



**A VARIEDADE DA ARTE TEATRAL BRASILEIRA POR MEIO DE
TEMAS, FORMAS E CONCEITOS EXPRESSOS NO *DICIONÁRIO
DO TEATRO BRASILEIRO***

Rodrigo de Freitas Costa*

Universidade Presidente Antônio Carlos – UNIPAC

rfreitascosta@hotmail.com

Recentemente lançado pela Editora Perspectiva, o **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**¹ é uma obra fundamental e sem similar no mercado editorial brasileiro, pois coloca à disposição do leitor mais de duzentos verbetes que, sem dúvida, auxiliarão pesquisadores e todos aqueles que se interessam pelo teatro no Brasil.

Com efeito, ele ocupará um lugar central nas reflexões a respeito da própria história da pesquisa teatral, ao demonstrar a amplitude de questões e debates concernentes ao fazer teatral, assim como por evidenciar, de bom grado, que o nosso teatro congrega não só atores, cenógrafos, diretores, dramaturgos e espectadores, mas também um percurso estético extremamente singular.

Um projeto de tal magnitude contou com a coordenação de J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima, cujos nomes dispensam maiores apresentações. Mariângela Alves de Lima já inscreveu seu nome na história de nosso teatro como uma de suas mais importantes críticas. João Roberto, por sua vez, tem associado à sua trajetória um sério trabalho de pesquisa como historiador do teatro. Por outro lado, J. Guinsburg, tendo contribuído com a formação de algumas gerações de pesquisadores e artistas, possui inquestionável capacidade de suscitar e estimular o gosto pelo debate. Não bastasse isso, há mais de quarenta anos está à frente de uma das mais conceituadas editoras do país, que deu às artes, em geral, e ao teatro, em particular,

* Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia, integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e professor da Universidade Presidente Antônio Carlos (UNIPAC).

¹ GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva – Sesc São Paulo, 2006.

seja pela tradução de títulos fundamentais para a história da cultura, seja na edição de jovens e renomados pesquisadores brasileiros, um catálogo rico e diversificado.

Todavia, para além da coordenação, é imprescindível ressaltar a qualidade da equipe de colaboradores. Dentre eles, vale recordar a presença de Neyde Veneziano, reconhecida estudiosa do nosso Teatro de Revista e de Luiz Fernando Ramos, autor de escritos singulares sobre a “rubrica como poética cênica”. Renato Cohen (1956-2003) que marcou o seu nome com investigações extremamente profícuas sobre o teatro contemporâneo e as vanguardas teatrais. Não devemos esquecer de Sílvia Fernandes, cujos trabalhos seminais sobre Grupos Teatrais (1970) e o encenador Gerald Thomas deram-lhe merecido reconhecimento, e de Ingrid Dormien Koudela, que dispensa maiores apresentações, dada sua relevância na área de Teatro-Educação e exímia conhecedora da obra de Bertolt Brecht.

Já no que diz respeito à composição da obra, propriamente dita, é oportuno destacar o diálogo inspirador com **Dicionário de Teatro** (Patrice Pavis, São Paulo: Editora Perspectiva, 1999). Entretanto, à medida que a aclimação de gêneros/conceitos, assim como o reconhecimento de formas e temáticas especificamente brasileiras, ganharam amplitude, o **Dicionário do Teatro Brasileiro** adquiriu uma feição própria e de caráter extremamente singular. Para isso, basta lembrar a presença de verbetes como *Armorial*, *Besteirol*, *Cançoneta*, *Teatro da crueldade*, *Estereótipo*, *Melodrama*, *Peça didática*, *Radioteatro*, *Teatro tropicalista*, *Teatro de Resistência*, *Teatro Independente*, *Teatro Abolicionista*, entre tantos outros.

Não obstante a originalidade na seleção dos verbetes, a composição dos mesmos isto é, a maneira pela qual foram abordados no âmbito temático e conceitual, traduz o alto grau de complexidade da obra. Por esta razão, embora o termo dicionário possa sugerir um tratamento simplificado e padronizado, aqueles que abrirem as páginas do **Dicionário do Teatro Brasileiro** ficarão impressionados com a riqueza teórica que cada verbete traz. Na verdade, essa não é uma obra para uma rápida consulta. Ela esclarece e, ao mesmo tempo, leva o leitor a interrogar-se, deixando sempre em aberto possibilidades de conhecimento, tanto que ao final de cada verbete há uma bibliografia específica sobre o assunto, ao lado da indicação de outros verbetes, sugerindo, dessa forma, a continuidade da pesquisa.

Evidentemente que a composição adotada não pode prescindir da presença de uma perspectiva histórica. As práticas teatrais não foram desvinculadas de seus

processos de constituição. Em outros termos, houve uma constante revisão do seu próprio fazer e do legado deixado por outras encenações e escritos dramáticos, como esclarecem os organizadores logo na apresentação:

Não se trata, pois, de um dicionário de termos técnicos, cujos significados podem ser os mesmos em diferentes contextos idiomáticos e culturais. O interesse, aqui, está centrado em temas, formas e conceitos que abrangem o nosso fazer teatral, na perspectiva do presente, mas também do seu passado, e no que diz respeito tanto à dramaturgia quanto à encenação.²

Neste aspecto, merece destaque o verbete **encenador** escrito por Walter Lima Torres. Em um texto conciso, o autor percorre o significado que o termo encenador adquiriu ao longo do tempo na Europa, para só depois tratar dos encenadores brasileiros. É interessante que, sem se fechar em nenhum contexto, o autor consegue levar o leitor a uma viagem do passado para o presente, apresentando a historicidade do termo e o legado deixado por significativos nomes do teatro internacional. Aquele que lê o verbete é capaz de perceber que a arte teatral brasileira é tributária de uma tradição constantemente re-elaborada, pois, como bem observa Torres, os encenadores brasileiros realizam seus trabalhos a partir das questões sócio-culturais brasileiras tendo, obviamente, referenciais estrangeiros.

Depois de apresentar as origens e os significados do termo **encenador**, a partir do século XIX na Europa, o verbete se volta especificamente para o caso brasileiro e destaca experiências de diretores em distintos momentos históricos. Porém, nesta breve resenha, cabe ressaltar: logo após tratar dos encenadores italianos, que muito contribuíram para o desenvolvimento da nossa arte teatral em meados dos anos de 1950 (Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Alberto D'Aversa, etc.), Walter Torres salienta que naquela época prevaleceu em solo brasileiro a “oscilação constante entre os espetáculos que são montados segundo uma ótica correspondente às idéias do autor e espetáculos estruturados segundo um certo teatralismo que busca conferir ao encenador a autoria da cena”.³

A fim de ilustrar esta passagem, o autor recorre à figura de Ruggero Jacobbi, que muito contribuiu para a constituição de um trabalho de encenação brasileira e para a formação de diretores e atores nacionais. Seguindo a linha da criação cênica, deve-se

² GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva – Sesc São Paulo, 2006, p. 7.

³ TORRES, Walter Lima. Encenador. In: *Ibid.*, p. 125.

ressaltar que Jacobbi foi o responsável pela encenação de *A Ronda dos Malandros*, em 1950, no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, uma adaptação para os palcos paulistanos da **Ópera de três vinténs** de Bertolt Brecht.⁴

Nesse sentido, a referência ao trabalho de Jacobbi nos remete ao verbete **adaptação**, de autoria de João Roberto Faria. Nele, é possível verificar que este procedimento esteve presente em diversos momentos da cena teatral. No século XIX, romances como *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *O Guarani*, de José de Alencar, ganharam adaptações para a ribalta. Já o Teatro de Arena de São Paulo, no início da década 1960, adaptou para a realidade brasileira clássicos como *A Mandrágora*, de Maquiavel, *Tartufo*, de Molière, *O Melhor Juiz*, *o Rei*, de Lope de Vega. No entanto, é a cena contemporânea que tem dado mostras do vigor e da fecundidade das adaptações teatrais, com, por exemplo, os espetáculos do Teatro da Vertigem como *Paraíso Perdido* (adaptação realizada por Sérgio Carvalho da obra de John Milton) e *O Livro de Jó* (Luís Alberto Abreu adaptou para o palco parte do *Antigo Testamento*). Além destas referências, cabe lembrar que uma das adaptações mais festejadas do teatro brasileiro foi a de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por Antunes Filho em colaboração com Jacques Thériot, em 1978.

Se os exemplos acima cumprem o papel de destacar a riqueza de informações e a sutileza no tratamento dos temas, no verbete intitulado **épico (teatro)**, de autoria de Rosangela Patriota, o leitor encontrará uma explicação minuciosa do tema e um tratamento cuidadoso das apropriações narrativas pela arte dramática brasileira. Cabe destacar que a autora chama a atenção não apenas para a importância dos escritos brechtianos para o teatro brasileiro, mas, antes de tudo, retorna ao significado de narrar, demonstrando a ausência de pureza nos gêneros literários. Dessa forma, o leitor inicialmente poderá perceber que elementos épicos sempre existiram na arte dramática, mesmo antes de Bertolt Brecht utilizá-los para reforçar a crítica social por meio de suas peças. Quando trata especificamente do épico no Brasil, Patriota faz a seguinte consideração:

Em verdade, buscar essa presença nos palcos brasileiros envolve dois níveis de apreensão. O primeiro refere-se ao campo da encenação com a montagem de textos estrangeiros, tais como tragédias gregas [...], peças de Brecht [...], além de inúmeros dramaturgos que, em seus

⁴ De acordo com Berenice Raulino, esse trabalho foi a “primeira experiência de teatro de inspiração brechtiana realizada no Brasil (RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002, p. 117.)

trabalhos, lançaram mão de elementos épicos para a confecção de suas narrativas [...]. O segundo nível de apreensão, por sua vez, remete à presença de elementos épicos na dramaturgia brasileira. De fato, as duas perspectivas possibilitam tal discussão, pois a opção por um texto estrangeiro requer um trabalho de pesquisa, de composição de personagem e de concepção cênica a fim de construir uma *cena épica*.⁵

A partir deste apontamento, a autora ressalta diversos dramaturgos brasileiros que, notadamente, respaldaram seus trabalhos na concepção de uma dramaturgia épica como Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Queiroz Telles, Chico Buarque, Ruy Guerra, entre outros.

É perceptível, portanto, que a explanação de Rosangela Patriota evidencia a ausência de um referencial único no que se refere ao **épico**. Desse ponto de vista, somos capazes de aproximar a idéia de **adaptação** à de criação que não se restringe somente na transposição de textos literários para os palcos. Sem dúvidas, a amplitude produtiva do teatro brasileiro tornou possível a revisão, inclusive de elementos estéticos como o épico. Seguindo esse raciocínio, não podemos deixar de mencionar que a elaboração cênica passa por um procedimento amplo que, em muitos casos, não tem o dramaturgo ou o encenador como componentes únicos do processo criativo, aliás, ela envolve um círculo de profissionais até chegar ao espectador, o qual, por sua vez, não atua como simples sujeito receptor. Deste modo, ao tratar do **épico**, a autora direciona nosso olhar para a prática da criação, que é variada e sofre as intempéries do processo histórico.

Essas questões fazem com que voltemos nossa atenção para outros verbetes que são capazes de nos apresentar uma noção geral sobre a grandeza do processo criativo no Brasil, entre eles destaca o **processo colaborativo**, escrito em conjunto por Luís Alberto de Abreu e Adélia Nicolete. Partindo da valorização das múltiplas interferências criativas, os autores explicam que o **processo colaborativo** tem raízes na *criação coletiva*⁶ e no trabalho de muitos encenadores da década de 1980. Assim,

⁵ PATRIOTA, Rosangela. *Épico* (teatro). In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva – Sesc São Paulo, 2006, p. 132-133.

⁶ Escrito por Rosyane Trotta, *Criação Coletiva* é outro verbebo que compõe a estrutura do Dicionário, onde o leitor encontra as principais referências desse tipo de elaboração cênica na Europa e nos Estados Unidos e a variedade que adquiriu quando utilizado em solo brasileiro. A aproximação com o verbebo *processo colaborativo* também é lembrada por Trotta que, por sua vez, aponta para a proximidade deste último com as concepções do encenador, ao passo que a criação coletiva foi amplamente realizada por grupos que se mantiveram coesos devido às afinidades pessoais e políticas de seus integrantes.

demonstram que ao utilizar esse procedimento de trabalho, os artífices do teatro trazem à cena não um específico texto dramático ou composições cênicas de um único encenador, ao contrário, esse processo “é dialógico, por definição. Isso significa que a confrontação e o surgimento de novas idéias, sugestões e críticas não só fazem parte de seu *modus operandi* como são os motores de seu desenvolvimento”.⁷ Certamente, de qualquer **processo colaborativo** pode surgir uma encenação épica, o que não significa que seus produtores tenham, no princípio do seu processo de trabalho, o épico como escopo.

A riqueza do **Dicionário do Teatro Brasileiro** é capaz de nos apresentar, portanto, diferentes versões de um mesmo complexo, pois, sem se limitar às predefinições que geralmente acompanham os conceitos, o nosso teatro foi se fazendo ao longo do processo histórico. Daí sua peculiaridade, a qual é muito bem apanhada pela equipe que compõem o projeto do Dicionário. Se ainda retornarmos ao épico e ao processo de criação que o torna possível em diferentes versões, poderemos perceber que o Dicionário ainda é capaz de nos trazer elementos que elucidam e reforçam a especificidade da criação teatral brasileira.

É enriquecedor perceber que no verbete **cenografia**, escrito por J.C. Serroni, o leitor pode entrar em contato, mais uma vez, com a idéia de que a criação artística é capaz de gerar diferentes concepções sobre um mesmo tema, pois o autor é claro ao demonstrar que o significado da cenografia se altera ao longo do tempo conforme as diferentes apropriações que lhes são dadas. Assim, a função cenográfica de meados do século XX não é a mesma daquela do século XIX, quando a hierarquia dos elementos cênicos não permitia a aproximação do visual ao verbal. Já com a reavaliação do lugar do **encenador** na prática teatral e a existência dos **processos colaborativos**, a função da **cenografia** também é rediscutida, o que possibilita refletir que a mesma pode muito bem ser um importante elemento no processo de narrativização do espaço cênico, apontando, dessa forma, uma das diferentes nuances do componente épico na cena teatral e reforçando a idéia apresentada por Patriota de que buscar o épico nos palcos brasileiros envolve níveis distintos de apreensão.

Cf. TROTTA, Rosyane. Criação coletiva. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva – Sesc São Paulo, 2006. p. 101-103.

⁷ ABREU, Luís Alberto de; NICOLETE, Adélia. Processo Colaborativo. In: *Ibid.*, p. 254.

Diante desses breves apontamentos foi possível perceber que a leitura do verbete encenador nos dirigiu a outros temas e, portanto, a diferentes verbetes que elucidam momentos da produção teatral brasileira. A partir desse caminho, portanto, torna-se essencial reafirmar que o **Dicionário do Teatro Brasileiro** é uma publicação que muito acrescenta às pesquisas teatrais e, por isso mesmo, torna-se uma obra de referência e não simplesmente um livro de rápida consulta que permite a unicidade de olhar para o nosso teatro. Ao contrário disso, a obra organizada por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima propõe a multiplicidade e revigora a pesquisa da arte teatral brasileira, deixando claro que cada pesquisador pode retirar de suas páginas uma profusão de conhecimentos que, bem utilizados, gerarão muitos outros. Por fim, sinceramente, cabe agradecer aos organizadores pela ousadia editorial/intelectual, desejando a todos uma boa leitura!

