TEATRO, TEXTO, VERSÃO OU VERSÕES ANTERIORES: UM PRIMEIRO ENCONTRO ENTRE A CRÍTICA GENÉTICA E O ESPETÁCULO TEATRAL

ROBSON CORRÊA DE CAMARGO¹

NÚCLEO DE ANTROPOLOGIA, PERFORMANCE E DRAMA

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA/USP

RESUMO

O autor é diretor e crítico teatral. Neste artigo procura discutir alguns dos procedimentos da crítica genética e as possíveis formas de utilização na análise do espetáculo teatral, tendo como foco a representação.

RÉSUMÉ

L'auteur est directeur et critique de théâtre. Il discute dans cet article quelques processus de critique génétique susceptibles d'être utilisés dans l'analyse d'un spectacle.

1. Robson Corrêa de Camargo é diretor de teatro.

ABSTRACT

The author is, at the same time, a director and a theatrical critic. Having the performance as the focus of the attention, this article discusses some procedures of genetic criticism and the possibility of using them in the analysis of the theatrical spectacle.

Sempre que a crítica se coloca frente ao espetáculo teatral a questão que emerge é a da limitação dos instrumentos desta crítica ao aproximar-se deste objeto. Esta limitação tem dois aspectos. O primeiro de ordem estrutural. Faz parte da natureza de qualquer objeto, e sobretudo do artístico, impedir que seja desvelado, descoberto, desvendado em todas as suas instâncias. Por mais minuciosa ou inovadora que seja uma determinada abordagem, sempre ficarão pontos de vista a serem atingidos, sendo esta limitação sinal não de uma incapacidade, mas uma qualidade da profissão crítica. Esta solicita uma incessante análise, resultado de um esforço coletivo e contínuo. Isto se deve principalmente ao fato de que o objeto artístico tem um caráter proteico, multiforme, impelido tanto pelo nível de percepção do público que se transforma, como por sua inscrição nos novos tempos.

A crítica, assim como os cientistas, estão continuamente no encaço de seu objeto, e, tão logo aquela compreenda alguns dos pressupostos de sua matéria, outros de outra ordem se apresentam. As teorias vão sendo refeitas, negadas, retomadas, aprofundadas, enquanto o objeto continua, em forma de esfinge, constantemente requerendo decifração, devorando e sendo devorada pelos incautos passageiros de seu saber. O mundo real e objetivo, por outro lado, seja ele artístico ou não, inexistiria em sua forma humana sem esta mesma e incompleta compreensão.

Isto posto, outro aspecto a ser considerado, e o mais importante para o entendimento do texto teatral, é uma limitação metodológica. Há, por exemplo, uma profusão de análises dirigidas ao fenômeno do texto teatral escrito e apenas uma pequena quantidade se refere ao texto em representação. Esta insuficiência é compreensível, pois é mais prático analisar o texto dramático na individualidade de uma leitura, na relação individual de recepção leitor-texto, do que na complexa tarefa de acompanhamento dos elementos *texto-espetaculares* que se apresentam ante os nossos olhos e ouvidos. A palavra-tinta, no texto teatral, está grafada estaticamente em seu suporte papel, como que adormecida, modorrenta, remanente. Cabe ao crítico-leitor envolvido nesta perspectiva despertar o diálogo teatral e despertando-se examinar o texto espetáculo como um “voyeur”, dantes e depois de sua invasão nos domínios da mente ou da paixão. Este processo tem suas vantagens, pois traz à tona elementos preciosos que auxiliam a consecução futura da representação teatral, entretanto se mostra escasso frente às necessidades concretas da realização e do “entender” do espetáculo teatral em representação.

O espetáculo teatral é de natureza particular, não apenas único a cada apresentação, como coletivo e volátil, sucedendo-se num encadeamento múltiplo e infinito de “aqui(s) e agora(s)” de cada cena que se completa(m) publicamente até o cair do pano desta atividade social. Após o término daquela determinada função continuará parcialmente manifesto na *memória-imagem* de cada um, precisando ser recuperado e reagrupado a cada momento para que se possa abraçá-lo. Cria-se a ilusão de que o que vimos foi definitivo, enquanto no dia seguinte outro público e outra representação (semelhante talvez, mas não completamente igual) será levada a cabo. Enquanto espectador individual olhamos uma cena, uma bela atriz ou ator, um gesto, rimos de uma piada, enquanto trocam-se marcações, gestos, olhares e luzes em

pontos que escapam à nossa recepção individual. Nesta complexa realidade semiótica, frente ao espetáculo em apresentação ou ao finalizado, o texto será assim sempre a via segura que auxiliará a determinar os possíveis caminhos de análise.

Se há insuficiência na interpretação do teatro a partir do texto impresso, pois este é parte e não todo, as análises do espetáculo também enfrentam suas limitações. A crítica teatral muitas vezes prefere um caminho de tradição impressionista. Não o impressionismo dos pintores, com sua diversidade em cores, tonalidades e formas, mas sim a limitada declaração das impressões de um indivíduo que assiste a um determinado espetáculo. O crítico, nesta situação, apresenta-se como um conhecedor antecipado das artimanhas dos efeitos teatrais sentido na platéia, e, após fruir uma determinada representação, este escreve suas impressões sobre a atuação da fulana ou fulano de tal; aborda a perspectiva de leitura do espetáculo feita pelo diretor daquele texto, declarando-o conforme ou não com a possível proposta do autor; informa também alguns dados da montagem, do trabalho anterior do autor, do diretor ou da companhia. Em geral o crítico termina ou começa seu artigo com uma recomendação ou negação da representação. O papel do crítico, nesta perspectiva, é o de um perfeito especialista na produção teatral que, a partir dos seus sentimentos sobre a montagem que viu, clama a ovação ou a derrocada. Ao colocar-se como espectador “especializado” de determinada representação, o crítico deixa de focar os elementos do processo produtivo do teatro.

O século XX trouxe, com a tecnologia, meios que podem ampliar esta perspectiva de observação, captação e análise da inatingível totalidade do espetáculo teatral em representação: a fotografia e a gravação em som e vídeo (quando permitidos pela produção do espetáculo). Estas podem registrar, acrescentar e ampliar o conhecimento do

espetáculo, permitindo o folhear das cenas e o focalizar em detalhes que seriam perdidos ao registro e a observação não fosse o novo meio de registro. Permitem assim ao analista reunir uma maior quantidade de informações sobre os elementos visuais e sonoros da peça apresentada, o que auxilia numa análise acurada. Porém, se estes meios auxiliam no processo de observação e análise, por outro lado exigem não apenas uma dedicação maior ao objeto mas um arsenal crítico amplo para compreensão do fenômeno em pauta.

Outra prática seria a de acompanhamento de várias representações da mesma peça, atitude que não é totalmente desconhecida da crítica. Os críticos que acompanharam o início do melodrama francês, no começo do século XIX, embora se enquadrem na tradição da crítica impressionista mencionada, assistiam a mais de uma representação, apontando algumas das diferenças sobre o que acontecia na ribalta entre os espetáculos vistos. Babié, por exemplo, reportava sobre a quinta apresentação que assistira da peça: “havia uma fila imensa de curiosos e a sala estava repleta de gente procurando por ingressos”. Acrescentava o crítico, ao comentar a encenação, que o dramaturgo havia feito alguns reparos no espetáculo desde a estréia, dizendo que o autor havia sido dócil ao conselho de amigos e da crítica “imparcial”, provavelmente ele mesmo, fazendo mudanças importantes nas últimas cenas do primeiro ato e ao final da peça (PIXÉRÉCOURT, 1841: 10).

É neste ponto que a crítica genética contribui para o método de análise do fenômeno teatral em representação, trazendo a possibilidade de abranger outros componentes no exame do processo criativo de um espetáculo. Primeiro temos a possibilidade de considerar para o estudo o processo de criação do espetáculo na sua *gênese formativa*, desde os primeiros ensaios até a estréia; depois, o de acrescentar para análise a *gênese* de sua exposição frente ao público,

focalizando as diferentes edições que se dão do mesmo espetáculo a cada dia, até a última representação teatral. Assim, este estudo voltaria a atenção ao processo público da representação, o que deve envolver a manifestação da platéia como participante do espetáculo.

A crítica genética é conhecida por problematizar o papel do texto literário publicado, por “demolir” o estatuto soberano deste texto impresso e abrir as suas possibilidades de observação utilizando-se de todas as versões e notas feitas pelo autor anteriormente à publicação deste texto: o prototexto ou *avant-text*. Ao colocar em discussão toda a pré-escritura realizada tendo em vista a publicação de um determinado material, a gênese de um texto, suas variantes, os caminhos e descaminhos percorridos pelo autor, esta crítica dessacraliza o texto “final”. Neste processo o texto em gestação questiona o texto publicado, ao revelar as artimanhas, artifícios, escolhas e esquecimentos do autor na busca do termo final. E, reciprocamente, coloca em xeque as diferentes versões publicadas de um mesmo trabalho, ao apontar diferenças entre elas, expondo o definitivo de um determinado texto: sua indeterminação. O que permanece é o movimento, prenuncia um adágio zen.

O *prototexto*, como é chamado pelos geneticistas todo manuscrito que antecede a publicação de determinado texto escrito, pode ser não apenas um manuscrito (do latim *manu scripto*), que pertence à fase dos rudimentos escritos pela mão do autor em direção ao produto final (frases, desenhos, poemas etc.), mas também *manu collage*, *manu recorte*, ou seja, coletas de elementos da cultura visual ou auditiva feitas por colagem ou recorte, que favorecem a construção da cena escrita, representada ou da personagem. Assim, todo e qualquer elemento figurativo ou sonoro introduzido na elaboração da obra final pode fazer parte desta composição. Ora, esta coleta para a composição do texto escrito, seja um

romance, um conto, ou mesmo uma peça de teatro, é semelhante ao processo de coleta feito pelos atores e diretores ao construir sua personagem ou cena, juntando agora elementos visuais, cacos de imagens, lembranças, poesias, vivências pessoais significativas vividas ou construídas, que, direta ou indiretamente, podem estar ligados à construção da personagem, do cenário ou da cena que se está elaborando. Estes elementos antecedem a obra teatral em sua apresentação pública, fazendo parte da composição da personagem e da cena ou, para usar um vocábulo específico do meio teatral, compõem a partitura da personagem: notas, esboços, rascunhos, desenhos, recortes, canções, figuras, gestos, pausas, olhares, mapas que, juntamente com o texto escrito “original”, constroem a representação do ator e da cena.

A crítica genética instiga assim a análise da relação entre o texto escrito publicado e seus originais preexistentes (pré-textos e pretextos). Temos assim um *arquitexto* formado por este conjunto de textos que se adicionam e se negam, texto publicado e seus antecessores, formando camadas que se compõem, dialogam e/ou se contradizem. Se a crítica genética, por um lado, contém a importância do texto publicado, por outro, amplia o valor dos textos que o originaram. Esta revalorização do texto publicado ou final – considerado agora como produto de um trabalho árduo de seleção e negação de palavras, idéias, imagens..., que foram sendo desveladas – faz surgir assim um texto maior e mais complexo, onde se reconhecem as sendas e os textos preliminares que foram produzidos, revelando a infra-estrutura do texto final. Não é apenas o texto final ou seus predecessores que importam neste arquitexto, mas este processo de relação, afirmação e denegação que resulta no texto dado a público. Este arquitexto, colocado como pano de fundo para a execução da obra, age como reagente, trazendo para a ribalta os componentes que a originaram, pondo em tela o processo criativo. Este processo,

se aplicado à análise teatral, revela os elementos urdidos que fizeram surgir a montagem. Estes elementos recônditos, colecionados pelos atores e artistas durante a constituição de um espetáculo e a muito custo procurados num processo de ensaio, vão aparecendo como muletas e amuletos soerguendo o edifício espetacular.

Este processo de desconstrução e construção do texto escrito final, denunciado pelos críticos geneticistas, é de grande valia para a análise do texto espetacular. Processo fácil de ser compreendido por aqueles que produzem cinema ou teatro, pois o conceito de obra final neste campo sempre teve algo de instável e remodelar. Vamos a alguns exemplos. Nos tempos iniciais do cinema mudo era comum nos EUA filmarem-se com duas câmeras, uma para uma versão europeia e outra para a norte-americana, muitas vezes com finais distintos; muitos clássicos do cinema, que supomos serem únicos, têm diferentes versões para diferentes culturas. Antes do projetor de películas ser motorizado, cada projecionista rodava o filme numa velocidade distinta, assim como os donos das casas de projeção colavam e montavam os filmes entre si, fazendo de cada filme uma experiência única; era um tempo em que o cinema assemelhava-se muito ao teatro na singularidade da apresentação.

No teatro, onde cada representação é diferente da outra, esta constante reelaboração é perfeitamente compreensível, embora também haja uma tradição de espetáculos “copiados”, como é o caso da representação de *Les misérables*, encenado em uma dezena de países e atualmente em cartaz em São Paulo. Estes possuem modelos a ser seguidos meticulosamente. Ou mesmo os *modelbooks* brechtianos, pouco respeitados em nosso país, mas instados a seguir onde há um rígido controle das leis do direito autoral. Nestes *modelbooks* tenta-se repetir determinado espetáculo “original” como teria sido concebido pelo autor alemão, prática desconhecida pelo

Brecht diretor, que modificava o seu texto e o dos outros mais do que trocava de camisa. Mas, apesar das leis supremas do direito de autor, a realidade manifesta do teatro é a do ator, sua gestualidade e presença única são induplicáveis. E este fato contesta qualquer possibilidade de reprodução do fato teatral como cópia perfeita.

Os geneticistas, na sua preocupação de exame desta relação texto e prototexto, vêm aportando também novas formas de apreensão desta dicotomia e buscando meios apropriados de estudo destes documentos. Philippe Willemart, por exemplo, destaca o papel da instabilidade e da estabilidade nos elementos encontrados no prototexto, cheio de rabiscos, sobreescrituras, desenhos, múltiplas versões:

O geneticista deve considerar essas divisões e as incoerências de uma mesma página como formas que foram estáveis por um momento, mas que, percebidas e retrabalhadas pelo escritor, tornam-se instáveis, fruto de um pensamento sempre em movimento num campo também instável. Destacar as relações de vizinhança, sublinhar as relações do percebido com o texto e sua conseqüência, não o acaso, mas a instabilidade, notar as relações transversais ignoradas com freqüência, diferenciar as camadas que se chamam umas às outras [...] (WILLEMART, *Manuscrita* 8, p. 35).

Esta relação de instabilidade/estabilidade a ser examinada nos detritos da criação e nos procedimentos de negação e escolha de determinado autor, se aplicada às anotações, esboços e tentativas que permeiam a produção de um espetáculo teatral, pode originar inúmeros frutos. Ao se assumir o entendimento do processo de criação teatral como de estabilidade relativa, serão reveladas novas significações, tanto na delineação do pré-texto como no espetáculo final. Esta perspectiva, se aplicada na análise genética da cena teatral, pode aprofundar

também a compreensão da sua recepção ao incorporar como valor crítico não apenas as anotações que antecedem o texto publicado, mas também suas traduções. A instabilidade do texto anterior revela a instabilidade do texto publicado. Como já afirmei, o espetáculo teatral, como obra “acabada”, é instável por natureza, e a comparação entre as distintas versões diferentes de um mesmo espetáculo, seja em seu processo de ensaio ou em suas apresentações públicas, permite novas aquisições ao entendimento da performance teatral. E isto adquire uma dinâmica maior se incorporarmos o processo tradutivo.

Vamos acompanhar um exemplo anedótico desta incorreta visão da obra teatral como produto terminado. A discussão ocorreu entre o diretor teatral Luis Carlos Maciel e a crítica de teatro carioca Bárbara Heliadora. Luis Carlos Maciel havia sido um dos primeiros a encenar *Esperando Godot*, de Beckett, profissionalmente no Brasil, na década de 60. A montagem fez sucesso em Porto Alegre e foi reestreada no Rio de Janeiro, no teatro São Pedro, contando no elenco com Paulo José, Lineu Dias, Mario de Almeida e Paulo Cesar Velho. Maciel conta que a crítica Bárbara Heliadora, profunda conhecedora do idioma de Shakespeare, repreende gravemente a sua direção do espetáculo afirmando que ele havia colocado “bigodes na Mona Lisa”, modificando o texto do autor irlandês. Mas Barbara desconhecia que “o bigode havia sido pintado pelo próprio Beckett” que, ao traduzir ou recriar para o inglês o seu “original” francês, havia feito adaptações e modificações para a língua inglesa de alguns dos jogos realizados na versão francesa entre seus *clowns* metafísicos. Este fato foi reconhecido posteriormente por Heliadora (MACIEL, 1996: 45).

Esta estabilidade instável do texto teatral pode ser melhor compreendida se acompanharmos o processo de transferência do texto escrito para a sua montagem no palco. Neste caso estaremos frente a uma adaptação de um texto escrito “acabado”,

com uma existência quase completa, para o sistema semiótico teatral. Existem com certeza outras vertentes de criação de um espetáculo, até o teatro sem texto ou onde o texto surge como parte do processo de ensaio, como pode ser percebido na montagem do premiado *Melodrama*² em 1995/6. Entretanto, para fins do exame que se propõe aqui, concentraremos o foco na transposição do texto finalizado, como pré-texto ou prototexto, em direção ao sistema semiótico da representação teatral. Esta transposição certamente implica e requer uma “traição” ao texto original, seja ele publicado ou não. Traição que mesmo Beckett, como vimos, não se recusou a cometer em seu trabalho. Toda a transposição entre sistemas semióticos, ou para um novo sistema artístico, implica uma readequação e solicita uma adaptação.

O texto teatral escrito para ser representado, publicado ou não, na perspectiva da sua encenação, é, para a equipe técnico-artística encarregada de sua concretização, um prototexto. Prototexto, do grego *prôton*, primeiro, primitivo, anterior, original... Este texto teatral escrito, que pode ser um texto de Shakespeare em face do palco futuro, passará por um processo amplo de transcrição e transcriação.³ E, como texto em mutação, irá ser submetido a um processo constante de *prototextualização*, se podemos utilizar o termo, desconhecido do *Aurélio*, ou seja, a completa instabilização do texto escrito que o transforma de elemento acabado, estável, num esboço. O processo de arquitetar uma montagem é o de reescrever continuamente aquele texto original inscrito agora num novo sistema. O texto teatral está sempre num contínuo movimento, num devir ou devenir. Como texto dramático segue as “normas” de configuração do texto escrito do prototexto ao

2. Camargo, Robson. As múltiplas faces do melodrama. *Discursos Teatrales en Los Albores del Siglo XXI: FIT 2000*. Irvine: University of California, 2001.

3. Plaza, Julio. *A tradução intersemiótica como criação*. São Paulo: Perspectiva, 1986(?).

texto, mas como montagem, em sua transferência a outro sistema semiótico, transforma-se em seguida em prototexto que se abre a uma nova fase.

Almuth Grésillon traz duas definições importantes para entendermos o caráter instável do texto teatral escrito e de sua interdependência em relação à cena representada. A primeira de Hegel, em sua *Estética*, quando este incorpora na cena escrita o conceito de *móvel vivacidade*, ao colocar o condicionamento absoluto do texto teatral à cena representada. Quando o poeta escreve o texto dramático a mente se encontra na representação e não na leitura. Conceito este que Anne Ubersfeld define como *matrizes de representatividade* inseridos no texto dramático escrito. A móvel vivacidade hegeliana ou as matrizes de representatividade de Ubersfeld descrevem as estruturas do espetáculo potencialmente presentes no texto escrito desde seus primeiros esboços registrados no papel, mesmo que o texto nunca venha a ser encenado. Em face destas duas contribuições Grésillon considera que o texto teatral, durante a sua escritura, percorre caminhos *aproximados* aos do texto de prosa ou poesia (GRÉSILLON, 1995: 270-1). O que vemos é que o texto teatral carrega uma ambigüidade, feito para ser lido pelo ator/leitor e também para ser representado.

Vamos acompanhar um pouco mais de perto este processo.

Peter Brook é um importante diretor inglês, trabalhando hoje em Paris no International Centre of Teatre Research. Brook é conhecido não apenas pelo inusitado de suas encenações mas também pela publicação de *Empty Space*, o *Espaço Vazio* (1968). Nela, em síntese, o diretor advoga que é necessário primeiramente criar um espaço vazio para que se produza algo de qualidade em cena (BROOK, 1994: 12). Neste sentido, advoga o diretor, para que a montagem de um espetáculo tenha a força expressiva requisitada pelo autor do texto, deve ser reescrita no palco, a partir do zero. Para que

se comece algo novo é necessário, então, se despir do conhecimento anterior para que este surja pleno nesta nova realidade semiótica. É dentro deste processo paradoxal que entramos na criação do espetáculo teatral.

A primeira limitação para Brook é o espaço de representação, que não é nem pode ser um espaço natural, cotidiano, pois o ator necessita um espaço único para vivenciar aquele drama, que é muito distinto do habitual. O ator necessita, para alcançar a *presença cênica*, atrair a atenção do espectador, representar com energia, técnica e intensidade. Para o ator, em cada representação, assim como para iniciar um novo texto, os ensaios e as representações são um eterno recomeçar. O trabalho do ator é o de um eterno construtor. Num novo texto todas as situações são novas, as personagens são novas, a proposição estética do diretor é nova, o espaço físico é novo, o elenco é novo, a relação é nova. Dificilmente terão serventia elementos trazidos de uma antiga representação, senão apenas como referência, indicação, traço, sugestão. Um novo texto é um novo trabalho, deve ser começado desde o início. Na perspectiva de Brook, que espelha muito o processo teatral contemporâneo, “o autêntico processo de construção implica ao mesmo tempo uma espécie de demolição” (BROOK, 1994: 34).

Diferenciando o cinema do teatro, Brook, que também dirigiu vários filmes, afirma que, no teatro, a imaginação em movimento do ator preenche o espaço do palco. Este fato resulta numa cena sempre incompleta para o espectador, que necessita ser completada por ele. Já no cinema, continua Brook, a força do espaço está na fotografia e ela se mostra completamente. O cinema, ao escolher o espaço de sua representação, uma cena de James Bond nas *Muralhas da China*, por exemplo, estas fazem parte integrante da cena, sobrando ao espectador apreciar aquela imagem. Deste seu potencial o cinema se aproveita muito bem, é só lembrarmos

como o gênero de filmes de caubói está ligado a determinada paisagem. No teatro, ao contrário, a realidade nunca poderá ser totalmente aprisionada. Por maior que seja o palco, este nunca poderá conter uma paisagem acabada. Em cena o teatro é incompleto e necessita do ato complementar do espectador. Como estamos vendo, o texto teatral sempre é um texto incompleto, que não prescinde da montagem, todavia agora podemos perceber que a representação também é incompleta. Este processo destaca um elemento importante para o teatro, que tem a ver com seu caráter de constante reescritura e absoluta incompletude. O teatro é um fenômeno artístico incompleto e instável por sua própria natureza, daí a importância de seu estudo como prototexto. Sua natureza tende mais ao esboço do que à obra acabada. Ou, dito de outra forma, existe uma *incompletude* móvel na obra teatral.

O ator de teatro, em situação de representação, necessita ainda, conforme acrescenta Brook, atingir três conexões simultâneas e em perfeita harmonia para atingir o processo criativo: 1) a conexão do ator com sua vida interior; 2) entre o ator e seus companheiros de cena; e 3) entre o ator e o público. O ator necessita, simultaneamente, ter o ouvido aberto para o seu eu interior, seu estado de alma, seu transe, assim também como para o exterior da cena (atores-personagens, espaço real e imaginário, e público) (BROOKS, 1994: 43). Assim o processo de repetição, as tentativas de representação do texto, durante os ensaios fazem parte de processo de constante instabilidade e reescritura da cena até o resultado final. Final mas não definitivo.

É importante que se detalhe um pouco a questão da negação da experiência anterior no teatro. Não é apenas o texto que sofre um processo de negação, mas também as montagens precedentes. No processo de construção de uma nova encenação, procuram-se formas anteriores das montagens daquele texto como estímulo, para serem negadas

ou suplantadas. É muito interessante que se acompanhe, por exemplo, algumas das várias montagens de *Esperando Godot* de Beckett, nas quais o espaço vazio que Beckett solicita para o cenário de seu texto foi palco das mais diferentes versões feitas por diferentes diretores, desde um depósito de ferro-velho até a reconstrução da platéia de um teatro barroco sobre o palco, com um espelho oculto que, com efeitos de luz, algumas vezes refletia o público que assistia o espetáculo, proposta realizada por Svoboda (1976?), um dos maiores cenógrafos do século XX. Os espetáculos de Shakespeare atravessam 400 anos de absoluta recriação. Voltando a Brook, este afirma em relação ao texto escrito:

Uma vez impressa, a forma se converte em livro, se falamos de um poeta, ou um romancista, o livro será suficiente. Mas, para o teatro, estamos apenas na metade. O que está escrito, impresso ainda não tem a forma dramática. Se dizemos a nós mesmos: Estas palavras devem pronunciar-se de certa maneira, ter um certo tom ou ritmo... desgraçadamente, ou talvez por sorte, erraremos sempre... Não existe nada na vida sem forma... mas devemos estar conscientes de que essa forma pode converter-se em um obstáculo para a vida, que carece de forma (BROOK, 1994: 68).

As palavras de Peter Brook têm que ser entendidas a partir de uma perspectiva, a complexidade do que se mostra em cena. E esta complexidade, dentro do código teatral, na medida em que o ator é individual, tem que ser procurada e estar adequada ao homem ou à mulher que busca aquele gesto, fala ou inflexão. Os jogos, improvisações, as tentativas e repetições durante os ensaios estão à procura desta atitude individual que completa e preenche o ator em representação. Para isto é necessário o vazio inicial, para se eliminar os clichês de representação, o anteriormente conhecido, convencionalizado

e representado, indo em direção daquela inflexão e movimento adequado do ator naquela personagem, fisicamente e psiquicamente. Este procedimento, que leva à representação, é repleto de construção de esboços, anexação de experiências e imagens, discussão de outras formas artísticas, sempre determinadas pelos elementos concretos existentes na obra. Material que é retomado, negado, construído como as anotações de quem escreve um texto. Um ator pode ter uma veia e um ritmo mais cômico e outro um mais dramático. Como dirigir este determinado ator, com seu ritmo físico e seu estado “interior”, para outros caminhos desconhecidos para a platéia e exigidos por sua personagem, sem violentar o seu potencial mas forçando os seus limites? Qualquer tentativa que destrua estes elementos internos ajustados na relação ator-personagem, conseguidos através de ensaios e repetições, parecerá superficial e será rechaçada pela platéia.

Almuth Grésillon é uma das poucas geneticistas que têm se dedicado ao entendimento do fenômeno teatral. Ela descreve a relação entre o texto escrito e a sua representação, ou entre o texto escrito e o texto-espetacular, como de “alteridade e interdependência” entre as duas instâncias. Grésillon reafirma a autonomia relativa do espetáculo frente ao texto teatral, acrescentando que “à relativa perenidade e unicidade do texto opõe-se o caráter efêmero e múltiplo das encenações” (GRÉSILLON, 1995: 269). Reconhece, entretanto, que o fato teatral implica ambos os aspectos, o texto e a representação, existindo numa relação de interpenetração, imbricação e condicionamento recíproco. Porém, desta importante análise, Grésillon destaca uma hipótese sobre o texto de teatro, a de que a gênese deste texto está sempre ligada “de antemão, concreta e virtualmente, a *configuração de encenação*” (GRÉSILLON, 1995: 270). Na verdade o texto teatral é ligado, de antemão, concreta e virtualmente, à configuração de encenação não como uma hipótese, mas como *método* de urdimento do texto teatral.

O primeiro elemento de sua argumentação é que um texto teatral, ao contrário de um romance ou uma poesia, requer, depois de totalmente finalizado, novos desdobramentos escriturais a serem feitos pelos co-autores (*plusieurs scripteurs*) do espetáculo teatral: atores, cenógrafos, figurinistas, diretores etc. Esta escritura de múltipla mão, que se escreveu ou que se escreve, resulta da inserção do sistema escrito no universo cênico (autor, vozes, gestos, cenários, espaço, iluminação etc.). O escriba cênico estaria acertando a escrita do texto dramático adequando-a ao texto cênico, o que resulta numa ampla modificação. Uma mudança que, podemos dizer, se assemelha àquela feita pelo tradutor, pois adapta expressões de uma língua a outras de outro código cultural. Isto sem contar, como aponta a autora, com ajustes cotidianos que podem ser feitos pela simples adequação ao gosto ou à reação do público. Isto é seqüência de um processo “de desestabilização, mobilidade e abertura do texto (escrito) cujas conseqüências para a noção de gênese em geral não foram avaliadas” (GRÉSILLON, 1995: 271). E, deve ser acrescentado, esta mobilidade, desestabilização e abertura do texto escrito, é expressão do processo de constante mudança imanente à escritura da montagem teatral. Fenômeno feito por várias mãos que negociam, sob a batuta do diretor – ou do diretor-autor, como o foram Molière, Shakespeare, Pixérécourt –, sua inserção no texto-montagem final. Aliás poder-se-ia dizer que mais que uma co-auroria o texto cênico se compõe através de um processo de composição em camadas sucessivas. Camadas estas que podem dialogar em harmonia ou antagonismo, ou num misto que pode oscilar numa combinação híbrida entre estes dois.

É interessante que detalhemos um pouco mais este processo do texto à cena; acompanhemos para isto as notas do ensaio de uma montagem: *As irmãs Gerard*. Este é um melodrama histórico russo representado no pequeno estúdio do Teatro

de Arte de Moscou em 29 de outubro de 1927. O texto foi escrito por Vladimir Mass e dirigido por Nikolai Gorchakov com supervisão direta de Stanislavsky, o grande diretor do Teatro de Arte e um dos grandes diretores russos. Stanislavsky é o principal teórico das técnicas de interpretação no século XX. Nikolai Gorchakov manteve um diário das palestras de Stanislavsky e dos ensaios, de onde tiramos as principais informações para este ensaio (G ORCHAKOV, 1954: 278).

Primeiro vejamos aspectos da realização deste texto. Esta obra dramática é uma adaptação do melodrama francês de Dennery and Cormon's, *Les deux orphelines*, adicionando-se elementos da versão cinematográfica de D. W. Griffith, *Orphans of the storm* (1921, com Lillian e Dorothy Gish, apresentado pela primeira vez na USSR em 1925). Para se entender alguns elementos da reescritura desta obra, temos que saber que o filme de Griffith tinha seu tempo ficcional desenvolvido durante a Revolução Francesa e, como afirmava o próprio Griffith, utilizava esta metáfora como uma "propaganda anti-bolchevista que mostrava o perigo das massas no governo" (G EROULD E PRZYBOS, 1980: 87). Vladimir Mass, o escritor e parodista russo, colocará a ação da peça um pouco antes do filme de Griffith, no crepúsculo do reinado de Luis XV, em pleno 1789, no coração dos acontecimentos que levam à Revolução Francesa. O conflito principal, nesta versão soviética, se daria entre a satisfeita aristocracia francesa e os despossuídos, famintos e descontentes, o que colocou a audiência a lembrar-se da sua história recente (G EROULD E PRZYBOS, 1980: 94).

Cenas de multidão foram inseridas no texto teatral francês, como uma das cenas de abertura onde esta aparece faminta em frente a uma padaria vazia exigindo pão, cena similar à que aparece no filme de Griffith. Aqui, portanto, vamos ter cenas de caráter semelhante, mas realizadas com perspectivas diferentes. Primeiro face ao meio de realização, cinema e teatro,

mas também preenchendo sentidos diametralmente opostos (GEROULD E PRZYBOS, 1980: 94).

Mas o mais interessante para a discussão que aqui se estabelece são as orientações que o diretor/ator Stanislavsky fazia sobre a compreensão do texto escrito para os atores, durante alguns dos ensaios das cenas. Vejamos um exemplo de como se inseriu o texto-espetacular no texto escrito, e de como se opera esta relação:

As indicações da cena, entre parênteses, estão aí porque os dois atores que interpretaram a cena originalmente o fizeram tão bem que tornou-se parte da direção no texto. [...] mas tentando realizar estas marcações, você o fez de maneira banal. Em cada montagem o ator deve fazê-lo de sua maneira particular. A tradição do melodrama deixa completa liberdade ao ator para que ele transmita as ações físicas naturalmente, mantendo-se dentro da lógica e dos conflitos da peça (G ORCHAKOV, 1954: 303).

Como vemos neste processo de ensaio dirigido pelo mestre russo, há três determinantes que é importante destacar. Primeiro a inserção na didascália⁴ textual da forma de representação dos atores que estrearam o espetáculo muitos

4. Os profissionais de teatro no Brasil usam rubrica para designar as anotações feitas pelo autor entre parênteses. O vocábulo rubrica, do latim rubro, tem suas raízes nas anotações feitas nos missais e livros litúrgicos, geralmente em tinta vermelha, ou rubra, indicando o modo de recitar o texto. Este vocábulo, por analogia, generalizou-se na língua portuguesa como as indicações entre parênteses dadas pelo autor para a interpretação do texto. O termo didascália é mais adequado. Didascália existe em nossa língua como originário do grego *didaskalia* (instrução). Na Grécia antiga, lembra o *Aurélio*, didascália significava o conjunto ordenado de preceitos e instruções relativos à representação teatral elaborados pelo autor do texto. Este, na época, era partícipe da encenação já que a função do diretor, sempre existente, alcançará a nomenclatura teatral somente no século XX. Por extensão os gregos chamavam também de didascália a representação dramática propriamente dita. O termo designa, como lembra Anne Ubersfeld (1995), todas as

anos antes da montagem aqui descrita, ou seja, a representação determinou o texto escrito. Um determinado jogo de representação acaba sendo incorporado ao texto face ao sucesso e ao caráter incompleto do texto dramático, e, mais do que uma orientação do diretor, acaba sendo uma garantia do sucesso daquela cena a ser representada. O melodrama, um gênero totalmente espetacular, caracterizado por efeitos de mudança de cenário e sonorização, inseria no seu texto escrito os efeitos que haviam sido colhidos durante a representação. Como segundo aspecto temos a limitação dos atores que estão em processo de ensaio, agora em outra montagem, tentando entender aquele jogo de cena e repeti-lo com o melhor efeito. Para isto necessita-se, como repetia o mestre russo, “muito improvisado e jogo na construção das cenas entre as personagens, não necessariamente seguindo as rubricas do texto, mas tentando se construir uma ação física verdadeira, dentro do jogo das personagens” (G ORCHAKOV, 1954: 306). E, finalmente, este procedimento exige muita improvisação a ser feita pelos atores no processo de ensaio, o que foge da cópia simples daquela determinada cena escrita no texto em suas primeiras representações, por isto a procura do particular na expressão do ator. Este trabalho de improvisação na busca do jogo teatral mais adequado será, ao final, reduzido, adequado ou mesmo eliminado pelo diretor.

anotações no texto e não apenas aquelas entre parênteses, ou seja: o nome das personagens, o título da peça, diálogos, anotações de direção, a descrição dos personagens ou do cenário, de sentimentos, em suma todo o dado escrito num texto dramático como intervenção daquele que escreve o texto (*fait du scripteur*). Didascália compreende tudo o que permite determinar as condições de enunciação do diálogo em cena. Podem ser inclusive internas ao texto, como a fala do médico de Rei Lear a Cordélia: “Aproxime-se madame”. Ubersfeld sublinha também o duplo caráter enunciativo da didascália, o de indicação para os artistas de como representar o texto, na perspectiva do autor, e o de possibilitar ao leitor construir imaginariamente a cena.

Por outro lado, podemos ver como o estilo do gênero sobredetermina não apenas o texto escrito, mas o texto representado. Antes de iniciarem-se os primeiros ensaios deste texto que estamos detalhando, Stanislavsky descrevia a estrutura do melodrama e o estilo de atuação necessário ao desenvolvimento deste tipo de espetáculo. Vejamos algumas das características dramáticas deste gênero e o paradoxal das formas de interpretação do ator:

O melodrama, enquanto estrutura dramática, é escrito com cenas sérias alternando-se com cenas cômicas. As extremas dificuldades e desventuras vividas pelo herói melodramático, que acontecem na maioria das vezes ao acaso, dão ao gênero uma coloração romântica. Mas o fundamental para a interpretação é que, não importa quão inverídica seja a situação apresentada, o ator deve assumir realmente o que acontece. Apenas com esta condição a platéia poderá acreditar em tudo o que acontece. Assistindo a um melodrama a platéia deve assumir que tudo o que está acontecendo na peça aconteceu realmente na vida real. A convencionalidade teatral é assim uma antítese do melodrama. Seja vilão ou herói não deve passar pela cabeça do ator ou da personagem nenhuma dúvida sobre suas ações (GORCHAKOV, 1954: 284).

A prática teatral, em todas as suas instâncias, caminha no sentido da descaracterização inicial do texto escrito para inseri-lo em outra perspectiva, mesmo que esta seja a da mais fidedigna recriação. Por outro lado, a crítica genética, ao problematizar o reinado absoluto do texto publicado como paradigma para a compreensão do fenômeno artístico literário, vem abrir portas que podem ser de profícua utilidade ao exame da representação da cena. O texto teatral, elemento supostamente estático, perene e predeterminado, existente independente

de qualquer tentativa de colocá-lo acima de um tablado, dobre-se reverente frente ao construir instável da cena teatral. Assim como, ao fecharem-se as cortinas da última representação, o texto original emergirá impassível como Fênix, coberto agora pelas cinzas do extinto espetáculo, levando-o como troféu conquistado. Durante algum período, o da memória dos que participaram daquela comunhão representada, não será mais o antigo texto escrito no papel que definirá aquela peça, mas uma lembrança das imagens daquela encenação que, como em um sonho, invadirá os olhos ocultos do leitor-espectador, impressa agora no texto original.

No teatro o que permanece é a natureza única de cada representação. Muda, a cada dia, não apenas o ator e seu ânimo ou estado de alma, mas também o público, um dia mais taciturno, outro dia mais alegre, outro dia mais triste. Um pequeno suspirar antes de uma fala colocado por um ator em uma representação é o suficiente para transformar o feito teatral em uma nova edição do mesmo espetáculo, não uma errata de um livro, que não modifica o livro mas apenas o corrige.

Esta relação contraditória e complementar texto-espetáculo tem sido pouco desenvolvida. Ignorar o fato espetacular teatral no estudo do teatro significa ignorar as mudanças sucessivas e intensas da encenação nos dois últimos séculos. No teatro a *mise en scène* é imprescindível, a presença isolada do texto escrito não configura o teatro. Podemos, seguindo Philippe Willemart, afirmar que o processo da construção da narrativa teatral se dá por negação e acúmulo das formas anteriores (1996: 29). A construção da narrativa teatral se dá na colisão do intertexto teatral previamente estabelecido com sua necessária reapresentação, onde se justapõem estas novas características. O enriquecimento das palavras-imagens e das imagens-palavras será concretizado no seu eixo de representação, no seu terreno de embate, o palco. É aí que se

criam os novos sentidos, num processo sucessivamente metafórico e metonímico, onde podem ser reencontrados os sentidos esquecidos e renovados da tradição histórica. Maneiras utilizadas pela linguagem teatral para evoluir e inovar.

As perspectivas abertas pelas questões propostas pela crítica genética abrem amplo campo ao estudo do fenômeno teatral. Para que se utilize a metodologia da crítica genética dentro da complexidade do sistema semiótico teatral é necessário que se faça uma limitação do campo de estudo para que o trabalho seja factível. Podemos dividi-lo, *grosso modo*, em três grupos: o estudo do texto propriamente dito, da produção intrínseca do espetáculo, e a apresentação do espetáculo para o público. O exame do texto escrito já tem sido suficientemente detalhado pelos geneticistas e, de maneira geral, as análises do texto literário auxiliam a análise do texto dramático. Para que se estude o processo de montagem do espetáculo em cena, até a sua estréia, deve-se focalizar individualmente apenas um dos aspectos que o constituem. Na parte da interpretação pode-se acompanhar a gênese de uma ou mais personagens, dependendo do tempo e do material a ser equacionado. Outras possibilidades que se abrem no estudo desta etapa são a gênese do figurino, do cenário, da direção, da coreografia, da marcação, da iluminação, da ocupação do espaço etc. Estes poderiam ser feitos *a posteriori*, com os livros de direção ou anotações feitas pelos artistas; ou durante a fase de criação, acompanhando-se o processo de montagem. Outra possibilidade seria realizar o processo de análise de um espetáculo com uma equipe de pesquisadores, na qual cada pessoa se dedicaria a um aspecto do processo teatral. Por último temos a possibilidade da análise genética da apresentação do espetáculo para o público, onde se deve focalizar o processo de interação e reescritura deste espetáculo junto ao público, de como ocorre este inter-relacionamento e estas mudanças durante as representações, de como o público

interfere na escritura da obra e vice-versa. Estes são alguns dos caminhos, mas certamente outros serão abertos pelos estudos que certamente se seguirão.

BIBLIOGRAFIA

- BROOK, P. *La puerta abierta*. Madrid: Alba, 1994.
- GEROULD, D.; PRZYBOS, J. Melodrama in the Soviet Theater 1917-1928: an annotated chronology. In GEROULD, D. *Melodrama*. New York: New York Literary Forum, 1980, p. 75-92.
- GORCHAKOV, N. M. *Stanislavsky directs*. New York: Funk & Wagnalls, 1954.
- GRÉSILLON, A. Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. *Estudos Avançados* 9(23): 269-285, 1995.
- UBERSFELD, A. Didascalies. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. M. Corvin. Paris: Bordas, 1995, p. 277-8.