



“IDEIAS DE UMA HISTÓRIA”: O TEATRO E A PESQUISA ACADÊMICA EM DEBATE

Rodrigo de Freitas Costa*

Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM

rfreitascosta@hotmail.com

Havia um sentimento de que as pessoas vão e vêm, nascem e morrem, mas os livros são eternos. Quando eu era pequeno, queria ser livro quando crescesse. Não escritor de livros, livros mesmo. Gente se pode matar como formigas. Escritores também não são tão difíceis de matar. Mas livros, mesmo se os destruirmos metodicamente, sempre há chances de sobrar algum, nem que seja apenas um exemplar, a continuar sua vida de prateleira, eterna, discreta e silenciosa em uma estante esquecida de alguma biblioteca remota em Reykjavik, em Valladolid ou em Vancouver.
Amós Oz

Apesar do contato dos historiadores com as linguagens artísticas não ser um movimento recente, grande parte dos textos e análises que foram produzidos sobre a história de uma específica arte não é obra de historiadores de ofício. Existem várias publicações sobre Teatro, Cinema, Artes Plásticas, Dança, Literatura, etc., que compõem um amplo caleidoscópio de ideias e análises que, além de discorrem sobre aspectos formais e temáticos, estabelecem “espaços” para as diversas produções ao longo do tempo, tudo isso sem serem, contudo, produzidas por historiadores. Neste contexto, podemos nos questionar sobre o espaço que esses profissionais ocupam frente às interpretações históricas que tratam das artes. Diante da amplitude do tema, trataremos especificamente sobre as convergências entre História e Teatro. Afinal, é este propósito

* Professor Adjunto do Curso de História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (Uberaba-MG), doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

que nos leva a olhar com atenção para **Teatro brasileiro: ideias de uma história**, livro recém-lançado por Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota pela Editora Perspectiva.

O encontro da historiadora de formação com o arguto editor e professor de estética permite aos seus leitores colocar em tensão as fronteiras entre História e Teatro e, principalmente, perceber que as interpretações acadêmicas possuem sua própria historicidade. Distantes do frágil e reduzido argumento de que a história do teatro brasileiro só pode ser conhecida pelas análises produzidas por aqueles que possuem títulos outorgados pelos cursos de História, os autores recuperam a riqueza de muitas interpretações construídas por críticos literários e teatrais ao longo do tempo e demonstram como tais análises foram capazes de construir um dado olhar sobre nosso teatro e, principalmente, como elas direcionaram muitas pesquisas.

Não é novidade o fato de que a elaboração de análises se efetiva a partir de escolhas e fundamentações teóricas diversas, o que significa dizer que vários profissionais, ao tomar o teatro como fonte de pesquisa, partem de interesses relacionadas à sua própria formação. Também não é demais dizer que, nesse caso, existe um processo onde se elege temas e espetáculos como significativos, ao passo que outros são minimizados. Sendo assim, muito do que se convencionou chamar de “História do Teatro Brasileiro” surgiu como prática de pesquisa acadêmica, seja ela produzida por críticos ou historiadores. Partilhando dos ensinamentos de Michel de Certeau, podemos dizer que

toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. [...] É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas, se organizam.¹

Seguindo esse raciocínio, Guinsburg e Patriota mergulham em vários momentos de nossa produção teatral, vasculham uma variedade significativa de textos e autores e, com isso, trazem à tona os singulares elos de uma longa tradição interpretativa. Qual a principal qualidade de uma obra que tem essas características?

É difícil pensar exclusivamente no valor de uma obra, evidentemente que todo texto está sujeito a diversos processos de recepção, dessa forma os significados e as qualidades podem se multiplicar. No entanto, partindo do princípio de que o olhar do

¹ CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. 2. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66-67.

historiador possui suas singularidades, podemos dizer que o livro recém-publicado apresenta-se como uma rica possibilidade para pesquisas futuras, uma vez que, por meio dele, é possível refletir sobre o próprio ofício do historiador, assim como notar que as interpretações construídas por esses profissionais não estão isentas de intempéries. Em outras palavras, as reflexões de Guinsburg e Patriota não dizem respeito somente ao campo teatral, elas são mais contundentes e atingem o âmago da produção de sentidos, área bastante instável e *locus* de atuação dos historiadores. Sendo assim, pelo ponto de vista de um historiador de formação, podemos afirmar que a principal qualidade da obra está na sutileza com que os autores mostram aquilo que era tão caro a Marc Bloch em **Apologia da História**²: o objeto da história são os homens, em sua pluralidade e relatividade. Se o historiador francês nomeia sua área do conhecimento como “ciência da relatividade”, Guinsburg e Patriota ao refletirem sobre “as ideias de uma história” mostram que a “relatividade” pode ser capaz de construir valores e instituir práticas.

Assim, a recente publicação se aproxima das práticas acadêmicas e traz em suas páginas os homens e suas pluralidades, mas não exclusivamente aqueles que subiram nos palcos, escreveram textos dramáticos e dirigiram peças. No texto entramos em contato com os homens que por meio da palavra escrita foram definindo ao longo do tempo o que é o “teatro brasileiro”. Quando fechamos o livro temos a certeza de que muito está por se fazer e que aquela é uma obra para ser lida, interpretada e, acima de tudo, questionada. Afinal, tirar consequências de um livro que trata sobre a escrita da história do teatro brasileiro significa tomá-lo como uma possibilidade e não como uma resposta definitiva, e é contra as certezas definitivas que os autores escrevem e, com isso, têm plena consciência de que também fazem parte das interpretações sobre o nosso teatro.

O livro é composto por seis capítulos que tratam de épocas diferentes da produção teatral brasileira. Do século XIX, momento em que a História do nosso teatro é pensada como um compêndio da História da Literatura, até os dias atuais, os autores abarcam muitas interpretações. No capítulo 1 – “A experiência teatral – um capítulo da História da Literatura Brasileira do século XIX” – os autores retomam as primeiras obras que trataram da história do teatro produzido em nossas terras, com especial destaque para Sílvio Romero e João Ribeiro, historiadores da literatura, assim como

² BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, O ofício de historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Décio de Almeida Prado que, em vários textos, ratificou as linhas interpretativas de Romero e Ribeiro.

O que chama a atenção é o fato de que todo ordenamento interpretativo de muitas obras que tratam da produção teatral de meados do século XIX são provenientes dos estudos literários e se fundamentam na crença de que a arte e a cultura, em especial o teatro, são essenciais para a formação da sociedade e do país. O teatro carregaria em si mesmo um alto valor social e pedagógico, inspirado em modelos europeus de civilidade, em especial a partir da França. Esse seria o tom que embalaria diversas interpretações sobre as artes cênicas produzidas em solo brasileiro e que definiria o que deveria ser lembrado e, por outro lado, minimizado. O exercício comparativo entre o teatro europeu e o brasileiro permitiu que se tomassem as produções aqui realizadas como obras aquém do ideal almejado. De acordo com Guinsburg e Patriota:

Tais considerações repetidas reiteradamente evidenciaram uma avaliação corrente, no âmbito crítico: os artistas brasileiros apresentaram, tanto no nível artístico quanto moral, trabalhos de qualidade inferior quando comparados às companhias estrangeiras em temporada no país e ao teatro desenvolvido no exterior, especialmente na França. Os motivos apontados foram vários: desde a organização social do trabalho (manutenção de companhias, criação de categorias para os atores que deveriam ter salário fixo, imitação em relação ao que acontecia no estrangeiro, ausência do Estado para regular e estimular a atividade, repertório sem mérito artístico etc.) até a inexistência de uma escola de arte dramática.³

É importante perceber que esse tipo de interpretação, que possui um tempo e lugar, encontrou ecos nas palavras de Décio de Almeida Prado que, ao escrever **História Concisa do Teatro Brasileiro** reforçou as hierarquias e ideias elaboradas por críticos e pesquisadores da área da literatura. Além disso, os autores mostram duas situações em que obras que fugiam aos parâmetros europeus foram criticadas. A primeira diz respeito às críticas de Machado de Assis à obra *Guerras de Alecrim e Manjerona*, de Antônio José. As palavras de Assis são todas no sentido de avaliar a comédia de Antônio José por meio da obra de Molière, parâmetro de “boa comédia”. O segundo exemplo advém da análise das obras de Arthur Azevedo feita pelo crítico Cardoso da Mota, no início do século XX, que responsabilizava o dramaturgo pela desmoralização do teatro no Brasil. De maneira geral, a experiência teatral brasileira do

³ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 42.

século XIX vista pela História da Literatura brasileira se fez tendo como parâmetro correntes artísticas e recursos cênicos estrangeiros, o que impossibilitou que a variedade do processo histórico pulsasse no interior das análises críticas.

No segundo capítulo – “Construção historiográfica da História do Teatro brasileiro” –, os autores inicialmente priorizam a análise das obras de três intelectuais que construíram panoramas sobre o teatro brasileiro não somente a partir da literatura dramática: **História do Teatro Brasileiro** (1938), de Lafayette Silva; **O Teatro no Brasil** (1960) de J. Galante de Souza e **Panorama do Teatro Brasileiro** (1962) de Sábato Magaldi.

No que diz respeito ao trabalho de Lafayette Silva, resultado de um concurso promovido pelo Ministério da Educação, em 1936, Guinsburg e Patriota ressaltam que o autor conseguiu elaborar uma narrativa plural. Nessa obra vários prismas do teatro brasileiro foram contemplados, diferenciando-se, assim, de análises anteriores que tratavam o teatro somente pela ótica da literatura dramática. Apesar desse avanço, Silva ficou preso às informações contidas nos documentos consultados sem ousar interpretá-las, o que fez com que as motivações de diferentes autores fossem incorporadas acriticamente ao trabalho e que os marcos periodizadores construídos pelas escolas literárias permanecessem ao longo da análise.

Apesar das críticas que realizou sobre o trabalho de Lafayette Silva, J. Galante seguiu muito de perto as trilhas abertas pelo pesquisador da década de 1930. De acordo com os autores, a estrutura da obra, assim como as referências utilizadas por Galante foram muito parecidas com as de Silva, porém, esse trabalho “[...] guarda diferenças significativas em relação ao estudo de Lafayette Silva pelo fato de que pode ser compreendido como um desdobramento crítico das ideias e da abordagem daquele que o antecedeu”⁴. Em **O Teatro no Brasil** o tema do nacional tornou-se recorrente para justificar a cena teatral no país, numa espécie de avaliação *a posteriori* sobre o teatro produzido desde o século XVI.

Já Sábato Magaldi, no intuito de construir um panorama sobre o teatro brasileiro, se diferencia de Silva e Galante que, a partir de suas perspectivas, procuraram elaborar narrativas que abrangessem a diversidade de acontecimentos cênicos no país. Guinsburg e Patriota percebem importantes méritos na obra de Magaldi como, por

⁴ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 67.

exemplo, o olhar lançado sobre a dramaturgia de José de Alencar e o fato dela apontar as bases de nossa historiografia cênica. No entanto, consideram que Silva, Galante e Magaldi partilham de ideias comuns, como a noção de periodização, e suas interpretações suplantaram o próprio processo histórico e se tornaram “a história”, fundamentando hierarquias e valores sobre o teatro brasileiro.

Além dos três pesquisadores, o segundo capítulo do livro é finalizado com a recuperação dos trabalhos de Gustavo Dória, **Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes** (1975), Hermilo Borba Filho e B. de Paiva, **Cartilhas de Teatro: História do Espetáculo** (1969) e Néelson de Araújo, **História do Teatro** (1978). Guardadas as características de cada obra, os autores ressaltam que todas elas, inclusive as de Silva, Galante e Magaldi, são organizadas cronologicamente e possuem uma ideia central: o teatro brasileiro é construído a partir de uma trajetória em direção à modernidade e à modernização. Dessa forma,

Os trabalhos apresentados tornaram-se matrizes de uma periodização da História do Teatro Brasileiro cuja força interpretativa concentra-se na busca da modernidade e na ideia de civilização, isto é, salvo o livro de Lafayette Silva, as narrativas dos demais se articularam em torno da ideia e não das nuances do processo histórico⁵.

A partir do capítulo 3 – “Em busca do moderno e da modernização: o primado da crítica” –, o mergulho interpretativo recai sobre as “ideias-forças” que sustentam uma dada temporalidade e organizam as interpretações. O tema da modernização dos palcos e seus diálogos com o debate estético europeu vêm para o centro das análises que tratam das produções teatrais da primeira metade do século XX.

Se no século XIX foi possível apreender os embates em torno do nacional e da missão civilizatória que caberia ao teatro, o alvorecer do século seguinte não só herdou de seu antecessor tal empreitada como se viu à frente do grande desafio que os novos tempos apresentavam: entrar em compasso com o circuito internacional pelos caminhos da modernidade e da modernização⁶.

Guinsburg e Patriota demonstram como a ideia de modernização se tornou uma “ideia-força” que selecionou, valorizou e minimizou algumas produções teatrais da época. Evidentemente, esse processo organizou as interpretações sobre a história do teatro brasileiro daquele período. Levando isso em conta, destacamos três momentos

⁵ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 90.

⁶ Ibid, p. 93.

marcantes do terceiro capítulo de **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. O primeiro diz respeito ao fato de que os autores desnudam as análises que tomam o tema da modernização dos palcos por um único viés. Para tanto, são recuperadas algumas experiências artísticas de Renato Vianna, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo e Oswald de Andrade, todas do início do século XX, com o objetivo de demonstrar que existiram concepções cênicas que carregavam indícios de modernidade, apesar de não serem consideradas “modernas” por críticos ligados, sobretudo, à Semana de Arte Moderna de 1922. O retorno ao processo histórico permite, nesse caso, que o historiador perceba que não existe uma única linha interpretativa para a modernização do teatro brasileiro.

O segundo momento significativo do capítulo diz respeito ao estabelecimento da encenação de *Vestido de Noiva*, em 1943, como marco fundador da modernidade cênica no Brasil. Se existia indícios de modernidade em encenações voltadas para o grande público e se grande parte dos críticos teatrais ansiavam a aproximação das produções teatrais brasileiras com o repertório internacional, condenando a comédia de costumes, a revista-de-ano e o teatro de sessões, ao mesmo tempo valorizando as produções dos grupos amadores, a encenação de *Vestido de Noiva* (dirigida por Ziembski, com cenários de Santa Rosa e realização de Os Comediantes), surgiu como uma grande possibilidade, ou seja, como marco fundador do moderno teatro brasileiro. Mais uma vez voltando ao processo histórico, Guinsburg e Patriota assinalam: “as evidências acerca do movimento das ideias e dos artistas pelo território brasileiro demonstram que somente um espetáculo não seria suficiente para o estabelecimento de um novo momento para os palcos brasileiros”⁷. Novamente a historicidade torna-se parceira da análise crítica com o objetivo de elucidar a força dos processos interpretativos.

A fundação em São Paulo do Teatro Brasileiro de Comédia (1948), da Escola de Arte Dramática (1948), do Teatro Maria Della Costa (1954) e, no Rio de Janeiro, do Teatro Popular de Arte (1948), todas essas iniciativas também são importantes indícios do processo de modernização do teatro brasileiro e que, figuram para os críticos da época, como momentos de consolidação da importante iniciativa modernizadora iniciada em 1943 com a encenação de *Vestido de Noiva*. Percebe-se, portanto, a convergência entre artistas e críticos com o objetivo de valorizar a internacionalização e

⁷ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 123.

a modernidade do teatro brasileiro. Nesse momento, os autores ressaltam um elemento, a nosso ver, extremamente significativo: o teatro da modernização, almejado por críticos, durante muito tempo seguiu um caminho paralelo ao teatro efetivamente realizado no Brasil, em especial por meio das comédias de costumes. No entanto, a partir de 1940 o moderno materializou-se por meio da encenação dirigida por Ziembinski e a fundação dos grupos teatrais de São Paulo e Rio de Janeiro. Assim, os críticos deixaram de se preocupar somente com o texto dramático, se distanciaram da história da literatura e lançaram as bases para múltiplas interpretações. Dessa forma, a multiplicidade do processo histórico cedeu espaço para a interpretação que visava à modernidade.

Em “Nacionalismo crítico – liberdade - identidade nacional”, quarto capítulo do livro, os autores se voltam para o teatro do final dos anos de 1950 até o início da década de 1970. As “ideias-forças” que embalam a construção interpretativa sobre esse período são aquelas que dão título ao capítulo. O nacionalismo, presente na produção teatral brasileira desde o século XIX, continua efetivo na segunda metade do século XX, porém, devido às circunstâncias históricas, ele perde o caráter civilizador e de aproximação com o exterior e volta-se para os grupos desfavorecidos. O *nacionalismo crítico* se vê capaz de refletir sobre as condições de vida e de luta da população brasileira. Assim, os palcos assumem compromissos públicos a fim de impulsionar a luta pela igualdade social. Não por acaso surgem nesse momento as criações de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e a formação do Teatro de Arena de São Paulo. Além desses nomes, Guinsburg e Patriota ressaltam o Teatro Oficina e as atividades do Movimento Popular de Cultura (MCP) em Pernambuco e o Centro Popular de Cultura (CPC), bem como o impacto das ideias de Jean-Paul Sartre, Antônio Gramsci, Karl Marx, Bertolt Brecht e do cinema de Eisenstein sobre a produção da época. Enfim, a produção teatral se aproxima da militância política.

É evidente que os acontecimentos de 1964 tiveram grande impacto sobre as produções teatrais. A complexidade do momento obviamente que se fez sentir entre os homens e mulheres do teatro, de maneira geral, a revolução deixou de ser uma possibilidade eminente e alterações foram sentidas:

Uma nova realidade sociopolítica passou a vigorar no país, mas a dinamicidade e o vigor do teatro mantiveram-se. O olhar crítico e histórico continuou voltado para a dramaturgia, em seu *status* de escritura e da palavra propriamente dita, na medida que o período

anterior a 1964 ela fora o *locus* privilegiado das intenções políticas e sociais. No entanto, pouco a pouco, o quadro político e cultural foi adquirindo maior complexidade e, nesse processo, mesmo que timidamente, iniciou-se certo descentramento em relação à atividade teatral⁸.

A partir dessa reflexão, Guinsburg e Patriota recuperam o nome de Anatol Rosenfeld, crítico e pensador alemão que veio para o Brasil fugindo das perseguições de Hitler. Tal crítico foi responsável por inserir no âmbito da análise crítica a percepção do “fenômeno teatral”. A ênfase de sua análise não estava exclusivamente nos textos dramáticos, o teatro não poderia ser entendido somente pela tradição literária, era preciso levar em conta o espaço cênico, local onde o texto ganha materialidade por meio de uma série de elementos. A partir dessa reflexão, o leitor percebe que o *nacionalismo crítico* permitiu uma produção dramatúrgica de acordo com o momento histórico, ao passo que as análises produzidas pelos críticos, em especial Rosenfeld, trouxeram grande contribuição ao pensamento crítico e estético da época. Nesse contexto, as “ideias-forças” – *nacionalismo crítico, identidade nacional e liberdade* – foram capazes de organizar o processo interpretativo sobre o período, norteados, assim, estudos críticos e a confecção da História do Teatro Brasileiro, inclusive respaldada pelas contribuições de Rosenfeld.

No quinto capítulo – “Fim dos grandes temas e da ideia de abrangência: a diversidade como temática e como fazer teatral” –, os autores se voltam para a conhecida contraposição entre “teatro comercial” e “não comercial” (companhias x grupos), amplamente utilizada para interpretar as práticas teatrais da década de 1970. Evidentemente, este momento histórico trouxe novas demandas políticas para toda a sociedade. Sendo assim, o teatro se transformou, renovadas propostas dramatúrgicas e cênicas surgiram e uma nova geração de profissionais dos palcos começou a atuar. Guinsburg e Patriota defendem que, nessa época, houve a perda de uma ideia homogênea capaz de recobrir grande parte da produção teatral – como a necessidade da transformação política que marcou anos de 1960 – e a ampliação do número de pesquisas em nível de pós-graduação nas áreas de letras, filosofia e artes cênicas, permitindo a realização de pesquisas sobre companhias, atores, diretores e dramaturgos.

⁸ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 154.

Concomitante à ampliação das produções artísticas e do processo criativo, tornou-se inviável o reconhecimento de uma “ideia-força” que organizasse a interpretação teatral do período. Muito do que se produziu na época voltou-se para a discussão da própria prática artística, ou melhor, o vetor interpretativo recaiu sobre o ofício teatral. Como forma de demonstrar a efetividade de suas reflexões, os autores recuperam a iniciativa levada à cabo pelo jornalista e professor Aduino Novaes que, quando esteve à frente do Centro de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura (final dos anos 1970), criou dois grupos de estudos sobre os anos 1970. Tais discussões redundaram em série de publicações voltadas para a música popular, teatro, literatura, cinema e televisão, além da série **O nacional e o popular na cultura brasileira**, editada pela Brasiliense. No caso do teatro, essas reflexões priorizaram a contraposição entre companhias e grupos, tendo como parâmetro as produções do Arena e do Oficina na década anterior. O fim dos grandes temas permitiu a reflexão sobre o fazer teatral, nesse contexto Guinsburg e Patriota demonstram que voltar ao processo histórico torna-se imperioso para fugir de possíveis análises dicotômicas.

Antes de encerrar o livro, os autores oferecem ao leitor uma corajosa análise da cena teatral contemporânea. “O finito do infinito”, último capítulo da obra, nos permite entrar em contato com a amplitude do movimento teatral brasileiro. Se no início do século XX foi possível a publicação de obras que abarcassem o fazer teatral no Brasil como um todo – lembremos de Lafayette Silva –, o fim deste mesmo século e o início do seguinte nos mostra uma multiplicidade de projetos cênicos e análises acadêmicas.

A respeito dos projetos cênicos, os autores remetem os leitores a iniciativas diversas, como por exemplo a importância que a figura do encenador assumiu nos anos de 1980 e 1990; o diálogo com encenadores e dramaturgos internacionais, como Eugênio Barba, Bob Wilson, Heiner Müller, entre outros e, por fim, as expectativas criativas de diferentes grupos, como Companhia Cemitério dos Automóveis, Grupo Tapa, Companhia do Latão, Companhia Armazém de Teatro, Sutil Companhia de Teatro, Companhia dos Atores, entre outras.

Outro debate fundamental desse capítulo diz respeito à aproximação das realizações teatrais de grupos que se organizaram inicialmente nas universidades e depois se estruturaram em torno da figura de um diretor. Nesse caso, grande parte das análises acadêmicas diz respeito ao *processo colaborativo* que, apesar da multiplicidade

cênica, tornou-se uma “ideia-força” no sentido de organizar as interpretações e análises que tratam da década de 1990. Muitos pesquisadores têm usado o *processo colaborativo* como forma de organizar as explicações sobre o período. Sob esse aspecto, Guinsburg e Patriota consideram que “mesmo com a pluralidade de interesses e de espaços de pesquisa, as referências bibliográficas e teóricas mantêm-se relativamente próximas de uma homogeneidade”⁹. Com isso, os autores aguçam seus leitores no sentido de perceber que o processo histórico é bastante amplo e múltiplo e, devido a isso, ele não pode ser interpretado tendo um parâmetro como vetor analítico, novamente a necessidade de voltar ao processo histórico torna-se fundamental.

É difícil mencionar a amplitude da contribuição do livro recém-lançado pela Editora Perspectiva, porém acreditamos bastante na ideia que dá título ao último capítulo da obra: “O finito do infinito”. O fato da pesquisa acadêmica possuir um fim não significa que os caminhos interpretativos são passíveis de serem todos conhecidos. Nesse sentido, acreditamos que a análise de Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota é fundamental para rever posicionamentos e repensar a História do Teatro Brasileiro, no entanto, ela só se tornará profícua quando os leitores perceberem que seus autores também estão localizados em um tempo e escrevem a partir de perspectivas acadêmicas definidas. **Teatro brasileiro: ideias de uma história** possui um fim, o pesquisador atento fechará sua última página e perceberá de maneira contundente que a construção do conhecimento além de ser contínua é múltipla e carregada de interesses, portanto, vale à pena continuar a reflexão, porém, isso depende do leitor, que também é um agente social e histórico. Desse ponto de vista, o livro é um convite à reflexão sobre a prática da pesquisa acadêmica. Ele vale pelo fluxo de pensamento que é capaz de promover e provocar.

⁹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 248.