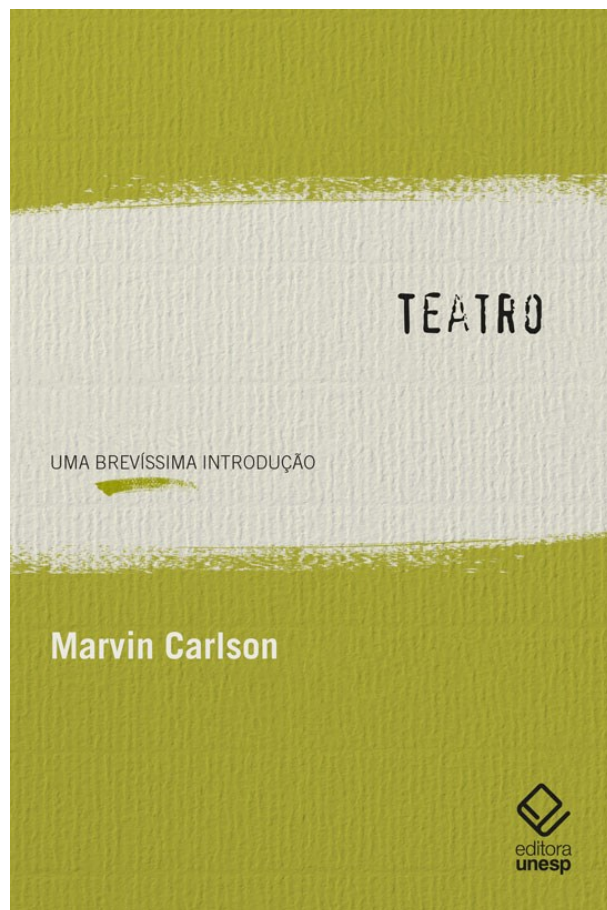


Marvin Carlson em busca da história do teatro: *entre caminhos e atalhos*



Walter Lima Torres Neto

Doutor pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3/França. Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Autor, entre outros livros, de *Introdução à direção teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021. gualter20@gmail.com

Marvin Carlson em busca da história do teatro: entre caminhos e atalhos

Marvin Carlson in search of the history of theater: between paths and shortcuts

Walter Lima Torres Neto

CARLSON, Marvin. *Teatro: uma brevíssima introdução*. Tradução de Miguel Youshida. São Paulo: Editora Unesp, 2023, 191 p.



Foi lançado no finalzinho de 2023, *Teatro: uma brevíssima introdução*. Para a área dos estudos teatrais, seu autor, o professor Marvin Carlson, não precisa de grandes apresentações. O teatrólogo estadunidense já é bastante conhecido da gente de teatro brasileira. Ele já teve outros dois livros traduzidos para o português: *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, pela Editora da Unesp (1997) e *Performance: uma introdução crítica* (Editora da UFMG, 2009). Além disso, Carlson, nos últimos tempos, antes de se aposentar, esteve no Brasil atendendo a convites de vários programas de pós-graduação, bem como da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), para participar de eventos universitários e artísticos relacionados ao teatro. Com simpatia e disponibilidade, sua circulação ensejou uma colaboração entre docentes pesquisadores nativos. Dos diferentes pontos do país, brasileiros se deslocaram até a Cuny (The City University of New York), onde ele lecionava, para desenvolverem suas pesquisas ou estágios aproveitando da sua loquaz interlocução.

Pode-se estimar que *Teatro: uma brevíssima introdução* seja originário das notas de trabalho e de aulas para cursos de graduação e pós-graduação em estudos teatrais proferidas por Carlson. A primeira edição da versão em inglês é de 2014, e, como qualquer professor dedicado e antenado com as súbitas transformações do panorama teatral contemporâneo, ele foi atualizando esse tradicional conteúdo em benefício de seus estudantes, que também se renovam dia após dia. Entretanto, é impossível certificar-se desse expediente, pois o projeto editorial é muito ligeiro na sua expressão, e o livro não dispõe de uma introdução que localize a origem dessa sua reflexão. Uma reflexão, diga-se de passagem, que não deixa de confirmar o olhar de um pesquisador consagrado desde o seu lugar como espectador privilegiado do movimento teatral ocidental.

Porém, antes de prosseguir no comentário sobre o livro de Carlson e sobre sua tradução para o português, gostaria de chamar atenção dos leitores sobre onde essa tradução se inscreve. A meu juízo, ela se situa entre nós numa determinada tradição, a tradição das traduções de estudos teatrais. Surgida no interior do nosso sistema teatral, ela se deu graças ao interesse que a matéria teatral despertou no mercado editorial de modo geral, e em particular atraiu

aqueles editores que escolheram preencher a lacuna dos estudos sobre teatro. Esse movimento se iniciou durante a segunda metade do século XX, quando era tímida ainda a presença de editoras universitárias, se comparada à das editoras privadas.

São desse período traduções de títulos que formaram inúmeros profissionais, artistas da cena e professores universitários, que ainda hoje dedicam suas vidas ao teatro. Foram traduções que contribuíram igualmente para o aperfeiçoamento da própria classe teatral. Algumas editoras comercializaram, assim, traduções de obras escritas em língua estrangeira. E, para deslindar essa tradição que menciono, vou comentar abaixo um pequeno recorte (certamente incompleto) que se refere, exclusivamente, àqueles títulos atinentes à cultura teatral de expressão inglesa (principalmente estadunidense)¹, na qual se situam a formação intelectual de Carlson e a procedência de seu próprio livro.

Antes, porém, ressaltaria dois aspectos. O primeiro é que havia, na segunda metade do século XX, a determinação de alguns editores em contribuir com essas traduções para o processo de modernização do teatro nacional. O segundo é que, o leitor íntimo da matéria teatral perceberá que, majoritariamente, esses primeiros esforços tradutórios foram realizados por intelectuais teatrais, com destaque aqui para o trabalho de Bárbara Heliodora e alguns de seus amigos e colegas de anglofonia, como Sergio Viotti, Paulo Francis e Yan Michalski.

Do que consegui apurar superficialmente, a primeira tradução de Heliodora foi o livro de Robert Lewis cujas palestras foram compiladas em *Método ou loucura* (Editora Letras e Artes, 1962). Um ano depois da publicação dessa tradução, em novembro de 1963 saía pela mesma editora, a tradução do livro de Stark Young professor, autor e crítico teatral, *O teatro* (Editora Letras e Artes, 1963). Pouco conhecido, ele foi apresentado, segundo o texto da orelha assinado pelos editores, como “um dos críticos mais acatados no mundo inteiro, e seu trabalho é adotado em diversas universidades dos Estados Unidos”. Por fim, em 1964, ainda pela Letras e Artes era disponibilizada uma terceira tradução para esse velho novo título de Henning Nelms, *Como fazer teatro*.

Pode-se deduzir que com essas três primeiras traduções, Bárbara Heliodora incitava a superação de títulos que remontavam a uma lógica e estética teatral associadas ao “velho teatro” – Otávio Rangel, *Técnica teatral* (1949) e *Escola de ensaiadores* (1954); Paulo de Magalhães, *Como se ensaia uma peça: aula de técnica teatral* (1958). Pretendia-se uma atualização dessa bibliografia específica para além da transmissão de uma “mecânica teatral” ao gosto dos manuais que acenavam para o teatro do século XIX, fonte de inspiração para os livros de Magalhães e Rangel.²

Ainda pela lavra tradutória de Heliodora, somam-se os seguintes títulos editados pela Zahar em 1968: Martin Esslin, *O teatro do absurdo*, cujo lan-

¹ Sobre a recepção dessa bibliografia, ver BETTI, Maria Silvia. Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios. *Aurora: Revista de Arte Mídia e Política*, n. 1, São Paulo, 2007. Neste artigo, a autora já chamava atenção para circulação entre nós da crítica norte-americana, mencionando os mesmos títulos que aludimos, relacionando-os com o movimento teatral do eixo Rio-São Paulo, com ênfase também para a recepção da moderna dramaturgia estadunidense.

² Ver a esse respeito MELLO, Augusto de. *Manual do ensaiador dramático* (org. TORRES NETO, Walter Lima). Curitiba: Editora da UFPR, 2022.

çamento se deu em abril, o livro de Lionel Abel, *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*, e o de Ronald Peacock *Formas da literatura dramática*. Acrescente-se a esta lista, mais uma tradução originária de outro homem de teatro, que também possuía uma sólida formação na cultura teatral inglesa, porém algum contratempo fez com que a obra acabasse sendo publicada por outra editora. Trata-se da tradução de Sergio Viotti para edição brasileira de *Como não escrever uma peça*, (Lidador, 1968), um original de Walter Kerr.³ Esse repertório de originais em inglês traduzidos parece ter estimulado o surgimento da “Coleção Teatro” da Zahar, a qual foi enriquecida por traduções encomendadas a Álvaro Cabral⁴, importante tradutor do período, e prefácios a Paulo Francis.

Até o final dessa década, Álvaro Cabral traduziu *O teatro de protesto*, de Robert Brustein (Zahar, 1967), *A experiência viva do teatro*, de Eric Bentley (Zahar, 1967), e *O teatro de Brecht: visto por oito aspectos*, de John Willett (Zahar, 1967). Complementava ainda o catálogo da Zahar a tradução de Yan Michalski – outro próximo de Bárbara Heliadora dos tempos de O Tablado e seu sucessor na crítica no *Jornal do Brasil* – para o livro de Eric Bentley *O teatro engajado* (Zahar, 1968).

E, finalmente, na década de 1970, apesar do golpe civil-militar e da implementação do regime ditatorial, em termos editoriais já estávamos noutra situação um pouco mais renovada em relação à década de 1950, os anos JK. São dessa época mais duas traduções de Heliadora para novos estudos de Martin Esslin: *Uma anatomia do drama* (Zahar, 1978), livro ainda hoje mencionado em diversos cursos de dramaturgia, e *Brecht, dos males, o menor: um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões* (Zahar, 1979). Conclui esse período um livro originalmente escrito em 1940, que foi revisto para sua nova versão de 1954 em inglês. Ele, dividido em dois volumes, também se tornaria uma referência para nossos cursos de graduação em teatro. *Mestres do teatro I e II* (Perspectiva) foram escritos por John Gassner, cuja publicação entre nós do primeiro tomo se deu em 1974 (sendo o segundo de 1980), enquanto a tradução foi um trabalho a quatro mãos entre os professores universitários Alberto Guzik e Jacó Guinsburg.

Isso posto, voltemos ao livro de Carlson, que se conecta, portanto, a nessa linha editorial tradutória. Em primeiro lugar, lembraria que todos esses livros escritos em inglês são conhecidos de nosso autor, nascido em 1935, não passando despercebida no trabalho de Carlson a presença viva de Eric Bentley.

Do ponto de vista do projeto editorial da obra, ao consultarmos o site da Editora da Unesp constatamos que ele se insere numa série que tem por mote apresentar textos que se configurem como “uma brevíssima introdução”. Nela o leitor encontrará títulos similares que prometem se debruçar sobre outros campos do conhecimento – psicologia, ética, filosofia, geografia, biologia e inteligência artificial –, o que pressupõe o aparecimento de mais uma coleção

³ A Lidador já havia editado o livro de GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Trad. Luiza Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

⁴ Álvaro Cabral era o pseudônimo de Antônio José Silva e Souza (1922-2009), tradutor português, que cursou pós-graduação em Londres e em Heidelberg.

para o estudante que se interessa em dar seus primeiros passos na exploração dessa ou daquela disciplina específica.

O livro de Carlson está organizado em cinco capítulos, os quais não escondem na metodologia e no tratamento da matéria teatral um olhar estadunidense em consórcio com matrizes teatrais europeias. O autor adota uma visão multiculturalista, expressando uma abordagem inclusiva ao associar a atividade de diversas culturas teatrais em volta do globo. Essa visão multi ou pluri é o reflexo da própria trajetória de espectador internacional interessado que traduz a marca dos estudos de Carlson.

No primeiro capítulo, “O que é teatro”, ele responde a essa pergunta descortinando um panorama tanto histórico quanto culturalista orientado cronologicamente, sendo o mais abrangente possível ao alinhar as origens de várias culturas teatrais em relação ao evento teatral em si com as propriedades dos espaços que acolhem tais manifestações no âmbito de uma diversidade social.

No capítulo seguinte, “Religião e teatro”, conserva-se o tratamento culturalista no sentido de abarcar agora as relações entre teatro e religião, desde o surgimento das três grandes religiões monoteístas, judaísmo, islamismo e cristianismo. Dos aspectos fundadores dessa relação entre o sagrado, o profano e suas expressões cênicas, Carlson estende seu olhar dos ritos religiosos e teatrais até a apropriação, na contemporaneidade, de temas religiosos tratados pela dramaturgia moderna e atual, como o espetáculo *O livro de Mórmon*.

“Teatro e drama” é como intitula-se o capítulo 3. Nele, percebe-se Carlson bastante à vontade, passeando do improvisado da *comedia dell’arte* ao teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann exibindo a variedade de propostas acerca da escrita do drama e as escritas da cena contemporânea. O autor salienta o experimentalismo em torno da figura humana que deságua na arte da *performance*.

O capítulo 4, “Teatro e *performance*”, remete ao seu livro anterior, publicado em inglês pela primeira vez em 1996. Temos aí um belo condensado dessa publicação que serve efetivamente como uma introdução à história dessa manifestação no teatro ocidental. Na fronteira entre artes visuais e artes da cena, a arte da *performance* se configura como um novo gênero ou uma nova forma de ação artística que intervém na realidade objetiva? O autor, num esforço historicista, sinaliza também a formalização dos estudos sobre a arte da *performance* no meio universitário desde a cultura teatral estadunidense.

Finalmente, o quinto capítulo se detém sobre os “Os fazedores de teatro”. Como é sabido, o evento teatral está fundamentado em etapas bem definidas: criação/concepção; realização/execução; recepção/fruição. Carlson ressalta, sempre de um ponto de vista histórico, o trabalho do ator, o teatro de bonecos, o trabalho teatral do diretor e do cenógrafo, enfatizando, por último, o papel da plateia. Ele argumenta que a audiência foi, ao longo do tempo, deixando sua condição passiva para se envolver e se arriscar no ato receptivo de um acontecimento teatral. Nesse painel mencionam-se experiências desde Augusto Boal, com as formas de seu teatro do oprimido, até as atuais tendências da cena contemporânea com o teatro imersivo.

O livro é finalizado por uma bibliografia, toda ela mantida em inglês, apesar de diversos títulos já terem sido traduzidos para o português e serem

nossos velhos conhecidos. Completa-o um índice remissivo de nomes e formas teatrais, onde de brasileiro só é arrolado Augusto Boal.

Direcionado às novas gerações de aspirantes aos estudos teatrais ou aos estudos das práticas formativas em vista da criação artística na área do teatro, o projeto editorial, no tocante à tradução dessa nova introdução – apesar de o livro ser escrito para nativos de países de fala inglesa –, ela poderia ter levado em consideração os conhecimentos já consolidados no campo e em parte indexados, por exemplo, no *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* coordenado por Jacó Guinsburg (Perspectiva/Sesc-SP, 2006); isso evitaria algumas inconformidades.

Não serei exaustivo, pois essa seria tarefa para uma revisão técnica. Pontuarei apenas alguns casos mais curiosos, que chamaram minha atenção, porque identifiquei a ausência do nosso vocabulário teatral. Trata-se sobretudo de palavras traduzidas diretamente do inglês sem levar em conta o léxico teatral. Por exemplo, na p. 13 a afirmação de que “usavam fantasias” é extravagante, visto que não se remete a “baile de carnaval” nem a “festa à fantasia”. Talvez o mais adequado fosse “figurino” ou “indumentária” ou ainda “traje teatral”. Já na p. 21, a expressão “empresas de viagem”, deve querer se referir às “companhias teatrais ambulantes” ou “itinerantes”, como aquelas descritas em *Mambembe*, de Artur Azevedo. O mesmo tipo de imprecisão advém do reconhecido emprego no Brasil, desde o século XIX, da expressão “ator-empresário” ou “atriz-empresária”, como foi o caso de um Leopoldo Fróes ou e de uma Cinira Polônio, e não como é escrito na p. 164, “ator-gerente”, certamente traduzido diretamente do inglês.⁵

Como é sabido, algumas palavras em inglês podem englobar muitos significados, porém em português não se dá o mesmo. Isso pode ser embaraçoso ao pensarmos em “teatro de bonecos”. Na p. 35, “teatro de fantoches” designa, por exemplo, a modalidade de boneco *bunraku*. Ora, “fantoche” em português alude ao boneco de luva, manipulado unicamente pelas mãos e pelos dedos dos atores. Essa é uma das palavras empregadas de modo indiscriminado, notadamente desde a p. 155, em passagem na qual Marvin remonta à tradição do “teatro de bonecos” em diversas culturas teatrais. Modernamente seria cabível até “teatro de formas animadas”, mas a melhor saída talvez ainda fosse “teatro de bonecos”, que engloba a nossa modalidade nativa do mamulengo e, naturalmente, todas as modalidades de fantoches.

Chama atenção na p. 43 a expressão “palco de proscênio”. Marvin alude ao “palco frontal” ou à “cena frontal”, ao palco cuja cena está emoldurada pelo arco do proscênio. Enfim, o próprio Marvin possui livro específico sobre o assunto *Places of performance: the semiotics of theatre architecture* (Cornell University, 1989).

Mas talvez as palavras que mais criem ruído sejam “*performance*” e “*performer*” devido às suas utilizações indiscriminadas, aportuguesando-se a expressão de origem inglesa. Ao longo da tradução, tanto uma quanto outra são usadas para designar diferentes funções ou ofícios. Em português, tradicionalmente, um ator atua, interpreta ou representa quando está inserido no

⁵ Nesse mesmo sentido, a expressão “linha de negócios” na p. 152 é absolutamente incompreensível no vocabulário teatral nativo.

contexto de uma encenação teatral. Já um *performer* é um artista que cria e faz *performances*, como no caso de Berna Reale ou Eleonora Fabião (mas não só elas, evidentemente), aqui no Brasil.

Enfim, a despeito das brevíssimas imprecisões, a introdução vale a pena ser lida, pois vem atualizada pela visão culturalista, engenhosa e generosa de um dos maiores teatrólogos ainda vivos no planeta.

Resenha recebida em 26 de janeiro de 2024. Aprovada em 5 de março de 2024.