

Passando pelo dicionário

Responsável pela veiculação de títulos que vêm constituindo verdadeiras balizas para o avanço das Ciências Humanas em nosso país, a Editora Perspectiva acaba de lançar o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, tradução do original francês com o mesmo nome. A primeira versão da obra data de 1980; de lá para cá, enquanto sofria ampliações e aperfeiçoamentos de porte, já foi traduzida em dez línguas e é hoje reconhecida como uma referência fundamental pelos interessados em estudos teatrais.

Até então dispúnhamos apenas de outra publicação da L&PM em 1987, de autoria de Luiz Paulo Vasconcellos, docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Elaborado solitariamente em condições completamente diversas, aquele outro *Dicionário de Teatro* vinha, sem dúvida, exercendo um papel relevante, ao cobrir um léxico abrangente no qual se incluíam vários itens relativos ao teatro brasileiro.

Professor na Universidade de Paris VIII, Patrice Pavis é autor de vasta bibliografia, dentro da qual merecem destaque particular *L'Analyse des Spectacles* (Nathan, 1996) e *Voix et Images de la Scène: Vers une Sémiologie de la Réception* (Presses Universitaires de Lille, 1985). Paralelamente a Anne Ubersfeld, outra pesquisadora emérita no campo, Pavis vem postulando, ao longo de sua trajetória, uma semiologia teatral que, à luz do legado de Saussure entre outros autores, procura compreender como se dá o processo de significação no teatro.

Ao elaborar seu léxico teatral, Patrice Pavis toma um partido de natureza clara, que exclui de antemão qualquer veicidade enciclopédica. Não encontraremos em seu dicionário entradas por nomes próprios ou categorias históricas. Tampouco são tratadas questões de caráter institucional, manifestações teatrais oriundas de outras culturas de modo exaustivo, ou mesmo elementos técnicos da maquinaria teatral. Temos diante de nós uma obra realizada com extre-

mo rigor conceitual, que traz em seu bojo um pensamento crítico apurado, voltado, segundo as palavras do próprio autor, para a formulação de “grandes perguntas teóricas”. Noções de extrema complexidade emergem de seu emaranhado habitual e ganham contornos próprios à luz de recortes conceituais efetuados com notável precisão.

Além do original francês, cada verbete é apresentado também em inglês, alemão e espanhol. Muitas das entradas incluem em seu interior oportunas citações, que se acrescentam às indicações bibliográficas sistematicamente apontadas ao seu final. Um índice por nome de autor e uma farta bibliografia completam os instrumentos para a localização das informações.

Especial menção merece ser feita à estruturação das remissões trazidas à tona no interior de cada verbete. A partir de *jogo*, o leitor é convidado a um passeio por noções como *recepção*, *espectador* e *theatrum mundi*, por exemplo. Ajustadas de maneira cerrada, remissões dessa ordem revelam, por si sós, a articulação de um universo referencial tão amplo quanto preciso.

Um tal cuidado com categorizações sistemáticas e depuradas teria resultado pouco palpável, caso não tivesse sido convenientemente transposto do original francês para a língua portuguesa. Nesse sentido, a primorosa tradução dirigida pelo prof. dr. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira atesta profundo conhecimento dos ajustes e acomodações indispensáveis para que noções solidamente estabelecidas na língua de Racine possam ser transplantadas para o nosso meio. Assim, através de notas dos tradutores, diferentes acepções de um mesmo termo se evidenciam e falsas transparências são elucidadas. Esse é o caso, entre outros, dos vocábulos *comédien* e *acteur*, portadores de uma distinção carregada de nuances em francês e equivalentes a *ator* em português.

Recortes norteadores foram levados a efeito dentro dos estudos teatrais – campo por excelência de múltiplas interseções – o que resultou em um total de oito categorias

MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO

MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO é professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis, São Paulo, Perspectiva, 1999.

abordadas: *Dramaturgia, O Texto e o Discurso, O Ator e a Personagem, O Gênero e as Formas, A Encenação, Os Princípios Estruturais e as Questões de Estética, A Recepção do Espetáculo e A Semiologia*.

Um dicionário assim concebido sem dúvida estimula o leitor a passear seu olhar *flâneur*, levando-o a forjar associações, a tecer caminhos fortuitos entre as rubricas, a estabelecer conexões ao sabor do acaso. E a tessitura dessas descobertas com certeza revela a esse mesmo leitor traços insuspeitos da motivação que o está mobilizando. Outra não poderia ser a tônica das considerações oriundas deste olhar *flâneur*.

Aparece então como relevante ao nosso ponto de vista, o âmbito bastante amplo das entradas apresentadas, como comprovam, por exemplo, os vinte e dois verbetes relativos ao tema *comédia*. A presença do termo *contador de histórias*, por sua vez, revela sem dúvida o grau de pluralidade envolvido nas mais diversas modalidades do fenômeno teatral arroladas. Vale observar que nesse caso Patrice Pavis traz à tona o referido conceito, não com a preocupação de proceder a um inventário das suas manifestações no continente africano, mas visando ao estabelecimento de conexões entre ele e o chamado teatro-narrativa, do qual Antoine Vitez é apontado como expoente.

Do mesmo modo, no interior de cada indicação do dicionário, o espectro das considerações é largo. Ao tratar a noção de *personagem*, Pavis situa as metamorfoses históricas que ela vem sofrendo do teatro grego aos nossos dias, aponta a dialética entre ela e a ação, mostra sua posição enquanto signo dentro de um sistema mais amplo, aborda questões de natureza semântica a ela relacionadas, além de destacar como a personagem vem se tornando polimorfa e de difícil apreensão em manifestações teatrais mais recentes.

O único nome brasileiro presente é o de Augusto Boal, remetido a partir de temas como *teatro invisível, teatro do oprimido, agit-prop, jogo dramático, teatro político e teatro de participação*. O fato de Boal ter proposto uma articulação

conceitual a partir de sua práxis aliado à sua grande penetração em toda a França, tanto no sistema escolar quanto em termos de ação cultural, contribuem para explicar essa exclusividade.

Se a abordagem efetuada pelo autor não tem um caráter eminente ou diretamente histórico, vale observar como a dimensão histórica se faz presente como um eixo norteador privilegiado da reflexão que emana do léxico selecionado. Quando lemos por exemplo o verbete relativo a *ilusão*, aprendemos que em 1787 o enciclopedista Marmontel prenuncia a postura brechtiana ao afirmar que “quanto mais viva e forte é a ilusão, mais ela age sobre a alma, e, por conseguinte, menos liberdade, reflexão e apego à verdade ela deixa”. O conhecimento histórico aqui é o propulsor de uma reflexão que tem no exame da própria dinâmica de constantes transformações, própria ao teatro – e tão particularmente acelerada no transcurso desse século –, um objeto privilegiado.

Tratamento semelhante transparece em outras passagens. Mais do que se contentar em traçar um panorama da evolução do *coro*, percorrendo seu papel no teatro grego, na Idade Média, na sua mutação em personagem coletiva no seio da produção dramaturgica de escritores como Büchner, Hugo e Musset, o autor problematiza o caráter ambíguo do coro, “força catártica e de culto, por um lado e poder distanciador, por outro”, citando como ilustração dessa primeira vertente o trabalho do Living Theatre. A contextualização histórica adquire dessa maneira seu sentido pleno, ao permitir o equacionamento lúcido de processos ainda em gestação.

Ao longo de suas páginas, o dicionário situa o estado atual da pesquisa, evidenciando limites de vertentes teóricas e abrindo simultaneamente pistas para que aspectos lacunares da investigação venham a ser cobertos. Em *teoria do teatro* é exatamente o que ocorre; assume-se a dificuldade de um ponto de vista unificador e de uma teoria científica passível de abarcar a dramaturgia, a estética e a semiologia.

Espírito crítico aguçado, Patrice Pavis busca deixar transparentes suas opções, descartando uma pretensa postura de neutralidade, em favor de um posicionamento nítido diante dos conceitos focalizados. O verbete *teatro intercultural* é um dos casos que demonstram essa tendência. Responsável por uma importante obra sobre o tema, *Le Théâtre au Croisement des Cultures* (José Corti, 1990), o autor está, portanto, bem à vontade para analisar as implicações dessa “prática de jogo teatral aberta a diversas fontes culturais”. Sendo assim, ele não se exime de uma crítica à assimilação daquele conceito ao exercício de um teatro tido como pós-moderno, “aglutinação de restos culturais”, “*bric-à-brac* sem complexos”. Mais uma vez emergem as limitações de uma teoria – desta vez a teoria das transferências culturais – na perspectiva de denunciar os riscos de uma encruzilhada situada entre “formas sagradas, porém inacessíveis e um sincretismo democrático, porém insípido”.

Os referenciais da semiologia teatral constituem, certamente, um instrumento privilegiado do autor e sua equipe quando perscrutam o vasto horizonte das manifestações cênicas. O exame crítico da concepção de *criação coletiva* acaba desembocando aqui em um deslocamento esclarecedor, postulado com a segurança de quem domina a problemática. Conforme se lê, mais pertinente seria pensar em termos de um “coletivo de criação”, na medida em que o enunciado teatral é sempre objeto de um coletivo, uma vez que contemporaneamente a encenação deixa de ser encarada como fruto da atuação de um indivíduo – primazia essa regularmente alternada entre o autor, o encenador e o ator – para ser considerada como “colocação em discursos de diferentes sistemas significantes”. Pelo que se pode notar, a agudeza da observação não esconde a presença indisfarçável do professor sempre predisposto à inserção de uma idéia que lhe seja cara.

Mas é o tratamento de uma rubrica particular, a *semiologia teatral* – desenvolvida ao longo de seis páginas de texto – que

acaba exibindo uma espécie de síntese da trajetória intelectual do autor. Com crescente satisfação, pode-se observar nesse tratamento uma atitude de amadurecida sabedoria, possível apenas para poucos dentre aqueles que dedicaram boa parcela de suas vidas ao esforço de configurar e verticalizar um domínio do conhecimento humano. Ao analisar impasses e dificuldades dos primeiros tempos da semiologia teatral, assim como as novas tendências e desdobramentos que a área vem experimentando, Pavis sublinha seu posicionamento favorável a estudos de inspiração semiológica que neguem concepções mecanicistas em favor de uma imagem dinâmica de produção de sentido. Propondo o reexame e a eventual superação de uma semiologia imobilizada e restrita a pretensões de traçado de uma taxionomia dos códigos, o que vem à tona enfaticamente é a importância por ele atribuída tanto ao papel do produtor, quanto do espectador, no estabelecimento de redes de sistemas significantes e de sua dinâmica. Pretensões hegemônicas são descartadas em benefício de uma hermenêutica que, emprestando as palavras de Foucault, visa a “fazer os signos falarem e descobrir o seu sentido”. A intervenção crítica do espectador teatral, configurada no ato de interpretar o que está manifestado pela cena é hermenêuticamente preconizada como atitude desejável. A noção tão salientada do necessário trabalho do espectador, no sentido de pensar a organização dos sistemas cênicos, sem dúvida reitera implicitamente a pertinência de uma “escola do espectador”, tal como formulada há cerca de duas décadas por Anne Ubersfeld.

É nesse sentido que podemos concluir com uma última citação de Pavis, extraída de *L'Analyse des Spectacles*. Nosso autor estabelece como meta “devolver ao espectador confiança em seu próprio olhar, confiança que ele não deveria jamais ter perdido”. Além de ilustrar com propriedade a postura acima assinalada, esse projeto, rico em implicações de porte pedagógico, poderia certamente se constituir em promissora fonte de reflexão entre nós.