

Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação (1)

ALMUTH GRÉSILLON

“É somente às luzes da ribalta que uma obra dramática começa a verdadeiramente a viver”.

Paul Claudel a Jean-Louis Barrault

“Não acho que os diretores e atores sejam mais importantes do que os poetas, acho absolutamente o contrário: quem faz o teatro progredir são os poetas dramáticos. Porque eles propõem aos atores e diretores (...) tarefas irrealizáveis”.

Antoine Vitez

“Para que um drama seja bom, basta que seja executável em grande número de estilos e, portanto, modificável”.

Bertold Brecht

PARA ALÉM do que puderem ser ao longo da história, para além do que sejam hoje as relações entre (escritura do) texto e encenação, para além das rivalidades e exclusões recíprocas que possam existir nesse campo entre escritores – a primazia do texto, incluindo até mesmo o texto impossível de representar: ver o *Espetáculo numa poltrona*, de Musset – e gente de teatro – a primazia da representação, incluindo até mesmo o teatro sem texto, sem autor (2) –, para além dessas lutas intestinas entre texto e representação, o que importa, do meu ponto de vista, é que tais relações são altamente dialéticas. Há, necessária e simultaneamente, alteridade e interdependência. De fato, se houvesse coincidência total, só poderia haver uma única forma possível de representar, a qual estaria inteiramente inscrita no texto, – como se o texto e as indicações da direção total (3) encerrassem as mesmas coisas. Ora, sabe-se desde há muito tempo que à relativa perenidade e unicidade do texto opõe-se o caráter efêmero e múltiplo das encenações. Pertence a essa mesma postura, sob forma mais sorrateira, a concepção do texto como causa primeira e última: como se a representação nada fosse além de consequência lógica do texto, sua conclusão, sua consagração; como se a encenação nada mais fosse que a explicitação visível, a interpretação *espetacular* do texto. Por outro lado, se texto e cena fossem entidades totalmente autônomas, ter-se-ia um gênero literário caracterizado por seqüências de diálogos, entrecortados pelo metatexto das ru-

bricas e, ao oposto, as artes do espetáculo, em que os atores se entregariam livremente ao prazer da improvisação, à invenção em estado puro, inclusive à mais descomedida (4); ora, o fato teatral implica evidentemente ambos os aspectos.

Existem alguns fatos que infirmam uma e outra dessas teses. Em todos os tempos houve exemplos de interpenetração, imbricação e condicionamento recíproco entre texto e cena. Como se sabe, o texto publicado nem sempre preexistiu à representação, muito pelo contrário (5). Outra maneira de ressaltar que, graças à forma manuscrita, o texto permanecia aberto e móvel, guiado tão somente pela *móvel vivacidade* evocada por Hegel: “(...) Não é sem importância, para o poeta e sua composição, que ele tenha em mente a representação cênica, a qual exige imperiosamente essa vivacidade dramática; diria até que nenhuma peça de teatro deveria ser impressa, mas deveria ser depositada, em estado manuscrito, no repertório teatral e não ser muito divulgada (...) Assim teremos menos dramas doutamente escritos, repletos de belos sentimentos, aos quais falta exatamente o que é necessário ao drama, ou seja, a ação e sua móvel vivacidade” (Hegel, *Estética*).

Outra prova da interdependência é a acumulação de várias funções por uma mesma pessoa. Foi o caso de Molière que, a uma só vez, era autor, diretor e ator, ou de Goethe que era não somente autor, mas também diretor de teatro na corte de Weimar. Enfim, sabe-se que algumas peças foram escritas sob encomenda e destinadas expressamente a determinado elenco de artistas ou, ainda, concebidas especificamente em relação a tal ator (como, por exemplo, *Savannah Bay*, de Marguerite Duras, para Madeleine Renaud).

Dessa tese da interdependência entre texto e cena resulta uma hipótese: como o próprio texto de teatro, sua gênese está sempre ligada, de antemão, concreta e virtualmente, a configurações de encenação. Se tal for o caso, tornar-se-á necessário, por mais de uma razão, reavaliar a noção de gênese tal como tem sido habitualmente interpretada, nos estudos genéticos, até o presente momento.

Sobre gênese

O que entendemos por *gênese* quando tratamos, baseados em manuscritos, do nascimento e do vir a ser de um texto literário? Quer se trate de um poema ou de um romance, a análise genética consiste em reconstruir as sucessivas etapas da elaboração de um texto, desde a primeira notação de fragmentos avulsos até o último estágio indicado em geral pelo *bom para imprimir*, ou seja, o momento em que o autor entrega sua produção ao universo dos leitores e aí começa outra aventura que já não é a da escritura, mas a do texto impresso, de sua recepção e interpretação. O limite é indicado pela passagem da esfera privada do *atelier* do poeta para a esfera pública da circulação de bens culturais (6). Pode acontecer, é verdade, que tal autor estabeleça, ele mesmo, novas edições revistas e corrigidas

de sua edição *princeps*, essas novas edições podem originar-se parcialmente de um tipo de diálogo com o público dos leitores. Assim mesmo, cada vez, é o sujeito-autor que permanece dono da letra de seu texto (7), e isso até o momento preciso em que o abandona ao editor, podendo ele a partir daí esperar receber os devidos direitos autorais.

Para evocar a gênese usa-se, por vezes, a metáfora do *teatro* ou da *cena* da escritura e pensa-se então em seus aspectos de encenação, indicações da direção de cena, estratégias, instrumentos e cenário, em seus momentos dramáticos e desfechos felizes. Tal metáfora vale igualmente para a gênese do próprio texto de teatro. Mas, ao mesmo tempo, oblitera aquilo que a gênese do teatro parece ter de muito particular com relação à prosa e à poesia.

Vamos tomar um caso, comum hoje no mundo do teatro, isto é, a existência de um texto escrito proposto com vistas a uma encenação (8). Devemos, por outro lado, precisar que não trataremos aqui de encenação propriamente dita, mas somente de gênese textual. Pode-se então afirmar que esse texto percorreu *aproximadamente* as mesmas fases genéticas que um texto de prosa ou poesia. É verdade que um trabalho mais aprofundado poderia mostrar como, desde as primeiras fases da escritura teatral, o componente cênico é parte integrante do processo e lhe confere, assim, aspectos particulares (9). Mas não é o que mais nos importa nessa primeira aproximação e, por mais fundamental que seja, não é a propriedade imediatamente visível. O mais marcante é a descoberta de que tal texto, para o qual o autor deu seu *imprimatur* como que para selar desse modo o fim absoluto do percurso genético, pode perfeitamente partir de novo em direção a novos desdobramentos escriturais. Tais prolongamentos do gênero teatral, que, muitas vezes são uma escritura *a duas mãos*, isto é, produzidos por vários co-autores (10) e, no mais das vezes, resultam do encontro entre um texto escrito e dados que pertencem propriamente ao universo cênico (autores, vozes, gestos, cenário, espaço, iluminação). Assim, um simples diálogo entre autor e diretor pode ser o suficiente para que o primeiro resolva operar mudanças. Da mesma forma, por si só, a impressão provocada pelo espetáculo da *estréia* pode levar o autor a mudar encadeamentos, modificar uma rubrica, transformar ou diferir uma réplica. Daí, imediatamente desestabilização, mobilidade e abertura do texto, cujas conseqüências para a noção de gênese em geral não foram ainda todas avaliadas. Os próprios autores reconhecem implicitamente, por sua prática, que, em matéria de escritura teatral, têm dificuldade em admitir que a obra tenha realmente chegado a seu termo. Jean Genet, por exemplo, que pouco remaneja os demais textos, não pára de retomar seus textos de teatro. Ele escreve para seu editor, Marc Barbezat: “*Le Balcon* está corrigido. Não coloque a menção *Edição definitiva*, pois retrabalharei essa peça até a minha morte. Coloque *Segunda edição*, se quiser” (carta de 26 de outubro de 1959).

Esses prolongamentos da gênese para além do limite geralmente traçado levantam um problema de grande importância: se é que realmente o ato de escrever prossegue graças aos diálogos do autor com o diretor e/ou os atores; se, portanto, o autor negocia o teor de seu texto com tais mediadores, passadores entre o mundo do texto e o mundo da cena, será que se deve decidir pela existência de uma especificidade genética dos textos de teatro? Ou, então, teríamos aí simplesmente o aspecto mais visível de uma lei geral, segundo a qual nenhuma escritura, teatral ou não, pode ser totalmente uma escritura privada? Nesse último caso, será que podemos continuar mantendo a noção de gênese nos limites da criação estritamente individual? Não será que sempre, a gênese, sobretudo em suas elaborações últimas, é o resultado de um diálogo entre o privado (determinado desejo de escritura) e o público (tal pressão social)?

Nossa exposição não vai trazer uma resposta à questão geral que acaba de ser evocada. Ela pretende, de modo mais modesto, alimentar a reflexão, apresentando, no quadro exclusivo da gênese teatral, casos de modificação textual que poderiam ser qualificados de *escritura a várias mãos*. Apresentaremos em primeiro lugar vários tipos dessa operação, que virão acompanhados de exemplos concretos. Em seguida, exporemos, de modo mais detalhado, a gênese de duas peças (*La vie de Galilée*, de Brecht; *Partage de midi*, de Claudel).

Configurações de reescritura

O gran zero

Não convém generalizar a dúvida: são muitos os textos de teatro em que jamais encenação alguma conseguiu modificar um iota sequer do texto dialogado. O fato de que as rubricas, cuja própria riqueza varia para mais ou para menos de acordo com as épocas e os autores, sejam ou não observadas de maneira rigorosa é uma questão de escolha cênica, mas não atinge a letra do texto. De modo geral, pode-se dizer que quanto mais um texto de teatro pertence ao cânon dos grandes clássicos, menos está exposto a sofrer mudanças causadas pela perspectiva da encenação. Assim, a peça *Les fourberies de scapin*, de Molière, foi encenada em 1981 por Marcel Maréchal, em Marselha, e em 1990 por Jean-Pierre Vincent, em Nanterre. Em ambos os casos, a brochura do programa reproduz fielmente o texto de Molière, completando-o com as indicações da direção teatral, notações e comentários do diretor (notas manuscritas na margem do texto, no caso de Maréchal): respeito absoluto do texto e liberdade considerável na encenação. A história, de alguma forma, consagrou o texto, tornou-o intocável. O caso pode ser diferente quando o próprio autor participa da preparação da representação ou até a assume, ele mesmo, por completo.

O autor é um dos atores

Não é de se admirar que um autor se deixe tentar por um papel numa das próprias peças (11): jogo de espelho entre o autor, seus fantasmas e a imagem de um personagem de ficção. Assim, Harold Pinter, essencialmente dramaturgo, mas igualmente ator ou diretor conforme as situações, atribuiu-se na ocasião da segunda encenação de sua peça *Le retour* (montagem realizada em 1969 por Stephen Hollis, em Watford) o papel de Lenny. Descreve sua experiência nos seguintes termos: “Fico quieto, pois tenho muito o que fazer com meu papel (...) Só faço uma observação quando se trata de algo importante. *Não senti qualquer necessidade de mudar certas réplicas do texto* (...) Na noite da estréia, eu me surpreendi improvisando palavras em cena por causa do medo. Na verdade, a improvisação é algo que não aprovo (...) Creio que o que se deve fazer é se concentrar em representar o diabo do texto, sem mais, e fazer isso com muita clareza” (grifado por nós) (12).

A experiência da cena feita pelo autor-ator no próprio corpo, portanto, não levou o autor a operar remanejamentos. Escolhemos esse tipo de exemplos para ressaltar que, apesar do poder tomado pela *transposição em imagens*, o texto conserva freqüentemente todos os seus direitos, inclusive no teatro contemporâneo.

Finalizar a escritura de um texto inacabado

Há obrigatoriamente, nesse caso, intervenção no texto autógrafa ou nas diferentes versões conservadas, pois toda peça de teatro deve ter um fim, marcado cenicamente pelo cair do pano. Qualquer diretor do *fragmento de drama*, que o *Woyzeck* de Büchner constitui, pode assim fabricar, baseando-se nas quatro versões manuscritas inacabadas, o fim que quiser, já que nenhuma arte filológica conseguiu estabelecer o único *verdadeiro* fim da peça (e tampouco, aliás, seu *verdadeiro início*, ou a *verdadeira seqüência* das cenas). Quanto à edição do texto em questão, pode suscitar verdadeiros problemas jurídicos, como acontece, por exemplo, com uma peça contemporânea, *Les Bourgeois sans culotte*, de Kateb Yacine, da qual, até agora, não existe qualquer versão publicada (13). A peça foi encomendada ao autor em 1987, para o festival de Avignon, onde foi encenada por Thomas Gennari em julho de 1988. Nova versão foi apresentada em Arras, em março de 1989. Esse texto datilografado foi seriamente retrabalhado pelo autor no decorrer da doença que o levaria em 1989. É baseado nessas sucessivas versões corrigidas que o diretor propõe uma montagem de textos destinados à publicação; mas será esse ainda um texto de Kateb Yacine?

Traduzir uma peça para outra língua

Quer se trate das peças da Antigüidade, das de Shakespeare ou de peças modernas, elas se tornam, sem dúvida, muito mais acessíveis quando existem em

nossa língua. Ora, a tradução, se não quiser se limitar a uma vaga adaptação, exige, a uma só vez, fidelidade ao original e transformações lingüísticas que não deixem de lhe conservar essa *capacidade de estranheza*, para retomar a expressão que Bernard Dort utilizou a respeito de sua tradução do *Woyzeck* de Büchner (14). Para medir a intervenção da reescritura – toda tradução é uma reescritura – poderíamos, por exemplo, comparar as diversas traduções de *Hamlet*, a mais recente das quais foi realizada por Yves Bonnefoy. Quanto a Samuel Beckett, que escreveu suas peças em inglês e em francês, sabe-se que ele mesmo cuidou da reescritura na outra língua, e participou também de sua tradução para o alemão.

O autor é também diretor

Poderíamos imediatamente citar de novo o mesmo Beckett que, como muitos outros dramaturgos (Molière, Brecht, Pinter etc.) cuidou, por vezes ele mesmo, da encenação de suas peças. Era a maneira de controlar sua produção escrita até o fim ou, ao oposto, o prazer de descobrir através dessa aventura os *buracos*, até mesmo os impasses ou inadequações do próprio teatro? Sobre Beckett, sabe-se que, quando ele mesmo assumia a montagem de uma de suas peças, praticava numerosos cortes, adições e revisões no texto escrito. Para citar o exemplo de *Krapp's last tape*, a peça foi criada em Londres em 28 de outubro de 1958 numa encenação discretamente acompanhada pelo autor, publicada depois em 1959 em inglês, francês (na versão de Beckett) e alemão e, em seguida, no ano de 1960, na França, numa encenação de Roger Blin, acompanhada igualmente, de perto, pelo autor. O exemplar francês da edição de 1959 foi ricamente anotado por Beckett, provavelmente com vistas à encenação que ele mesmo providenciou em 1970 para o *Récamier* ou àquela de 1975 no *Petit Théâtre d'Orsay*; a edição inglesa de 1970 leva também numerosas anotações e revisões para uma encenação em Londres, em janeiro de 1973. Documentos que testemunham essa incessante atividade de reescritura são os cadernos de direção teatral, conhecidos e publicados agora em edição fac-símile com o nome de *Schiller-notebooks* (15), redigidos por Beckett para a encenação no *Schiller-Werkstatt-Theater* de Berlim, em 1969. Se acrescentarmos a esse documento empolgante as notas e *scripts* estabelecidos para uma versão televisionada (1973) e uma nova encenação dirigida pelo autor em 1977, em Londres, percebe-se que o texto manuscrito de 1958 tem sido ininterruptamente reescrito durante vinte anos. No momento do primeiro *bom para imprimir*, estabelecido, porém, depois da primeira representação, a gênese textual, portanto, não estava, de forma alguma, terminada. Ela ingressava para uma nova fase da cena, que era a de sua confrontação com as realidades, sempre sujeitas à mudança.

Beckett constitui um caso exemplar desse tipo de reescritura. Mas Brecht não procedia de outro modo. Analisemos, mais adiante, uma gênese particularmente complexa, a de *La Vie de Galilée*.

Reescrituras a duas mãos: autor e diretor

Para as encenações realizadas em vida do autor, dispõe-se de outra configuração ideal: a da colaboração entre autor e diretor. Muito antes de existir a figura de *metteur en scène* – mais ou menos no fim do século XIX – (16), nos tempos dos *chefs de trupe* e dos *diretores de teatro*, Goethe foi diretor do teatro de Weimar. Enquanto diretor, preparou para outubro de 1798, depois de importantes obras de reestruturação e renovação, uma reabertura solene para a qual havia programado o *Wallenstein* de Schiller (17). Desde março do mesmo ano, o intercâmbio de idéias entre os dois homens era cada vez mais intenso, seja em contato direto, seja por escrito entre Weimar e Iena (18). Foi de Goethe a idéia de uma divisão em duas partes (*Wallenstein Lager e Piccolomini*). Foi ele também que esteve na origem de muitos remanejamentos efetuados no texto prólogo. Seis dias antes da estréia, no dia 6 de outubro de 1798, Goethe escreve para Schiller a esse respeito: “Por ocasião da estréia, efetuei algumas modificações a fim de eliminar certos detalhes complicados e pôr em destaque o personagem de Wallenstein, pois o público deve compreender, um pouco que seja, aquilo que queremos lhe mostrar”.

O manuscrito do prólogo, corrigido por Goethe, foi redescoberto há uns dez anos; é o único testemunho direto da maneira pela qual o diretor do teatro de Weimar, reescrevia, com o consentimento de Schiller, textos de teatro deste. É verdade também que a edição impressa, separada das contingências da primeira, restitui a versão inicial do prólogo (19).

Outro par autor-diretor é o de Giraudoux e Jouvet. Os arquivos das Artes do Espetáculo da Biblioteca Nacional, depositados atualmente na Biblioteca do Arsenal, testemunham uma verdadeira escritura a duas mãos. Efetivamente, basta olhar os textos datilografados que serviram para a montagem da peça (a qual antecedeu a impressão:) para perceber, pelas duas escrituras manuscritas, o quanto os dois homens trabalharam em plena sintonia para reescrever o texto, pensando nos atores e nos imperativos da cena (20). Para *Ondine*, cuja estréia se deu em 4 de maio de 1939, com Jouvet no papel masculino principal, a colaboração iniciara-se um ano antes, quando Giraudoux mal acabara de redigir o primeiro ato; em outubro de 1938, começara os ensaios, embora Giraudoux não tivesse ainda terminado o terceiro ato; esse atraso, possivelmente, explicaria ter sido o texto datilografado desse terceiro ato bem menos retrabalhado. Os dossiês de *Amphitryon 38* (encenado no dia 8 de novembro de 1929, por Louis Jouvet) e de *La folle de Chaillot* (em 22 de dezembro de 1945, por Louis Jouvet, que a tinha preparado com Giraudoux – que morreria em 1944 – durante vários anos) mostram o mesmo funcionamento bastante complexo: sem aguardar o fim da redação, o autor garante a colaboração do diretor – “uma colaboração especializada, uma afeição operosa e a dedicação exigida por esse *métier* de artífice de teatro que se tornou (...) minha paixão e minha honra”, segundo as palavras do autor. O que

é simplesmente outra maneira de afirmar que os dois universos estão indissociavelmente ligados e qualquer espécie de texto teatral implica consubstancialmente que se levem em conta elementos cênicos.

Colaboração do mesmo tipo existiu igualmente entre Jean Genet e Roger Blin para a montagem de *Paravents* (21). Genet trabalha o texto, sem interrupção, desde 1956. A partir de 1961, data da primeira edição do texto, ele informa Blin sobre seu desejo de poder lhe confiar a encenação. Mas nenhum diretor de teatro aceita correr o risco de programar a peça – até Barrault ser nomeado diretor do Teatro do Odéon. Começam então, sob a responsabilidade de Blin e com a colaboração de Genet, os ensaios para a representação que se realizará em 1966. Genet assiste freqüentemente aos ensaios. “Assim que percebe que a colocação de tal palavra deve ser modificada, tal palavra trocada por outra ou suprimida, ele chama Roger Blin. Debatem entre si o assunto, decidem. Ele se preocupa também com os movimentos dos comediantes” (testemunho de Paule Thévenin). Por seu lado, Blin trabalha com seu exemplar da edição de 1961 ricamente anotado com indicações cênicas e algumas reescrituras de sua autoria. Quando Genet não está em Paris, envia a Blin muitos bilhetes que comportam detalhes preciosos sobre comediantes, figurinos, maquiagens, cenários, iluminação e o sentido geral da escritura teatral (22). “Meu caro Roger”, conclui ele no fim de um de seus bilhetes, “aqui estão as únicas anotações que caberá a você aplicar ou recusar”.

Outro par autor-diretor é o de Paul Claudel e Jean-Louis Barrault, cuja colaboração é atestada por uma correspondência muito rica (23), O *Journal* de Claudel, bem como certos textos de Jean-Louis Barrault reunidos num volume intitulado *Nouvelles réflexions sur le théâtre* (Paris, Flammarion, 1959). Esses testemunhos são complementados por trechos encontrados em Paul Claudel, *Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens com Jean Amrouche* (Paris, Gallimard, 1969). É Barrault que, no fim da década de trinta, pede instantaneamente a Claudel que o autorize a encenar algumas de suas peças (*Tête d'or*, *Le soulier de satin*, *Partage de midi*). O dramaturgo resiste, julgando ilegíveis seus textos (*Tête d'or*), compridos demais para poderem ser representados integralmente (*Le soulier de satin*), excluídos por razões biográficas (*Partage de midi*) e vários anos serão necessários para que Barrault obtenha ganho de causa. A primeira encenação de *Le soulier de satin* por Jean-Louis Barrault realizou-se há pouco mais de cinquenta anos, em 27 de novembro de 1945, numa Paris ocupada pelos alemães, numa *Comédie Française* interdita aos judeus... Era o resultado de várias concessões entre autor, diretor e Comitê de leitura da célebre instituição. Voltaremos mais adiante ao par Claudel-Barrault, ao evocar a gênese de *Partage de midi*.

Esses poucos exemplos são suficientes para mostrar a que ponto a escritura teatral depara-se forçosamente com regras e critérios que não pertencem ao código escrito, mas àquele da encenação. A melhor mediação, em se tratando de

escrever, aperfeiçoar e refazer um texto de teatro é a que passa por uma escritura a duas mãos, a do autor e a do diretor – a não ser que as duas funções se confundam como veremos no exemplo seguinte.

Gênese de *Galilée* de Brecht

Não nos demoraremos aqui sobre Brecht homem de teatro, no sentido mais completo do termo: dramaturgo, teórico, prático. É bem conhecido o papel desempenhado por ele no teatro do século XX, especialmente no pós-guerra, depois de retornar do exílio americano, quando dirigiu, até sua morte em 1956, o *Berliner Ensemble*, no célebre *Theater am Schiffbauerdamm* em Berlim Leste. É com certeza essa concepção global do fato teatral que explica como, em Brecht, a gênese textual esteja sempre ligada à perspectiva cênica (ver, por exemplo, seu *Arbeits journal* ou seus *Modellbücher*, que são uma espécie de livretos de encenação). O constante vaivém entre texto que está escrevendo e representação cênica, em Brecht, constitui em princípio um movimento sem fim.

Lembraremos aqui as principais etapas da gênese de *Galilée*, a qual se estende ao longo de trinta anos: de 1926 – primeiras notas esparsas – a 1956 – morte de Brecht, no meio dos ensaios de *Galilée*, terceira versão (25). Esses trinta anos, com a ascensão do nazismo, a descoberta da bomba atômica, os desastres por ela provocados e a questão da responsabilidade dos homens da ciência e, finalmente, a construção do socialismo depois da guerra e a questão do engajamento do intelectual levantado nesse contexto, todas essas experiências imprimiram sucessivamente sua marca num texto dedicado ao personagem de Galileu. Tais fatos históricos, mas também a própria evolução, a complexidade crescente da escritura teatral de Brecht e a experiência direta da cena foram responsáveis por essa longa maturação e transformações do texto a que nos referimos.

A primeira versão do texto data de 1938 e foi escrita em três semanas, na Dinamarca, onde Brecht estava exilado. O seu título, *La Terre tourne*, alude claramente à descoberta copernicana reforçada pelos trabalhos de Galileu e anuncia, sem rodeios, o problema central do conflito entre ciência e poder. Brecht propõe cópias do texto a vários teatros. Não haverá, naquela época, nem representação, nem publicação (26). Rapidamente, entretanto, já em 1939, incentivado pela descoberta da fissão do átomo por Bohr, Hahn etc., Brecht pensa em retomar a escritura: “Dever-se-ia reescrever totalmente a peça”, se se quisesse obter esta “brisa que vem de novas margens, esta aurora rósea da ciência”. Mas vem a guerra e depois o exílio nos Estados Unidos.

Em 1944 começa o trabalho do qual resulta a segunda versão, o *Galileo* americano, surgido de uma colaboração exemplar de Brecht com o ator Charles Laughton. Durante três anos, retomando as notas primitivas – a versão de 1938

–, mas também a imagem virtual da representação que teria resultado de tais notas, eles se empenham em estabelecer, ao mesmo tempo, uma tradução e uma versão destinada à cena americana. De novo, com o drama de Hiroshima, em agosto de 1945, dá-se uma reviravolta capital: “Bem no meio de nosso trabalho, começava em Hiroshima a idade atômica: de um dia para outro, a biografia do fundador da física moderna tomou outro sentido”. O efeito infernal da bomba foi tal que o conflito entre Galileu e os poderes encontrou-se colocado numa luz nova e mais crua.

Houve, ainda, “transformações importantes na estrutura do conjunto de natureza a permitir um avanço na narração”, a adaptação aos imperativos da cena americana, a recusa de Laughton em traduzir os trechos que não seriam representados, mas que Brecht desejava integrar na versão escrita e, sobretudo, a cumplicidade entre os dois homens, embora nenhum dos dois dominasse verdadeiramente a língua do outro. Essa colaboração estreita, em que um se introduzia regularmente no papel do outro, Brecht a descreveu e glorificou, por um lado, num livro (*Composition de rôles: le Galilée de Laughton*) e, por outro, num poema do qual extraímos os seguintes versos: “Nossos povos ainda se entredilaceravam enquanto / Líamos e relíamos os cadernos todo gastos / Buscando à porfia palavras nos dicionários e / Mais de uma vez rasurávamos nossos textos para depois / Sob as rasuras redescobrimos as formas primitivas. / Pouco a pouco (...) começamos a ler um novo texto. / Sem parar eu me transformava em comediante e você / Você se transformava em escritor. Nem eu nem você, / Porém, jamais nos afastamos daquilo que era nosso *métier*”.

Essa segunda versão, mais curta e com um final mais pessimista do que a primeira seria apresentada, com Laughton no papel de Galileu, em julho de 1947, em Beverly Hills, e publicada em 1952.

Segue-se o pós-guerra, a instalação de Brecht em Berlim-Leste, a criação do *Berliner Ensemble* e um novo interesse por *Galilée*, estimulado pelo caso Oppenheimer que tinha consideravelmente preocupado a Alemanha (27). Diante da ausência de uma versão em alemão, Brecht encarrega, em 1953, dois de seus colaboradores de prepará-la; ele colabora na redação do texto, integrando nele todos os materiais acumulados desde há muito tempo e levando em conta a versão americana. Todos esses ecos antigos e recentes, de mistura com a experiência da Alemanha dividida entre capitalismo e socialismo, acabam produzindo a terceira e última versão, intitulada *La vie de Galilée*, encenada pelo próprio Brecht em 1955 e publicada primeiro em revista, depois em livro (em 1956, pela editora Suhrkamp e Aufbau), enriquecida pelas transformações ocorridas ao longo dos ensaios. Essa versão, que só pode ser chamada de *última* devido à morte do autor, mostra com evidência que o texto do teatro de Brecht resulta de sedimentações sucessivas entre elaborações de linguagem e experiências cênicas. A gênese pro-

gride graças a um diálogo permanente entre a letra e a imagem, o verbal e o cênico, mas também entre a fábula e a vida: “Para que um drama seja bom, basta que seja executável em grande número de estilos e, portanto, modificável.”

Gênese de *Partage de midi*, de Claudel

Claudel não era homem de teatro da mesma forma que Brecht e, por isso, dizia não se sentir seguro de sua arte “senão com a pena na mão”. Ele trava conhecimento com Barrault tardiamente, em 1937; de tal conhecimento, que foi também um *co-nascimento*, (28), nasceria uma colaboração frutuosa que deu origem a muitas reescrituras e magníficas representações.

Entretanto, a aventura de *Partage de midi* começa bem antes desse encontro. Além de *Fragmento de um drama*, de 1888 – Claudel tem vinte anos –, do qual não subsiste qualquer vestígio, apesar de o autor tê-lo qualificado de “primeiro estágio de *Partage de midi*”, existem três versões publicadas: a de 1905, a de 1948, chamada *versão para a cena* (trata-se da primeira montagem por Barrault) e a de 1949. Se acrescentarmos a essa corrente já longa o fato de que a peça continuará ocupando o espírito de Claudel praticamente até a véspera de sua morte (ver três textos de 1954, a respeito de uma nova encenação por Barrault), chega-se a uma gênese de duração excepcionalmente longa: sessenta e seis anos... Só poderemos aqui retrair-lhe as etapas essenciais, reservando para um estudo ulterior a análise genética propriamente dita.

Versão de 1905

Dois manuscritos de trabalho – que comportam somente os três primeiros atos –, e o manuscrito passado a limpo, acham-se hoje na Biblioteca Nacional (29). Datam provavelmente do ano de 1905. O texto foi publicado em tiragem restrita, destinado apenas aos amigos. Após ter retirado do comércio todos os exemplares restantes, Claudel se opôs obstinadamente, até 1948, a qualquer projeto de encenação dessa versão, a qual conheceu somente algumas leituras públicas e a representação – não autorizada pelo autor – do primeiro ato, encenado em 1928 por Antonin Artaud, à qual Barrault assistiu (30). A reticência do autor prende-se provavelmente ao aspecto abertamente autobiográfico da obra: “um drama que não é senão a história um pouco reelaborada de minha aventura”. Em todo caso, esse é o argumento que ele novamente apresentaria a Barrault nos anos quarenta: “Isso me incomodaria como se estivesse nu”. Mas, uma vez superado o obstáculo, Claudel acrescenta outras razões à reticência inicial: “O senhor sabe da dificuldade que teve para me convencer a deixar levar à cena *Partage de midi*. Tal resistência tinha por causa não somente conveniências pessoais, mas o sentimento de imperfeição de minha obra, mostrada pelo texto de 1905. Quando, finalmente, dei-lhe meu consentimento, efetuei no drama importantes retoques que

tornaram possível a realização e valeram-lhe assim como a Edwige Feuillère, aquele magnífico sucesso.”

Em 1948, diz também que “a hora chegara de saber se a anedota (31) podia pretender à dignidade de parábola, se do campo do *sentimento* se podia passar ao do *sentido*” (o grifo é nosso).

Versão de 1948

Depois da montagem de *Le soulier de satin* (1940), Barrault volta obstinadamente à sua idéia de *Partage de midi* e experimenta novamente uma recusa de Claudel; em 1947, ele prepara secretamente um projeto de encenação e o submete a Claudel: “Precisava desta vez *forçar* Claudel” (32), que solicita três dias de reflexão e finalmente cede à pressão amiga de Barrault. “Mas aí Claudel (...) quis fazer *Partage* passar por uma reformulação total (...) Fiel a seu costume, fazia uma nova versão. O que estou dizendo? Tratava-se de versões sucessivas, sempre novas (...) Claudel não se contentava aliás de repensar sua obra. Com uma ciência admirável de verdadeiro homem de teatro, via nela, imediatamente, com olho sempre novo, sempre virgem, as imperfeições técnicas. Logo, com um domínio que sempre provocou minha admiração, ele as corrigia.”

Durante todo o ano de 1948, os dois homens comunicam mutuamente suas proposições e ajustamentos. Barrault, mais fiel a seu entusiasmo inicial pela versão de 1905, só cede parcialmente às reescrituras propostas pelo mestre. Em carta de 3 de dezembro de 1948, Claudel comenta assim seu trabalho de reformulação: “A versão atual de *Partage de midi* é obra de uma maturação mental de quarenta anos. Não é de admirar que o desfecho não se tenha imposto em meu espírito, sem hesitação. Tinha de ser encontrada a solução de um problema árduo. Minha versão intermediária (nº 2), que lhe agradou, era apenas um encaminhamento.”

Tais esboços e versões intermediários, apesar de terem sido conservados, não foram ainda objeto de uma edição crítica. Finalmente, observa Barrault “enquanto continuávamos comunicando-nos nossas diferentes versões e ele, com grande paciência, examinava minhas contra-posições, os ensaios começaram. Trabalho empolgante”. Claudel assistia a eles quase que diariamente, não se privando nunca de operar novas modificações, de tal forma que, bem perto da estréia, temendo o pior para a data prevista, Barrault teve de expulsá-lo. A representação se deu em 13 de dezembro de 1948 no *Théâtre Marigny*. Claudel, não totalmente satisfeito (“desfecho (...) confuso e frustrado”), copia novamente a peça e reinicia o trabalho para estabelecer uma terceira versão. Entretanto, a de 1948, será mais freqüentemente representada. Foi ela também que retomaram Barrault em 1954 e Vitez em 1957 (33). Em 1993, porém, o *Théâtre de Vitry* apresentou uma encenação muito bela da versão de 1905.

Vinte e dois de janeiro de 1949. “Acabei de recopiar a nova versão de *Partage*”. No dia 8 de fevereiro do mesmo ano, Claudel envia a Barrault seu novo manuscrito, aquele que entregaria depois, para a publicação, juntando-lhe uma carta explicando que: (...) os retoques (introduzidos na versão de 1905 para a montagem de 1948) não eram suficientes. A vida é mais forte e é somente às luzes da ribalta que uma obra dramática começa verdadeiramente a viver. Foi somente em Marigny que eu vi de fora o que a coisa fazia, separada de mim ... A partir da segunda parte do segundo ato, graças ao senhor e, provavelmente, à sua revelia, sentia os dois atores da Parábola dirigindo-me injunções cada vez mais insistentes às quais acabei cedendo (...) Mas não me sinto seguro de minha arte senão com a pena na mão. Eu me sujeitei então a recopiar lentamente e do início ao fim o *Partage*. Entrego-lhe o resultado desse trabalho no qual quis apenas traduzir o que sentia verdadeiramente necessário, inspirado, imposto, indispensável. O senhor e Edwige (Feuillère) (34) constantemente diante de meus olhos e o timbre de sua voz nos meus ouvidos. Nada que seja o resultado de um capricho ou ostentação estética (...) Se tiver tempo de ler esse manuscrito, eu lhe peço que o faça do início até o fim, com o espírito completamente puro e livre das versões anteriores, *como se se tratasse de uma obra nova* (grifado por nós)”.

Em julho do mesmo ano, depois de reler sua nova versão, Claudel a julga “chegada (...) a sua forma definitiva”. Em outubro de 1949, na ocasião da reprise da encenação de 1948, ele elogia Barrault e acrescenta a respeito de Edwige Feuillère: “Que dizer a respeito dela (...) senão que foi ela que, misteriosamente, *aspirou* todo o drama e que, tendo eu os olhos fixos nela, obrigou-me *para provê-lo de sua autenticidade definitiva, a refazê-lo quase que de ponta a ponta* (grifado por nós)”.

Assim, foi o acontecimento da encenação que ditou ao homem de pena as transformações mais fundamentais. Publicada por Gallimard, em 1949, mas nunca levada à cena, essa versão foi simplesmente lida na rádio por Barrault, em 11 de abril de 1950.

Como para as três versões de *Galilée*, seria preciso agora, com o apoio de provas, empreender a comparação das três versões de *Partage de midi*. O que se verifica nas duas gêneses é que, para além de uma primeira versão redigida em ambos os casos com muita rapidez, a seqüência toda da elaboração textual efetuou-se através da preparação de uma encenação.

Conclusão

Com relação a um preconceito bastante difundido, segundo o qual, em matéria de teatro haveria primeiro a elaboração textual, que como para uma gê-

nese de prosa ou poesia percorre as diversas etapas da gênese e, apenas posteriormente, um percurso de outra ordem, ou seja, a preparação da encenação, eu quis apresentar materiais capazes de mostrar que, em todo caso, tal dissociação não pode ser mantida como regra. São muitos os exemplos que ilustram o contrário: as primeiras inspirações textuais são reelaboradas ao contato de um projeto de encenação, quer se trate de estabelecer uma tradução para uma montagem no exterior, quer o autor assista o diretor para preparar a representação, quer o autor aceite representar – ele mesmo – um papel na peça, quer seja ele seu próprio diretor, todas essas configurações mostram com evidência que a gênese do texto de teatro dificilmente pode ser concebida sem levar em consideração as propriedades cênicas. É verdade que não se trata de preconizar uma postura a favor da sobreposição total das duas funções – a de dramaturgo e a de diretor –, mas existe entre elas, sem dúvida, uma profunda complementariedade. Gaston Baty, diretor e teórico do teatro, definiu essa relação nos seguintes termos: “O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama aquilo que o núcleo é para o fruto, o centro em volta do qual vêm se ordenar os demais elementos. (...) Vê-se então qual há de ser a função do diretor. O poeta sonhou uma peça. Coloca no papel o que é redutível às palavras. Mas elas podem expressar apenas uma parte de seu sonho. O resto não está no manuscrito. Ao diretor é que caberá restituir ao poeta o que se perdera pelo caminho, do sonho ao manuscrito” (35).

Em outras palavras, o componente cênico coexiste com o texto desde o projeto inicial, embora de modo latente, não dito, até mesmo não dizível, como que recalcado pelo código da linguagem escrita. É a confrontação com as luzes da ribalta que lhe restitui a forma de um discurso explícito. Pode-se acrescentar que a restituição do sonho perdido ao longo do caminho contribui, ao mesmo tempo, para reorientar o teor de palavras no papel, ao pilotar secretamente as operações da reescritura. Denis Bablet, um apaixonado pelas artes do espetáculo, já compreendeu há muito tempo esse mecanismo: “(...) quando a redação do texto dramático antecede sua encenação, é raro que se possa considerar a composição literária e a realização cênica duas etapas sucessivas e inteiramente distintas. O autor de uma peça, à medida que vai escrevendo, forma um projeto de encenação que se inscreve não somente nas indicações cênicas (...) mas na própria organização da obra. (...) Considerando-se, portanto, a obra dramática em seu vir a ser, verifica-se que a perspectiva de encenação está presente no estágio da criação literária e o trabalho sobre o texto pode prosseguir até a realização (36).

A gênese do texto de teatro obriga então a uma mudança de direção. Ela proíbe que o encaminhamento genético seja sistematicamente barrado pelos limites impostos pelo texto impresso, considerado versão *ne varietur*. Os dossiês genéticos de teatro ensinam-nos que os projetos de encenação determinam, muitas vezes, repercussões textuais que podem dar à obra escrita uma orientação totalmente diferente. Devemos dizer que é preciso abrir a noção de gênese até

integrar unidades que não pertencem à linguagem escrita? E se o texto resulta de uma colaboração com o diretor, portanto, com aquele que tem na mira a reação do espectador, deve-se dizer que a gênese literária poderia ser o produto de uma escritura a duas mãos que, sem se deter no fim da produção, se estenderia aos primeiros momentos da recepção? Essas são perguntas que podem *dar pano para mangas* aos especialistas da gênese.

Notas

- 1 Por não ser uma especialista da área teatral, documentei-me junto aos seguintes *clássicos*: Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 2. ed., Paris, Editions sociales, 1993; Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991; Jean-Marie Thomasseau, Les différents états du texte théâtral, *Pratiques*, n. 41, p. 99-121, 1984. Agradeço muito a Marie-Madeleine Mervant-Roux, pesquisadora no laboratório do Cnrs *Arts du Spectacle*, por todas as sugestões e pistas a seguir que teve a gentileza de me indicar.
- 2 Os modelos invocados são os mistérios e farsas da Idade Média, a *commedia dell'arte* ou, para o teatro contemporâneo, o *Agit-prop*, o *Living Theatre*, os *Happenings* de todo tipo, assim como o engajamento para o espetáculo absoluto de um Antonin Artaud. Esse último opõe à relativa estabilidade do texto, a sua capacidade de ser indefinidamente reproduzível com os mesmos elementos, a unicidade criadora da voz proferida: “O teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se repete duas vezes”; “Para mim, ninguém tem o direito de dizer-se autor, isto é criador, a não ser aquele a quem cabe o movimento direto da cena.”
- 3 “Indicações da direção teatral”, em, francês *earnet de régie indications de régie*. Instruções, para uso dos atores e do contra-regra, preparadas pelo diretor responsável pela encenação (marcações, detalhamento cenográfico) (N.T.).
- 4 Um exemplo levado ao absurdo é fornecido por *Actes sans paroles*, de Beckett: só subsistem do texto uma imensa rubrica, um único ator reduzido à arte da mímica, mas que não tem mais liberdade de movimento, já que todos os movimentos e gestos são impostos pelo *texto*.
- 5 Até a idade moderna, o texto de teatro permanece manuscrito pelo menos até a encenação. São muitos os casos em que a publicação era conscientemente postergada, pois assim a trupe conservava para si o privilégio da encenação. Tal costume era bastante difundido quanto mais porque os direitos autorais só foram instituídos na França, no fim do século XVIII; por isso, um Molière, por exemplo, tinha uma dupla razão, como chefe de trupe e como autor, para retardar a publicação de suas peças.
- 6 Na realidade os fatos são mais sutis: nenhum escritor escreve sem ter em seu horizonte uma imagem abstrata do futuro leitor; é por isso que a própria solidão do ato de escritura acha-se confusamente misturado com elementos não individuais.
- 7 Com exceção, é claro, de fenômenos de censura.
- 8 Em nossos dias, o texto tende a ser impresso antes da encenação, mas há casos conhecidos em que o autor entregou um manuscrito ao diretor a fim de submeter seu texto à experimentação da cena e efetuar nele ajustamentos antes de lhe dar a forma definitiva do impresso. Giraudoux, por exemplo, redigia ainda o terceiro ato de *Ondine* enquanto Jouvet dirigia os ensaios dos dois primeiros atos.

- 9 Anne Ubersfeld, evocando esse componente cênico, usa a expressão *de matrizes de representatividade* (*op. cit.*, p. 20).
- 10 “Vários co-autores”, em francês, *plusieurs scripteurs*. *Scripteur* é aquele que escreveu um texto manuscrito. Aqui se trata daquele(s) que participa(m) da escritura ou reescritura de um texto teatral (N.T.).
- 11 A mesma tentação existe do lado do diretor: Vitez, representando Faust.
- 12 Ver Daniel Salem, *Le Retour*, de H. Pinter Du texte à la mise en scène. In: *Les voies de la création théâtrale*, t. IV, p. 317-349, 1975.
- 13 Os dossiês de gênese encontram-se no Imec – Instituto Memórias da Edição Contemporânea; agradeço a Albert Dichy por ter me comunicado e explicado esses dossiês.
- 14 Ver Bernard Dort, Une capacité d'étrangeté. In: *Références*. Théâtre National de Estrasburgo, 1983-1984, p. 16-43. Dort observa, com muito acerto, que diante do fato de que “o texto de *Woyzeck* escapa a qualquer fixação e organização definitivas”, sua primeira e única preocupação como tradutor foi – “empreendimento paradoxal” conforme suas próprias palavras, – “restituir o hipotético texto büchneriano da maneira mais exata possível”.
- 15 Samuel Beckett. *The theatrical notebooks*, editado por James Knowlson, v. III, *Krapp's last tape*. Texto revisado, editado com Introdução e Notas por James Knowlson, Londres, Faber & Faber, 1992.
- 16 *Metteur en scène* (encenador, diretor). Os dicionários franceses indicam a data de 1873 para a introdução da nova expressão (N.T.).
- 17 Agradeço a Edith Zehm (Munique) por ter me indicado esse exemplo.
- 18 *Jena*, em alemão (N.T.).
- 19 Ver Anita e Jochen Golz, Ernst ist das Leben, Heiter sey dir Kunst! Goethe als Redakteur des *Wallenstein* – Prologs. In: *Im Vorfeld der Literatur* (hrsg, von Karl-Heinz Hahn), Verlag Herrmann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1991, p. 17-29.
- 20 Agradeço a Cécile Pocheau, do Departamento *Arts du Spectacle* por ter-me mostrado e explicado esses arquivos complexos e muito interessantes.
- 21 Os arquivos de Roger Blin encontram-se no Imec. Agradeço a Albert Dichy por ter-me possibilitado o acesso.
- 22 Graças à insistência de Paule Thévenin, essas *cartas* foram publicadas: Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1974.
- 23 Paul Claudel/Jean-Louis Barrault, *Correspondence*, publicada no número 10 dos *Cahiers Paul Claudel*, Paris, Gallimard, 1974.
- 24 Paul Claudel, *Journal*, 2 v., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.
- 25 Ver o excelente estudo de Bernard Dort, do qual tirei o essencial de minhas informações: Lecture de *Galilée*. Etude comparée de trois états d'un texte dramatique de Brech. In: *Les voies de la création théâtrale*, v. III, p. 109-255, Paris, Ed. do Cnrs, 1972.
- 26 Foi somente em 1943 que o *Schauspielhaus* de Zurique apresentou uma encenação dessa versão, que seria publicada apenas em revista, em 1951.

- 27 Ver a peça de Kipphardt sobre *O 'affaire' Oppenheim*; lembramos que se tratava de um físico americano ameaçado de ser demitido de suas funções por causa de sua tomada de posição contra a bomba; acabou retratando-se, proclamando que um cientista só é responsável diante da ciência.
- 28 Co-nascimento/conhecimento: o paralelismo das duas palavras é mais evidente em francês: *co-nnaissance, connaissance* (N.T.).
- 29 Agradeço a Florence Callu por ter-me autorizado a tomar conhecimento desses manuscritos. Quanto àqueles de 1905, ver o artigo de Antoinette Weber-Caflich, *Le nom de son rival. Ensaio sobre a história do texto de Partage de midi, Cahiers de textologie*, n. 1, p. 99-116, Paris, Minard, 1986.
- 30 Barrault relata (*Nouvelles réflexions sur le théâtre*, p. 203): “Foi também Artaud que nos passou, batido grosseiramente à máquina, o manuscrito do *Partage de midi* que devorávamos como o fruto proibido”.
- 31 “Anedota”, do francês *anecdote* no sentido literário do termo, isto é, (no caso de *Partage*), episódio (autobiográfico) “capaz de revelar o lado escondido das coisas e esclarecer a psicologia humana”. *Petit Robert*, ed. 1994. Trata-se, em todo caso, de um gênero literário menor, quando comparado à parábola, no conceito (místico) do autor (N.T.).
- 32 Essa citação, assim como as seguintes, foi tomada das lembranças de Barrault; ver *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, *op. cit.*, capítulo intitulado *Connaissance. Le soulier de satin. Partage de midi*.
- 33 Vitez observa a respeito de *Partage de midi*: “Ao contrário da opinião, gosto das últimas versões das peças de Paul Claudel, aquelas ditas *tripatouillées* (remanejadas a ponto de serem irreconhecíveis [N.T.]). E também, eu gosto, é preciso dizer, eu respeito esse trabalho do texto, uma vida sobre um texto. A idéia de que uma obra nunca está terminada, essas rasuras do poeta” (Notas do dia 26 de outubro de 1975, arquivos Vitez, Imec).
- 34 Barrault e Feuillère representavam os papéis de Méta e Ysé.
- 35 Gaston Baty, *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1948. Devo essa referência a François Regnault, que teve a gentileza de me emprestar as notas da conferência que deu no Item, em abril de 1994.
- 36 Denis Bablet e Jean Jacquet, *Avant-propos*. In: *Les voies de la création théâtrale*, v. III, p. 7, Paris, Ed. do Cnrs, 1972.

Almuth Grésillon é diretora do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos, vinculado do CNRS (Conseil National de la Recherche Scientifique, França).

Tradução de Jean Briant. O original em francês – *Aux limites de la genèse: de l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène* – encontra-se à disposição do leitor no IEA-USP para eventual consulta.