

Mesa-Redonda

A formação do historiador e a pesquisa multidisciplinar: limites e possibilidades de conhecimento

*Não permita o desenlace antes de chegar a última
cena pois sabendo o vulgo o fim que a peça tem,
vira o rosto para a porta e as costas ao que esperou
cara a cara por três horas; pois não se deve saber
mais do que se mostra*

Lope de La Vega

Rosângela Patriota*

Universidade Federal de Uberlândia

História: produção acadêmica e conhecimento social

A partir do tema proposto para o XIII Encontro Regional de História – ANPUH-MG – *História: O Saber Produzido e o Saber Difundido* surgiu a possibilidade de escrever e debater sobre uma importante questão que envolve o historiador interessado em enveredar por caminhos multidisciplinares no âmbito da pesquisa.

Nesse sentido, antes de qualquer análise mais sistematizada, a primeira indagação sobre a qual se deve debruçar é a seguinte: *o que a sociedade brasileira entende por História?*

Alcides Freire Ramos, em seu livro *O Canibalismo dos Fracos:*
Mesa-redonda realizada no dia 15 de julho de 2002.

Cinema e História do Brasil, ao refletir sobre o que se define como “filme histórico”, discutindo as idéias do historiador Pierre Sorlin, assim manifestou-se:

suas percepções tentam adequar-se à vastidão e ambigüidade desta manifestação artística. Neste sentido, filme histórico é aquele que olhando para o ‘passado’, procura interferir nas lutas políticas do ‘presente’. Se isso não se constitui como algo inteiramente inusitado para o pesquisador em história, o que o autor acrescenta é que exige um exame mais acurado. Com efeito, no momento em que define ‘filme histórico’, Sorlin toca em questões sobre as quais o historiador de ofício deve manifestar-se. Para ele, ‘no caso do filme histórico quais são os sinais que permitem reconhecê-lo como tal? Ele deve trazer detalhes, não necessariamente numerosos, para colocar a ação em uma época que o público ponha sem hesitação no passado – não um passado vago, mas considerado como histórico’. O público assim o fará, explica o autor, à luz do seu ‘patrimônio histórico’ (datas, eventos, personagens, etc., tudo enfim que uma determinada comunidade, em seu conjunto, considere automaticamente como fazendo parte de sua história). Os filmes históricos, nesta linha de raciocínio, são vistos, antes de mais nada, como uma forma peculiar de *saber histórico de base*¹.

A citação acima expõe, com clareza, o primeiro exercício a ser considerado pelo pesquisador da área, isto é, conhecer o conteúdo socialmente difundido como “a” História e, por meio desse, observar quais são as expectativas depositadas sobre o trabalho do historiador quando se requisita os seus conhecimentos e/ou sua participação em debates ou reflexões acerca de um determinado tema e/ou momento histórico.

Em outras palavras: o curriculum de História é tradicionalmente organizado a partir de acontecimentos e/ou processos que se tornaram marcos para a compreensão e/ou construções interpretativas da História Ocidental.

Sob esse aspecto, a primeira evidência que se revela, por meio desse questionamento, é o fato de que o conhecimento histórico ministrado nos cursos de ensino fundamental e médio cumpre um papel de suma importância, independentemente, de sua organização de conteúdo, que pode ser temática ou cronológica.

Assim, mesmo existindo, nos diferentes níveis de ensino, profissionais extremamente interessados em promover uma frutífera articulação entre Ensino e Pesquisa, do ponto de vista social, a existência deste conjunto de idéias e acontecimentos permite a constituição de um repertório, a partir do qual o “conceito” do que vem a ser “histórico” efetiva-se.

Todavia, quando as atenções voltam-se para o atual estágio da pesquisa acadêmica, verifica-se que o debate histórico e historiográfico tem ampliado significativamente, e concentrando-se, de maneira abrangente, no campo denominado História da Cultura. Este, por ser uma área ampla, possui vários desdobramentos, tanto em nível de períodos históricos¹, quanto em nível temático³.

Ao lado disso, deve-se mencionar: a História da Cultura, na maioria das vezes, é compreendida a partir de pesquisas que se tornaram referências no âmbito da Nova História Cultural. Dentre elas, as contribuições de Carlo Ginzburg, Peter Burke, Roger Chartier, Natalie Davis, E.P. Thompson, Raymond Williams, Robert Darnton têm sido fundamentais para compor o universo teórico e metodológico da área.

Este repertório intelectual, aliado a temas e *corpus* documentais bem definidos, constituem o perfil daqueles que concluem bacharelado e licenciatura em História.

Dessa maneira, o perfil acadêmico e intelectual do profissional de História ainda está nos limites das transformações ocorridas no século XIX, nas quais, de acordo com Michel Foucault, “o campo epistemológico se fragmenta ou, antes, explode em direções diferentes”⁴. A necessidade de constituir campos específicos, nas mais diversas áreas do conhecimento, propiciou que se formulasse a crença segundo a qual o homem teria a capacidade de dominar todas as manifestações pertencentes ao campo das ciências físicas, biológicas e humanas.

Criou-se a ilusão de autonomia das especificidades, como se os resultados obtidos nas mais diferentes áreas fossem apenas de foro particular e restrito. Este procedimento torna-se nítido quando nos deparamos com a constituição das grades curriculares, que compõem os cursos universitários ou os programas de ensino fundamental e médio. E isso se torna mais evidente quando se reconhece a existência da História da Literatura, História do Teatro, História da Música, História do Cinema, entre outras tantas histórias, bem como, percebe-se que, do ponto de vista “científico”, essas histórias específicas não foram construídas pelo “historiador de ofício”, e sim por aqueles que desenvolveram habilidades técnicas na área em questão.

Dessa maneira, após a realização deste panorama, a fim de estabelecer, minimamente, os campos e os conteúdos de domínio do profissional de História, seja em nível de ensino fundamental e médio, seja no âmbito do ensino e pesquisa universitários, cabe indagar: Como deverá organizar-se o aluno e/ou professor que concentra seus estudos na área de História e Linguagens?

História e Linguagens: perspectivas teóricas e metodológicas

A pesquisa histórica baseia-se na existência de “métodos e técnicas”, organizadores dos procedimentos relativos ao tratamento da documentação, bem como no diálogo com a bibliografia especializada. Nesse sentido, as possibilidades de trabalho advindas do diálogo entre História e Linguagens envolvem, em linhas gerais, dois níveis de problematizações. O primeiro relativo ao caráter interdisciplinar e/ou multidisciplinar da investigação. O segundo remete à ampliação temática e documental, especialmente com a transformação de manifestações culturais e artísticas em objetos de pesquisa.

As reflexões sobre este tema apresentam inúmeras nuances, uma vez que nossa tradição artística, proveniente de uma percepção européia, consagrou-se em torno de *valores universais* e da *idéia de perenidade* de certas obras como símbolos da humanidade. No entanto, este texto irá se pautar por outro tratamento da questão, com o intuito de compreender a estética, com vistas a analisar a arte como fruto de um momento do processo histórico.

Para tanto, o pesquisador que optar por este caminho deverá estar atento a alguns pressupostos, além das dificuldades, que poderão envolver o trabalho do historiador que se propuser a trabalhar com as Linguagens Artísticas. De acordo com Robert Paris, este profissional, ao contrário de seus colegas que, via de regra, recuperam originais inéditos nos arquivos, dificilmente será o primeiro leitor do documento selecionado. Esta observação é procedente porque, na maioria das vezes, este objeto de pesquisa está inserido em um sistema de referências, que “já separou o joio do trigo”, construindo, assim, uma hierarquia com relação às obras e aos autores. Diante dessa realidade, sem negar o valor estético das obras, caberá ao estudioso dar a elas um tratamento adequado aos procedimentos inerentes à pesquisa histórica, sempre sujeito a verificações posteriores⁵.

Esta evidência permite reconhecer a presença de uma “memória histórica”⁶, que produz um ordenamento das experiências artísticas, especialmente, por meio de noções como *moderno*, *político*, *universal*.

clássico, engajado, entre outras, que estruturam a hierarquia e a carga valorativa de obras e de autores. Assim, diante dos problemas apresentados, como desenvolver o trabalho ora proposto? Basicamente, o objetivo não é, em hipótese alguma, construir “Histórias de...” mas, ao contrário, a partir de romances, filmes, peças de teatro, etc. recuperar a historicidade inerente a eles. Devolvê-los ao seu momento e, concomitante a este, buscar constituir um diálogo possível, a partir de séries documentais que permitam uma maior inteligibilidade destes em relação ao processo vivenciado, assim como este fornecerá elementos que auxiliem na compreensão das especificidades do objeto estudado.

Com este procedimento, a perspectiva de interpretar as obras artísticas à luz de suas historicidades significa, também, analisar suas dimensões políticas. Esta análise terá grandes possibilidades de ser bem sucedida, desde que não “furte à arte o sentido do prazer ou do belo, nem negue-lhe uma vocação política, mas proponha uma discussão em torno da relatividade de cada obra, ou seja, tente estabelecer mediações entre o nível estético e a instâncias políticas, econômicas e sociais”⁷.

No que diz respeito às Histórias das Artes, tal procedimento significa propor um redimensionamento, uma vez que a elas, tradicionalmente, coube a idéia de uma história evolutiva, justificada pela confecção de ordenamentos cronológicos, cristalizadores de trajetórias sem conflitos, despidos de divergências e de posicionamentos, que elidem a existência de agentes/documentos inseridos em processos históricos.

Evidentemente, estas questões podem ser apresentadas sob forma de premissas genéricas para aqueles que se propuserem a construir o diálogo entre História e Linguagens. Todavia, quando a escolha do pesquisador recair sobre uma obra específica, esta requisitará dele o enfrentamento de perspectivas teóricas e metodológicas para além daquelas encontradas no estrito campo da pesquisa histórica.

História e Teatro: dimensões estéticas e reapropriações culturais

Em primeiro lugar cumpre dizer que, mesmo no campo das Linguagens, estabelecer o recorte “História e Teatro”, como área de interesse de pesquisa e de reflexão, é estar diante de uma perspectiva muito abrangente, porque a menção ao Teatro significa evocar as seguintes áreas artísticas: dramaturgia, iluminação, cenografia, figurinos, trilha sonora, interpretação, etc. Além disso, Teatro é também a denominação dada a prédios e salas de

espetáculos, alocados, geralmente, em espaços urbanos, com o objetivo de abrigar diferentes manifestações culturais, entre as quais se destacam os espetáculos teatrais⁸.

Nessas circunstâncias, caberá ao historiador escolher o seu universo de atuação. Inicialmente, sob o ponto de vista de uma História do Teatro, particularmente sobre o Teatro Brasileiro, esta é construída sob vários aspectos. Registros de encenações, diferentes propostas dramáticas, infundas concepções cênicas, além de depoimentos, autobiografias, biografias, críticas teatrais revelam a complexidade do tema.

Embora atualmente existam pesquisas que procurem recuperar temas, artistas e espetáculos que tenham sido considerados de "qualidade inferior", como comédia de costumes, teatro de revista, entre outros⁹, de forma geral, a História do Teatro Brasileiro tem nos trabalhos dos críticos teatrais Décio de Almeida Prado¹⁰ e Sábato Magaldi¹¹ as referências para a composição de uma temporalidade, que ordenou cronologicamente e hierarquizou as experiências, qualificando o que vem a ser artístico ou não, realizando, assim, uma seleção do que deveria pertencer à História.

Dessa feita, o reconhecimento da pluralidade na atual historiografia do Teatro Brasileiro revela, também, entre os pesquisadores de artes cênicas, a presença de transformações com vistas a recuperar propostas e temas, até então, "esquecidos" ou "relegados" anteriormente¹².

Esse reconhecimento teórico e metodológico permitiu que autores e obras consagradas fossem revisitadas e, nesse sentido, interpretações que foram consagradas ao longo de vários anos puderam ser reavaliadas. Um exemplo disso encontra-se no tratamento, geralmente, dado aos estudos de dramaturgia. Nestes, o dramaturgo e suas peças ganham lugar de destaque, mas com a seguinte ressalva: as narrativas, que os elegem como fios condutores, fizeram-no privilegiando o momento da encenação do texto e não o seu processo de criação/escrita. O reconhecimento deste enfoque propiciou novos olhares e indagações para temas que, de maneira geral, não permitiriam novas apropriações¹³.

Assim, o tratamento crítico da documentação e da historiografia viabilizou algumas conclusões. A primeira foi verificar que a perspectiva de trabalho dos "historiadores de ofício" é distinta das análises, até então, existentes, porque as pesquisas realizadas em áreas afins (Artes Cênicas, Literatura, Filosofia) privilegiaram a estrutura dramática, a capacidade de verossimilhança, a construção de personagens, com o intuito de desvelar o caminho percorrido pelo artista, para chegar, ou não, ao "ideal" estético

almejado pela obra de arte. Além de vários resultados importantes, um outro aspecto merece ser destacado: a necessidade, por parte do historiador, em promover o debate intelectual com essas pesquisas, porque, do ponto de vista social, são elas que dão dimensão pública às obras e aos seus criadores.

Outro procedimento bastante recorrente, encontrados nos estudos sobre encenação, são as análises que se voltam para a trajetória e as realizações de um determinado diretor teatral, mesclando histórias de vida entremeadas às análises dos espetáculos por ele encenados. Via de regra, a documentação privilegiada são as críticas teatrais e/ou entrevistas com os referidos artistas¹⁴.

A exposição desta multiplicidade de abordagens faz com que o historiador que, porventura, eleja o fenômeno teatral como tema e objeto de pesquisa, sem dúvida, deverá estar ciente da existência de uma produção, na maioria das vezes, acadêmica sobre a área, com a qual deverá construir uma interlocução. Para tanto, caberá a ele indagar: Qual a contribuição da área de História no diálogo interdisciplinar com o Teatro?

Em primeiro lugar, a grande contribuição encontra-se no interior da própria disciplina História, na medida em que a ampliação do debate propicia o alargamento das fronteiras de trabalho do historiador, isto é, ao analisar o processo histórico, a partir de várias perspectivas, pode constatar, além da diversidade do mesmo, que a historicidade é inerente às criações humanas, pois estas ganham existência e inteligibilidade à luz das condições históricas que as gestaram e/ou por meio de uma memória histórica que garante a sobrevivência de temas, idéias, sujeitos e obras através dos tempos.

No que diz respeito ao campo artístico, em geral, e ao Teatro, em particular, evidencia-se que este não possui autonomia explicativa. Pelo contrário, necessita de outras referências para que haja uma apreensão mais cuidadosa de seus significados. Desta feita, a arte passa a ser entendida como representação da realidade e comprometida com suas dimensões específicas, embora, em um sentido amplo, sempre aspire à abrangência. Em verdade, ela constrói significados que, do ponto de vista da luta política, tornam-se estratégias de controle no campo do simbólico.

Um exemplo significativo desta questão é o debate que envolve o conceito de "arte política". Na opinião de alguns artistas e críticos, este tema tornou-se ultrapassado, além de empobrecedor da análise estética, porém a perspectiva do engajamento e o caráter político da arte continuam sendo questões de extrema importância nos debates contemporâneos. Por isso, nunca é demais lembrar a reflexão de Augusto Boal na apresentação de sua

peça *Revolução na América do Sul*, na qual o dramaturgo fez a seguinte ressalva: “há tempos, um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão. Teatro não é forma pura, portanto, é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica. E se política é tão bom material como qualquer outro. (...). Grande parcela dos nossos dramaturgos preocupa-se com a defesa do operário, do ‘underdog’. Isto, para mim, é o que todos nós deveríamos fazer, independentemente da nossa profissão, sejamos dramaturgos ou químicos, médicos ou jornalistas”¹⁵.

As considerações de Boal, embora tenham sido escritas no decorrer da década de 1960, continuam possuindo grande vitalidade, na medida em que chamam a atenção do leitor/espectador para o fato de que o caráter político é inerente à qualquer atividade humana, conquanto a defesa de princípios não sufoque a especificidade da linguagem utilizada por quem a realiza. Ou em suas próprias palavras: “existe forte tendência para que uma obra seja julgada levando-se demasiado em conta as idéias progressistas ou reacionárias contidas no texto, transformando-se este no único padrão de excelência ou inferioridade. Procede-se ao julgamento ético, abandonando-se o estético. Basta que o autor manifeste solidariedade e simpatia aos negros, aos operários ou à mulher sacrificada para que a sua obra seja encarada com seriedade. Gostaria de acentuar que a simples idéia de defender o operário contra o imperialismo é, enquanto apenas boa vontade, tão vazia como a defesa do delicado Tom Lee contra a brutalidade pseudo-masculina de Mr. Reynolds. Esse julgamento ético não deve, certamente, ser excluído da crítica global, mas não pode, em nenhuma hipótese, constituir-se na única medida”¹⁶.

De acordo com os argumentos mobilizados pelo dramaturgo, pode-se depreender: para analisar uma peça é imprescindível que sejam explicitados os seus pressupostos, porque as preocupações políticas e sociais são pertinentes ao teatro, como a qualquer outra área da atividade humana. Para ele, não há a tão propalada autonomia da obra de arte. Ela, nesse caso, o texto teatral, é um discurso sobre a realidade, como qualquer outro documento produzido em outras esferas da vida social. Todavia, o elemento que o distingue dos demais é a linguagem estética, requisito imprescindível para que ele se apresente como tal, isto é, criação artística.

Dessa maneira, a utilização do código estético é o elemento que define a obra de arte em relação às demais manifestações das atividades humanas, e, sob esse aspecto, em absoluto, deve-se prescindir do mesmo, com o intuito de privilegiar uma boa causa ou uma idéia. Por meio desta perspectiva, o

diálogo entre arte e política não só é possível, é legítimo, desde que as especificidades do trabalho artístico sejam respeitadas.

Nos meandros desta discussão, a pesquisa histórica tem muito a contribuir, principalmente, se for considerado que, talvez, um dos aspectos mais importantes do trabalho do historiador é o de estabelecer uma mediação entre o documento e o processo no qual o mesmo foi confeccionado, com o objetivo de construir diálogos e evidenciar possibilidades interpretativas, que contribuam para o conhecimento de experiências passadas e auxiliem a enfrentar os impasses contemporâneos.

Em tais circunstâncias, caberá a esse pesquisador em História ser capaz de reconhecer, por exemplo, no texto teatral, a linguagem artística utilizada para a confecção do mesmo. Todavia, mesmo sendo imprescindível, esse instrumental não é suficiente, porque, para além do reconhecimento, é de suma importância que o intérprete compreenda historicamente a criação do código utilizado, bem como as implicações sociais, políticas e culturais contidas nele. Para tanto, deverá o historiador estar apto a articular o debate estético à sua perspectiva histórica, a fim de que as mediações sejam construídas e o trabalho interdisciplinar realizado¹⁷.

Por outro lado, para além da análise do texto dramático, como documento privilegiado da pesquisa histórica, a encenação poderá tornar-se também instigante campo de investigação, mesmo considerando que muitos espetáculos não possuem registros fílmicos. Como proceder diante de uma manifestação artística, tradicionalmente, considerada efêmera?

Alberto Tibaji, em comunicação apresentada no II Congresso da ABRACE, afirma: “a cena não é efêmera, não é passageira, não é transitória. A cena dispersa-se no tempo e no espaço. Essa dispersão acarreta um árduo trabalho para o historiador, na medida em que ele deve recorrer a uma variada gama de documentos que impõem dificuldades diferenciadas para serem lidos. Além disso, a dispersão das obras cênicas pode tomar duas conotações: a de dissipação ou de desaparecimento – a cena se espalha e prolifera no tempo e no espaço. Diante da dispersão, a tarefa do historiador é, através dos documentos existentes, recompor a cena, colocando-a novamente diante dos olhos dos leitores”¹⁸.

Em verdade, o argumento que justifica a “efemeridade da cena” tem seu contraponto na materialidade de outras obras artísticas, tais como: artes plásticas (pintura, escultura, xilogravura, litogravura), cinema, literatura, música (especialmente, após o advento da indústria fonográfica). Todavia, no campo da pesquisa histórica a “cena” adquire o estatuto de “acontecimento”, isto é,

como tal possui um tempo e um lugar. Nesse sentido, ele sobrevive por meio da memória daqueles que dele participaram, como artistas e como público, e pelos fragmentos que compuseram a sua existência (cenários, figurinos, texto, entre outros), bem como por fotos de cena, notícias nos jornais, críticas teatrais, etc.

Mesmo diante destas possibilidades, algumas dúvidas poderão persistir, por exemplo, o que dizer sobre a interpretação do ator, isto é, a sua entonação de voz, os gestos que compuseram a dramaticidade da cena, a expressão facial. O que fazer com elas? Da mesma maneira, qual a composição do público que assistiu ao espetáculo? Como reagiram? Qual a percepção individual de cada espectador?

Evidentemente, que esses aspectos estão perdidos para o trabalho do historiador, a menos que esse esteja trabalhando um espetáculo contemporâneo e, desse ponto de vista, construa suas estratégias para constituição de seu *corpus* documental. Todavia, se o objeto da investigação não tiver sido registrado com esse detalhamento, caberá ao pesquisador, por meio dos fragmentos disponíveis, construir suas possibilidades interpretativas.

Roger Chartier, discorrendo sobre seus estudos da obra do dramaturgo francês Molière, afirmou: “o que sabemos sobre o público urbano não se vincula a uma representação específica de uma peça particular, mas só a sua composição social, às tensões entre os burgueses parisienses e os jovens domésticos das casas aristocráticas, à hierarquia dos postos na sala ou no palco, porém para a leitura, a única fonte é o próprio objeto, o que é possível imaginar a partir da leitura mediante a reforma de apresentação do texto. Aqui se vê como teoricamente existe uma igualdade que deve ser estabelecida em três formas de relação com o mesmo texto, apesar que do ponto de vista do trabalho histórico existe desigualdade, e as fontes não remetem ao mesmo tipo de conhecimento. Esta estratégia de investigação parece-me essencial como primeira forma de aproximação aos textos literários. Se pensamos no século XIX, temos várias situações distintas: uma novela de Balzac em forma para gabinetes de leitura, em forma de livro normal para as livrarias, em forma de antologia, e suponho que esqueço muitas outras. É uma primeira maneira de trabalhar, se pensamos que devemos situar a literatura em seu próprio espaço de produção e de recepção. Isso significa romper positivamente com uma tradição da crítica literária que supõe uma relação direta entre o texto antigo e o crítico contemporâneo, e que produz a interpretação do texto a partir de um modelo linguístico no qual o sentido se deriva do funcionamento da linguagem, mas esquecendo essa cadeia de mediações e sem preocupar-se com as leituras contemporâneas, quer dizer,

contemporâneas do próprio texto"¹⁹.

Em verdade, estas diferentes maneiras de se *escrever* a história explicita o fato de que a documentação disponível e os procedimentos metodológicos são elementos fundamentais para a constituição de interpretações que, em constante diálogo com a historiografia e com o debate teórico e epistemológico, redimensionam a pesquisa histórica e analisam idéias constituídas e consagradas pela tradição, pois exigem do pesquisador a tarefa de elaborar reflexões, que articulem um diálogo frutífero entre arte e sociedade.

História e Teatro: diálogos entre pesquisa e ensino

Após a exposição de perspectivas de trabalho no campo da pesquisa histórica, para os profissionais que se propuserem a trabalhar na interface entre História e Linguagens, mais especificamente na área teatral, cabe agora a seguinte indagação: Como articular esse conhecimento ao ensino de História em nível fundamental e médio?

A interação entre esta proposta de trabalho e o ensino de História significa, fundamentalmente, transformar a maneira pela qual a sociedade compreende e define o que vem a ser História. Por outro lado, para que esta expectativa viabilize-se há, também, que se redimensionar o próprio curriculum que habilita aqueles que ingressam nos cursos de Bacharelado e Licenciatura da área.

Nesse sentido, a dupla ou demais formações necessárias, a fim de que o historiador realize seus diálogos multidisciplinares, devem ter suas construções iniciadas no estágio da graduação, isto é, os cursos devem ser capazes de fornecer elementos necessários para que o futuro profissional possa desenvolver de maneira mais efetiva seu trabalho como pesquisador e educador.

Evidentemente esta é uma tarefa que deve ser construída por meio de um amplo debate com os profissionais de História, com vistas a destacar, de um lado, as possibilidades suscitadas por um curriculum que amplie a sua concepção do que vem a ser histórico, mas, por outro lado, mantenha a especificidade desta área que produz um conhecimento social que, sob diversos aspectos, é constantemente referendado.

No atual estágio do debate, da organização curricular do ensino de História e dos caminhos da pesquisa propriamente dita, não há, com certeza, nenhuma conclusão definitiva. Mas, no que diz respeito às estratégias a serem elaboradas, torna-se muito oportuno encerrar esta intervenção lembrando o seguinte depoimento do historiador Carlo Ginzburg: "anos atrás fui

entrevistado por meu amigo Adriano Sofri, que me perguntou sobre o conselho que daria aos jovens historiadores. Leiam romances, respondi. Naquela época esse me parecia o modo de fazer com que desenvolvesse o que chamo de imaginação moral, ou seja, aquilo que nos permite fazer conjecturas sobre os seres humanos, algo que está envolvido em todas as interações sociais. Ora, essas conjecturas se baseiam, no meu entender, no que aprendemos sobre os seres humanos, e muito disso depende do que lemos, desde contos de fadas a romances contemporâneos. A leitura nos descortina toda uma gama de possibilidades humanas e, se tivemos tido a sorte de ler, por exemplo, *Crime e castigo* de Dostoiévski, a figura de Raskólnikov estará sempre afetando nosso modo de encarar a humanidade. Hoje, no entanto, hesitaria em dar tal conselho, pois detestaria ser confundido indevidamente com aqueles que alimentam a moda atual de se borrar a distinção entre história e ficção. Evidentemente, ainda acredito na leitura de romances, mas acrescentaria o seguinte alerta: leiam romances, mas saibam que história e ficção são gêneros distintos que apresentam desafios um ao outro²⁰.

Este estímulo misturado à advertência do próprio Ginzburg enfatiza, de um lado, a especificidade do trabalho do historiador, isto é, destaca que no âmbito do debate multidisciplinar este profissional terá o que contribuir com outras áreas do conhecimento, seja do ponto de vista metodológico, seja ampliando perspectivas temáticas e interpretativas. Este diálogo, de outro lado, suscitará no historiador sensibilidades e refinamentos que, sem dúvida, tornarão a sua acuidade de pesquisador e de professor, ao mesmo tempo, mais dinâmica e sofisticada.

Notas

* Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

1- RAMOS, A.F. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 32-33.

2-No que diz respeito à História do Brasil encontram-se os seguintes períodos: Colônia/Império/República. Por sua vez, em termos de História Ocidental, esta está organizada em Antiga/Medieval/Moderna/Contemporânea.

3-No âmbito temático existem várias perspectivas de trabalho para a História Cultural. De maneira genérica, cabe mencionar: gênero; história da leitura; cultura popular; linguagens (literatura/teatro/cinema/música/artes plásticas/moda/dança), entre outras.

4-FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. 3ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 363.

5-PARIS, R. "A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um vaudeville". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo (8,15):61-69, ANPUH/Marco Zero, set. 87 – fev.88.

6-O conceito de "memória histórica" utilizado fundamenta-se na concepção trabalhada por Carlos Alberto Vesentini: "por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa memória" (VESENTINI, C.A. "A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930". In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, vol. 1, outubro-dezembro, 1986, p. 104).

7- CONTIER, A. D. "Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero. V.8, nº 15, set.87/fev.88, p. 109.

8-Sobre esse tema, consultar: PATRIOTA, R. Espaços Cênicos e Políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: Teatro de Arena – Teatro Oficina – Teatro São Pedro. In: *ArtCultura*. Uberlândia: NEHAC/PPGH, 2002, vol.4, nº 4, p. 163-172.

9-Em relação a esta extensa produção, a título de ilustração, cabe destacar: VENEZIANO, N. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes/Ed. da UNICAMP, 1991.

RUIZ, R. *O Teatro de Revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

REIS, A. *Cinira Polonio: a divette carioca – estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no Teatro Brasileiro da virada do século XX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

MENCARELLI, F.A. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1999.

TIBAJI, A. *Teatro Brasileiro de Revista: de Artur Azevedo a São João Del Rei*. Tese Doutorado em Artes Cênicas. São Paulo, 2002, Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

10- PRADO, D.A. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Livraria Martins, 1956.

11-MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª ed., São Paulo: Global, 1997.

12- Cabe mencionar que vários desses trabalhos fossem desenvolvidos em Programas de Pós Graduação em História. A título de ilustração, além de nossa própria pesquisa, existem as reflexões de Fernando Mencarelli, Betti Rabetti, Tânia Brandão, entre outros.

13- Esta perspectiva de trabalho conduziu nossa pesquisa sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, que construiu novas abordagens e outros questionamentos a esse autor e a suas peças. Para um maior aprofundamento, consultar: *Vianinha –*

PATRIOTA, Rosângela. A formação do historiador e a pesquisa multidisciplinar. *Anais do XIII Encontro Regional de História*, Belo Horizonte: ANPUH-MG: 85-98, 2002.

um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

14 - Sob esse tema reporto-me aos seguintes trabalhos:

FERNANDES, S. *Memória e Invenção: Geraldo Thomas em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GUIMARÃES, C. *Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

CAVALIERE, A. *O Inspetor Geral: de Gogol/Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

15- BOAL, A. "Explicação". In: _____. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, s/d, p. 6.

16- *Idem, ibidem*, p. 6.

17 -Este procedimento metodológico deu suporte para o desenvolvimento da análise da peça *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho (PATRIOTA, R. *Op. Cit.*).

18- TIBAJI, A. "*O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso*". (no prelo).

19- CHARTIER, R. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: ARTMED, 2001, p. 92-93.

20- Carlo Ginzburg. In: PALLARES-BURKE, M.L.G. *As muitas faces da história: nove entrevistas*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000, p.296-297.