seria necessária uma pesquisa mais profunda sobre o assunto, com a realização de entrevistas com todos os autores, visando descobrir o que os levou a escrever sobre o teatro e o que os manteve trabalhando sobre essas temáticas.

A presente pesquisa visou, não só fazer um levantamento de dados sobre o que foi produzido sobre o tema nos programas de pós-graduação, possibilitando a criação de uma base para trabalhos futuros, mas também valorizar a produção na área, dando maior reconhecimento aos pesquisadores e seus trabalhos, visto que, apesar de sua grande importância histórica e cultural, o teatro brasileiro é um tema periférico dentro das pesquisas realizadas nos programas de pós-graduação em sociologia no território nacional, totalizando apenas 22 trabalhos em 11 anos de produção. Isso ocorre devido ao fato de o teatro não ser um objeto de pesquisa costumeiro dentro do campo da sociologia.

Tal afirmativa é verdadeira apenas para os trabalhos produzidos dentro dos PPGs, deixando de fora artigos e outros trabalhos científicos publicados em periódicos da área. Ou seja: para que fosse possível estender as conclusões apresentadas nesse trabalho para toda a área da sociologia brasileira, seria necessário um estudo maior e mais profundo que incluísse todas as formas de trabalhos produzidos no período entre 2008 e 2018 sobre o tema.

5 Considerações Finais

Os dados apresentados no capítulo anterior reforçam a ideia de que o teatro é um tema residual dentro da sociologia brasileira, não legitimado enquanto objeto de estudo pela elite detentora do capital científico, uma vez que, como defende Bourdieu (2004), são os “capitalistas cientistas”, através da troca com e da legitimação pelos pares, que definem os temas que “merecem” ou não ser objeto de estudo. As trocas entre os pares ocorrem mediante o debate, a conversa e a discussão entre indivíduos detentores de um saber específico sobre determinado assunto. Ao considerar o teatro um tema periférico dentro da sociologia brasileira, afirmamos que não só a quantidade de produções sobre o tópico é residual, mas também que o número de agentes detentores de um capital específico sobre o teatro, que poderiam debater sobre e legitimar o mesmo como um objeto de pesquisa é escasso, dificultando o crescimento do mesmo dentro do campo.

O campo da sociologia é muito amplo, abrangendo diversos subcampos, cada qual com o seu objeto de estudo. A sociologia do teatro e a sociologia da cultura são, como dito no capítulo 2, muito pouco conhecidas e trabalhadas no Brasil, o que acaba por dificultar ainda mais que pesquisadores interessados em trabalhar com teatro, assim como outros objetos de estudo ligados a cultura, deem continuidade as suas pesquisas. Apesar disso, através dos programas de pós-graduação, a sociologia brasileira tratou do tema “Teatro” em 22 trabalhos produzidos entre 2008 e 2018. É um número muito pequeno, principalmente quando levamos em consideração que um PPG produziu, sozinho, mais de 300 trabalhos no mesmo período. Isso demonstra, que o teatro é sim um objeto de estudo periférico, porém ele é estudado, sendo as questões relacionadas a dramaturgos e autores específicos as mais comuns dentro do grupo pesquisado. Além disso, a região sudeste aparece como a maior “produtora” de teses e dissertações sobre o tema no período, fato que pode estar ligado a maior concentração de programas de pós-graduação avaliados como sociologia nos estados que compõem a região.

Dado o pouco conhecimento e reconhecimento do teatro enquanto objeto de estudo da sociologia, o fato de existir um volume, mesmo que pequeno, de trabalhos sobre a temática pode ser considerado uma vitória, visto que isso demonstra que existem pesquisadores interessados na área. Avalio que o presente trabalho possa

ajudar leigos e pesquisadores a conhecer melhor essa área de estudo, atraindo indivíduos, demonstrando a importância de se trabalhar com as temáticas que o teatro traz para o campo da Sociologia, estimulando novos enfoques e divulgando a existência de trabalhos. Além disso, acredito que este trabalho ajuda no reconhecimento do teatro enquanto um objeto pertinente de pesquisa, assim como os demais objetos considerados importantes para a elite intelectual da sociologia brasileira.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, E. R. O Drama. In: FARIA, J. R. (ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012. p. 94–119.
- BÉRA, M.; LAMY, Y. **Sociologia da Cultura**. Tradução Fernando Kolleritz. São Paulo, Brasil: SESC, 2015.
- BETTI, M. S. A Politização do Teatro: do Arena ao CPC. In: **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2013a. p. 175–193.
- BETTI, M. S. O Teatro de Resistência. In: **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2013b. p. 194–215.
- BOURDIEU, P. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. Tradução Denice Barbara Catani. São Paulo, Brasil: Unesp, 2004.
- BRAGA, C. A Retomada da Comédia de Costumes. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012. p. 403–416.
- BRANDÃO, T. As Companhias Teatrais Modernas. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2013. p. 80–96.
- BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Diretrizes gerais do programa de apoio a planos de reestruturação e expansão das universidades federais - REUNI**. [S. l.]: MEC, 2007. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/diretrizesreuni.pdf>>. Acesso em: 25 maio. 2019
- BRECHT, B. A Ópera dos Três Vinténs. In: **Teatro Completo, em 12 volumes**. Tradução Wolfgang Bader; Marcos Roma Santa. 3. ed. [S. l.] Paz e Terra, 2004. v. 3p. 9–107.
- BRITO, R. J. S. O Teatro Cômico e Musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas. In: FARIA, J. R. (ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012. p. 291–233.
- CANDIDO, A. A sociologia no Brasil. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, v. 18, n. 1, p. 271-301, jun. 2006.
- CATANI, A. M. *et al.* (eds.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica, 2017.

- DA COSTA, M. M. Uma Dramaturgia Eclética. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012. p. 335–358.
- FARIA, J. R. A Dramaturgia Realista. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012a. p. 159–185.
- FARIA, J. R. O Naturalismo: Dramaturgia e Encenações. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012b. p. 296–320.
- FERNANDES, S. A Encenação. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2013. p. 332–369.
- FERREIRA, A. B. DE H. **RalearDicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. São Paulo, Brasil: Nova Fronteira S/A, 1995.
- GARCIA, S. O Teatro da Militância. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2013a. p. 271–277.
- GARCIA, S. A Dramaturgia dos Anos 1980/1990. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2013b. p. 301–331.
- LEVIN, O. M. O Teatro dos Escritores Modernistas. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2013. p. 21–42.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução Jacob Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2011.
- PRADO, D. DE A. O Teatro Jesuítico. In: **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012a. p. 21–38.
- PRADO, D. DE A. A Herança Teatral Portuguesa. In: **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2012b. p. 52–66.
- PRADO, D. DE A. O Advento do Romantismo. In: **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012c. p. 67–75.
- RAMOS, L. F. A Arte do Ator e o Espetáculo Teatral. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012. p. 137–157.

VARGAS, M. T. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, J. R. (Ed.) **História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012. p. 358–370.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de Teatro**. 6. ed. Porto Alegre, Brasil: L&PM, 2009.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br