

# Genèses théâtrales: *quando a coxia ganha a cena*

Resenha do livro *Genèses théâtrales*, de Almuth Grésillon; Dominique Budor; Marie-Madeleine Mervant-Roux (Orgs.). Paris: CNRS, 2010.

por Viviane Araújo Alves da Costa Pereira  
Universidade de São Paulo

VENCIDA UMA PRIMEIRA dicotomia que teimava em separar o teatro entre texto e encenação, privilegiando sempre um em detrimento do outro, coube à própria arte dramática apontar os novos rumos para sua investigação. Uma abordagem sob o viés da crítica genética surge nesse cenário como resultado das transformações pelas quais o teatro passou e, numa justa troca, pode oferecer novas possibilidades de valorizar o complexo processo de criação teatral. Se um primeiro olhar para essa combinação nos aponta apenas para o texto dramático e os documentos da instituição autor, basta atravessar o primeiro plano, afastar um pouco as cortinas e chegar à coxia para perceber que o espetáculo, renovado a cada exibição, também se faz objeto documental da criação.

Comentário

*Genèses théâtrales*, obra lançada pela Editora do CNRS (Centre National de La Recherche Scientifique) em 2010, é o resultado de um trabalho coletivo, organizado por pesquisadores do ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), cujo percurso se configura como a própria formação da crítica genética ao estabelecer os fundamentos da disciplina. Almuth Grésillon, autora de uma das obras basilares dos estudos na área (*Éléments de critique génétique*, 1994), dirige, juntamente com Marie-Madeleine Mervant-Roux e Dominique Budor, a coletânea de artigos que tem como fio de Ariadne o refletir sobre a gênese do teatro: texto e espetáculo *à la fois*.

Trata-se também aqui, como em outras publicações ligadas à vertente francesa da disciplina, da tentativa de reconstruir o processo de criação que levou à obra de arte; no entanto, o próprio objeto impõe um grau de complexidade diferente do estudo de manuscritos de um romance, por exemplo. Desejar reconstruir as etapas de uma peça teatral levada à cena implica, para além das fases de escritura do texto – e por vezes mesmo prescindindo dele –, a recepção de diretores, atores, cenógrafos, bem como a constante recriação do espetáculo vivo.

Conscientes do cenário multifacetado que se lhes oferece, as autoras demonstram especial cuidado na seleção e na maneira de organizar os artigos que compõem o volume. A introdução, assinada por Grésillon, Mervant-Roux e Budor, é extensa, uma vez que procura traçar uma espécie de gênese dos estudos genéticos em teatro. Os textos que seguem estão divididos em duas sessões: “falas de criadores”, que comportam tes-

temunhos de quem faz teatro; e “falas de pesquisadores”, dedicadas às pesquisas de documentos tanto de dramaturgos consagrados quanto de diretores e produtores e suas relações com o texto literário. O glossário, no final do volume, reforça o que parece ser uma preocupação das autoras: a instrumentalização do leitor (ou do espectador), que não precisa ser especialista em artes cênicas para poder acessar o conteúdo da obra. Da mesma maneira, as ilustrações, que incluem fotos de montagens de peças, maquetes de cenários, além, evidentemente, de manuscritos de textos dramáticos, participam, de maneira orgânica, do “dar a ver” teatral e (por que não?) crítico.

A organização didática que preside o volume, partindo da história das relações entre crítica genética e teatro, passando pelos relatos de criadores para chegar, enfim, às pesquisas com manuscritos, mostra-se bastante representativa do percurso dos estudos ligados à disciplina. De maneira análoga, após o estabelecimento de ampla base teórica e histórica, traça-se o caminho a seguir: da obra, representada aqui pelas falas dos criadores, à sua gênese, por meio da análise de arquivos, ou as falas dos pesquisadores. O objetivo final consiste, portanto, em tentar “reconstruir a gênese da obra”, como já anuncia o texto na contracapa, que será endossado pela introdução. Felizmente, as falas dos atores, sejam estes ligados à criação ou à pesquisa, extrapolam o *script*, na medida em que (re)inventam os elementos da crítica genética em função de uma leitura móvel da arte teatral.

A “interdisciplinaridade”, palavra que abre o capítulo de introdução – na falta de outra, “mais leve e

mais concreta, ao mesmo tempo”, segundo as autoras – sintetiza tanto o caráter do volume ora em análise, construído a partir de ângulos de visão diferentes, quanto o processo de criação da própria arte teatral, que se faz mais coletivo e menos predeterminado a partir da segunda metade do século XX. A modernidade do gênero dramático é marcada não apenas por um texto que rompe com as unidades aristotélicas, o que, aliás, já se faz pelo menos desde o Romantismo, mas sobretudo por um tipo de construção interartística colaborativa que inclui diretores, atores, cenógrafos, bailarinos, iluminadores, músicos, todos participando da autoria da obra, dentro de um *perpetuum mobile* de ensaios, acréscimos, quebras e reinvenções. À pluralidade de vozes que falam em uma peça, portanto, junta-se a pluralidade de representações possíveis dessa mesma peça, uma vez que é recriada a cada espetáculo.

Diante do caráter plural que define o teatro, bem como da efemeridade de seu princípio “ao vivo”, a questão sobre a gênese se coloca de maneira aguda: como reconstruir o processo de criação de uma peça teatral? A história do teatro no século XX fornece, por si, alguns indícios que podem elucidar o problema: nos anos sessenta, o improvisado ganha força, marcando a autonomia da encenação em relação ao texto; na década de setenta, são as relações cada vez mais imbricadas entre teatro e cinema, com a participação de recursos audiovisuais, que deixam marcas não apenas na configuração cênica por vezes mista, mas ainda são responsáveis pelo arquivamento documental do efêmero (ensaios, leituras dramáticas, espetáculos). O gosto do espectador em geral pelo *making off* vai sendo apurado, e hoje é possí-

vel pensar o inacabamento, a obra de arte em estado de esboço, como espetáculo aberto ao público. Bertold Brecht não quebrou a quarta parede, como se costuma pensar; quebrou, sim, a primeira, e as demais foram sendo derrubadas no decorrer do século passado...

Nesse contexto, os estudos de crítica genética conquistaram um terreno privilegiado de investigação, pela diversidade de tipos de documentos e pelo compartilhamento da autoria de determinada obra. As novas questões teóricas levantadas pelas organizadoras tratam especialmente dessa problemática, que não é vista aqui como um problema, mas como uma condição para os estudos atuais da disciplina acerca da produção dramática. Identificar o autor retoma, em alguma medida, a antiga distinção entre texto e encenação, mas de maneira ampliada, se pensarmos que não se trata apenas do binômio dramaturgo-diretor; além dessas figuras mais centrais, poderíamos pensar no papel dos demais a(u)tores do processo: assistentes, artistas plásticos, músicos, fotógrafos etc. Daí o surgimento de uma outra pergunta: se a autoria da obra é coletiva, qual o lugar do texto para a criação teatral? E, além, o que é o texto teatral? Para os estudos em crítica genética, tentar apreender esse tipo de texto implica a formulação de um modelo teórico novo, pois a linearidade cronológica de um processo e a investigação de suas etapas sucessivas se mostram inadequadas diante da espontaneidade da criação, bem como da efemeridade da obra encenada. Em teatro, é desajeitado conceber como “texto final” a peça levada a público: apontado por Grésillon, Mervant-Roux e Budor ao lado das questões sobre autoria e lugar do texto, o inacabamento é tanto

característica intrínseca à obra teatral, quanto problemática a ser considerada com atenção por pesquisadores dedicados à busca de sua gênese.

Os artigos reunidos no volume atestam a relevância dos estudos genéticos ligados ao teatro: de um lado, existe o interesse dos criadores em documentar o processo, o que é potencializado pelo outro lado, o desejo dos pesquisadores de reconstruir esse mesmo processo. Nesse sentido, os limites entre produção artística e investigação científica se atenuam, na medida em que os autores do texto teatral realizam o trabalho de arquivamento de documentos, de modo a constituir seus próprios dossiês, enquanto os pesquisadores, fazendo por vezes o papel de autor, buscam retrair e, poder-se-ia mesmo dizer, encenar personagens, diálogos e ações que contam a história de uma peça de teatro, dos primeiros esboços ao espetáculo.

As “falas dos criadores” surgem nesse cenário como testemunhos do trabalho, ao mesmo tempo técnico e apaixonado, que envolve o fazer teatral. Jean Jourdheuil, no artigo “Um túmulo para Michel Foucault” (traduzido neste número da *Manuscrita*), relata as etapas da preparação do espetáculo *Choses dites, choses vues* (2004), em homenagem ao filósofo por ocasião dos vinte anos de sua morte. O autor, responsável pela montagem, refaz aqui o percurso percorrido, desde o convite até a encenação da peça, passando por leituras, ensaios, escolha de elenco e, mesmo, questões de ordem prática, como a disponibilidade de atores e de espaços cênicos. Deste modo, a visão que Jourdheuil oferece, “de dentro”, acaba por revelar as particularidades do processo de criação em vários níveis: burocrático, filosófico e estético, bem como as implicações de um sobre o outro.

Em um belo artigo, intitulado “Pour une mémoire génétique du dialogue entre texte et scène”, o dramaturgo e diretor Jacques Lassalle percorre as numerosas experiências de toda uma vida dedicada aos palcos, oferecendo ao leitor uma síntese que, para além do relato pessoal, alcança representar as mudanças ocorridas nas últimas décadas em relação à ideia de teatro e seu não lugar entre o documento e o efêmero. Assim, o leitor passa a saber que a incorporação de mecanismos de registro do processo de criação inspira primeiro resistência, em favor da espontaneidade e da exclusividade de cada espetáculo; em momento posterior, a liberdade criativa aparece depurada dos radicalismos, de modo que já não se faz necessária a autoafirmação do teatro como arte do esquecimento. À defesa do traço, acrescenta-se o tom subjetivo do texto de Lassalle, que não deseja dissimular o caráter passional da produção artística, e o resultado é, em alguma medida, a confissão dos prazeres e das angústias experimentadas – e documentadas – ao longo da carreira como homem de teatro.

No meio do caminho entre as “falas dos criadores” e as “falas dos pesquisadores”, o artigo de Sophie Proust, “Les écrits de l’assistant à la mise-en-scène”, tem um interesse particular, uma vez que, a partir da experiência como assistente de encenações, busca estabelecer uma tipologia desse tipo de trabalho, desconhecido do grande público, mas fundamental para a criação e para as pesquisas sobre teatro. O papel desempenhado pelo assistente, bem como o suporte e o método utilizados para tomar notas durante os ensaios e representações, são esmiuçados pela autora, de modo a reforçar a relevância dos documentos de processo sem, contudo, a

pretensão de assegurar por meio do arquivo a restituição linear da gênese de um espetáculo.

Em teatro, mais do que em outros tipos de produção artística, como o romance, a música ou as artes plásticas, estabelecer a gênese é tarefa de difícil execução, visto que se trata de uma construção coletiva, determinada por fatores de ordens diversas e que tem o inacabamento como condição, pois o ato de levar uma peça a público num dia não impede que haja mudanças na exibição da mesma peça na noite seguinte. Para os pesquisadores de teatro, servir-se de instrumentos da crítica genética implica subvertê-los, a fim de preservar a identidade móvel do objeto em análise e, ao mesmo tempo, guardar a individualidade de cada voz, de cada *tournure*, que modifica constantemente esse objeto. Nesse sentido, a contribuição de Noëlle Guibert é muito relevante, pois seu artigo “Objets de la genèse théâtrale: les documents témoins de parcours scéniques dans les collections de la BnF (Arts du spectacle)” apresenta, de maneira resumida, o acervo plural das coleções ligadas ao setor de Artes do Espetáculo da Biblioteca nacional da França, do qual é a atual diretora. A ideia de patrimônio cultural é construída aqui pela recuperação da história que deu origem ao acervo, e endossada pela descrição sumária dos fundos e coleções que o compõem.

Em relação aos manuscritos literários, terreno mais conhecido dentro do campo da crítica genética, destaca-se que os estudos acerca dos dramaturgos Luigi Pirandello, Jean Anouilh, Samuel Beckett e Michel Vinaver aparecem dispostos em ordem cronológica no volume. Tal disposição dos artigos, que marca a passa-



gem do tempo, desde Pirandello, no início do século XX, até Vinaver, dramaturgo do pós-68, sugere, metaforicamente, a transformação do próprio campo de pesquisa que concerne à gênese teatral. Assim, o artigo de Dominique Budor, “Le ‘chantier’ Pirandello”, privilegia o texto literário e os documentos com marcas do autor – esboços, planos, cartas – a fim de analisar a poética pirandelliana. Também sobre a obra de Jean Anouilh, o pesquisador Bernard Beugnot aponta para os “Chemins génétiques” possíveis, a saber, a análise dos cadernos e de páginas manuscritas do dramaturgo, bem como trechos de entrevistas e depoimentos de atores e diretores que forneçam indícios do processo de criação de sua obra teatral.

Mais voltados à interpretação dos manuscritos, os artigos de Dirk Van Hulle e Simon Chemama seguem um mesmo sentido no processo de pesquisa, e chegam a procedimentos de escritura semelhantes por parte dos dramaturgos analisados. “L’Obscène et la (dé)composition textuelle dans l’oeuvre théâtrale de Beckett”, de Van Hulle, trata do processo de escritura de Samuel Beckett, por meio da investigação dos manuscritos, comparando-os com as versões em inglês e francês, realizadas pelo dramaturgo: no teatro de Beckett, a composição que se dá invariavelmente pelo “menos”, pelo desejo de suprimir, o que possibilita um trabalho interessante de teoria literária com lastro na crítica genética. Simon Chemama, por sua vez, se debruça não sobre a gênese, mas sim “Les genèses de *Par-dessus bord* de Michel Vinaver”, peça escrita e, sobretudo, reescrita pelo dramaturgo em épocas diferentes e de acordo com finalidades diferentes, de modo que a

grande chave para a leitura dos documentos é a relação entre, de um lado, o acúmulo de versões de um mesmo texto, mas constituindo textos independentes, e, do outro, a busca incessante pela precisão estilística, pela lapidação.

Também apresentados em ordem cronológica em relação ao objeto abordado, os artigos que tratam da relação entre texto e encenação enfatizam, sobretudo, o papel do diretor como coautor da obra. Stanislavski, mais do que Tchekov, é o criador, no estudo de Marie-Christine Autant-Matthieu. A autora resgata, a partir dos cadernos de *mise-en-scène* da peça *La Mouette*, escrita por Tchekov e encenada por Stanislavski, a intensidade do diálogo entre texto e diretor; não são apenas notas ou interferências visando ao espetáculo, mas a gênese de uma nova proposta de concepção da arte dramática. Stanislavski aparece também, mas agora como coadjuvante, no artigo de Olga Anokhina sobre a obra do artista Boulgakov, que recria a história de Molière, transformando-o em personagem em peça de forte teor político. A pesquisadora lança mão da análise dos documentos que apontam para fora do texto, ou exogenéticos, a fim de verificar a influência dos meios de censura nas sucessivas reescrituras realizadas pelo autor. Ainda acerca da relação entre texto e cena, é interessante notar os movimentos de adaptação (ou recriação) do diretor Claude Régy a partir do romance *L'Amante Anglaise*, de Marguerite Duras, evidenciados no artigo de Almuth Grésillon e Marie-Madeleine Mervant-Roux. O estudo de caso parece retomar aqui as questões levantadas pelas pesquisadoras na introdução do volume, sobretudo no que diz respeito à autoria

da obra; o artigo permite ver o exercício de desestabilização dos modelos da crítica genética aplicados aos estudos de teatro.

Diante da dúvida sobre a possibilidade de restabelecer o percurso da criação que levaria à gênese de uma peça, colocada em cena neste *Genèses théâtrales*, tanto os criadores, quanto os pesquisadores, atores do espetáculo, dão voz ao desejo de buscar, sim, documentar e compreender o processo, mas conscientes da dificuldade e da insuficiência que os métodos já conhecidos oferecem. Dar a ver a coxia do teatro implica ouvir os artistas que ali transitam, suas histórias, e, mais que isso, tornar-se parte desse *avant-scène*, a fim de ver o palco de ângulos diferentes. Vozes, cenários, reescrituras, cacos: a pluralidade inerente à criação teatral pede uma abordagem também plural, que permita pensar as gêneses, múltiplas, que formam o complexo mosaico por trás das cortinas.