

ROSANGELA PATRIOTA

---

Temas, formas e objetos da  
pesquisa e da prática teatral no Brasil:  
reflexões acerca do

# *Dicionário do Teatro Brasileiro*

*“Os corpos dos seres vivos desfizeram-se em pó e a matéria eterna os transformou em pedra, em água, em nuvens, enquanto suas almas se fundiam numa única alma. Essa alma comum e universal sou eu... Eu... Em mim vive a alma de Alexandre, o Grande, de Júlio César, de Shakespeare, de Napoleão e da menor das sanguessugas. Em mim a consciência humana se fundiu com os instintos dos animais e eu me recordo de tudo, tudo, tudo, e dentro de mim revivo de novo essas vidas” (Nina, personagem de A Gaivota, de Anton Tchekhov).*

# A

maioria de nós, desde muito jovens, construímos uma relação, às vezes não muito amistosa, com os dicionários. Em nossas primeiras letras, somos apresentados aos dicionários da língua natal e, quase sempre, com a seguinte recomendação: ele é o *pai-dos-burros*, portanto deve ser utilizado quando se quiser conhecer o significado de uma palavra ou, mais ainda, quando for necessário encontrar maneiras diferenciadas de dizer a mesma coisa.

Com o passar dos anos, vamos ampliando nossos contatos com os dicionários e descobrimos que eles são muitos e diversificados, isto é, o estudo de idiomas, assim como a língua materna, não se faz sem o auxílio de um bom dicionário. Mais à frente, à medida que aumentamos nossa familiaridade com esse personagem tão importante de nossa formação, constatamos a existência de diferentes formas, inclusive, tematicamente. Assim, não é raro nos depararmos com dicionário de cultura popular, dicionário de cinema, dicionário histórico-biográfico, entre tantos outros. Entretanto, apesar de empiricamente conhecermos todos os auxílios que ele nos fornece, quando surge a pergunta “o que é um dicionário”, como se deve responder? Na ausência de termos mais apropriados, recorremos ao dicionário e nele encontramos a seguinte resposta:

“*Dicionário*. [do lat. Méd. *dictionariu*] S. m. 1. Conjunto de vocábulos duma língua ou de termos próprios duma ciência ou arte, dispostos, em geral, alfabeticamente, e com o respectivo significado, ou a sua versão em outra língua. 2. Obra ou livro que os consigna: ‘Para todas as coisas: *dicionário*/ Para que fiquem prontas: paciência’ (Nando Reis, da canção *Diariamente*.) [Sin. (pop.), nesta acepç.: *desmancha-dúvidas*, *pai-dos-burros*, *tira-teimas*] 3. Exemplar de uma dessas obras. 4. Dicionário vivo. [Cf. *dicionario*, do v. *dicionariar*.] ♦ *Dicionário de dados*. *Inform.* Documento originado no projeto conceitual de um sistema de informações, e que define nomes, significados, domínios e outras características específicas dos itens que constituirão o banco de dados do sistema. *Dicionário eletrônico*. *Inform.* Modalidade eletrônica do dicionário (2). *Dicionário vivo*. V. *enciclopédia* (3). [Tb. se diz apenas *dicionário*]<sup>1</sup>.



*Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*, de J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (orgs.), São Paulo, Perspectiva, 2006, 354 p.

**ROSANGELA PATRIOTA** é professora associada do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia e autora de *A Crítica de um Teatro Crítico* (Perspectiva, 2007).

<sup>1</sup> Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, p. 678.

Embora a definição apresentada seja abrangente no sentido de não definir o dicionário por uma única forma e/ou conteúdo, há que se reconhecer que existe uma dimensão que, mesmo tendo sido nuançada, não foi devidamente considerada, a saber: o caráter dinâmico que é inerente à sua existência.

Em outros termos: por sua própria natureza, é uma obra dinâmica, isto é, em suas diferentes edições e em distintas épocas, ele registra não apenas os vocábulos e/ou manifestações consagradas seja pela norma culta seja pelas práticas populares, mas precisamente em *work in progress*, a cada nova edição ele busca registrar as transformações suscitadas pelas relações sociais e históricas. Dessa maneira, seja uma língua, uma história, uma manifestação cultural, seja um trabalho de biografias ou de obras, um dicionário diz muito a respeito de seu tempo, especialmente quando nos reportamos para as circunstâncias que motivaram sua existência.

No mundo contemporâneo, em decorrência da diversidade existente, o público leitor tem à sua disposição não apenas os dicionários mais tradicionais, mas também aqueles voltados para áreas e temas específicos, iniciativas que, sem dúvida, enriquecem a atuação profissional de estudiosos, assim como fornecem decisiva contribuição para a formação de jovens estudantes.

Para ilustrarmos, de maneira adequada, as afirmações feitas, voltemos-nos para duas obras disponíveis no mercado brasileiro por iniciativa da Editora Perspectiva, responsável pelo maior catálogo da área de teatro no Brasil.

A primeira, editada no país em 1999, é o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (publicado na França em 1996), que foi assim apresentado por Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, autores do prefácio à edição brasileira:

“Pela primeira vez edita-se no Brasil um dicionário que, pautado em um elenco essencial de tópicos, consegue abranger todos os aspectos, meandros e nuances da linguagem teatral. Seu autor, Patrice Pavis,

põe ao alcance do interessado – seja ele leigo ou especialista, teórico ou criador – a definição e a reflexão que, no conjunto da trama dos conceitos epigrafados, trazem tudo aquilo que vem a constituir o teatro. Não se tem aqui, porém um repertório de caráter histórico, mas, sim, temático”<sup>2</sup>.

Colocar à disposição do teórico e do artista, da área teatral, o dicionário de Patrice Pavis significou acrescentar qualidade ao trabalho porque se, de um lado, os livros panorâmicos auxiliam o interessado a ter uma visão de conjunto sobre o assunto, de outro lado, a linearidade estabelecida pela narrativa geralmente dificulta a percepção das nuances e das sutilezas, sejam elas nas formas e nos próprios acontecimentos.

Nesse sentido, apesar da ressalva de que o *Dicionário de Teatro* não possui “caráter histórico, mas, sim, temático”, a dimensão histórica perpassa o conteúdo do volume porque o tema não só se impõe aos seus contemporâneos como também se apresenta às gerações futuras por intermédio da historicidade, uma vez que ele é reatualizado a cada nova ambientação. Ou, ainda, de acordo com Guinsburg e Pereira:

“Vale notar que, à leitura deste repertório, vai se impondo a percepção de que o teatro não é apenas um resistente histórico que sobrevive a si mesmo, relegado à passividade de seus meios tradicionais, mas, ao contrário, é uma forma artística dotada de um grande poder vital de auto-renovação, que o foi adaptando aos tempos e incorporando a ele inovações estéticas e técnicas, inclusive de outros domínios, o que o tornam perfeitamente apto a levar ao palco os temas e os problemas do modo de ser de nossa época, como já o fizera em relação a quase todas as outras”<sup>3</sup>.

Evidentemente, não nos cabe aqui discutir o processo de trabalho que envolveu a equipe de tradutores para a versão brasileira do livro de Patrice Pavis. Contudo, provavelmente à medida que avançavam rumo à conclusão da empreitada, devem ter observado que aquela publicação, de

2 Jacó Guinsburg & Maria Lúcia Pereira, “Prefácio à Edição Brasileira”, in Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2001, p. VII.

3 Idem, *ibidem*.

maneira inquestionável, cobriria lacunas importantes em termos de referências bibliográficas, mas não eliminaria ausências relativas à experiência teatral no Brasil.

Essa constatação mostrava-se visível nas páginas do *Dicionário de Teatro*, já que a maioria dos exemplos utilizados por Pavis era retirada do teatro francês. Por outro lado, o repertório dos envolvidos no projeto da Editora Perspectiva reforçou essa percepção, pois entre seus integrantes havia, pelo menos, dois professores largamente comprometidos com o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP: Jacó Guinsburg e Eudinyr Fraga. Assim, junto com a tradução do livro de Patrice Pavis, materializou-se a lacuna em termos de repertório bibliográfico voltado especificamente para as peculiaridades de nosso teatro.

Apesar de a literatura sobre teatro no Brasil possuir títulos que, até hoje, são referências obrigatórias a todos os que se iniciam nessa área, tais como *Panorama do Teatro Brasileiro* (Sábato Magaldi), *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (Decio de Almeida Prado), os mesmos não são capazes de dar conta da diversidade que caracteriza a atividade e a pesquisa teatral no país. Em outras palavras:

“O aspecto fundamental é que a produção acadêmica, com respeito à pesquisa da história e estética do teatro, sofreu uma transformação vital nos últimos 30 anos, a partir da década de 60, mais ou menos. Na pesquisa, o conhecimento é infinitamente maior. E a incorporação ainda não se fez em termos mais formais”<sup>4</sup>.

Tal constatação motivou Jacó Guinsburg a convocar, nos dizeres do professor João Roberto Faria, além dele mesmo, a crítica teatral Mariângela Alves de Lima e os professores Sílvia Fernandes e Eudinyr Fraga para, juntos, darem vida ao *Dicionário do Teatro Brasileiro*.

A tarefa demorou, ainda de acordo com Faria, mais ou menos cinco anos, período no qual novos nomes se agregaram, como

o do professor Rubens Brito, ao passo que outros infelizmente não puderam completar a jornada. Esse foi o caso de Eudinyr Fraga, cujo falecimento, em 1998, encerrou não somente sua participação nesse projeto, mas ceifou uma produtiva trajetória de ensino e pesquisa junto à Universidade de São Paulo.

Entre perdas e conquistas, definiram-se os coordenadores do dicionário. E, nessas circunstâncias, a escolha não poderia ter sido mais apropriada, na medida em que, para a realização de tal empreitada, reuniram-se Jacó Guinsburg – nome essencial da história da cultura brasileira no século XX, seja como pesquisador, formador de algumas gerações de acadêmicos e artistas, seja pelo espírito empreendedor no estímulo ao debate à frente da Editora Perspectiva –, João Roberto Faria, um dos mais renomados pesquisadores brasileiros da área teatral e dono de uma trajetória marcada pela excelência intelectual, e Mariângela Alves de Lima, que já inscreveu seu nome na história do teatro no Brasil como uma das mais sensíveis e argutas críticas de nossa cena contemporânea. Além disso, deve-se recordar o empenho e a colaboração da professora Nanci Fernandes.

Assim, em meio aos percalços que envolvem a realização de um empreendimento de tal envergadura, e após os já mencionados cinco anos de trabalho, Guinsburg, Faria e Alves de Lima, em 2006, trouxeram a público o *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*, com 250 verbetes, distribuídos entre 39 colaboradores, colocando à disposição dos interessados uma bibliografia de cerca de 700 títulos. Em verdade, por que esses números puderam ser materializados?

“Porque [este dicionário] contou com a colaboração de dezenas de especialistas nos mais diversos campos do saber teatral. Sua existência deve-se sobretudo a uma realidade nova e estimulante, oriunda do enorme desenvolvimento dos cursos de teatro, em nível de graduação e pós-graduação, nas universidades brasileiras nos últimos três decênios” (“Nota Prévia”, p. 7).

<sup>4</sup> Jacó Guinsburg apud Nelson de Sá, “Acadêmicos no Camarim”, in caderno *Mais!*, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 de abril de 2006, p. 4.

Nesse sentido, a ampliação constatada possibilitou o afloramento de diversidades no âmbito temático e no nível das abordagens, isto é, à luz da experiência intelectual do verbetista, sutilezas e perspectivas particulares decorrentes da apropriação de conceitos e formas consagradas, especialmente no teatro ocidental, foram aclimatadas, inclusive regionalmente, e propiciaram a emergência desse caleidoscópio que é hoje o teatro brasileiro.

Em decorrência disso, o tão discutido caráter antropofágico da cultura brasileira – particularmente no campo teatral – ganha visibilidade quando o leitor se depara com verbetes como “Pantomima”, “Teatro Simbolista”, “Teatro Épico”, “Encenador”, pois, dada a estrutura adotada pela composição dos textos, os autores optaram por, em primeiro lugar, circunstanciar historicamente o surgimento da forma, do conceito ou da idéia. Ao lado disso, em várias passagens, houve a iniciativa de acompanhar o desenvolvimento e a diversificação do tema abordado em diferentes tempos e lugares. Posto isso, reconhecer a sua presença no Brasil tornou-se um desdobramento desse movimento analítico e, ao mesmo tempo, o cerne da reflexão proposta pelo verbete. Em suma: o sentido original é apresentado e discutido com a intenção de explicitar por quais mecanismos ele foi apropriado, redimensionado e deglutido pelo teatro brasileiro. A título de ilustração, observemos o verbete “Paródia”:

“PARÓDIA – Termo de origem grega, *paraode*, formado pela união de *ode* (canto, canção) e *para* (aquilo que se desenvolve ao longo de, ao lado de). Logo, contracanto ou canção transposta.

Trata-se da recriação geralmente cômica ou imitação burlesca de uma obra, gênero, estilo ou *estereótipo* literário, com sentido crítico insinuado ou explícito. É a transposição de um texto tomado como modelo, já escrito e conhecido, manipulado e submetido a um formato crítico.

[...] A alteração proposital da obra parodiada produz, necessariamente, modificação das intenções e significados primeiros. Esse

caráter de ruptura com o já conhecido permite ao gênero registrar juízos e valores sobre os costumes da época em que foi escrito. É um procedimento igualmente revolucionário em relação à evolução linear dos gêneros literários por seu poder de realizar a crítica da produção anterior.

[...] A utilização da paródia é universal e seria longo apontar seu uso, desde a Grécia antiga.

No Brasil, Martins PENA utilizou-a em diversas *comédias*. A peça *Judas em Sábado de Aleluia* (1844) parodia gestos e discursos de grandes dramas e *atores* da época como João CAETANO. A peça *O Diletante* (1844) é construída como uma ópera-bufa e trata a ópera *Norma* com um tom paródico. Da mesma maneira, *O Caixeiro da Taverna* (1845) parodia o *melodrama* da época, conferindo a uma situação que poderia terminar tragicamente (o triângulo amoroso formado por Manuel, Deolinda e a viúva Angélica) um irreverente final farsesco.

Joaquim Manuel de MACEDO retomou em *O Novo Otelo* (1860) o drama shakespeariano do ciúme numa comédia, em que o grande rival do protagonista Calixto é o cachorro de estimação de sua amada Francisca. [...]” (Marta Morais da Costa, p. 231).

A transcrição acima ilustra de forma adequada a apropriação que dramaturgos do século XIX fizeram de clássicos da cultura universal (*Norma* e *Otelo*) e os recriaram a partir dos elementos da paródia. Para isso, reconhece-se o diálogo com a tradição, seja em termos de repertório, seja no nível formal, e, de maneira concomitante, revelam-se as marcas da deglutição que possibilitou ao teatro brasileiro, a pouco e pouco, elaborar suas marcas identitárias.

Sob esse aspecto, é necessário ressaltar: um dos grandes méritos desse *Dicionário do Teatro Brasileiro* é demonstrar, a partir de pesquisas consistentes e de referenciais teóricos sólidos, a capacidade dos profissionais brasileiros em internalizar conceitos e formas internacionais, articulá-los às suas demandas e, com isso, produzir concepções artísticas singulares para o teatro no Brasil.



Por outro lado, as particularidades da cena teatral no país são delineadas, não só pelo registro estético, mas pela singularidade que acrescentaram ao panorama artístico e, desse ponto de vista, apenas um dicionário voltado para as questões específicas do Brasil poderia apreender. Todavia, é oportuno recordar que, mesmo nesses casos, não nos deparamos com manifestações autóctones; pelo contrário, a síntese que chega ao público é também resultado de apropriações de diferentes linguagens, tal qual o verbete “Pássaros juninos”.

“PÁSSAROS JUNINOS – [...] O *pássaro junino*, próprio de Belém do Pará, é uma bricolagem das mais disparatadas linguagens: o cordão de bichos e o cordão de pássaros; o *melodrama*, que ali chegou através do repertório encenado pelo teatro de prosa, a partir do século XIX; a *comédia de costumes*, o *teatro de revista*, a *opereta*, a *dança*, o romance-folhetim e a *radionovela*. São muitas as vertentes e, até certo ponto, é possível perceber como tudo isso foi-se aglutinando, justapondo-se, harmonizando-se. Pode-se pensar em paralelismos, convergências e semelhanças com o *boi-bumbá*, de tão antiga e documentada tradição na Amazônia. Outro parentesco se percebe com as *danças imitativas* de aves e bichos, observadas por alguns viajantes estrangeiros que percorreram a região amazônica no século XIX e deixaram, dessas danças, descrições vagamente esclarecedoras. Mais algumas influências se fazem notar: a dos *autos* das *pastorinhas*, antiga tradição do período natalino, e a de uma manifestação de *teatro popular*, o *teatro nazareno*, próprio de Belém, cujas peças eram encenadas por ocasião dos festejos do Círio de Nazaré, teatro este atualmente extinto, cujo repertório se apoiava no melodrama e na *baixa comédia* [...]” (Carlos Eugênio de Moura, pp. 232-3).

Os fragmentos aqui apresentados são exemplos lapidares da apreensão e do aclimatação de conceitos e formas, produzidos em outras sociedades e/ou em momentos históricos distintos, pela cena

brasileira. Mas, juntamente com essa perspectiva, que, na verdade, define a essência do *Dicionário do Teatro Brasileiro*, há que se considerar um outro aspecto de grande importância: ele é uma *obra aberta*.

Em princípio, pode causar surpresa imaginar que um dicionário seja uma *obra aberta*. Todavia, especificamente em relação ao *Dicionário do Teatro Brasileiro*, fazer essa afirmação é plenamente factível, uma vez que, a partir dos verbetes disponíveis, o leitor pode elaborar o seu dicionário e as suas interpretações.

A fim de dar validade ao que está sendo dito, escolheremos aleatoriamente um tema: “Dramaturgia”. Por intermédio dessa palavra-chave, o interessado constrói sua própria vereda no interior da obra, uma dentre inúmeras possibilidades. Uma delas poderia ser: “Auto da Paixão”, “Auto pastoril”, “Auto sacramental”, “Besteiral”, “Burleta”, “Comédia de costumes”, “Comédia de caráter”, “Comédia de intriga”, “Peça didática”, “Peça de tese”, “Processo colaborativo”, “Teatro de resistência”, “Teatro ídiche”, “Peça bem-feita”, etc.

Da palavra-chave destacada e do percurso sugerido, é possível retirarmos várias conseqüências. A primeira delas decorre da constatação de que buscamos “Dramaturgia” e encontramos “Dramaturgias”, isto é, o leitor, muitas vezes, ao investigar um tema em uma obra de referência, espera encontrar uma definição, uma idéia que possa ter utilizada sempre que for necessário estabelecer algum nível de significação. Porém, esse itinerário no *Dicionário do Teatro Brasileiro* revelará ao interessado a existência de várias formas, épocas e lugares que podem ser acolhidos pela abrangência da palavra.

Na seqüência, ele verificará também que essas formas e conceitos resultam de processos de apropriações e redimensionamentos de distintas experiências estéticas e históricas que, ao serem fixadas, produziram novos sentidos em sintonia com práticas culturais diversificadas.

Em meio a essas descobertas emerge o seguinte questionamento: os organizadores, em diferentes oportunidades, afirmaram que não era do interesse deles elaborar um

dicionário histórico. Porém, à medida que mergulhamos no universo artístico e intelectual, por ele propiciado, deparamo-nos com a dimensão histórica inerente a cada verbete. Como explicar isso? Com vistas a dar inteligibilidade a esse questionamento, passemos a palavra a João Roberto Faria:

“Inicialmente, não queríamos fazer um dicionário histórico. No entanto muitos conceitos só podem ser bem compreendidos na sua historicidade. O recurso se fez necessário para acompanhar a evolução, a transformação, o desenvolvimento de um determinado conceito. Sobre comédia de costumes, para dar um exemplo, é inevitável que você acompanhe o conceito ao longo do tempo. Se nasceu no Brasil com Martins Pena, nos anos de 1830, não morreu ali. Ao contrário, teve continuidade e foi sofrendo adaptações, de acordo com o momento, até o teatro que se faz hoje.

E, alguns temas, é preciso ler combinados, para que contem a história. Por exemplo, quando se pensa no ‘velho teatro’, dos anos 1910, 20, 30 – como ele se fazia? Quem colocava as peças em cena? Então, há um verbete sobre o ‘ensaiador’, com as informações sobre quem era o responsável pelo espetáculo. Quando termina, tem ali uma indicação – ‘ver encenador’. O leitor percebe que a história continua”<sup>6</sup>.

A relação passado/presente e o exercício contínuo de recriar dão ao Teatro e ao *Dicionário do Teatro Brasileiro*, embora não somente a eles, diversidade e múltiplas perspectivas de apropriação, caracterizando-os, dessa maneira, como *obra aberta*.

Por reconhecerem a própria natureza do objeto sobre o qual se debruçaram, organizadores e colaboradores produziram uma obra que está em constante transformação, isto é, a cada nova edição verbetes serão revistos (por exemplo, ampliação de “Teatro de bonecos”), ao lado de novos acréscimos. A título de ilustração, é oportuno mencionar ausências já constatadas e que, sem dúvida, serão corrigidas em próximas edições: “Teatro da mulher”, “Crítica, Cinema/Teatro”, etc.

6 João Roberto Faria apud Nelson de Sá, op. cit., pp. 4-5.

7 Michel de Certeau, *A Escrita da História*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1982, pp. 66-7.

Em meio a tudo isso, nunca é demais recordar o aspecto pedagógico que o *Dicionário do Teatro Brasileiro* possui, porque, além de subsidiar pesquisadores mais experientes na árdua tarefa de construir e interpretar temas e objetos de investigação, ele, especialmente, cumpre com largo êxito, para os estudantes, a função de iniciá-los em nosso universo teatral, bem como os auxilia no esforço de delimitar temática e teoricamente o caminho a ser trilhado.

Junto a essas ponderações é oportuno destacar que essa publicação, desde o início, não teve como objetivo ser de natureza biográfica ou de obras e autores. Pelo contrário, a proposta foi a de abordar o teatro temática e conceitualmente e, através dessa estratégia, abrir o campo das manifestações artísticas na esfera teatral. Evidentemente, todas as escolhas implicam perdas e ausências, mas, por outro lado, a opção feita pelos organizadores possibilita aos que se voltam para as páginas do *Dicionário do Teatro Brasileiro* vislumbrar pistas e indícios para a escrita não de uma histó-

ria do teatro brasileiro e sim de inúmeras histórias que se apresentam pelo olhar de seus colaboradores, pois, como afirmou o historiador Michel de Certeau:

“Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, 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”<sup>77</sup>.

Os múltiplos olhares interpretativos presentes no *Dicionário do Teatro Brasileiro* reafirmaram como é imprescindível a constante *escrita e reescrita* da história. Nesse sentido, mesmo não desejando cumprir essa tarefa, a publicação, por intermédio das formas e dos conceitos, apontou inúmeras possibilidades para a vocação de Penélope que todo historiador possui. Os organizadores e os colaboradores, cada um a seu modo, teceram o seu manto, assim como esperamos que essa iniciativa estenda-se também a seus leitores.