

Thiago Figueiredo Landi Borges

PUBLICAR TEATRO COMO PRÁTICA CÊNICA:

Horizontes editoriais para livros latentes

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2020

Thiago Figueiredo Landi Borges

PUBLICAR TEATRO COMO PRÁTICA CÊNICA:

Horizontes editoriais para livros latentes

Versão final

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas modernas e contemporâneas

Linha de pesquisa: Edição e recepção de textos literários

Orientadora: Profa. Dra. Ana Carina Utsch Terra (UFMG)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B732p

Landi, Thiago.

Publicar teatro como prática cênica [manuscrito] : horizontes editoriais para livros latentes / Thiago Figueiredo Landi Borges. – 2020.

159 f., enc.: il., (p&b)

Orientadora: Ana Carina Utsch Terra.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Edição e Recepção de Textos Literários.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 151-155.

Apêndices: f. 156-159.

1. Teatro (Literatura) – Técnica – Teses. 2. Teatro – História e crítica – Teses. 3. Editores e edição – Teses. I. Utsch, Ana, 1977-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 808.2



Dissertação intitulada *Publicar teatro como prática cênica: horizontes editoriais para livros latentes*, de autoria do Mestrando THIAGO FIGUEIREDO LANDI BORGES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Edição e recepção de textos literários

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Ana Carina Utsch Terra - EBA/UFMG – Orientadora (via videoconferência)

Profa. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG (via videoconferência)

Prof. Dr. Aníbal Francisco Alves Bragança - UFF (Universidade Federal Fluminense)
(via videoconferência)

Prof. Dr. Georg Otte
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE / UFMG

Prof. Dr. Georg Otte
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 14 de agosto de 2020.

Dedico este trabalho a todos os pesquisadores da Edição e a todos os editores.

AGRADECIMENTOS

Henrique: de todos, este é o meu agradecimento mais intenso. No que as palavras conseguem alcançar, obrigado pelo seu suporte, companheirismo, amor e amizade diários. Há que se creditar também a sua biblioteca de teatro, que tanto me iluminou.

Amores de uma vida – papai, mamãe, meus queridos irmãos (Ana Carolina, Ana Clara e Pedro) e meus amados sobrinhos (Aram e Francisco): sem a base e o amor de vocês não daria.

Cunhados – Amanda, Danilo e Gabriel: meu agradecimento se estende a vocês pela amizade e apoio que me dão.

Vó Lúcia: muito obrigado por *sempre* ter estado.

Stela: sua amizade e seu apoio me tocam profundamente. Obrigado.

Alexandre, Pi e Tati: pelos carinhos e cuidados que afagam e alimentam, a minha gratidão.

Professora e orientadora Ana Utsch: meus agradecimentos a você transbordam. Nesta súpula, destacarei sua vibração pelos livros, seus olhos brilhantes como professora-pesquisadora e sua visão humanista de mundo. Sou muito grato pela confiança e compreensão ao longo de todo o nosso percurso, e pelos conselhos, revisões atenciosas e sugestões que tanto me enriqueceram.

Meus amigxs – André, Andreia, Breno, Cíntia, Gabi, Gu, João Bruno, João Paulo, Luana, Luciana, Luís, Marcella, Mari, Marininha, Mayra, Pedro Beaumont, Rafa, Sarota, Silvia, Thais: meus amores, ter vocês do meu lado, cada um à sua maneira, me fez mais forte para esta empreitada.

Amigxs e colegas da FALE/UFMG – Bruna K., Davidson Maurity, Felipe Cordeiro, Gabriela Fernandes, Isabella Lisboa, Izabela do Lago, Jéssica Ribas, Luísa Lagoeiro, Luiza Silveira, Nathália Lima, Olívia Almeida, Pedro Britto, Pedro Mourão, Renata Oliveira, Suelen Trevisan (e certamente a lista não para por aí): a cada um, agradeço pela troca, pelo papo, pelo pitaco... pela conversa, pela prosa, pelo café... pela companhia, pela atenção, pelos risos. A pracinha da Letras é mais colorida com vocês.

Amigo Pedro Hilário: sou grato pela ajuda esforçada e desinteressada com o meu irresponsável pacote Office, que não obstante descansa indiferente às nossas tentativas.

Grupo XIX de Teatro, em especial Luiz Fernando, Janaína Leite, Rodolfo Amorim e Ronaldo Serruya: muitíssimo obrigado pela abertura ao projeto, pela colaboração e pela arte que vocês entregam ao público.

Professora Sônia Queiroz: agradeço por ter tido como primeira mestra na edição pessoa tão atenta, forte e competente.

Professora Sara Rojo: *muchas gracias* pela longa e rica parceria na iniciação científica e na monografia. Ter começado com você me alenta.

Professores Elen de Medeiros, Graciela Ravetti, Gustavo Silveira e Luis Alberto Brandão: agradeço-lhes pela partilha de seus sensíveis em sala de aula.

Prof. Marcos Alexandre: muito obrigado pela leitura do meu projeto definitivo e pela sua inestimável contribuição à Faculdade de Letras.

Rafael Silva: obrigado pela amizade, pela leitura cuidadosa e pelo encorajamento no que toca à singela matéria helênica que me coube nesta pesquisa.

Colegas da RED Latino-americana de Cultura Gráfica – Ana Utsch, Marina Garone e Xóchitl: *gracias por la oportunidad de formar parte de una red en la cual se invierten tantas ganas.*

Representantes discentes do Pós-lit [Gestão 2019-2020] – Bruna Stéphane, Gabriela Fernandes, Jéssica Ribas e Zacarias Silva: obrigado pela entrega e pela defesa aguerrida dos interesses dos pós-graduandos.

Todxs que lutam em suas instâncias políticas para que a educação pública e de qualidade e a pesquisa em todos os âmbitos sejam um direito assegurado de todxs: a minha eterna gratidão.

Coordenadores e demais funcionários do Pós-lit: agradeço-lhes pela dedicação ao Programa e pelo atendimento esforçado aos alunos.

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES): obrigado pelo incentivo à pesquisa.

Pois um livro nunca é só um objeto admirável. Como qualquer outra tecnologia, ele é invariavelmente o produto da agência humana em contextos altamente voláteis, que o estudo acadêmico deve procurar recuperar se quisermos melhor entender a criação e a comunicação de significado como as características definidoras das sociedades humanas.

D. F. McKenzie, *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*.

RESUMO

Este trabalho é uma contribuição aos Estudos da Edição no que concerne à sua atividade no âmbito teatral. Busca estabelecer um pensamento editorial próprio a esta prática artística que marque um modo singular de trabalho do editor diante do fenômeno teatral. Para isso, mobiliza conceitos da Semiologia do Teatro que fundam uma compreensão do texto dramático como prática cênica, voltado, portanto, à encenação. Nesse sentido, ele é parte de um fenômeno mais complexo, que manifesta a sua totalidade somente no acontecimento cênico. A essa consciência se agrega outra, a de que embora texto e cena tenham vínculos indissociáveis no teatro, a cena tem valor artístico autônomo e pouca tradição de registro no mundo livresco. Estes serão os nortes que nos levarão a especular novos horizontes editoriais para o teatro, materializados no conceito de “livro latente” – um projeto de leitura que vincula o texto e a cena a partir de um trabalho gráfico que se aproprie dos arquivos deixados pela obra. Trata-se de uma prática que, embora sem um marco teórico, tem um rastro histórico desde os primeiros tempos da imprensa, que é brevemente apresentado no início do trabalho. O livro latente conta também com exemplos contemporâneos, como mostram as quatro publicações estudadas ao longo da dissertação, que no entanto ainda não constituíram uma tradição editorial. As obras analisadas têm em comum o fato de terem sido conduzidas por editores emancipados, que tomam para si, portanto, o desafio de mediar a cena no livro, são elas: *As três irmãs*, de Tchekhov, por Stanislávski, de Tieza Tissi; *Bodas de café*, de Sonia Pascolati; *A navalha na carne*, de Pedro Bandeira; e *Hysteria/Higiene*, do Grupo XIX de Teatro. As análises demonstram distintas formas de se materializar um livro como este, contribuindo assim para consolidar os horizontes editoriais que este trabalho pretendeu traçar.

Palavras-chave: Estudos da edição; Edição teatral; Relação texto-espetáculo; Livros latentes.

RESUMEN

Este trabajo es una contribución a los Estudios de la Edición en lo que toca a sus actividades en el ámbito teatral. Procura establecer un pensamiento propio a esa práctica artística que fije un modo singular del quehacer del editor ante el fenómeno teatral. Para ello, moviliza conceptos de la Semiología del Teatro que fundan una comprensión del texto dramático como práctica escénica, dirigido, por tanto, a la escenificación. En ese sentido, él es parte de un fenómeno más complejo, que manifiesta su totalidad solamente en la puesta en escena. A esa conciencia se agrega otra, la de que aunque texto y escena mantengan vínculos indisociables en el teatro, la escena tiene un valor artístico autónomo y poca tradición de registro en el mundo libresco. Estos serán los nortes que nos llevarán a especular nuevos horizontes editoriales para el teatro, materializados en el concepto de “libro latente” – un proyecto de lectura que vincula texto y escena a partir de un trabajo gráfico que se apropie de los archivos dejados por la obra. Se trata de una práctica que, aunque sin un marco teórico, tiene una huella histórica desde los primeros tiempos de la imprenta, que es brevemente presentada al comienzo del trabajo. El libro latente cuenta también con ejemplos contemporáneos, como muestran las cuatro publicaciones estudiadas a lo largo de la disertación, que, sin embargo, aún no constituyeron una tradición editorial. Las obras analizadas tienen en común el hecho de haber sido conducidas por editores emancipados, que toman para sí, por lo tanto, el reto de mediar la escena en el libro, son ellas: *As três irmãs, de Tchêkhov, por Stanislávski*, de Tieza Tissi; *Bodas de café*, de Sonia Pascolati; *A navalha na carne*, de Pedro Bandeira; e *Hysteria/Higiene*, del Grupo XIX de Teatro. Los análisis demuestran distintas formas de materializar un libro como este, contribuyendo así para consolidar los horizontes editoriales que este trabajo se propuso a trazar.

Palabras-clave: Estudios de la edición; Edición teatral; Relación texto-espectáculo; Libros latentes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Gravuras “cênicas” em edições teatrais setecentistas – <i>A escola de maridos</i> (1664) e <i>Médico à força</i> (1667), de Molière -----	45
Imagem 2 – Relação texto dramático/representação (De Toro) -----	72
Imagem 3 – Interseção entre texto e representação (Ubersfeld) -----	73
Imagem 4 – Dramaturgia de gabinete, escrita de palco e TEV em perspectiva -----	80
Imagem 5 – Esquema cenográfico do primeiro ato de <i>As três irmãs</i> -----	95
Imagem 6 – Desenho de cena: Irina limpa a gaiola e se ocupa dos pássaros -----	97
Imagem 7 – Esquema de partituras de Stanislávski -----	98
Imagem 8 – Esquema de notas em <i>Bodas de café</i> -----	101
Imagem 9 – Esquema de notas em <i>Bodas de café</i> -----	102
Imagem 10 – O <i>dramatis personae</i> de <i>A navalha na carne</i> -----	109
Imagem 11 – Tipografia expressiva e imagem em <i>A navalha na carne</i> -----	110

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Índices de <i>Hysteria</i> e <i>Hygiene</i> -----	120
Tabela 2 – Ficha técnica da publicação <i>Hysteria/Hygiene</i> -----	130
Tabela 3 – Canções de <i>Hygiene</i> e respectivas notas explicativas -----	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
Parte I – Ponto de partida	14
Parte II – A gênese do texto teatral: uma perspectiva arqueológica	15
Parte III – Apresentação	27
1. A CENA NO TEXTO NA AURORA DO IMPRESSO	32
2. EDITAR TEATRO	47
2.1. Um olhar sobre a edição	48
2.2. Um olhar semiológico sobre o texto dramático	59
2.2.1. Texto perfurado	64
2.2.2. A relação texto-espetáculo	71
2.3. Inscrever o espetáculo	74
2.3.1. O “texto espetacular virtual”	75
2.3.2. A “escrita de palco”	77
2.4. Horizontes editoriais: livros latentes	82
3. TRÊS LIVROS LATENTES	92
3.1. <i>As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski</i>	93
3.2. <i>Bodas de café</i>	99
3.3. <i>A navalha na carne</i> de Pedro Bandeira	104
4. PUBLICAR UM PROCESSO: O CASO DE <i>HYSTERIA/HYGIENE</i>, DO GRUPO XIX DE TEATRO	114
4.1. Livro-dossiê, livro-colcha	118
4.2. O processo coletivo e o livro	126
4.3. Editar a várias mãos	130
4.4. Prerrogativas de leitor	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	151
APÊNDICE	156
Questionário de perguntas feitas ao Grupo XIX de Teatro	156

INTRODUÇÃO

Parte I – Ponto de partida

Em texto intitulado “Do social ao cultural”, publicado no Brasil como capítulo do livro *A história ou a leitura do tempo*, o historiador Roger Chartier se propõe a pensar questões fundamentais acerca do campo da História Cultural. Ao reconhecer a dificuldade em se estabelecer uma fronteira entre esta e outras ramificações da História – dadas as múltiplas possibilidades de leitura do termo ‘cultura’ – e a impossível tarefa, por isso mesmo, de enumerar as diversas formas de aproximação dos fenômenos culturais já praticadas, o autor busca, por outro lado, entender alguns pontos que lhes são comuns, construindo uma espécie de arqueologia do pensamento crítico da cultura.

Focado mais diretamente em uma acepção de cultura que designa o amplo universo de obras que são passíveis de um juízo estético e intelectual, e com uma orientação de pensamento mais voltada à história dos textos, um ponto central pensado pelo historiador é a relação que se estabelece entre a singularidade de um texto literário e o processo pelo qual o leitor dá sentido a ele. Para Chartier, esta perspectiva processual, do leitor também como produtor de sentido, embasou alguns enfoques nos estudos literários que fizeram frente a abordagens que privilegiam o texto como o único regente da significação, a exemplo do *New Criticism* e do *Estruturalismo*. Nesse sentido, cita-nos pensadores da *Teoria da Recepção*, como Jauss e Iser, que buscaram pensar a relação estabelecida entre texto e leitor, atribuindo a este último parte do processo de construção de sentido. Contudo, apesar de proporem um movimento necessário de afastamento do estrito formalismo textual, ainda entendem o texto como se contido em si mesmo, fora do objeto que lhe deu condição de existência. Além disso, Chartier identifica que, nessa perspectiva, a leitura é sempre um ato similar, cujas circunstâncias não importam.

Como resposta, ele defende um câmbio de perspectiva. Para lográ-lo, “é necessário aproximar o que a tradição ocidental distanciou perpetuamente: de um lado, a compreensão e o comentário da obra; e de outro, a análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação”.¹ Interessam-lhe, portanto, as abordagens que privilegiem a “historicidade primordial dos textos” e a história de sua leitura, pensando-os em suas materialidades, suas temporalidades e suas territorialidades, sendo a recepção e a produção de sentidos resultados desses condicionantes. Como precursor desse enfoque na

¹ CHARTIER. Do social ao cultural, p. 38-39.

contemporaneidade, menciona o bibliógrafo Donald Francis McKenzie. Grosso modo, sua teoria, a *Sociologia dos Textos*,² gira ao redor da constatação de que o meio repercute sobre o discurso, afastando-se assim da ideia de texto puro. McKenzie refuta essa pureza, colocando em seu lugar a ideia de que cada texto só existe em sua forma material.

A breve e sucinta perspectiva apresentada acima procura dar fundamento à nossa compreensão de que há nos estudos literários certa negligência à dimensão produtiva e material da obra literária e, por outra parte, justificar a sua importância. Como reação ao segundo aspecto, apontamos a inclusão dos estudos editoriais na estrutura atual do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, que passou a vigorar no ano de 2013. Naquela remodelação, todas as linhas de pesquisa, que se mantinham inalteradas desde 1993, foram repensadas com vistas à proposta transdisciplinar do Programa. É criada então, junto a outras seis, a linha “Edição e recepção de textos literários”, pela qual este trabalho se orienta. Também a Faculdade de Letras da mesma universidade, na nova versão curricular de graduação que vigora desde 2018, transformou as antigas ênfases em bacharelados plenos, sendo um deles justamente o bacharelado em Edição. Tais iniciativas nos mostram que a reflexão sobre a instância editorial integra, de maneira indissociável, as bases do pensamento literário, e este trabalho busca enquadrar-se nesta perspectiva.

Parte II – A gênese do texto teatral: uma perspectiva arqueológica

No vasto e múltiplo universo de sistemas significantes do teatro, o texto dramático é, por excelência e por motivos evidentes, o objeto de trabalho do editor. Mas há uma singularidade a seu respeito que deve ficar clara desde já: no fenômeno teatral, o texto não é um ente autônomo. Mais que literária, sua existência é cênica, e portanto vinculada ontologicamente ao espetáculo. Assim, mesmo debruçado sobre matéria textual, o editor se encontra fatalmente em uma zona fronteira, ou, antes, em um território híbrido, onde o verbo se pretende efetivamente móvel, colorido, sonoro, fragrante, visual. Tal entendimento é o motor deste trabalho, que busca assentar a edição de teatro precisamente neste território entre a palavra e a ação. Mas qual o rastro histórico dessa relação que se diz *fundamental*? Como se estabelece a tradição escrita no teatro e sua interseção com a cena? Com efeito, recuar em tempos tão longínquos para buscar respostas é o mesmo que almejar pisar em solo seguro em um caminho de areia movediça, mas a tentativa pode ser válida.

² Ver mais em: MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos* (São Paulo: Edusp, 2018). No segundo capítulo deste trabalho também discutimos largamente essa teoria.

Assim, no momento em que me coloco estas questões, muito imbuído da ideia de que a encenação, nos primórdios do teatro, precede sua versão canonizada em forma escrita, vem o desejo do recuo e o encontro com o livro, ainda não publicado em português, *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*, da estudiosa norte-americana Jennifer Wise. Já em seu título, *Dionísio escreve* põe em xeque a suspeita comentada acima, motivo que me leva a querer discuti-lo aqui. O trabalho de Wise nos dá acesso a uma perspectiva surpreendente das origens do drama na medida em que se desvia da amplamente aceita noção ritualística em direção à sua dimensão letrada, instituindo-o como “[...] a primeira arte baseada no texto na tradição poética ocidental [...]”³. Portanto, essa investigação me transporta em alguma medida para o grau zero do texto dramático, e seu lugar sincrônico com a performance teatral.

Apesar de tratar-se de uma tese que investe fortemente na análise de fontes históricas e no levantamento de evidências, deve ficar claro que *Dionysus Writes* é uma teoria arqueológica do drama que integra uma rede ampla e diversa de outras teorias que investigam o mesmo objeto, o que me motiva a fazer, antes de debatê-la, uma ponderação de ordem política. Para isso, recorro à reflexão do helenista Rafael Silva sobre as inúmeras e divergentes reconstruções teóricas com as quais se deparou em seu extenso trabalho sobre os discursos arqueológicos do drama. Ele questiona a neutralidade por vezes implicada nelas, sugerindo, ao contrário, que carregam uma “tomada de posição teórica” animada por suas implicações práticas.⁴ Seu diagnóstico, de que me sirvo para discutir a perspectiva de Wise, é o de que a admissão de uma tese arqueológica é uma postura *arbitrária*, mas *necessária*. É arbitrária na medida em que qualquer investigação já parte de interesses pré-estabelecidos, que reclamam por sua vez a escolha de certos olhares em detrimento de outros. Mas tal arbitrariedade se faz necessária, pois é somente a partir dela que se estabelece um caminho investigativo.⁵ Não é demais pontuar que tal raciocínio não desestimula o rigor científico e nem exclui do debate as outras perspectivas, o que é o mesmo que dizer: admitir uma tese não nos exime de considerar as outras.

Em primeiro lugar, é necessário pontuar que ao defender que a forma dramática nasce do texto, a autora faz frente a uma tradição do pensamento ocidental que assume que o drama pousa na Grécia como um ritual religioso – dionisíaco, mais precisamente – e não como um

³ WISE. *Dionysus Writes*, p. 3. Do original: “[...] the first text-based art in the Western poetic tradition [...]”. Tradução minha.

⁴ SILVA. *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*, p. 347.

⁵ SILVA. *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*, p. 348.

gênero narrativo (*storytelling genre*), um gênero forjado na tradição do mito.⁶ Para Wise, tal “hipótese ritual”, ou ainda, tal “concepção teórica falha da natureza da arte teatral propriamente dita”,⁷ nega importantes evidências da emergência do teatro e traz sérias consequências para a compreensão de sua história, pois ignora outras esferas discursivas que puderam ter contribuído a dar-lhe forma, como a lei, a retórica, a educação, o comércio. Como consequência negativa, pela força que parece ter tido durante um tempo não muito remoto, notadamente o século XX, essa tradição de pensamento circunscreveu exclusivamente à esfera religiosa todo um pensamento sobre a tradição dramática. Em sua denúncia de um século inteiro de “encantamento com o ritual”, ela afirma a sua posição convicta de que um comportamento não religioso afetou diretamente as atividades teatrais em seus primórdios, no meio do qual se encontram as práticas narrativas.

De volta à sua tese, a investigadora associa dois momentos históricos na Grécia Arcaica,⁸ ligados por um vínculo causal: a propagação do letramento alfabético (chamado por ela de *literate revolution*) e o aparecimento das primeiras referências à forma teatral. O segundo momento dataria de não antes do século VI a.C., cerca de duzentos anos após o emprego do sistema fonético de escrita na Grécia, por volta do século VIII a.C. Esse vínculo se insere em uma tradição arqueológica do drama que associa o nascimento do teatro a uma dimensão pedagógica (*paideia*), associação pertinente, segundo Rafael Silva, sobretudo se observado o vocabulário dramático desenvolvido no Período Arcaico. O estudioso exemplifica-o com o nome pelo qual o poeta era conhecido – professor (*didáskalos*) –, designação que sugere a sua função de instrutor do coro para as performances dramáticas.⁹ Silva também reconhece a pertinência daqueles que consideram preponderante a difusão da escrita, “cuja influência terá sido determinante, se não para o nascimento dos gêneros poéticos dramáticos, certamente para seu desenvolvimento posterior”.¹⁰

Da perspectiva de Wise, uma evidência incontestável para a associação entre escrita e nascimento da forma dramática é a comédia *Grammatiké Theōría* (traduzida para o inglês como *ABC Tragedy* ou *ABC Show*), composta e dirigida pelo poeta ateniense Cálias provavelmente no final da década de 430 a.C. Trata-se de uma peça que chega até nós em

⁶ Para entender melhor os discursos teóricos e históricos que permeiam a origem do drama, ver: SILVA. *Arqueologias do drama*, especialmente o primeiro capítulo, “Teorias das origens”.

⁷ WISE. *Dionysus Writes*, p. 3. Do original: “faulty theoretical conception of the nature of theatre art itself”. Tradução minha.

⁸ Período que se desenvolve, grosso modo, entre os séculos XVIII e V a.C.

⁹ Ver mais em: SILVA. *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*, p. 256-257.

¹⁰ SILVA. *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*, p. 257.

modestos fragmentos,¹¹ mas suficientes para que se evidencie a dimensão letrada do drama. Nela, há um coro formado pelas 24 letras do alfabeto jônico, e o prólogo consiste em uma lista cantada de todas essas letras. Assim que o coro se divide em pares, observam-se diálogos entre sílabas (compostas por uma vogal e uma consoante), conforme fica exemplificado no seguinte excerto: “Beta alfa: ba. Beta épsilon: be [...]. *O segundo meio-coro responde*: Gama alfa: ga, Gama épsilon: ge [...]”.¹² Por fim, os poucos fragmentos sugerem um diálogo pedagógico entre um professor e duas pupilas.

Que a cultura escrita tenha contribuído para uma mudança paulatina no estatuto das artes poéticas em geral, ou melhor, para levantar os pilares de uma instituição literária, não há dúvidas. Como sugere Chartier no capítulo “Formas da oralidade e publicação impressa” de *Do palco à página*, a “literatura” – e as aspas aqui são dele – surge progressivamente na Grécia Antiga à medida que se observa uma transformação da palavra “inspirada” (e aqui a entendemos dentro do universo da oralidade) em “monumento poético”. Como exemplo, ele cita a ode, inicialmente vinculada a “uma importante prática de sociabilidade religiosa da Grécia Antiga: o *symposiôn*, ou banquete de embriaguez dionisíaca”¹³ – portanto performática, circunstancial e singular – e que passa a ser canonizada como um gênero literário. Esse câmbio se dá, segundo o historiador, no momento em que se estabelecem os festivais e competições de canto e, em função disso, são definidas regras que a partir de então irão submeter a criação poética à avaliação e à classificação. Para ele, além das regras de composição, essa nova circunstância da enunciação poética também será responsável pela premissa da atribuição de uma autoria ao poema e pela inscrição gráfica do texto segundo este novo regime, sendo esta última simbólica por excelência da solidificação desse processo. Tanto o é que para Chartier o fim desse percurso (da performance singular ao edifício literário) remontaria à criação da biblioteca de Alexandria, no século III a.C., quando então já circulam no mundo os discursos de uma tradição que nos chega até hoje.

No entanto, a tese de Wise vai além, e não necessariamente é discordante do pensamento de Chartier. Não obstante a fixação de uma *ordem do discurso literário*¹⁴ que desloca a poesia (vista de uma perspectiva mais ampla) do acontecimento singular para o cânone, para ela, o século VI a.C. verá surgir, e o século seguinte verá consolidar-se, um novo gênero nunca antes visto na Grécia até então – a nova arte do teatro –, que deve a sua

¹¹ Para discuti-la, Wise se vale dos fragmentos providos por John Maxwell Edmonds (1957) e da tradução de Jesper Svenbro (1990). Por sua vez, o primeiro rastro do texto encontra-se na obra de Ateneu (453c-454-a).

¹² WISE. *Dionysus Writes*, p. 16. Do original: “Betha alpha: ba. Beta epsilon: be [...]. The second half-chorus answers: Gamma alpha: ga, Gamma epsilon: ge [...]”. Tradução minha.

¹³ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 19.

¹⁴ Expressão que Chartier pega emprestado de Michel Foucault.

existência à tecnologia e ao uso da escrita alfabética. Se neste texto Chartier entende a escrita como uma das *consequências* (ao lado da atribuição da autoria e do estabelecimento de regras) – e certamente definidora – da canonização da arte poética como um todo, Wise entende-a como *determinante* para forjar um novo gênero poético. E aqui será importante pontuar o que a investigadora faz questão de esclarecer em seu livro: que os traços performáticos geralmente atribuídos à arte teatral não eram uma exclusividade dela, mas comuns a um universo da poesia verbal muito mais amplo e antigo; constitutivos de um modo espetacular pré-dramático chamado por ela de *estilo homérico de narrativa* (*Homeric storytelling style*).

Apoiada nos estudos de John Herington, ela argumenta que, de um modo geral, “assume-se que o teatro *introduziu* atributos que, na verdade, ele só *manteve* de gêneros pré-dramáticos”,¹⁵ e cita como exemplos desses atributos a performance incorporada diante de um público, o uso de figurino, de música, dança, entre outros. Lembra-nos também do que afirmou Charles Segal e Rosalind Thomas, ambos em 1992, que “[...] a corporeidade multimidiática foi um rasgo definidor de *toda* a poesia na Grécia, antes, durante e depois da era dramática do século V”.¹⁶ Portanto, tal imaginário, do qual a hipótese ritualística seria herdeira, responderia pela confusão, mais do que pelo evidenciamento dos traços realmente definidores da forma dramática. Esta, já à época de Téspis, que teria protagonizado a primeira performance teatral já documentada (segundo as fontes da autora, em 534 a.C.), assume um modo narrativo em que a história é contada não mais pela mediação de um aedo épico, mas por meio de diálogos travados entre atores que representam personagens fictícios.¹⁷

Diante do diálogo entre Chartier e Wise que me propus estabelecer aqui – em muito para que não pareça ingênua a tese de Wise –, especulo que talvez o que Chartier abarque na categoria da “palavra inspirada”, espécie de mãe do cânone, ela esteja abarcando na dos “gêneros pré-dramáticos”, e que o fato de o primeiro colocar a inscrição gráfica dos textos como parte de um movimento de *transformação* da poesia não obsta que a segunda defenda que esta escrita também tenha criado as condições para a formulação gradual de uma nova forma artística. Inclusive porque no marco final do percurso sinalizado por Chartier – a criação da biblioteca de Alexandria, quando então o cânone dramático já está estabelecido

¹⁵ WISE. *Dionysus Writes*, p. 11. Do original: “For theatre is widely assumed to have *introduced* features that in fact it only *retained* from the genres of predramatic poetry”. Grifos da autora. Tradução minha.

¹⁶ WISE. *Dionysus Writes*, p. 11. Do original: “[...] multi-medial corporeality was a defining characteristic of *all* poetry in Greece – before, during and after the dramatic age of the fifth century”. Grifo da autora. Tradução minha.

¹⁷ Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 22.

com a garantia fundamental da *Poética* – esse novo gênero, que por sua vez é a principal fonte reguladora desse cânone, já havia sido forjado.

Retornando ao cerne da questão: o débito da forma dramática ao alfabeto e à instrução de seus precursores, que então forjaram a primeira arte poética ocidental baseada no texto. Sob a perspectiva da autora e da rede de estudiosos mobilizada por ela, em síntese, o drama apresenta-se como uma espécie de fenômeno poético que é fruto da lenta transição, na sociedade grega, de uma cultura oral para uma cultura alfabetizada. Esse câmbio – que se desenrola entre os séculos VIII e VI a.C. – será responsável por grandes impactos nos hábitos de pensamento, nas práticas discursivas, nas atividades científicas e também nas práticas poéticas e, em razão de uma convergência de circunstâncias, responde pela conformação e pela singularização de uma nova forma. À diferença das que a antecederam, ela tem o seu grau zero na matéria textual e apresenta rasgos distintivos que vamos compreendendo aqui. Dividirei as circunstâncias que acarretam o nascimento do drama em três e explicarei-as a seguir. São elas: (1) a inscrição gráfica do material épico; (2) conseqüentemente, a prescindibilidade, na composição poética, do estilo épico; e (3) a atividade crítica dos dramaturgos sobre um material mítico já registrado.

Para elucidar a primeira, parto da seguinte afirmação da autora: “[...] a história que eu conto sobre a emergência do teatro começa com a escrita das histórias arcaicas – histórias que outrora eram confinadas às ‘palavras aladas’ da recitação oral”.¹⁸ Faço uso dela no intuito de argumentar que a história do drama, na perspectiva apresentada aqui, é parte integrante de um *continuum* da arte de contar histórias na Grécia; não obstante, situa-se, numa presumível evolução cronológica, após o que a autora vai reunir na aba dos gêneros pré-dramáticos, entre eles, a tradição épica. Como mencionado, o emprego lento e gradualmente perceptível do alfabeto na Grécia tem sua origem em meados do século VIII a.C.,¹⁹ cerca de duzentos anos antes da emergência do que estamos entendendo aqui por forma dramática. Assim, é também a partir desse alvorecer do Período Arcaico que a escrita começa a ser usada para o registro textual de uma prática narrativa tradicionalmente oral, a épica.²⁰ Composta sem o aparato da

¹⁸ WISE. *Dionysus Writes*, p. 12. Do original: “[...] the story I tell of theatre’s emergence begins with the writing down of archaic stories – stories that had once been confined to the ‘winged words’ of oral recitation”. Tradução minha.

¹⁹ Segundo a investigadora, é consenso entre um bom número de pesquisadores o ano aproximado de 740 a.C. como aquele que registra os primeiros usos da escrita alfabética na Grécia, primordialmente em potes, vasos e lápides. Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 18 e 37.

²⁰ A investigadora nos conta que não há um consenso entre os pesquisadores sobre a época exata, ou ainda aproximada, em que essas histórias começaram a ser fixadas em texto; para alguns, como Barry Powell, no mesmo século, para outros, os “mais escrupulosos”, já no século VI a.C. Em todo caso, ela é taxativa ao afirmar que pela magnitude da crítica textual detectada no século VI a.C. é possível dizer com confiança que um

escrita, ela teria sido paulatinamente substituída pelo drama, que, ao contrário, se apresenta como um gênero escrito *a priori* e cuja gênese se deve, entre outras circunstâncias, a esse material homérico registrado em texto, já que os primeiros tragediógrafos usam-no como fonte, ainda que para subvertê-lo.

Seguindo o raciocínio da autora, é mérito absoluto do sistema alfabético a inscrição desse material. Sem tal tecnologia, ele não teria chegado às mãos (e aos olhos) dos primeiros dramaturgos e, conseqüentemente, não teria dado ensejo ao nascimento do drama. Wise atesta a perfeita adequabilidade de um sistema fonético para a transcrição da poesia homérica. Dotado do rasgo diferencial de codificar diretamente os sons, disponibiliza ao usuário um modelo sensível ao ouvido que permite a transcrição quase que instantânea daquilo que se ouve. Ela explica-o fazendo uma comparação do alfabeto com um sistema logográfico de escrita, como o chinês, no qual cada um dos milhares de referentes tem o seu logograma particular. Ao contrário, um sistema fonético como o grego permite, com o uso de vinte e quatro signos, a transcrição de qualquer palavra da língua falada, mesmo que desconhecida.

É portanto esse sistema aberto ao ouvido, *speaker friendly*, que torna possível o registro dos poemas épicos. E o que isso teria a ver com o drama? A preservação de todo um legado narrativo antes confinado à memória oral teria garantido aos primeiros dramaturgos a matéria-prima sobre a qual se debruçaram para compor suas próprias histórias:

Diz-se que Ésquilo descreveu suas peças como “fatias dos grandes banquetes de Homero”; o uso do material homérico por Sófocles deu-lhe a alcunha de *phillomeros* e *Homerikotatos* (Ateneu 8.347e; 7.277e). Efetivamente, várias fontes antigas, de Heródoto a Isócrates, de Platão a Aristóteles, deixam pouca dúvida de que, naqueles tempos, a arte dos dramaturgos era considerada uma continuação, através de outros meios formais, da narração de histórias antes feita em recitação oral tradicional.²¹

Mas como aponta a investigadora, somente a sobrevivência da narrativa homérica não é suficiente para criar uma arte da encenação. Uma segunda circunstância que responde por isso, também fruto do desenvolvimento de uma cultura letrada na Grécia Antiga, é a prescindibilidade do estilo formal épico – essencialmente mnemônico – na composição poética. Tal isenção significou a liberação do poeta do elo que ligava a forma do poema às

“Homero letrado” já circulava à época de Téspis e, portanto, antes do surgimento da forma dramática inaugurada por Ésquilo. Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 12.

²¹ WISE. *Dionysus Writes*, p. 44. Do original: “Aeschilus is said to have described his plays as ‘slices from the great banquets of Homer’; Sophocles’ use of Homeric material gained him the appellation of *phillomeros* and *Homerikotatos* (Athenaeus *Deipnosophists* 8.347e; 7.277e). Indeed, numerous ancient sources, from Herodotus to Isocrates to Plato to Aristotle, leave little doubt that in their time the dramatist’s art was considered a continuation, through new formal means, of the telling of stories first told in traditional epic recitation”. Tradução minha. Grifos da autora.

suas obrigações como guardião de uma cultura até então dependente do registro oral. Wise argumenta que o aparecimento do alfabeto modificou a natureza da memória e, por conseguinte, a natureza da poesia. O fato de que uma cultura pré-letrada seja dependente de um modo oral de conservação condiciona essa cultura à memória e ao discurso vivos de seus membros. Em função disso, como especula a autora, essas sociedades criam uma série de estratégias mnemônicas que têm na poesia o seu principal meio de fixação.

Assim, o vínculo entre memória e poesia forja um modo específico de composição chamado pela autora de “oral em performance” (*oral composition-in-performance*), que por sua vez formata um “estilo linguístico ‘formular’” (*‘formulaic’ linguistic style*) no sentido de viabilizar a memorização do poema sem o auxílio de uma cópia inscrita.²² Esse estilo – desenvolvido graças a uma tradição restrita construída de geração em geração – subordina o poema a uma série de rasgos formais dos quais o poeta poderá prescindir com o advento da escrita e, em função disso, despertar para novas possibilidades estilísticas. Como algumas dessas fórmulas homéricas, a investigadora destaca a rígida métrica poética, a estrutura episódica e circular,²³ o uso de epítetos memoráveis, a grande quantidade de repetições e o uso frequente de conjugações para juntar frases (exemplificado pelo modelo *and... and...*).²⁴ Numa performance como esta, a enunciação poética é tributária menos da memorização linear e integral do poema e mais de uma expertise técnica do aedo, a partir da qual ele reúne, *em performance*, uma série de fórmulas e, habilmente, as manipula e as recombina dentro das exigências métricas. Essa técnica dá à recitação um caráter efêmero e de improvisado que tende a ser substituído por uma lógica sequencial trazida pela escrita.²⁵

²² Este é certamente um dos métodos que formam o diverso repertório mnemotécnico que o mundo grego cria, a despeito da escrita, para a edificação e organização da memória, responsáveis por fundarem uma tradição epistemológica conhecida por “arte da memória”. *Arte* pois foi influenciada fortemente pela arte da oratória, que vinculava a construção de sentenças primorosas a técnicas da memória. Esta tradição terá vertentes e metodologias das mais diversas até pouco depois do Renascimento, quando então a imprensa vai solapando-a aos poucos. Sobre ela, vale mencionar os estudos contemporâneos mais notórios nas obras *A arte da memória*, de Francis A. Yates, publicada originalmente em 1966 (edição brasileira: Ed. UNICAMP, 2007), e *A técnica do pensamento: meditação, retórica e a construção de imagens*, de Mary Carruthers, publicada originalmente em 1998 (edição brasileira: Ed. UNICAMP, 2011).

²³ A autora usa o termo *ring-like structure*, um nome alternativo para o quiasma (ou estrutura quiástica), uma técnica narrativa usada também como fórmula mnemônica e que consiste na construção de arranjos cruzados de ideias, palavras, conceitos que são seguidos de sua repetição em ordem inversa, completando uma estrutura cíclica, anelar.

²⁴ Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 27.

²⁵ Como sinal dessa substituição, Wise apresenta aquela que é considerada a primeira evidência concreta da inscrição do material homérico na Grécia, uma regra de concurso datada do século VI a.C. que especifica que os recitadores devem contar suas histórias em ordem apropriada, o que sugere um pensamento linearizado (e letrado) da história que não era observado nas performances épicas. Como ela nos conta, a estrutura narrativa dos aedos era geralmente fragmentária, episódica e condicionada ao evento específico em que seria executada. Uma versão homérica letrada, ao contrário, pressuporia um pensamento linear, continuado, com início, meio e fim. Dessa forma, apoiada em conclusões do classicista Rudolf Pfeiffer, ela sugere fortemente que os rapsodos,

Portanto, o estilo “formular” confere algumas restrições para a narração das histórias, as quais é importante que entendamos como motivadoras de um arranque para a forma dramática, ou seja: já que o poeta não é mais limitado por elas, encontra-se livre para superá-las. Wise foca em duas delas: a impossibilidade de caracterizar os personagens por meio de suas falas e a demanda pela especialização do aedo. Para identificar a primeira, a autora usa como exemplo os dois poemas célebres de Homero:

O que distingue Agamenon de Odisseu, ou Heitor de Menelau, não é a escolha de uma palavra emblemática ou o uso de construções características ou metáforas em suas falas [...]. O que distingue os personagens na épica é primordialmente o uso de epítetos descritivos pelo bardo: o brilhante Odisseu, o glorioso Heitor, o guerreiro Menelau.²⁶

Em função da métrica rígida desse poema “formular”, os personagens da história só podem falar o que as linhas do poema permitem. Por isso, como aponta a investigadora, as falas não conseguem singularizar um personagem para além de contextos discursivos muito pragmáticos, como a oferta de um agradecimento ou o anúncio do desejo de morrer de uma vez só. Essa limitação é indicativa da enunciação monológica da épica, que por meio da única voz do aedo fala por todos os personagens e, quando há a ocasião formal para representar falas de outrem, faz o uso de fórmulas frasais para indicar o trânsito entre o discurso direto e o indireto, como “então ela disse”, “então ele disse” ou “então, em resposta, falou novamente Aquiles de pés velozes”.²⁷

Uma segunda restrição indicada por Wise é a demanda, na performance oral, por um aedo especialista. Como ela reconhece apoiada em Kevin Robb (1994), pela sua complexidade formal, a composição *em performance* nas sociedades orais exige do cantor uma vida dedicada à instrução e à especialização naquela técnica. Consequentemente, observa-se uma tendência ao monopólio desse saber por indivíduos ou grupos. Apesar da propriedade coletiva do material narrativo, em muito compreendida por sua recepção comunitária, há uma dimensão “esotérica” implicada aí que não autoriza que todos os membros o reproduzam. Ela encontra evidências disso na *Odisseia*, na qual o aedo é descrito como um especialista e um artesão, além de “um dos eleitos especiais das Musas, uma

para que tivessem de seguir uma regra como a apresentada, teriam de ter em mãos uma versão fixa de seus poemas. Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 32-33.

²⁶ WISE. *Dionysus Writes*, p. 28-29. Do original: “What distinguishes Agamemnon from Odysseus, or Hektor from Menelaus is not a distinctive word choice or the use of characteristic constructions or metaphors in what they say [...]. What distinguishes characters in epic is primarily the bard’s use of descriptive epithets: the brilliant Odysseus, the glorious Hektor, the warlike Menelaus”. Tradução minha.

²⁷ WISE. *Dionysus Writes*, p. 30. Do original: “[...] ‘So she spoke’, ‘So he spoke’, ‘Then in answer again spoke brilliant swift-footed Achilles’”. Tradução minha.

criatura rara e divina”.²⁸ Portanto, ambas as restrições identificadas pela estudiosa levam ao reconhecimento de que, até que a forma dramática seja forjada, a narração da história é concentrada na figura do aedo, que dispõe de uma estrutura rígida demais para sequer reproduzir as falas de outrem (e quando o faz é segundo ele próprio) e cuja performance leva a cabo sozinho.

A terceira e última circunstância elencada por Wise como uma das plataformas para o surgimento da forma dramática é a existência de uma atividade crítica, de escrutínio e interpretação dos textos homéricos, vigente pelo menos desde o século VI a.C.,²⁹ ainda antes de Téspis. No entanto, segundo a autora, são contemporâneas a ele as críticas que geram os frutos mais propriamente dramáticos, como é o caso daquelas feitas pelos primeiros tragediógrafos – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes –, cujos trabalhos, “carregados de uma frequente e radical reinterpretação, revisão e alteração do mito homérico, representam uma espécie de crítica textual continuada do repertório poético da época”.³⁰ Em função disso, a investigadora propõe que entendamos a performance histórica de Téspis em 534 a.C. – da qual, inclusive, pouco se sabe – como fruto de um tempo em que os materiais performáticos “[...] já não eram exclusivamente orais, mas, ao contrário, sujeitos ao escrutínio de leitores”.³¹

Temos, portanto, que a recente tecnologia de inscrição de textos, simultaneamente, deu ensejo ao registro da épica homérica, libertou o poeta do estilo formular que regia a composição e colocou diante dos olhos desse leitor subversivo – que chamaremos dramaturgo – matéria textual que lhe iluminasse para a atividade crítica, a qual ele reelabora em uma nova forma. Como se afirma, essa forma carrega traços distintivos que devemos entender como fundadores de um modo “narrativo” particular, que responderá pela consolidação do que conhecemos hoje por teatro. Esses traços são profundamente discutidos pela estudiosa à luz de diversas evidências e já puderam ser minimamente vislumbrados pela exposição acima. Cabe-nos, a título de ilustração, comentá-los brevemente, a fim de mostrar em quais aspectos a forma dramática de fato se diferenciou da forma épica, ainda que ambas se dedicassem ao

²⁸ WISE. *Dionysus Writes*, p. 31. Do original: “[...] one of the Muses’ special elect, a rare and divine creature”. Tradução minha.

²⁹ Ela nos apresenta algumas evidências, dentre as quais destaco os escritos de Xenófanes de Cólofon (extraídos de Kirk; Raven e Schofield), nascido em 570 a.C., mais conhecido por suas críticas severas aos poemas épicos, obviamente indiciais da existência material de seus versos. Em Homero e Hesíodo, por exemplo, Xenófanes critica a representação dos deuses sob os atributos de antropomórfica, implausível e imoral. Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 35.

³⁰ WISE. *Dionysus Writes*, p. 36. Do original: “[...] with their often radical reinterpretation, revision and alteration of Homeric myth represent a kind of sustained textual critique of the poetic repertoire of the time”. Tradução minha.

³¹ WISE. *Dionysus Writes*, p. 36. Do original: “[...] were no longer exclusively oral, but were subject instead to the scrutiny of readers”. Tradução minha.

mesmo propósito de contar histórias, e em que medida, reforçando a tese da autora, a escrita cooperou efetiva e materialmente para essa singularização.

O primeiro deles diz respeito ao emprego – lento, porém efetivo – da linguagem corrente em falas particularizadas dos personagens, que se opõe à representação homogênea e, em sua maioria indireta, dos discursos individuais típica da recitação épica. A escrita também possibilitou a seus usuários, pelo fato de apresentar-se em um espaço visível, a oportunidade de controlá-la. Assim, à diferença do recitador, o escritor pôde criar unidades mais longas, fazendo uso de recursos sintáticos mais complexos, como as orações subordinadas e relativas.³² No nível narrativo, uma vez que o poeta consegue ver, simultaneamente, início, meio e fim da composição, dá-se a luz a uma estrutura orgânica e unificada – e portanto mais complexa e coesa – que irá conferir ao drama o lugar de primeiro gênero artístico verbal ocidental a ser composto em uma estrutura una, definida por seu fechamento.³³ A escrita também contribui a delinear uma nova categoria para a tradição narrativa, a ficção, que emerge da ruptura do laço que ligava o mito ao fato histórico no poema. Ela surge então como uma forma singular de se narrar o mundo e o passado que, já no século VI a.C., era tida como efetivamente desvinculada da ideia do estritamente factual.

Para além das mudanças relacionadas ao conteúdo do material narrativo, o que se viu a partir do século VI a.C. foi uma alteração no fazer performativo, introduzido pelo uso da máscara. Se antes de Téspis a história era contada a partir do ponto de vista e da enunciação de um indivíduo “real” – que prescindia por isso de um disfarce –, sua época inaugurou um modo dramático no qual a história passou a ser contada por meio de uma representação visual performada por atores, e não pelos aedos. Daí o uso da máscara, que sinalizou esse “fingimento” antes nunca visto. Para explicá-lo, Wise sustenta a ousada tese – pela escassez de evidências apresentadas, à parte da comédia de Cálías – de que os dramaturgos internalizaram a lógica representativa do alfabeto para conceber um modo alfabético de representação na performance dramática: “se as letras representam, assim também deve fazer o performer”.³⁴ Assim como procede o alfabeto com o discurso, quebrando as unidades da fala em partículas ainda menores e emancipadas, procede o dramaturgo com a performance, “dividindo o mundo narrativo em vários ‘caracteres’ reduzidos e visíveis”³⁵ e emancipando-os. Essa analogia permite que Wise compare as letras com o ator – e seu corpo em cena – na

³² Apoiada em Ivan Kalmár (1985), Wise argumenta que esse tipo de recurso discursivo mal aparece em Homero, mas abunda no drama clássico. Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 51.

³³ Wise o constata não sem a ajuda de Walter Ong (1982). Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 52.

³⁴ WISE. *Dionysus Writes*, p. 62. Do original: “as letters represent, so might the performer”. Tradução minha.

³⁵ WISE. *Dionysus Writes*, p. 63. Do original: “[...] by dividing the storytelling world into a number of discrete, visible ‘characters’”. Tradução minha.

“liberdade semiótica” (*semiotic freedom*) que ambos carregam. Tal liberdade não se observa no aedo ou no rapsodo, que “permanece sempre Homero ou Íon, mesmo quando se refere ao que disse ou fez Aquiles”.³⁶

Como já apresentado, a composição “em performance” exigia do aedo uma trajetória quase divina de especialização técnica, circunscrevendo a arte de contar histórias a uma elite de aedos. Em um mundo letrado, com a história composta em suporte verbal – e já organizada em partes “atomizadas” de cada performer –, torna-se possível que a sua narração seja memorizada por amadores que sequer participaram da sua composição, fenômeno ao qual a pesquisadora dá o nome de “alienação democratizante do material mitológico” (*democratizing alienation of mythological material*).³⁷ Para a investigadora, esta pré-organização – que a essa altura já podemos chamar de dramaturgia – tem duas consequências para o drama: a facilidade para se dirigir uma atividade tão coletiva quanto o teatro e a possibilidade de se delegar o poder performativo (*performative power*) a não especialistas.³⁸

Portanto, a existência de um material inscrito alienou a narração do corpo de um iniciado e, conseqüentemente, possibilitou a sua democratização a não especialistas, que, como letras arbitrárias, podem representar qualquer coisa dentro de um sistema semântico mais complexo. Assim, a “divisão alfabética da história” (*alphabetical division of the story*) reclama mais corpos significantes. E essa é a última insígnia da enunciação dramática sinalizada por Wise, o deslocamento da história do corpo singular do aedo em direção à coletividade de corpos de atores em cena, performers que funcionam como “[...] um elemento atomizado numa estrutura semiótica maior – um coletivo sistemático”.³⁹ E porque, com a emergência da ficção, ao poeta lhe era exigida invenção, e agora suas histórias reclamavam uma pluralidade de vozes não especializadas, ele precisava instruí-las a cada composição, motivo pelo qual, nos conta Wise, o dramaturgo passa a ser chamado *didáskalos*, o professor de seus poemas.

³⁶ WISE. *Dionysus Writes*, p. 63. Do original: “[...] remains always Homer or Ion even when he is relating what Achilles said or did”. Tradução minha.

³⁷ Importante pontuar que a democratização à qual Wise se refere não leva em consideração o fenômeno da circulação dos textos dramáticos na Grécia (para esta questão ela indica a leitura do livro *Ancient Literacy*, de William V. Harris, publicado em 1989 pela Harvard University Press, que estabelece estimativas do número de leitores em vários períodos gregos) e tampouco descredita a tradição visual da arte da memória que estava sendo edificada à época, mas é pensada antes pela ótica da fixação de um modo dramático desespecializado de se contar histórias.

³⁸ Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 65-66.

³⁹ WISE. *Dionysus Writes*, p. 67. Do original: “[...] an atomized element in a larger semiotic structure, a systematic collective”. Tradução minha.

A partir da tese arqueológica apresentada, é interessante pensar como o mundo grego letrado inaugura paulatinamente, no modo narrativo, uma interrelação essencial entre o texto e a performance, responsável por constituir uma ontologia teatral que permanecerá daí para frente. É certo que as narrativas épicas foram registradas e seguiram existindo primordialmente enquanto performance; a diferença é que estas, ao contrário do teatro, existiram, na sua origem, sem o texto. Por sua vez, o fenômeno dramático propriamente dito é o primeiro a depender de um processo escritural de composição em função da performance. Por isso, esta tese nos é de grande importância, pois nos situa na gênese de um novo requisito da composição poética: o de mediar a cena no texto, exigência que não procedia nos gêneros narrativos pré-dramáticos, mais notadamente no épico.

Apesar de neste gênero haver certo tipo de cena, e também texto (embora oral), o aedo narrava uma história pretérita de cujo contexto ele dava conta sozinho, posto que era ele o centro enunciador e sob a sua enunciação estavam subordinadas a trama, as falas, a descrição do espaço, do tempo, etc. Já uma história representada dramaticamente, ou seja, contada a partir das ações e enunciados de vários atores num aqui e agora, exige a criação de uma teatralidade, ou seja, de uma enunciação propriamente teatral – com seus discursos diretos e ricos em dêixis e anáforas –, de um espaço ficcional, de uma dinâmica cênica e de outros dispositivos semióticos que, na ausência do aedo, sejam capazes de criar as condições de enunciação daquela história, o seu contexto comunicativo. Assim, ao texto dramático, composto como é para ser representado (e não lido), lhe é exigida desde então a criação de uma dobra, um eixo que dá a ver a sua outra face, o mundo cênico que, por natureza, lhe excederá. O desafio permanente dessa nova operação gráfica será o de encontrar maneiras, apesar das limitações do aparato verbal frente às múltiplas linguagens da performance, que tornem essa dobra possível. Um desafio, *a priori*, do dramaturgo, mas que também o editor pode tomar para si, assim como pode alargá-lo até que seja revelada não somente a cena que virá, mas a que já se estabeleceu.

Parte III – Apresentação

A primeira metade do título deste trabalho, “Publicar teatro”, indica dois movimentos. Por um lado, faz um uso metonímico da palavra ‘teatro’ referindo-se à sua ideia contígua, *texto teatral*, afinal, o objeto de uma publicação é, *stricto sensu*, o texto. Com efeito, essa apropriação linguística da palavra ‘teatro’ é corrente no mundo cênico, a exemplo de enunciados como *fazer teatro*, *ler teatro*, *assistir teatro*, entre muitos outros. Contudo, aqui

ela não denota apenas um jogo estilístico. Neste caso, a metonímia implica, paradoxalmente, a compreensão de que teatro é mais do que texto e, portanto, carrega uma posição: a de que publicar um texto teatral pede um olhar editorial mais aguçado do que aquele que aceita com facilidade a cisão absoluta entre texto e cena, um olhar que entenda-o precisamente como *teatro*.

Esse olhar é sugerido por meio do adjunto adverbial que completa o título – publicar teatro “como prática cênica” –, ao qual subjaz a consciência de que o texto teatral entendido como prática cênica se opõe à sua compreensão como exclusivamente literário. Assim, o título inteiro demarca a atenção que será dada à edição de teatro a partir desse entendimento, que nos abre caminhos para explorar os “horizontes editoriais” sugeridos no subtítulo. Dessa forma, compreender o texto teatral como prática cênica nos descortina novas perspectivas de publicação, nos apresenta a possibilidade de forjar novos livros, e é disso que se trata o trabalho.

Um primeiro ponto que deve ser destacado nesta apresentação diz respeito ao fato de que a pesquisa não se desenvolve em uma única linha, com início, meio e fim, mas antes em várias linhas, cada qual com seus inícios, meios e fins. Linhas mais ou menos organizadas que vão se encontrando ao longo do caminho, como numa rede. A imagem pode ser tal qual a que se apresenta no nome de um dos dez romances inacabados de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino: “Numa rede de linhas que se entrelaçam”. Por este motivo, apresentar este trabalho reclama a escolha de um fio condutor; a decisão de uma vereda entre outras; a construção de uma narrativa que, mesmo que fosse orientada pela sequência dos capítulos, não seria propriamente linear, ou seria antes multilinear. Mas não será esse o nosso guia.

Ao longo do estudo, convocamos algumas discussões ao redor dos limites do texto dramático diante da complexidade do fenômeno teatral. Nosso intuito era o de pavimentar, através delas, um terreno que fosse fértil para as reflexões editoriais que nos cabiam. Assim, percorrê-las nos parece um fio condutor interessante para a ocasião, apresentando suas tensões e os desdobramentos aos quais elas conduzem. Entendemos que tais discussões concernem à edição de teatro na medida em que colocam no centro da arena o texto dramático, seu objeto fundamental, razão pela qual elas foram pontos de partida para a defesa dos horizontes editoriais que nos propusemos a explorar. A seguir, discutiremos brevemente cada uma delas na expectativa de que sejam uma boa súpula do trabalho que se lerá em seguida.

Cabe alertar que o pano de fundo teórico para todas as reflexões editoriais desenvolvidas aqui está fundado na noção epistêmica de campo editorial defendida no segundo capítulo, na seção “Um olhar sobre a edição”, onde se afirma seu lugar preponderante na transmissão de um texto. Ali apresentamos uma perspectiva do fazer editorial como foro emancipado em seu trabalho junto ao texto, isto é, como instância agenciadora da mensagem e responsável pelo objeto de leitura que a leva a público. Essa defesa não é feita sem o suporte de outros campos, como o da História do Livro, sobretudo no pensamento do historiador Roger Chartier; a Bibliografia e a Sociologia dos Textos, no pensamento de D. F. McKenzie; e o aporte da própria Edição, especialmente no que concerne à função do editor, através dos estudos de Aníbal Bragança.

A primeira discussão desenvolve-se no primeiro capítulo. Ela parte de uma afirmação enfática da helenista norte-americana Jennifer Wise de que o texto não tem meios para registrar a encenação. Para declará-lo, a estudiosa se apoia na teoria dos atos de fala desenvolvida por John L. Austin, filósofo da linguagem britânico da primeira metade do século XX. De um lado, o capítulo evolui para validar a posição, de início impactante, de Wise, consolidando o raciocínio de que, embora ambos integrem um mesmo fenômeno, o texto dramático opera com um sistema significante insuficiente para alcançar a complexidade multissistêmica da encenação. De outro, a discussão é profícua para o recuo histórico ao qual o capítulo se propõe, no intuito de explorar a cultura gráfica da Europa pós-Gutenberg, sobretudo no que toca às relações entre o livro e o teatro. Esse recuo não é feito sem o trabalho de Chartier, profundo estudioso do cenário das publicações teatrais dos séculos XVI e XVII, que nos fornece, em *Do palco à página*, os casos usados no capítulo. Em suma, eles apresentam iniciativas gráficas do mundo do impresso que buscaram, dentro das potencialidades que a tipografia lhes oferecia naquele então, incluir a dimensão cênica no livro teatral, àquela época cada vez mais inserido no circuito de produção e leitura que a imprensa inaugurava. Tais iniciativas demonstraram, ao mesmo tempo, uma consciência aguçada de que texto e cena são parte de um mesmo fenômeno e em que medida os limites do texto significaram um impulso, mais do que um recuo, na busca pela aproximação gráfica entre essas duas instâncias.

As duas próximas discussões se dão no segundo capítulo, que a nosso ver é o ponto nevrálgico do trabalho, uma vez que reúne os instrumentos teóricos que irão sustentar as nossas posições editoriais. A primeira delas se aprofunda no debate proposto por Wise, convocando argumentos do campo da Semiologia que expliquem com mais acuidade o lugar do texto dramático como prática cênica e, conseqüentemente, seus limites enunciativos dentro

dessa prática. Para isso, nos foi de extrema importância o conceito de “texto perfurado” desenvolvido pela semióloga francesa Anne Ubersfeld, discutido na seção “Um olhar semiológico sobre o texto dramático”. Ele será responsável por consolidar a compreensão de que a semiose do discurso teatral não se completa a não ser no acontecimento cênico, ou seja, de que a dramaturgia, por si só, é lacunar. Tal julgamento funciona como motor das reflexões editoriais que seguirão, já que identifica os pontos de indeterminação do texto dramático e ilumina ao editor, conseqüentemente, os lugares de onde ele pode partir na busca por preenchê-los.

Há outro instrumento teórico que joga em favor desse editor, comentado na mesma seção, que diz respeito ao esquema proposto pelo semiólogo chileno Fernando de Toro acerca da relação entre texto e representação, inspirado, por sua vez, na estrutura de signo linguístico pensada pelo dinamarquês Louis Hjelmslev. Grosso modo, De Toro identifica que o texto dramático carrega uma *forma da expressão* que será mantida pela encenação; no entanto, dado que se trata de um texto composto *a priori*, não carrega a *substância da expressão* daquela forma, que é precisamente a encenação. Esse esquema nos é extremamente relevante, pois nos dá o nome da parte que falta ao texto dramático, a substância da expressão, e nos conduz à pesquisa de outras formas textuais no âmbito teatral que a registrem. Com isso, chegamos à seção “Inscrever o espetáculo”, que apresenta duas delas, o “texto espetacular virtual” e a “escrita de palco”, dois vestígios da cena sobre os quais pode se debruçar o editor que se proponha a publicar textos como práticas cênicas. Daí origina-se o termo *livro latente* explorado na seção seguinte, “Horizontes editoriais: livros latentes”. Grosso modo, o conceito designa o objeto de leitura que faz dialogar, graficamente, texto e cena e ganha mais solidez no terceiro capítulo, por meio das análises de três projetos bibliográficos que promovem a sua travessia de categoria conceitual a experiência pragmática, são eles: *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, criado por Tieza Tissi; *Bodas de café*, por Sonia Pascolati; e *A navalha na carne*, por Pedro Bandeira.

A outra discussão presente no segundo capítulo também nos serve como um importante ponto de defesa do livro latente. Para desenvolvê-la, partimos de uma reflexão de Patrice Pavis na qual o teórico teatral francês opõe a singularidade da experiência do espectador diante do espetáculo – fruto, segundo ele, de uma vivência que é da ordem do incapturável – à possibilidade de reconstruí-lo “artificialmente”. Suas ponderações nos dizem respeito na medida em que entendemos que o livro latente pode se enquadrar também nessa categoria da reconstrução. Nossa resposta editorial caminha não para refutar a reflexão de Pavis, mas para evidenciar as potencialidades que o aparato-livro pode oferecer ao fenômeno

teatral, mostrando-se, não obstante a singularidade estética do espetáculo, como uma alternativa de registro *perene* diante de um acontecimento *efêmero*. Também desenvolvemos o argumento de que um projeto de leitura como este não pretende impor-se como espetáculo, tampouco substituir a experiência viva do espectador; no entanto, figura como um conceito que avança, no que cabe à edição, no propósito de registrar e publicar uma obra artística autônoma que transcende o texto dramático. Por fim, tal perspectiva é reforçada pelos pressupostos da Genética Teatral, campo que vem se dedicando a explorar formas de arquivamento da obra teatral e cujo escopo cruza em larga medida com o nosso.

No quarto capítulo leva-se a cabo a última discussão que será apresentada aqui. Seu ponto de partida é o debate iniciado por Janaína Leite no texto-manifesto “Nós, os impublicáveis”, espécie de introdução do livro *Hysteria/Higiene* analisado no capítulo. Leite, que é integrante do Grupo XIX de Teatro e uma das autoras-editoras do livro, questiona a afirmação do teórico francês Jean-Jacques Roubine de que textos que nascem de criações coletivas são impublicáveis por serem inseparáveis da encenação. A discussão provocada pela atriz nos impele a escrever o subcapítulo “O processo coletivo e o livro”, no qual reunimos discursos que corroboram com a posição de Roubine para contra argumentá-los. De início, um aspecto que salta aos olhos é a ironia esclarecedora de Janaína haver questionado um discurso de resistência ao livro no próprio livro. Como resposta editorial ao debate, argumentamos que o fato de uma dramaturgia coletiva ser inseparável da encenação nos move na direção contrária à negação do livro, ou seja, ao encontro de uma forma editorial que, precisamente, vincule ambas as instâncias. Tal é o propósito de um livro latente em suas múltiplas possibilidades e tal foi o projeto por trás da publicação de *Hysteria/Higiene*. Assim, este livro materializa em suas páginas os melhores contra-argumentos para a discussão, cabendo a nós iluminá-los e articulá-los no capítulo.

Como exposto no início da apresentação, esta pesquisa se desenvolve a partir do cruzamento de diversas linhas investigativas. Assim, ela não manipula os temas que lhe concernem de forma linear e progressiva, mas de forma multilinear e entrecruzada. O mosaico de discussões exposto aqui consegue, em alguma medida, ser um fio-condutor desta rede, tencionando suas diversas partes; todavia, há aspectos paralelos, constitutivos igualmente do resultado final, que não estão sumarizados neste texto. Assim, deixamos essas lacunas como um convite a que o leitor adentre as páginas que seguirão.

Boa leitura!

1. A CENA NO TEXTO NA AURORA DO IMPRESSO

Em texto preparado para a aula inaugural da cadeira de Escrita e Culturas no Início da Europa Moderna, proferida em 11 de outubro de 2007 no Collège de France,¹ o historiador Roger Chartier, num certo momento, descredita o historiador, espirituosamente, como um bom profeta, mas abona-o como cuidadoso leitor do presente e de seus fenômenos se se lembra de que este tempo “é feito de passados em camadas ou emaranhados”.² Tal abono não é feito sem que ele reconheça a herança de seu pensamento. Assim, ele prossegue o raciocínio convocando outros historiadores que ajudaram a constituir um pensamento moderno sobre a História, disciplina que num mundo cada vez mais transtornado escapa à noção simplista da ciência que planta certezas acerca do passado. Menciona Lucien Le Febvre e sua crença numa história que se constrói não cerrada no passado, “numa torre de marfim”, mas por pessoas implicadas no presente ou, nas palavras que Chartier pega-lhe emprestadas, “em meio à vida, e por seres vivos que se banham no século”.³ E convoca Fernand Braudel e sua visão de que os fenômenos são fruto de uma articulação entre as distintas temporalidades que os constituem, e que distingui-las é o que torna possível compreender o diálogo permanente entre a *longa duração* e o *acontecimento*, sendo a primeira entendida aqui como a herança e a segunda, como a ruptura.

Um pouco mais adiante, ao reconhecer que, nos dias de hoje, o campo em questão tem a memória e a ficção como legítimos concorrentes na tarefa de representar o passado, Chartier busca delimitar e assumir a responsabilidade da História como disciplina: “[...] tornar inteligíveis as heranças acumuladas e as discontinuidades fundamentais que fizeram de nós aquilo que somos”.⁴ Por fim, ao justificar o uso da palavra ‘moderno’ no título de sua cátedra, embora trace um marco temporal que segue certa tradição historiográfica, pondera que ela serve-se também da acepção daquilo que nos é contemporâneo, pois o moderno assim concebido remete a um de seus projetos de ensino: “identificar os estratos de cultura escrita do passado no intuito de compreender mais acuradamente as mudanças que a afetam no presente”.⁵

¹ Refiro-me aqui a “Escutar os mortos com os olhos”, publicado, no Brasil, na revista *Estudos Avançados*, da USP (vol. 24, n. 69, 2010), e no livro *A mão do autor e a mente do editor*, que aqui uso como referência (Editora UNESP, 2014).

² CHARTIER. Escutar os mortos com os olhos, p. 25.

³ CHARTIER. Escutar os mortos com os olhos, p. 25.

⁴ CHARTIER. Escutar os mortos com os olhos, p. 27.

⁵ CHARTIER. Escutar os mortos com os olhos, p. 28.

Este primeiro capítulo se orienta precisamente por estas reflexões. Seu intuito é aproximar-se de um tempo histórico fundamental para o texto teatral na expectativa de que com isso possamos, qual o historiador, nos posicionar entre suas continuidades e descontinuidades. Chamamos de “aurora do impresso” os primeiros tempos que sucederam, na Europa, a grande invenção de Gutenberg, sobretudo os séculos XVI e XVII. Trata-se de um período *fundamental* na medida em que constitui um modo de compreensão e de fabricação do texto de teatro que responderá, conseqüentemente, por suas formas de circulação, ou, para usar um termo já familiar, por sua continuidade. Na aurora do impresso, o texto passa a ser atravessado por uma nova consciência gráfica que a imprensa forja; torna-se parte de um circuito cada vez mais vibrante de publicação, circulação e leitura. Esse contexto lhe ilumina novas possibilidades – entre as quais identificamos a sua aproximação com a cena – e lhe garante um novo estatuto: o do texto de teatro como objeto de consumo e leitura.

Em *A letra e a voz*, Paul Zumthor distingue três tipos de oralidade que correspondem a três diferentes situações de cultura. Na oralidade *primária e imediata* não há qualquer interferência da escritura; na *mista* essa interferência se dá *a posteriori*, de forma parcial e atrasada; e na *segunda*, como sugere o nome, a composição se dá por meio da escritura e a oralidade é apenas secundária, uma recomposição.⁶ À diferença da primeira, que tende a desenvolver-se em sociedades que não dispõem de um sistema gráfico de representação do discurso, as outras duas são tributárias da existência de uma cultura escrita, e a última, em especial, de uma cultura propriamente letrada. Com base na perspectiva arqueológica apresentada na Introdução, a forma dramática deve sua existência a um regime de oralidade segunda, o que quer dizer que o texto dramático precedeu a performance propriamente teatral. Mas isso não significa que ele não tenha carregado – em menor ou em maior medida – as marcas da cena que a ele está ligada de forma imanente. Muito antes pelo contrário, é precisamente dessa mediação que se trata o drama em sua ontologia.

A mediação cênica elementar operada pelo texto é certamente o jogo de enunciados em primeira pessoa, o diálogo, que se por um lado é a parte fundamental da engrenagem interna da fábula, por outro é atributo definidor da performance que o texto convoca, pois sugere – se não solicita – a enunciação das falas que ele inscreve. Mas como o registro escrito dá conta das múltiplas formas de expressão de um discurso de maneira a atingir minimamente os efeitos desejados no público? Segundo a helenista Jennifer Wise, ele não dá. No segundo

⁶ O historiador chama a atenção para o fato de que essa divisão não segue necessariamente uma cronologia. Ver mais em: ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 18-19.

capítulo de *Dionysus Writes*, a autora aborda justamente os limites do texto como mediador da cena, constatando que “[...] o discurso escrito não pode registrar a performance propriamente dita”.⁷

Essa discussão é levada a cabo na defesa que ela elabora frente às acusações, por críticos teatrais “antiliterários”, de que, grosso modo, o texto desencoraja o trabalho criativo e interpretativo do ator, uma vez que, inscrito, requer apenas sua memorização literal. Trata-se de uma tendência teórica (arbitrária, em sua opinião) que, por diferentes vias, desprivilegia o texto dramático, alegando o seu lugar secundário, ou meramente utilitário, dentro do fenômeno teatral. Tem sua origem, segundo ela, em Platão, mas encontra reverberações no mundo moderno e contemporâneo em pensamentos como os de Hegel, Antonin Artaud, David Cole, passando pela Filosofia da Linguagem nas ideias de John Searle, que, inspirado em seu precursor John Austin, propõe uma analogia do texto dramático com uma receita de bolo, pois ambos seriam um conjunto de instruções sobre como fazer algo – no caso da peça, sobre como encená-la.⁸

Wise questiona-o não negando os limites do texto como mediador da cena, mas afirmando que é justamente esse vão textual que passa a separar o poeta do ator,⁹ quando do nascimento da forma dramática na Grécia Arcaica, que inspirará o gesto filosófico deste último diante do texto. Agora, mais que memorizá-lo, ele reflete sobre o seu modo interpretativo. Para ela, o texto dramático funciona mais como experiência de leitura do que como guia para a performance, cuja força significativa reside não no que está escrito nos diálogos, mas nos elementos extraverbais que os atores aportam para enunciá-los. Diferentemente do que postula Searle, ela pensa que é precisamente as instruções de como fazer o que o texto ignora – o que justifica, inclusive, o caráter efêmero do ato cênico reclamado nos discursos teatrais.¹⁰ Com esse raciocínio, Wise atesta a dificuldade de o texto,

⁷ WISE. *Dionysus Writes*, p. 95. Do original: “[...] written speech cannot record the performance itself”. Tradução minha. Essa discussão não é feita sem a ajuda de filósofos da linguagem como Paul Ricoeur, Mikhail Bakhtin, Robin Lakoff, John Austin, John Searle e David Olson.

⁸ As obras pesquisadas pela autora são: *Cursos de Estética*, de Hegel; *O teatro e seu duplo*, de Artaud; *Acting as Reading: The Place of the Reading Process in the Actor's Work*, de David Cole, e o artigo “The Logical Status of Fictional Discourse”, de John Searle, publicado na revista *New Literary History*. Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 186 e 221 (Artaud); p. 192-193 (Searle); p. 192-193 (Cole); p. 219 (Hegel).

⁹ Segundo a tese da autora, apresentada na Introdução, um dos rasgos preponderantes da performance dramática recém-nascida na Grécia Arcaica, e o que a diferencia da performance épica, é a concepção prévia de um texto dramático que precede a representação. Como uma das consequências, dá-se a separação entre o poeta que compõe e os atores que representam. No modelo épico, essencialmente oral, não havia tal separação, pois o aedo era, ao mesmo tempo, o poeta e o centro enunciativo do poema.

¹⁰ Ver mais em: WISE. *Dionysus Writes*, p. 193.

por si só, dar conta de seu significado, que, como ela aponta, “[...] deriva primordialmente de fatores extraverbais”.¹¹

Esses fatores, alguns abstratos e outros concretos, são listados pela autora com base nos estudos do linguista Robin Lakoff, sendo eles: as intenções interiores, o repertório e as crenças do falante; a natureza de suas relações sociais; seus gestos, tons de voz e expressões faciais; e o contexto do enunciado. Adentrando ainda mais nos estudos da linguagem – mais precisamente na teoria dos atos de fala –, ela cita os filósofos Austin e Searle, para quem, grosso modo, a escrita alcança apenas a locução do enunciado, constituída tão somente de palavras organizadas sintaticamente cujos *possíveis* significados individuais – e o *itálico* é dado por ela – podem ser verificados em um dicionário. No entanto, ela não possuiria meios para registrar os atos ilocutório e perlocutório que toda situação de comunicação exige.

Uma breve digressão¹² nos ajudará a entendê-lo. Como expõe o semiólogo Fernando de Toro em *Semiótica del teatro*, de um ponto de vista estritamente linguístico, o discurso é compreendido como a língua posta em ação, noção que desencadeia análises que o circunscrevem exclusivamente na esfera do enunciado, deixando de lado as suas condições de produção. Em contrapartida, ele nos apresenta um conceito ampliado de discurso (no qual se enquadra justamente o discurso teatral) entendido como comunicação, e que incorpora, portanto, a noção de *enunciación*. Tal entendimento é sustentado, por exemplo, pelo linguista Émile Benveniste, que compreende o discurso como “toda enunciación que supõe um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar o outro de alguma maneira”¹³ e a enunciación como “o ato mesmo de produzir um enunciado e não o texto do enunciado”.¹⁴ Trata-se de entender que o discurso, visto dessa forma, engendra uma comunicação e, por isso, encontra-se sempre *engrenado* (*embrayé* no original) em uma dada situação pragmática de enunciación que determina o “como” e o “onde” se realiza o enunciado.

Segundo o mesmo linguista, a enunciación solicita alguns procedimentos formais enunciativos, entre eles o *ato de enunciar* (ou seja, um “eu” que se apropria da língua para

¹¹ WISE. *Dionysus Writes*, p. 96. Do original: “[...] derives mainly from extraverbal factors”. Tradução minha.

¹² Cabe alertar o leitor de que a perspectiva linguística e semiológica exposta aqui acerca do texto de teatro compõe um amplo e diverso repertório de abordagens sobre o fenômeno teatral e não aspira, portanto, a uma verdade absoluta. Representa, antes, a eleição de um ponto de vista do qual compartilhamos e que favorece, assim, o encaminhamento teórico do trabalho. A propósito, na segunda parte do capítulo 2 buscamos demonstrar, por um lado, a versatilidade do teatro como objeto teórico e, por outro, por que a perspectiva semiológica nos foi tão cara para a pesquisa.

¹³ BENVENISTE citado por DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 16. Do original: “[...] toda enunciación que supone un locutor y un auditor y, en el primero, la intención de influenciar al otro de alguna manera”. Tradução minha.

¹⁴ BENVENISTE citado por DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 16. Do original: “[...] el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado”. Tradução minha.

produzir o enunciado) e a *situação de realização* (a incorporação de um destinatário na mensagem, um “tu”). Trata-se, em outras palavras, do intercâmbio entre locutor e alocutor inerente a qualquer comunicação, que por sua vez envolve três atos simultâneos de linguagem – e aqui entram as contribuições de Austin e Searle: o ato *locutório*, que seria o enunciado linguístico, e os atos *ilocutório* e *perlocutório* mencionados mais acima. Influenciado por eles, De Toro entende o primeiro como “todo ato de linguagem que [...] realiza uma ação designada: trata-se de um *ato performativo*”¹⁵ e o segundo como um ato que não se inscreve diretamente no enunciado, ao contrário, depende “[...] totalmente da situação de enunciação (a situação pragmática) cuja função é influenciar o alocutor: elogiar, amedrontar, etc.”¹⁶

Em vista disso, quando Austin e Searle defendem que o texto teatral não tem meios para registrar os atos ilocutório e perlocutório da linguagem, supõem que estes dependem precisamente de uma situação concreta de enunciação que a estrutura dramática, composta essencialmente de enunciados em primeira pessoa, não dá conta de fornecer. Dessa forma, a locução, única das três instâncias registrada no texto, permaneceria invariável diante das inúmeras situações nas quais poderia ser enunciada, ficando assim comprometidas a comunicação e a compreensão da mensagem. Essa perspectiva vai ao encontro da de semiólogos do teatro como Anne Ubersfeld e do próprio De Toro, que também reconhece a *parcialidade do texto dramático*. Confrontado com o texto narrativo, por exemplo, cuja totalidade e autossuficiência discursiva é garantida pela mediação de um narrador, o texto dramático forneceria, no máximo, “uma matriz potencialmente encenável” por meio das didascálias. Contudo, elementos extraverbais como a entonação, os gestos, o espaço, ou seja, as “condições de exercício da palavra” dependeriam do processo de encenação para se concretizarem. Visto deste modo, a especificidade do discurso teatral reside no fato de que não se trata unicamente de um discurso literário, mas de um tipo de “manifestação espetacular específica” que depende desses “suportes” paralinguísticos para concretizar a mensagem.¹⁷

Considerando isso, Wise constata:

O texto dramático, composto como é exclusivamente de enunciados diretos em primeira pessoa, sem material lexical circundante, é, portanto,

¹⁵ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 17. Do original: “todo acto de lenguaje que [...] realiza una acción designada: se trata de un acto performativo”. Tradução minha. Grifo meu.

¹⁶ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 17. Do original: “[...] totalmente de la situación de enunciación [la situación pragmática] y que tienen como función influenciar al alocutor: halagar, amedrentar, etc.”. Tradução minha.

¹⁷ Esta discussão se encontra bastante aprofundada no primeiro capítulo do livro *Semiótica del teatro*, intitulado “El discurso teatral”. Os termos utilizados entre aspas no parágrafo estão nas páginas 24 e 25 e são do autor, exceto os conceitos de “suporte” e de “manifestação espetacular específica”, que são do português José Antonio Saraiva, citado por De Toro.

particularmente mal equipado para transmitir o significado de suas locuções.¹⁸

Paul Zumthor parece de alguma forma se alinhar a essa perspectiva quando, ao explicar sobre a já mencionada oralidade segunda, pontua: “[ela] se recompõe com base na escritura num meio onde *esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário*”.¹⁹ Não obstante o pensamento do historiador estar em grande medida voltado ao universo da poesia oral na Idade Média, interessa-me o seu ponto de vista – que suponho atemporal – sobre a escrita como barreira para a transmissão dos valores da voz. É sabido que Zumthor está sempre travando elegantes batalhas com a escritura, seja ela como ferramenta secundária e atrasada de registro de um fenômeno que pertence, por essência, ao ouvido (neste caso ela seria apenas aproximativa), seja como ferramenta primária da criação poética. Apesar de reconhecer que o tempo – testemunha do câmbio de uma transmissão oral-auditiva para uma gráfico-visual²⁰ – foi dando à escrita autonomia e capacidade para criar objetos de arte autônomos (como ele exemplifica com o romance), o medievalista nunca deixa de apontar a sua opacidade como veículo da voz na poesia: “[...] a escritura da linguagem, paralisada pela *inércia* da tradição alfabética, só pôde finalmente se impor às línguas modernas sufocando nelas os ecos da voz viva”.²¹

Até aqui, acompanhamos um debate que pôs em evidência aquilo que aparta o texto da representação; contudo, embora sejam instâncias discursivas distintas, escritura e oralidade, texto e cena se encontram inevitavelmente dentro do fenômeno teatral. Não obstante a inércia da escrita ou a sua limitação ao ato locutório, o teatro foi, desde a sua gênese – ao menos na perspectiva arqueológica que estamos assumindo aqui –, essa prática artística dobrada,²² bifacetada tal qual a conhecemos hoje. E uma dobra é uma sorte de eixo que liga duas partes, que, embora ocupem dois espaços, se complementam, integram uma coisa só. Talvez por isso Anne Ubersfeld afirme em *Para ler o teatro* que a tarefa do dramaturgo é “fazer do texto

¹⁸ WISE. *Dionysus Writes*, p. 96. Do original: “The dramatic text, composed as it is exclusively of direct first-person utterances without surrounding lexical material, is therefore especially ill equipped to convey the meaning of its locution”. Tradução minha.

¹⁹ ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 18. Grifo meu.

²⁰ Ver mais em: ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 23.

²¹ ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 115. Grifo meu. A discussão apresentada neste parágrafo é feita mais especificamente no capítulo 5 do livro, intitulado “A escritura”.

²² Convém esclarecer que o uso da metáfora da “dobra” em todo este trabalho não faz eco, *ao menos propositalmente*, às suas aplicações em trabalhos que, não obstante, são de enorme importância para os estudos literários, como o conceito de dobra desenvolvido por Gilles Deleuze à luz dos pensamentos de Leibniz e Michel Foucault. Embora o universo semântico da palavra permita acercamentos entre essas aplicações e a nossa, a “dobra” aqui se coloca a serviço de um pensamento próprio a esta investigação, referindo-se à outra parte concreta e indissociável de uma das partes do fenômeno teatral, a saber, o texto e a cena.

teatral uma leitura que se projeta em uma representação eventual”²³ ou De Toro identifique no texto dramático uma “matriz potencialmente encenável”, como já vimos. Ambas as compreensões supõem uma consciência aguçada da dobra teatral que tem precedentes registrados na cultura gráfica ao menos a partir do Renascimento, na aurora europeia do impresso e do drama visto como fenômeno editorial.

Ao referir-me a uma “consciência da dobra”, penso nos distintos esforços gráficos empreendidos entre os séculos XVI e XVIII que buscaram, com mais ou menos sucesso, estabelecer uma aproximação entre escrita e performance, evocando, no caso do teatro, não apenas a dimensão *vocal* que o texto pode alcançar, mas, de um ponto de vista mais ampliado, a sua dimensão *performática*. Esses esforços serão discutidos a partir da exposição de casos estudados pelo historiador Roger Chartier na obra *Do palco à página*, pretendendo com isso demonstrar que o aproveitamento de dispositivos da própria escrita e de outros recursos tipográficos que a imprensa passa a oferecer deram ensejo à criação de uma linguagem gráfica responsável por aproximar o drama inscrito não só de sua oralidade, mas das outras dinâmicas cênicas que compõem a performance teatral.

No primeiro capítulo do livro, “Formas de oralidade e publicação impressa”, Chartier expõe alguns fatos que nos interessam neste sentido, como a iniciativa do poeta seiscentista francês Pierre de Ronsard, que em seu *Abrégé de l'Art poétique françois (Resumo da arte poética francesa*, em tradução livre) recomendava a supressão, na ortografia, de letras supérfluas à fala, como a substituição de ‘qualité’ por ‘kalité’ e de ‘languaje’ por ‘langaje’, e a adoção de grafias do espanhol que representassem melhor alguns fonemas da língua francesa, como o ‘ñ’ para ‘monseigneur’.²⁴ No mesmo século, na Inglaterra, são mencionados dois esforços semelhantes, cujos títulos já dão conta de seus propósitos: um manual que, em tradução fornecida pelo livro, intitulou-se “Manual de ortografia contendo o método certo, e suas justificações, de como escrever ou pintar a imagem da voz humana do modo mais próximo do natural”, de John Hart, publicado em 1569; e o “Manual para a retificação da ortografia do discurso em inglês”, do impressor William Bullokar, publicado onze anos depois.²⁵

Como fica evidente, os exemplos acima se voltam mais à pronúncia das palavras, esforços que, embora documentem um vínculo ainda profundo (para não dizer indissociável) da poesia com um modo oral de transmissão, foram tidos à época, como pontua o autor, como

²³ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. xiii.

²⁴ Ver mais em: CHARTIER. *Do palco à página*, p. 28.

²⁵ Ver mais em: CHARTIER. *Do palco à página*, p. 29.

radicais e ousados. Em oposição a essa desmesura por parte de escritores reformistas, “frequentemente ridicularizados, chamados de pedantes pelos dramaturgos [...]”,²⁶ o historiador discute iniciativas em sua opinião mais moderadas e, por isso, mais determinantes à época, encabeçadas também por outros agentes do impresso, como editores, revisores e impressores. Importante assinalar que os casos apresentados a seguir refletem um momento da cultura ocidental no qual, muito em função do aparecimento da imprensa, o texto é matéria-prima de uma cadeia cada vez mais vibrante de produção, circulação e recepção de objetos de leitura. Por isso será necessário diferenciar desde já ao menos dois estados do texto literário: aquele que resulta de sua composição primária (e nos casos em que ele não é publicado, como acontece muitas vezes com o dramático, o processo para por aí) e aquele que é fabricado coletivamente enquanto objeto de leitura. Estabelecendo esta diferença, jogo luz para uma série de procedimentos gráficos, estéticos e semióticos nele operados em função de sua publicação e que certamente contribuirão a dar-lhe sentido. Aqui faço eco ao pensamento do bibliógrafo Donald Francis McKenzie, que por meio de sua *Sociologia dos Textos* defende que o meio sempre repercute sobre o significado da mensagem e por isso define a Bibliografia como a disciplina que estuda os textos como formas registradas, produtos de esforços coletivos, em oposição à tradição preponderante da crítica literária que pressupõe a sua natureza autossuficiente, ignorando assim as circunstâncias históricas, sociais e materiais que os tornaram objetos de leitura.²⁷

Se ora me dedico a pensar nos esforços gráficos que buscaram aproximar texto e performance, devo levar em conta que podem ter sido empreendidos *a priori*, num processo primário de composição (como talvez seja o caso dos diálogos e das didascálias), mas também *a posteriori*, como parte de um pensamento editorial que é governado pelos diferentes interesses da recepção²⁸ e de uma economia do texto que começa a delinear-se. Em todo caso, suponho ser mais conveniente assumir o segundo cenário, entendendo que as textualidades nos chegam sobretudo elaboradas em um projeto de leitura. Com isso, não ignoro as escolhas intelectuais do autor, mas abraço, por outro lado, possíveis interferências

²⁶ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 29.

²⁷ Ver mais no capítulo “O livro como uma forma expressiva” em: MCKENZIE. *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*, p. 21-47. No próximo capítulo deste trabalho (seção “Um olhar sobre a edição”) também discutimos mais a fundo a Sociologia dos Textos de McKenzie.

²⁸ É importante compreender que, historicamente, é complexa e variada a relação que se estabelece entre texto literário e leitor, e isso interfere fatalmente nos modos de transmissão da obra. A leitura silenciosa, por exemplo, tida muitas vezes como categoria universal e atemporal para a crítica – como assim o denuncia Chartier –, é prática já tardia no mundo teatral, sendo o texto dramático como objeto de leitura pensado antes para a declamação em voz alta. E somada a essas duas formas de recepção, há ainda uma terceira, a apropriação do texto para montá-lo no palco.

de outros atores envolvidos na construção de sentido da obra e em sua elaboração orientada para os leitores.

Diante disso, retorno aos esforços gráficos mais moderados, e portanto mais decisivos, sobre os quais falávamos acima. É digno de nota um recurso adotado nos quatro volumes da *Franciade*,²⁹ a epopeia inacabada de Pierre de Ronsard, dado a ver nas advertências ao leitor, que consistiu em usar sinais de pontuação em favor da enunciação do discurso, como fica exemplificado neste trecho: “[...] suplico-te ainda, desde já, que sempre que vires este sinal ! eleves um pouco tua voz para dar graça ao que estará sendo lido”.³⁰ Também menciono o caso de *La Punctuation de la langue française (A Pontuação da língua francesa*, em tradução livre), do autor e editor Etienne Dolet. Publicada em 1540, a obra designa extensões distintas para as pausas da fala segundo os símbolos ‘vírgula’, ‘dois-pontos’ e ‘ponto final’. Chartier nos conta que as convenções de Dolet foram tão determinantes que dois séculos depois os dicionários seguiam preconizando-as.³¹

No âmbito do teatro, o historiador se atenta para o pendor de alguns dramaturgos para levar a performance ao texto dramático, ou melhor, à obra impressa que o publica, e o caso de Molière nos ajuda a entendê-lo. Se por um lado é conhecida a sua resistência em publicar as próprias obras, já que, à época, a publicação de uma peça dava o aval para que outras trupes pudessem encená-la, por outro, em razão do aparecimento de cópias piratas de seus textos, obtidas sem a autorização de impressão do governo real, ele se viu obrigado a fazê-lo. Tal necessidade, somada à sua convicção de que uma obra teatral deveria ser julgada não pela sua leitura, mas por sua representação,³² talvez expliquem por que Chartier atribui a Molière senão a intenção direta, ao menos uma inclinação em levar a ação para o texto impresso, sobretudo a partir de sinais de pontuação, como fica sugerido aqui: “A partir daí podemos começar a entender a pontuação como um dos dispositivos possíveis (com a imagem e a

²⁹ Para esta análise, Chartier usa o tomo II do volume *Oeuvres complètes*, de 1565, seção “Les Quatre premiers livres de la Franciade”, bloco “Au Lecteur”.

³⁰ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 29. Tradução de Bruno Feitler fornecida pelo próprio livro.

³¹ Ver mais em: CHARTIER. *Do palco à página*, p. 30.

³² Molière não foi o único a pensar dessa forma. Chartier relata brevemente uma tensão, desde a Antiguidade, entre duas formas de julgamento estético de peças de teatro: uma que parte de sua leitura e outra de sua representação e dos efeitos causados no público. A primeira, encabeçada pelos eruditos, se orienta certamente pela *Poética*, de Aristóteles, para quem a fidelidade às regras só pode ser medida pela leitura. Já a segunda, Chartier atribui sobretudo aos dramaturgos, que priorizavam o acontecimento cênico e a avaliação de seus efeitos na plateia. Para o historiador, são dignas de nota as querelas literárias que evidenciam essa tensão no século XVII, exemplificadas nas polêmicas que giraram em torno das obras de Lope de Vega e de Corneille. Ver mais em: CHARTIER. *Do palco à página*, p. 21.

indicação cênica) que permitiam que uma parte da ‘*action*’ fosse restaurada no texto impresso”.³³

Contribui para esse diagnóstico a análise sistemática da pontuação que ele levou a cabo em distintas edições das peças de Molière, que o conduz à constatação, dado o uso copioso de vírgulas e de outros recursos nas primeiras edições, de uma ligação evidente do dramaturgo com a oralidade,

[...] por permitir que o texto impresso fosse recitado ou lido em voz alta, ou por dar aos leitores que o liam silenciosamente a possibilidade de reconstruir para eles mesmos o ritmo e as pausas da *performance* dos atores.³⁴

Como já sinalizado, Chartier atesta uma presença mais forte de sinais gráficos nas edições “originais”, datadas de meados do século XVII, se comparadas às edições tardias, por sua vez publicadas entre fins do século XVII e o século XIX.³⁵ Naquelas, encontra-se uma abundância de vírgulas e letras maiúsculas usadas para distinguir os falares dos personagens, como é o caso do Mestre de Filosofia e do Mestre da Dança da edição de 1669 de *O burguês fidalgo*.³⁶ Tal recurso também teria sido utilizado na edição de 1607 da comédia *Volpone*, do dramaturgo renascentista inglês Ben Jonson. Trata-se, para Chartier, de dispositivos que dão ao leitor duas possibilidades: a de relembrar a performance dos atores, caso ele tenha visto o espetáculo, ou, caso contrário, a de imaginá-la. Na cena dos retratos d’*O misanтроpo* de 1667, outro exemplo, há a presença de seis vírgulas a mais do que em edições mais modernas, o que permite, em sua visão, que “[...] se reconstrua o modo como Climene, isto é, como a atriz que interpreta o papel de Climene, deve enfatizar algumas palavras, introduzir pausas ou elaborar a gestualidade”. No que diz respeito a enfatizar palavras, é digno de nota o exemplo que o autor nos dá dos últimos dois versos de *O tartufo ou O impostor*, em cujas edições mais modernas não há o emprego de vírgulas, mas na de 1669 elas parecem ter uma funcionalidade bem importante, como vemos aqui:

³³ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 31.

³⁴ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 32. Grifo do autor.

³⁵ Essa diferença pode ser explicada pela hipótese comentada por Chartier de uma suposta mutação observada no uso da pontuação, que de início prioriza a oralidade mas que depois passa a servir à sintaxe. A virada de uma prática para a outra dataria, para William Nelson, do fim do século XVII, mas Chartier vê nesta datação um problema preliminar, já que no universo do impresso não se sabe sequer a quem atribuir tais escolhas, se ao autor ou aos diversos outros agentes do texto. Diante desse impasse, ele lista algumas hipóteses de estudiosos, entre as quais a formulada por Malcolm Parkes (1993), que aventa a possibilidade de ter havido um equilíbrio, desde o Renascimento até os dias atuais, entre ambos os usos. Ver mais em: CHARTIER. *Do palco à página*, p. 25; 34.

³⁶ Ver mais em: CHARTIER. *Do palco à página*, p. 32.

*E com enlace afável, coroar em Valério,
a flama de um amante generoso, e sincero.*³⁷

A última vírgula, que antecede a palavra ‘sincero’, assinala a pausa que irá conferir o tom irônico da fala, já que o predicado que será proferido em seguida, sincero, é antônimo daquele que dá título à peça, ‘tartufo’ – aquele que engana.

Contemporâneo e conterrâneo de Molière, o escritor Jean de la Bruyère dá mais exemplos do que Chartier chamou de “zelo que alguns autores dedicavam à pontuação das edições impressas de suas obras”,³⁸ escrúpulo que é certamente indicativo de um preparo textual voltado a um tipo específico de recepção, no caso de La Bruyère e da edição de 1696 de seu *Os caracteres (Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle)*, revisado por ele mesmo, a leitura em voz alta em eventos seletos. Dentre os exemplos dados, destaco aquilo que Chartier considera como uma intenção do próprio autor, dar às suas máximas o status de partituras musicais, “[...] sem a interrupção de pontos finais, com uma alternância de sequências agitadas – cujo ritmo é dado por uma sucessão de vírgulas – e de sequências mais longas sem pontuação”. As maiúsculas e o itálico também têm a sua contribuição para o caráter oral das sentenças de *Les Caractères*. Tanto as primeiras, usadas em palavras no meio da frase para que o orador as enfatizasse por meio de pausa ou de elevação da voz, quanto o segundo, usado como aviso de ironia, são, para o historiador, indiciais da grande influência destes dispositivos sobre o sentido do texto, contribuindo para “os efeitos visuais e semânticos produzidos pelas formas de inscrição do texto na página”.³⁹

Ainda a propósito da dimensão oral do discurso inscrito, trago o caso do norte-americano oitocentista Benjamin Franklin, que dentre outras atividades fora também editor e impressor. Franklin buscou meios institucionais de aparelhar o texto impresso com dispositivos da oralidade. Como nos explica Chartier, a iniciativa fez parte de um projeto republicano mais amplo de fortalecimento do espaço político nos Estados Unidos que consistiu em reforçar o papel do orador público. Faziam parte do programa o incentivo, na escrita de discursos públicos, ao uso de gêneros textuais ligados à oralidade, como o provérbio; o aprendizado das técnicas de leitura em voz alta como parte do currículo escolar; e aquilo que mais nos interessa, uma reforma das regras tipográficas que facilitasse a oralização do texto, iniciativa conhecida por *tipografia expressiva*. A empresa preconizava o

³⁷ MOLIÈRE citado por CHARTIER. *Do palco à página*, p. 32. Tradução fornecida pelo próprio livro. A ausência desta vírgula se observa inclusive em edições contemporâneas, como a que tenho em mãos, publicada no Brasil em 1976 pela Abril Cultural, cujos últimos dizeres são: “coroando em Valère, por doce enlace, a chama de amante generoso e sincero”.

³⁸ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 34.

³⁹ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 34. Grifo meu.

uso de itálicos, letras maiúsculas e o aporte de novos sinais de pontuação, como as marcas expressivas ‘j’ e ‘z’ da língua espanhola, cuja função é avisar ao leitor, desde o início da frase, qual o tom deve ser dado a ela.⁴⁰ Vale comentar ainda a comparação que Chartier faz entre a iniciativa de Franklin e a opinião contrária que os seus contemporâneos franceses Condorcet e Malesherbes tinham em relação à oratória retórica – de que ela produzia paixões e emoções desconfiáveis – e justamente por isso “[...] enalteciam a invenção de Gutenberg”.⁴¹ Encontro aí uma ironia, já que, como estamos vendo, é justamente a imprensa de Gutenberg que colabora com intento de Franklin.

Como estamos acompanhando, a despeito das limitações expressivas da página, houve movimentos que, pelo menos a partir do surgimento da imprensa (e das iniciativas editoriais que capitanearam a publicação de peças de teatro), buscaram promover uma aproximação do texto – ou do impresso que o publica – com a cena. Esforços que atestam uma consciência não apenas da oralidade que acompanha o texto teatral, mas de uma performance mais complexa, construída por uma série de sistemas significantes que ultrapassam o estritamente verbal. Consciência que se desdobra em novos modos de se pensar o texto teatral e, mais ainda, o aparato de leitura que o portará. Vimos alguns exemplos disso na esfera oral do discurso, materializada, dentro das possibilidades, por dispositivos tipográficos ligados ao texto, como sinais de pontuação, o uso do itálico e de letras maiúsculas. Mas o texto e o livro perseguiram outros domínios da cena com a ajuda daquilo que a imprensa agora torna mais operacional: os paratextos.

No segundo artigo de *Do palco à página*, intitulado “O texto de teatro: transmissão e edição”, Chartier expõe um pensamento que nos ajudará a compreendê-lo, o de que *as formas impressas de uma peça também são um tipo de performance*.⁴² Buscarei explicá-lo. Seu pensamento começa a delinear-se a partir da exposição do caso do “in-décimo segundo ruim” de *George Dandin ou o marido confundido*, a peça de Molière que fora pirateada no mesmo ano de sua publicação legal, em 1669, com um tratamento editorial, segundo o historiador, medíocre.⁴³ Parte do artigo se dedica a expor o turbulento cenário das publicações de teatro na França setecentista, marcado por práticas astutas de corrupção textual. O autor faz uso deste e de outros casos para delimitar a sua posição contrária à tradição da crítica literária que se

⁴⁰ Ver mais em: CHARTIER. *Do palco à página*, p. 35.

⁴¹ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 35.

⁴² CHARTIER. *Do palco à página*, p. 53.

⁴³ Segundo consta, o exemplar ignora o nome do editor ou do impressor, além de haver sido impresso em papel ruim. Ademais, a prática de transcrição de memória que, comprovadamente, permitiu que a peça fosse editada (Chartier é veemente em afirmá-lo e o prova por evidências) gerou inúmeros erros que prejudicaram a compreensão fabular, como a omissão de frases, trechos confusos e equívocos de tradução. Ver mais em: CHARTIER. *Do palco à página*, p. 48-49; 57-61.

apropriada da noção de autor absoluto para exercer seus julgamentos estéticos, pressupondo com isso que a obra é sempre a mesma, e ignorando, conseqüentemente, as diferentes formas materiais – ou “performances” – que ela ganha ao longo do tempo.⁴⁴ Como argumento, ele relata detalhadamente dois diferentes contextos em que *George Dandin* fora encenada em 1668, um diante da corte francesa, em uma festa régia, e outro em temporada regular no teatro do Palais Royal, para declarar “[...] que o sentido de uma obra depende sempre da maneira como ela é apresentada aos seus leitores, espectadores ou ouvintes”.⁴⁵ Diante desta pluralidade cognitiva, e aqui arremato a minha explicação, ele abarca como uma das três variáveis que incidem sobre a apreciação estética do teatro “[...] as diversas modalidades cênicas e performáticas do texto”.⁴⁶

Assim, compreendendo a forma impressa de uma peça como um tipo de performance, levamos em conta as singularidades sob as quais ela se apresenta e a relevância delas na construção de sentido da obra. Em uma chave vizinha de leitura, proponho as noções de “modalidades cênicas” e “modalidades performáticas” para identificar e tratar os diversos modos a partir dos quais a cena pode ser evocada no texto dramático, concebendo-a em toda a sua complexidade formal e estética, que transborda, claro, a instância dialógica. Neste sentido, rompem-se os limites do texto propriamente dito – seus diálogos, didascálias – para que se ocupem outros espaços do livro onde a mediação da cena também pode ser operada. É o caso de edições setecentistas francesas que fazem uso de dispositivos paratextuais com o intuito de “[...] reduzir a distância entre o palco e a página”.⁴⁷

No ano de 1666, sai a publicação de *O amante médico*, de Molière, em cuja advertência ao leitor, como identifica Chartier, se lê: “É sabido que as peças só são feitas para serem representadas, e eu só aconselho a leitura desta às pessoas que têm olhos para descobrir, pela leitura, todo o jogo teatral”.⁴⁸ A despeito da fidelidade ao palco demonstrada pelo autor de comédias, já advertida aqui, parece ter sido grande o seu esforço (certamente em conjunto com outros agentes do livro) em pelo menos insinuar o mundo cênico na página. Atestam-no, além do que já comentei na esfera enunciativa, as gravuras presentes nos frontispícios de várias edições de seus textos (ver Imagem 1), levadas a cabo quando ele ainda estava vivo. Por ilustrarem uma cena específica da peça, sugeriam elementos da encenação como o cenário e os figurinos e ofereciam ao leitor, portanto, matéria imaginativa para

⁴⁴ Ver mais em: CHARTIER. *Do palco à página*, p. 62.

⁴⁵ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 52.

⁴⁶ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 53.

⁴⁷ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 54.

⁴⁸ MOLIÈRE citado por CHARTIER. *Do palco à página*, p. 54. Tradução fornecida pelo livro.

vislumbrar a cena. Outro dispositivo identificado por Chartier diz respeito às indicações cênicas, que “[...] faziam com que os leitores imaginassem as entradas e saídas, os movimentos, enfim, a interpretação dos atores”.⁴⁹ Trata-se, para o historiador, de recursos que permitiam que “[...] parte da encenação passasse para dentro dos limites do texto impresso”.

**Imagem 1 – Gravuras “cênicas” em edições teatrais setecentistas –
A escola de maridos (1664) e Médico à força (1667), de Molière**



Fonte: MOLIÈRE. *L'ecole des maris*, vue 7; 9 / MOLIÈRE. *Le medecin malgré lui*, vue 12-13. (Páginas pré-textuais extraídas dos respectivos livros, digitalizados pela Gallica/Biblioteca Nacional da França).

⁴⁹ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 54.

A exposição feita acima joga luz a um período histórico que, em meio à constituição de uma cultura editorial, se atenta para a problemática da relação texto-representação, considerando, sobretudo, que a partir dali o texto alcançará uma recepção cada vez mais numerosa e diversa. Não se trata aqui de defender a coincidência entre um e outro. De fato, e isso deve ficar claro, a distância entre texto e espetáculo é inegável por diversos motivos e se torna ainda maior quando, no século XX, a encenação conquista um espaço criativo que extrapola os limites do texto.⁵⁰ Compreende-se também o que há de efêmero e incapturável no acontecimento cênico, aquilo que transcende a instância do significado e produz presença para além do que o sentido não consegue transmitir.⁵¹

Trata-se, por outro lado, de entender que o texto dramático, apesar de apresentar materialmente início e fim, não é fechado em si mesmo; que há nele, desde sua composição primária, uma rachadura de onde se vislumbra o seu fora, a encenação; e que tal dinâmica de dentro e fora – ou de inscrição e virtualidade – compõe o horizonte de expectativa do seu leitor. Com efeito, como visto na Introdução, o drama clássico teria pousado na Grécia preliminarmente como elaboração textual, mas a performance sempre constituiu sua ontologia. Some-se a essa dupla engrenagem a perspectiva de transformação que um texto pode ganhar quando passa de composição primária a objeto de leitura e consumo, no qual se debruçam então outros trabalhadores do texto. Pensado para uma recepção, ele não aterrissa nos olhos do leitor como um conjunto de letras organizadas. Graças a um pensamento editorial, visual e tipográfico, as páginas em que ele se inscreve estão também ocupadas por outros elementos – ou dispositivos, como os chama Chartier – responsáveis por produzir efeitos semânticos e estéticos e, de algum modo, registrar a performance que, é certo, está sob vários fatores implicada na criação do dramaturgo.

⁵⁰ No próximo capítulo, comento mais sobre este tema nas seções 2.2 (“Um olhar semiológico sobre o texto dramático”) e 2.3.2 (“A ‘escrita de palco’”).

⁵¹ Tomo emprestado o enunciado que dá título ao livro de Hans Ulrich Gumbrecht, *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, publicado pela editora PUC Rio em 2010.

2. EDITAR TEATRO

A formulação que dá nome ao capítulo carrega duas noções extremamente importantes para esta pesquisa, *edição* e *teatro*, mas amplas o suficiente para que nos debruçemos sobre cada uma delas de modo a afinar o olhar que lhes será lançado e preparar o leitor para a articulação entre uma e outra que o segue. Se este título sugere uma prática, é preciso antes ficar claro que não se pretende aqui preconizar um modo ideal de executá-la, de maneira que não assumimos uma perspectiva normativa. Seria inclusive um tanto arriscado estabelecer ou pressupor uma norma neste âmbito, dada a pluralidade de gêneros teatrais, a multiplicidade de formas de composição de um texto e as diferentes maneiras de se “ler” uma peça. Assim, temos motivos suficientes para sugerir que as práticas editoriais, bem como as concepções do livro teatral, ultrapassam uma única forma. Como reflete Paul Zumthor sobre as incertezas que rodeiam as tradições manuscritas de textos orais, “[...] o complexo é muitíssimo mais provável do que o simples, e o uno é muitíssimo menos provável que o diverso”.¹

Anne Ubersfeld aponta em *Para ler o teatro* que “[...] grande parte das obras clássicas francesas, da Idade Média ao século XX, são teatrais”.² Na França de meados do século XIX, por exemplo, observa-se uma ampla adesão à leitura de peças, que por sua vez responsabiliza-se pela intensificação da atividade editorial em torno delas, a ponto de o historiador francês Jean-Yves Mollier afirmar que “a primeira representação de uma comédia, de um drama, não se concebia sem a venda, na mesma noite, em uma sala ou ao entorno do teatro, do texto impresso”.³ No Brasil do mesmo período, o mundo livreiro também tomou ciência do interesse dos leitores por publicações teatrais, tanto locais quanto estrangeiras, como mostra o historiador Rodrigo Camargo de Godoi a partir das iniciativas do editor pioneiro Francisco de Paula Brito em financiar e publicar obras dramáticas nacionais e importar peças portuguesas. Godoi relata também a empresa de um deputado paulista de nome Gavião Peixoto, que em 1857 apresenta na Câmara um projeto de lei de proteção aos direitos dos autores dramáticos, alegando que o teatro é “[...] geralmente compreendido como a fórmula literária mais do gosto do público”.⁴

Considerando, portanto, o volumoso e diverso repertório material que a edição teatral tem nos legado, entendo que o trabalho que aqui se expõe seja antes especulativo, pois vem se

¹ ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 46.

² UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. XII.

³ MOLLIER citado por GODOI. *Um editor no Império*, p. 225. A obra na qual se encontra a citação é *Michel & Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne*, 1836-1891 (Paris: Calmann Lévy, 1984).

⁴ GODOI. *Um editor no Império*, p. 225. Ver mais no capítulo n. 17 da tese de Godoi, “Mutualismo literário”, p. 225-231.

dedicando a construir uma reflexão sobre as relações entre texto dramático e cena e sobre como a edição se insere nesta intrincada articulação. E investigativo, na medida em que sistematiza um caminho teórico que torne possível essa especulação. Assim, divido o capítulo em quatro partes, sendo a primeira dedicada a pensar os domínios da edição, buscando demonstrar a sua relevância na materialização de um projeto de leitura que excede a instância autoral primordial. A segunda parte, além de apresentar a Semiologia na qualidade de campo fértil para a compreensão do texto teatral como prática cênica, discute a noção de “texto perfurado” e as relações semiológicas entre texto e espetáculo, cuja compreensão será relevante ao profissional do livro que se proponha a conceber uma obra que tem necessidades próprias. A terceira parte, de igual relevância para o mesmo propósito, apresenta duas categorias textuais da práxis teatral que estabelecem um diálogo maior com a cena. Por fim, na última parte proponho, à luz do que foi exposto, uma reflexão sobre os horizontes editoriais que se apresentam ao fenômeno teatral, lançando mão da noção de “livros latentes”.

2.1. Um olhar sobre a edição

A edição é uma prática que pode responsabilizar-se, como vimos no primeiro capítulo, por operações textuais e paratextuais de mediação da cena no texto teatral e, de forma ainda mais elementar, pela realização material e semântica da obra que chega ao leitor. Mais do que um texto, um livro é um projeto de leitura. O discurso nele registrado passa, portanto, de uma dimensão exclusivamente autoral para uma dimensão editorial e ganha, nesse percurso, outro estatuto. Tenho em mãos uma edição de 1944 do texto teatral *O avaro*, de Molière, cujo projeto editorial gostaria de apresentar. Trata-se de uma peça escrita no século XVII, levada a público pela primeira vez em 9 de setembro de 1668 no Palais Royal, em Paris, mas o livro em questão não acolhe apenas o texto dramático. O título que figura na capa é *O avaro – tradução brasileira, estudo bio-bibliográfico e resumo da História do Teatro Francês por Bandeira Duarte* e, na folha de rosto, vemos que integra uma coleção intitulada “Biblioteca de Teatro”, sob a organização de Bandeira Duarte.

Assim, para além da peça em seus cinco atos, o livro traz treze capítulos, assinados pelo crítico e tradutor carioca Bandeira Duarte, de um estudo bio-bibliográfico de Molière e da história do teatro francês que vai da página 9 à 107 (de um total de 208), inteiramente ornado por iluminuras nas capitulares creditadas a um certo Goulart. Em meio a esta seção, também se encontram dispersas quatro páginas em papel especial com imagens biográficas do autor, a saber: seu retrato feito pelo pintor Charles-Antoine Coypel; o retrato de seu

personagem Sganarelo na peça homônima, de autoria do pintor Simonin; a fotografia da poltrona que lhe serviu para interpretar *O doente imaginário*; e um quadro de Edmond Geoffroy que ilustra os tipos teatrais molierescos. Em seguida, logo antes do início da dramaturgia, o volume apresenta ainda uma breve análise da peça, feita também pelo tradutor, e, ao final, um índice remissivo dos nomes notáveis citados no Estudo. Na apresentação do livro, intitulada “Homenagem”, lemos as seguintes palavras de Duarte:

Duas oportunidades excepcionais, prestigiadas pela boa vontade dos editores, fizeram dêste volume alguma coisa mais do que êle seria, isto é, alguma coisa mais do que uma *simples edição* brasileira do “AVARENTO”: ser esta a primeira tradução que se fez no Brasil, ou pelo menos que se representou em um palco nacional por um conjunto nacional, da famosa comédia de Molière, e comemorar-se agora, a 1º de janeiro de 1944, o tricentenário da estréia em Paris, no “Jeu de Paume des Métayers”, da Porte de Nesle, situado mais ou menos onde é hoje a esquina das ruas de Seine e Mazarine, do “Illustre Théâtre” [...].⁵

Ou seja, mais do que uma “simples edição” que publica um texto de teatro, o volume da primeira tradução brasileira de *O avarento* representa um projeto mais amplo, resultado de um pensamento editorial que passa pela organização de Bandeira Duarte – responsável também por uma encorpada pesquisa histórica e iconográfica que compõe a dimensão paratextual da peça – e pela ornamentação de Goulart. Como o próprio Duarte comenta, a empresa editorial tem o abono de dois editores, identificados na página seguinte nas pessoas de Pedro de Souza e Zélio Valverde. Na mesma “Homenagem”, Duarte ainda informa-nos sobre a origem da iniciativa: um programa de divulgação cultural de uma Livraria Editora Zélio Valverde, que por sua vez incumbiu Duarte pela organização da obra.

Vemos, portanto, que entre o texto original e o livro existe uma mediação editorial, o que nos leva a constatar que a maneira pela qual o leitor se apropria de uma obra é tributária deste trabalho de concepção, preparação e tratamento orientado a uma recepção. No caso desta edição, vimos que é forjada pela iniciativa dos editores em criar um programa de divulgação cultural, e se constrói por seguidas tarefas e saberes assumidos por diferentes atores, que serão responsáveis por materializá-la. Assim, se um texto (literário, mas também de outra natureza) se torna objeto de leitura, investigação e crítica a partir de sua condição material, pensá-lo implica abarcar os processos técnicos e sociais por meio dos quais ele se constituiu e ganhou sentido. Eis a prerrogativa central do olhar crítico lançado por D. F. McKenzie à disciplina da Bibliografia, que ganha corpo no termo *Sociologia dos Textos*, sobre cujo percurso e implicações vale a pena fazer uma breve exposição na medida em que

⁵ MOLIÈRE. *O Avarento*, p. 7. Grifo meu. O Illustre Théâtre foi a companhia teatral fundada por Molière em 30 de junho de 1643.

afeta em grande medida os estudos da edição.⁶ Essa nova perspectiva confronta (ou revê, como ele propõe) uma postura “ortodoxa” e “restrita” da episteme bibliográfica que buscou aplicar-lhe limites muito rígidos com o intuito de conferir-lhe um status científico, resumível na seguinte afirmação do notável bibliógrafo inglês Walter Greg (1932):

O que importa ao bibliógrafo são pedaços de papel ou pergaminho cobertos com certos signos escritos ou impressos. Com estes sinais ele só se importa enquanto marcas arbitrárias; seus significados não são problema dele.⁷

O que a McKenzie mais parece explicar a postura de Greg são as proposições teóricas que procuraram aclimatar essa disciplina a outro campo, o da Semiologia,⁸ o que resultou na alegação central de que os signos contidos em um livro importam ao bibliógrafo apenas em sua dimensão icônica ou indicial, ignorando, portanto, a terceira categoria clássica da tríade sógnica, o símbolo. Grosso modo, isso quer dizer que toda inscrição a ser descrita ou catalogada por esse especialista é relevante apenas na medida em que não dependa de uma interpretação que estabeleça seu vínculo com o objeto ao qual refere, pois o sentido já está garantido pelas relações de semelhança (no caso do ícone) ou de contiguidade do referente (no caso do índice). Dessa forma, o signo não é interpretado, mas reconhecido e descrito. Já o seu significado simbólico, que não se dá sem um esforço de decodificação, e que portanto solicita um interpretante que o estabeleça, não seria relevante para o bibliógrafo. Para ficarmos em um exemplo simples, as iluminuras da edição de *O avarento* serviriam-no apenas em seu potencial icônico, dando-lhe matéria para um minucioso trabalho descritivo limitado a seus elementos físicos. Seu significado histórico (como continuidade de uma tradição medieval, por exemplo) e o novo sentido que aquela edição ganha ao carregá-las seriam por ele ignorados.

Mas como McKenzie diagnostica, a teoria muitas vezes hesita em seguir a prática, como é o caso em questão. O pensador demonstra-se convencido de que a perspectiva que parece ter orientado a premissa de Greg não dá conta de definir o que a bibliografia realmente faz, pois, como alega, ignora sua dependência de estruturas interpretativas e, com isso,

⁶ A Bibliografia como disciplina, ao menos em sua versão ortodoxa de tradição anglo-saxã, não é familiar às práticas acadêmicas brasileiras, sendo o seu correlato mais próximo o campo da Crítica Textual. Entretanto, seu escopo ampliado por McKenzie, com o devido reconhecimento dado à historicidade do texto e seu papel definidor para o significado daquilo que é (re)transmitido, vai ao encontro de uma tradição acadêmica sobretudo francesa, herdeira da História Social e da Cultura, caracterizada pela História do Livro (e mais tarde pela Cultura Escrita), tratada pelo autor como análoga a essa nova Bibliografia (ou Sociologia dos Textos). Por sua vez, como veremos, esse conjunto epistêmico será a porta de entrada para os estudos editoriais. Roger Chartier faz uma leitura acurada da proposta de McKenzie em: CHARTIER. “Bibliografia e história cultural”, p. 243-254.

⁷ GREG citado por MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 21.

⁸ Como investigação importante neste assunto ele cita o artigo “An Application of Semiotics to the Definition of Bibliography”, de Ross Atkinson, publicado na revista *Studies in Bibliography* em 1980.

negligencia o papel dos agentes humanos. “Se a bibliografia textual fosse apenas icônica, poderia produzir somente fac-símiles de diferentes versões”,⁹ defende ele em referência a um campo da disciplina que se atenta, na prática, mais que à descrição de ícones e índices de um livro, mas à sua historicidade imanente, às práticas técnicas e sociais de produção, reprodução e recepção que lhe deram sentido e o tornaram fruto daquele tempo. E em defesa da relevância simbólica dos signos para o bibliógrafo ele declara: “o problema, em minha opinião, é que no momento em que devemos explicar signos em um livro, diferentemente de descrevê-los ou copiá-los, eles assumem um *status* simbólico”,¹⁰ o que parece querer dizer que para além de meros representantes ou indicadores de algo, os signos manuscritos ou impressos em um livro carregam significados que se responsabilizam incontornavelmente pelo sentido que aquele exemplar carrega. Por este motivo, e fazendo coro à máxima *The Medium is the Message*,¹¹ do teórico da comunicação Marshall McLuhan, ele argumenta: “Se um meio influencia uma mensagem em qualquer sentido, então a bibliografia não pode excluir de suas próprias preocupações a relação entre forma, função e significado simbólico”.¹²

A pureza científica a que aspiravam esses teóricos incomoda McKenzie na medida em que anula a espessura simbólica das inscrições sgnicas – e no limite, do livro –, negando-lhe conseqüentemente, além de sua dimensão semântica, sua dimensão histórica. Provam-no os intentos de apartar a Bibliografia do campo da História, alegando que as incursões históricas desse ofício não eram propriamente bibliografia, mas história. Não obstante, o que se observa é que a práxis bibliográfica ultrapassa a teoria, uma vez que seus interesses, como detecta McKenzie, não mais se satisfazem pela descrição, mas sim “[...] pelo estudo histórico da feitura e do uso de livros e outros documentos”.¹³ Sob esta perspectiva o bibliógrafo estuda, além da composição formal dos textos, a sua transmissão por escritores, impressores, editores (e aqui já podemos assumir que nesses processos agregam-se camadas semânticas); a sua distribuição por diferentes comunidades e os significados a eles atribuídos pelos leitores, o que desemboca na seguinte definição de McKenzie: “bibliografia é a disciplina que estuda

⁹ MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 23.

¹⁰ MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 23.

¹¹ “O meio é a mensagem” é a afirmação central e título do primeiro capítulo do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964), de Marshall McLuhan, publicado no Brasil em 1969 pela editora Cultrix. A expressão advoga em favor da relevância máxima do meio na conformação da mensagem, em oposição à sua interpretação como mero veículo que a conduz.

¹² MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 23.

¹³ MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 24.

textos enquanto formas registradas e os processos de sua transmissão, incluindo sua produção e recepção”.¹⁴

A concepção de texto como forma registrada é de suma importância para compreender a perspectiva que aqui se apresenta, pois a ela subjaz o entendimento de que as formas afetam o significado. O texto é então enxergado não como um ente incorpóreo e imutável, mas como versão singular e material de um construto discursivo. Ele é resultado de um trabalho de transmissão que responde pelo manejo dos signos – materiais, linguísticos, tipográficos, iconográficos... – que lhe darão sentido. Por sua vez, as decisões editoriais que o materializam dependem fundamentalmente da leitura particular que se faz dele, motivo pelo qual, além da dimensão produtiva, a recepção do texto é extremamente cara à Bibliografia e à História do Livro. Compreender o caráter idiossincrático da leitura significa entender que é a ela que se deve a interpretação que irá orientar a reprodução material do texto. Com isso visto, a episteme bibliográfica revista por McKenzie propõe uma noção expandida do campo, colocando em relevo também os aspectos sociais do texto e do suporte. Em suas palavras, “[...] ela pode mostrar a presença humana em qualquer texto registrado”,¹⁵ sem dúvida determinante para o sentido que ele ganha:

Aquilo que os escritores pensavam que faziam ao escrever textos, ou impressores e livreiros ao montá-los e publicá-los, ou leitores ao tentar entendê-los são questões às quais nenhuma história do livro pode escapar.¹⁶

Eis as principais motivações para que ele cunhe então o termo *Sociologia dos textos*, não para substituir, mas para tentar descrever a bibliografia que se faz pragmaticamente:

Uma “sociologia dos textos”, então, contrasta com uma bibliografia confinada à inferência lógica de signos impressos como marcas arbitrárias em pergaminho ou papel. [...] Restrita aos valores não simbólicos dos signos, ela tentou excluir as desconcertantes complexidades da interpretação linguística e da explicação histórica.¹⁷

No mesmo capítulo do livro *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*, cujo título é inclusive bastante sugestivo de seu pensamento (O livro como uma forma expressiva), o bibliógrafo sugere ainda uma analogia provocativa entre a bibliografia e a crítica literária, instituindo nesta a mesma cisão instituída naquela: de um lado, as escolas críticas que desprezam os aspectos técnicos, históricos, sociais e circunstanciais da obra, mais notadamente o Formalismo e a Neocrítica (ou *New Criticism*), e de outro, aquelas que os abarcam. Ele cita o

¹⁴ MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 25. Grifo meu.

¹⁵ MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 46.

¹⁶ MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 33.

¹⁷ MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 28.

crítico e teórico da literatura Robert Scholes, que cunha essas duas posições respectivamente de *hermética* e *secular*.¹⁸ Para McKenzie, a ciência pura defendida por Walter Greg seria hermética, mas ao admitir-se nela a história torna-se secular. Não é preciso explicar por que ele privilegia a secularidade ao hermetismo, tanto no exercício bibliográfico quanto no crítico.

Certamente, a Sociologia dos Textos é mais profundamente compreendida à luz do próprio autor; no entanto, quis trazê-la ao menos em suas principais nuances pois nos fornece um olhar tão relevante quanto frutífero para se pensar o campo da edição. Numa cadeia social do texto, a prática editorial vincula-se mais intimamente ao seu processo de transmissão, que, como vimos, dá materialidade a um discurso que nunca foi autossuficiente, tampouco a-histórico. Ao contrário, ele depende de agentes humanos (à parte do autor) que o projetem em um suporte de leitura, manejem seus códigos e fixem-no, a despeito de sua gênese, no tempo de sua reprodução. A edição da peça de Molière que apresento no início do capítulo não é, assim, uma simples reprodução brasileira de um original escrito no século XVII. No limite, não há sequer um “original” dela, mas versões primevas registradas. Com efeito, o conceito editorial de original nos atende apenas quando se conceba que a origem de um texto não seja espiritual (ou incorpórea), mas material (ou encarnada). Quanto à primeira edição brasileira de *O avarento*, os tipos móveis dos quais é composta não se acomodaram nas páginas sem o trabalho de um tipógrafo e de um impressor que o fizeram partindo de uma versão traduzida do texto dramático. De seu lado, uma tradução é uma versão singular de um texto em outra língua, que não se estabelece sem escolhas linguísticas e gramaticais¹⁹ de um tradutor orientado por regras próprias de seu tempo. Não podemos nos esquecer dos paratextos já comentados no início – camadas semânticas sem dúvida determinantes. É nesse complexo processo “sociológico” que um texto ganha sua forma e significado e se torna o objeto que chegará às mãos do leitor, e é, portanto, a partir desta ótica que venho pensando o texto teatral enquanto publicação.

Em um trecho de *A ordem dos livros*, Roger Chartier – assumidamente herdeiro do pensamento de McKenzie –, embora majoritariamente dedicado à cultura escrita, sugere a ampliação do espectro material do discurso, até aqui circunscrito ao livro, para a voz, o que parece bastante instigante para seguirmos a reflexão:

¹⁸ A tradução espanhola do livro emprega o termo “civil”, que também me parece apropriado.

¹⁹ Lembremo-nos dos casos históricos tratados no primeiro capítulo, em que sinais de pontuação e outros dispositivos tipográficos, determinados nem sempre pelo autor, mas por outros agentes do texto, estabeleciam a ponte entre o texto dramático e a sua oralidade intrínseca.

As obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro, *transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro*. Compreender os princípios que governam a “ordem do discurso” pressupõe decifrar, com todo o rigor, aqueles outros que fundamentam os processos de produção, de comunicação e de recepção dos livros [...].²⁰

De fato, é interessante pensar na oralidade como uma outra realidade física do discurso, aplicável, portanto, a uma sociologia textual mckenziana. Sobretudo aquela oralidade chamada por Zumthor de *primária*,²¹ que não depende da escritura mas não por isso é menos material.²² Não obstante, as palavras de Chartier se referem mais especificamente à materialização vocal que se dá por meio de leitura, narração ou declamação em um palco de teatro, o que nos leva mais objetivamente ao nosso assunto. De modo geral, o teatro é uma prática artística que, como vimos no primeiro capítulo, tem o texto escrito, em alguma medida menos ou mais significativa, como orientador da performance, o que o coloca, sob este entendimento, numa outra categoria de oralidade de acordo com Zumthor, a *segunda*, que recompõe o que a escritura primariamente compôs. Assim, antes de a voz ganhar materialidade no palco e tornar-se uma realidade física, ela é inscrita num texto, que media então a enunciação que se realizará fora dele e que, uma vez publicado, torna-se uma forma registrada. Por isso a Sociologia dos Textos nos é tão importante: ela reconhece o lugar da edição no agenciamento da mensagem – neste caso, no agenciamento da relação texto-representação na publicação de teatro. Cabe-nos aqui, como indica Chartier, decifrar seus processos.

Voltando-me mais especificamente ao processo de produção do livro, convoco aqui a figura do editor, pensada como um dos seus atores fundamentais, cuja compreensão mais afinada será de suma importância para este trabalho. No artigo “Sobre o editor – notas para a sua história”,²³ o estudioso Aníbal Bragança irá traçar um interessante percurso histórico dessa função,²⁴ marcando também as permanências conceituais que a acompanharam. Ele nos

²⁰ CHARTIER. *A ordem dos livros*, p. 8. Grifo meu.

²¹ Para entender os três tipos de oralidade pensados por Zumthor, ver mais em: ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 18-19, ou na p. 33 deste trabalho.

²² A incorporação da voz também como materialidade de um texto, tornando pertinente o estudo de sua sociologia, revela o diálogo que Chartier estabelece com Zumthor, com o qual compartilha a defesa de uma crítica literária que não se desvincule da historicidade do texto. Tal afinidade é afirmada na introdução do livro *L'oeuvre, l'atelier et la scène* (Paris: Garnier, 2014), que publica as conferências de Chartier em Montreal a convite do Fonds Paul-Zumthor e que é dedicado ao medievalista.

²³ Artigo publicado em 2005 pela revista *Em Questão*, da UFRGS, fruto da tese *Eros pedagógico: a função editor e a função autor*, defendida em 2001 na USP.

²⁴ Ver mais sobre esse tema em: CAVALLO; CHARTIER. *História da leitura no mundo ocidental*; CHARTIER; MARTIN. *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romanstème à la Belle Époque*. [T. III]; CANFORA. *Il copista come autore*; FURNO. *Qui écrit? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte: 15e-18e siècle*.

recorda que o termo tem origem latina e denota dois movimentos, o de “dar à luz” e o de “publicar”. Na Roma Antiga, aquele que recebia este nome era responsável por *tratar* e por *multiplicar* manuscritos originais, garantindo um trabalho idôneo de suas cópias.

A fim de compreender as acepções contemporâneas do conceito de editor, Bragança cruza a leitura de dois pensadores brasileiros sobre o tema, Emanuel Araújo e Antonio Houaiss. O primeiro nos explica que, na língua inglesa, o mundo do impresso distingue com nomes distintos as funções de dar à luz e de publicar, respectivamente *editor* e *publisher*, sendo a primeira delas considerada pelo autor como basilar. Ao *editor* corresponde a função de organizador, responsável por “[...] selecionar, normalizar, revisar e supervisionar, para a publicação, os originais de uma obra e, às vezes, prefaciá-la e anotar textos de um ou mais autores”.²⁵ Trata-se daquilo que Bragança resume à ação de “[...] preparar, dar o ‘afeiçoamento’, aprontá-lo, dá-lo à luz, fazê-lo nascer”.²⁶ Já ao *publisher* corresponde a função de multiplicador, aquele que por meio dos processos da edição gráfica multiplica um exemplar e torna-o acessível ao público, distribuído e vendido em livrarias ou em outro canal de distribuição. O *publisher* seria então, conforme Araújo, “[...] o proprietário ou responsável por uma empresa organizada para a publicação de livros”.²⁷

No que concerne à primeira função, de *editor*, Antonio Houaiss entende que seu conteúdo semântico abarca, sob uma perspectiva amplificada, o sentido de autor; no entanto, à diferença do inglês, o léxico do português (assim como o de línguas neolatinas como o francês, o espanhol e o italiano) não diferencia ambas as funções. Nessas línguas, a palavra ‘editor’ designaria um conceito expandido, que abrange um “complexo de campos de trabalhos distintos, que vão desde a direção editorial até as atividades de distribuição e vendas [...]”.²⁸ Assim, seriam confundidos no ‘editor’ os encargos da editoração (que corresponderiam ao *editor*) e os da prática editorial (que corresponderiam ao *publisher*).

Após cruzar os dois autores, Bragança opina que a concepção de editor que une ambas as funções, de dar à luz e de publicar, é a que melhor representa o complexo campo de suas atividades, especialmente porque lhe insere implicitamente a publicação, não no sentido de dar à luz, mas de fazê-lo conhecido, consumido, lido. Ele também endossa a visão de Houaiss de o *editor* estar abarcado em um conceito amplo de autor, defendendo que, em muitos casos, ambos de fato se confundem: “É dele a ‘causa principal, a origem de’, atribuições semânticas

²⁵ ARAÚJO citado por BRAGANÇA. Sobre o editor – notas para a sua história, p. 220.

²⁶ BRAGANÇA. Sobre o editor – notas para a sua história, p. 220.

²⁷ ARAÚJO citado por BRAGANÇA. Sobre o editor – notas para a sua história, p. 220.

²⁸ HOUAISS citado por BRAGANÇA. Sobre o editor – notas para a sua história, p. 221.

do conceito de autor”,²⁹ declara fazendo uso das palavras do próprio Houaiss. Nesse sentido, o estudioso nos deixa exemplos de obras cuja autoria principal é do editor (em conjunto com uma equipe), como as enciclopédias, almanaques, antologias literárias, dicionários, atlas, coletâneas de textos – edições que, como afirma, são em geral idealizadas e concretizadas por editores, que em consequência são os principais autores.

Decisão, comando, criação, escolha, fabricação, distribuição: eis algumas palavras-chave indicativas de um trabalho complexo de gestão da palavra que faz nascer, crescer e se reproduzir a cultura da qual invariavelmente somos herdeiros. É de grande impacto, nesse sentido, o recuo que faz Chartier³⁰ ao período entre os séculos XIV e XVIII para identificar as práticas de ordenação, classificação e tratamento textual que respondem pela forma com a qual, até hoje, nos apropriamos das ideias que circularam e conformaram as nossas diferentes formas de viver e pensar o mundo. Contrapondo-se ao viés, digamos, positivo dessas práticas “ordenadoras”, o historiador reconhece nelas um poder de controle ao qual os textos estão submetidos, envolvidos em uma relação de *dependência* – “dependência em face das regras (do patronato, do mecenato, do mercado) que definem a sua condição”³¹ –, e chega à irrefreável constatação de que “toda obra está ancorada nas práticas e nas instituições do mundo social”.³²

Pensando no papel central da mente do editor³³ na conformação de uma obra e, mais do que isso, em seu lugar fundamental para a circulação de ideias e discursos, trago um caso que ilustra como essa função pode operar e quais os seus possíveis desdobramentos. Trata-se da questão editorial – a junção de cinco partes separadas em um único volume – do romance *2666*, último do escritor chileno radicado na Espanha Roberto Bolaño. A obra foi publicada em 2004 pela editora espanhola Anagrama, um ano antes da morte prematura do autor. Desde então, colecionou quase dez outras edições e inúmeras traduções para outras línguas.

Antes de adentrar nesse livro colossal de 1.119 páginas, o leitor se depara com uma curta nota dos herdeiros de Bolaño esclarecendo-lhe sobre a conhecida questão que envolve a sua edição. Contam que o autor deixou instruções a seu amigo Jorge Herralde para que todo o projeto fosse publicado em cinco livros separados, correspondentes às suas cinco partes, e lhe especificou a ordem e a periodicidade das publicações (uma por ano). Contam ainda que o

²⁹ BRAGANÇA. Sobre o editor – notas para a sua história, p. 222.

³⁰ Dentre a vasta obra do historiador sobre o tema, nos referimos aqui especificamente ao pensamento exposto por ele na apresentação da obra *A ordem dos livros*, que leva o mesmo nome.

³¹ CHARTIER. *A ordem dos livros*, p. 9.

³² CHARTIER. *A ordem dos livros*, p. 9.

³³ Uso a expressão já cunhada por Chartier em seu livro *A mão do autor e a mente do editor*, publicado pela Editora UNESP em 2014. O título, por si só, já tematiza uma diferença entre duas funções que é um dos aspectos centrais para se pensar a edição.

propósito de Bolaño era, já doente, garantir maior rentabilidade ao negócio e, assim, preservar a segurança financeira de seus herdeiros. Contrariamente a essas indicações, a obra se publicou inteira, em um único volume, a cargo do editor Ignacio Echevarría, também amigo de Bolaño. A nota esclarece que, feita a leitura completa das cinco partes, o editor decidiu respeitar o valor literário da obra e publicá-la completa, “como ele [Bolaño] teria feito se não tivesse se cumprido a pior das possibilidades que o processo de sua doença oferecia”.³⁴

O livro também abre espaço para a “defesa” de Echevarría, em uma seção intitulada “Nota à primeira edição”, que se apresenta ao final do romance. Nela, fica patente que a decisão tomada por ele segue uma intuição exclusivamente literária, já que, apesar de poderem ser lidas em separado, as cinco partes constituem um projeto único: “A envergadura de *2666* é indissociável da concepção original de todas as suas partes, também da vontade de risco que a anima e da sua insensata aspiração de totalidade”.³⁵ Echevarría também dá explicações sobre as possíveis motivações de Bolaño para a divisão (além da questão financeira já mencionada). Segundo ele, já era conhecido o fato de que a quinta parte não estava completamente terminada, apesar de o escritor ter declarado, pouco tempo antes de morrer, que estaria próxima do fim. O editor argumenta que Bolaño teria insistido na ideia porque não confiava que, por seu estado de saúde, a terminaria e que não queria deixá-la descomunal e incompleta. De sua parte, por julgar que o romance já tinha o seu “edifício levantado” e que as partes constituíam um projeto único, Echevarría toma a decisão do volume único.

O editor ainda apresenta outros pontos importantes, como a escolha do título do romance (já que originalmente somente as partes tinham títulos), e as operações realizadas para o estabelecimento do texto:

O texto que aqui se serve ao leitor corresponde ao da última versão das distintas “partes” do romance. Bolaño deixou muito claro quais, entre os seus arquivos de trabalho, deveriam ser considerados os definitivos. Apesar disso, foram revisados os rascunhos anteriores a fim de consertar possíveis saltos ou erros, a fim também de detectar possíveis pistas acerca das últimas intenções de Bolaño.³⁶

³⁴ BOLAÑO. *2666*, p. 11. Do original: “[...] como él habría hecho de no haberse cumplido la peor da las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía”. Tradução minha.

³⁵ BOLAÑO. *2666*, p. 1122. Do original: “La envergadura de *2666* es indisociable de la concepción original de todas sus partes, también de la voluntad de riesgo que la anima, y de su insensata aspiración de totalidad”. Tradução minha.

³⁶ BOLAÑO. *2666*, p. 1124. Do original: “El texto que aquí se sirve al lector se corresponde con el de la última versión de las distintas ‘partes’ de la novela. Bolaño señaló muy claramente cuáles, entre sus archivos de trabajo, debían considerarse definitivos. Pese a ello, se han revisado borradores anteriores, a fin de enmendar posibles saltos o errores, a fin también de detectar posibles pistas acerca de las intenciones últimas de Bolaño”. Tradução minha.

Diante da breve exposição deste caso, interessa-me principalmente evidenciar a engrenagem responsável por “dar luz” a uma obra literária. Nesse sentido, é enriquecedor o acesso que tivemos ao discurso de seu ator fundamental, o editor. Entendemos que o resultado final de *2666* é fruto de uma decisão editorial que marca decisivamente a sua recepção. Ainda que as partes integrassem um mesmo universo de escritura, Bolaño havia proposto a sua publicação em cinco livros com intervalos de um ano, ou seja, o leitor imediato somente chegaria à quinta parte passados quatro anos do início da leitura do projeto. Ambos os regimes de leitura implicam em diferentes lógicas de recepção, que, por sua vez, alteram o modo como a crítica ou o leitor recebem a obra.

No trecho transcrito acima, Echevarría faz uma espécie de prestação de contas ao leitor dos caminhos práticos percorridos pelo trabalho de edição. Nele, uma parte em especial provoca uma indagação. Ele informa que os rascunhos do autor foram revisitados a fim de “detectar possíveis pistas acerca das últimas intenções de Bolaño”. Considerando a morte do autor antes do arremate da quinta parte, me pergunto se caso Echevarría encontrasse tais pistas o que faria. Enfim, quais são os limites do editor? Ele também se configura como uma espécie de autor, como postula Houaiss e endossa Bragança? Logicamente, trata-se de uma pergunta sem resposta única, ou variável no tempo e no espaço. Seja como for, Chartier, ao pensar na pluralidade e complexidade das operações por trás da publicação de um texto, adverte:

Autores não escrevem livros, nem sequer seus próprios livros. Livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultados de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades.³⁷

Assim como o faz McKenzie na seguinte afirmação: “[...] um autor é disperso entre seus colaboradores, aqueles que produziram seus textos e seus significados”.³⁸ Não é meu propósito aqui desabonar a força narrativa de Bolaño, nem fazer um juízo moral sobre a atitude de Echevarría, muito menos conjecturar literariamente os ganhos ou perdas do romance em seu formato final. Proponho, contudo, uma reflexão sobre o poder da edição; sobre como a mente do editor pode funcionar de forma distinta à do autor, e como uma pode sobrepor-se à outra. Sobre isso, resgato um pensamento de Bragança:

São os editores, enfim, que decidem que textos vão ser transformados em livros. E, pensando em qual público a que devem servir, como serão feitos esses livros. Mesmo quando não é deles a iniciativa dos projetos, é deles que parte a direção a seguir. É neste lugar de decisão e de comando, e de criação,

³⁷ CHARTIER. *Escutar os mortos com os olhos*, p. 38.

³⁸ MCKENZIE. *Bibliografia e a sociologia dos textos*, p. 43.

que está o coração do trabalho de editor. É também esse lugar que exige dele saberes específicos (“escolher, fabricar, distribuir”) [...].³⁹

Estabelecido o ponto de vista que demarca a relevância da edição e dos agentes do impresso na transmissão do texto, a pesquisa segue o seu caminho rumo a uma reflexão sobre edição de teatro. Considera para isso alguns construtos da Semiologia Teatral, campo que reúne, a nosso ver, instrumentos teóricos que auxiliam na compreensão da especificidade do texto dramático e, em função disso, na identificação de possíveis lugares de atuação do editor.

2.2. Um olhar semiológico sobre o texto dramático

Reconhecemos que o teatro é uma arte difícil de se *especular*, dada a complexa relação que se estabelece entre suas duas partes fundamentais, o texto e o espetáculo, dobra forjada pela mediação de um espelho através do qual um reflete o outro. Um espelho que definitivamente não é plano, já que a imagem refletida não é exatamente igual àquilo que a refletiu, mas esférico, pois a depender de variáveis gera imagens alteradas. Eis o lugar singular do teatro. Primeiramente, sua dupla face, que resulta, pragmaticamente, em um duplo regime de produção (escrever uma peça e montá-la) e também de apropriação (ler uma peça e assisti-la). Como consequência, texto e cena sustentam uma complexa relação especular; complexa, pois, de um lado os mecanismos expressivos do texto são limitados, de outro, os do espetáculo não. Na cena, opera uma pluralidade de sistemas significantes que se juntam ao discurso estritamente verbal para produzir sentido (ou presença). Para ficar em alguns, me refiro ao cenário, ao figurino, à iluminação, à música, à dança e, mesmo no ato de fala, aos gestos, às modulações vocais, entre outros. Em função disso, à medida que o texto busca projetar essa máquina semiótica, ele encontra a sua limitação na escassez de códigos que tem à sua disposição.

A despeito dessa complexidade, os gestos especulativos em torno do teatro são abundantes. Da mesma forma que sua produção é vertiginosa e duradoura, o ato de debruçar-se sobre ele também o é. Assim, pensá-lo é uma prática que, desde a Grécia Antiga, vem construindo pilares de um sólido edifício. Desde pelo menos a *Poética* de Aristóteles, escrita no século IV a.C., seguidos esforços intelectuais formaram, ainda que sinuosamente, um baú de pensamentos, concepções e entendimentos que nos chegam, materialmente, na forma de teoria e de prática. Diante de tanta pena e tanta cena, é preciso ponderar que para se pensar o teatro não há um caminho único a ser seguido, e que cada via gera distintos construtos.

³⁹ BRAGANÇA. Sobre o editor: notas para sua história, p. 224.

O historiador norte-americano Marvin Carlson, no prefácio da primeira edição de *Teorias do teatro*, chama-nos a atenção para a “[...] variedade de modos pelos quais a teoria do teatro foi desenvolvida”,⁴⁰ e acrescenta: “Seguramente, nenhuma outra arte tem estimulado, como o teatro, a especulação teórica de tão grande variedade de pessoas de outras esferas de interesse”,⁴¹ elencando-as nas figuras de filósofos, teólogos, retóricos, gramáticos, músicos, pintores, poetas e, mais recentemente, de sociólogos, cientistas políticos, antropólogos, historiadores da cultura, psicólogos, linguistas e matemáticos. Somam-se às proposições teóricas as considerações da crítica (literária e espetacular), da Estética e do próprio corpo artístico e temos um arcabouço pluridisciplinar e heterogêneo de olhares lançados ao teatro, que por sua vez alimentam seus modos de produção e recepção, como um moto-contínuo. Assim, considerada a versatilidade desse fenômeno e os diferentes possíveis olhares e metodologias lançados a ele, tais especulações divergem na escolha do objeto e na relação que estabelecem entre ele e o fenômeno como um todo, fazendo do teatro mais que uma categoria una (modo no qual às vezes se insiste em colocá-lo), uma arte categorizável sob várias perspectivas.

Para ficarmos em um exemplo fundamental, Aristóteles, ao lançar um olhar (normativo, mais que especulativo) sobre a tragédia na *Poética*, funda uma perspectiva sobre o teatro que verá sua herança perdurar por vários séculos. Seu objeto primordial é assumidamente o texto, e a cena relacionada a ele ganha um lugar extremamente periférico.⁴² Embora reconheça o *espetáculo visual* e a *poesia lírica* como dois dos seis componentes elementares da tragédia, coloca-os, em nível de importância, nos últimos lugares. Na leitura do sexto capítulo de sua obra, salta aos olhos o tom de rebaixamento com que o filósofo descreve a poesia lírica – ou, em suas palavras, “a força de expressão musical a todos evidente”⁴³ – dentro do fenômeno trágico:

[...] consiste no elemento que torna maximamente agradável o espetáculo, o qual decerto atua sobre as almas, mas está fora da arte e não faz parte da poesia: o poder da tragédia existe independentemente da representação e dos

⁴⁰ CARLSON. *Teorias do teatro*, p. 10.

⁴¹ CARLSON. *Teorias do teatro*, p. 10.

⁴² Talvez esta seja uma boa oportunidade para resgatar a tese de Jennifer Wise, discutida na segunda parte da Introdução, para esclarecer que, embora um de seus principais argumentos seja o de que o drama foi a primeira arte poética ocidental baseada no texto, seu pensamento, ao menos diretamente, não se alinha à tradição aristotélica. Distanciando-se do sistema de subordinação que estabeleceu a ordem dos elementos e dos gêneros textuais, Wise não lança um olhar hierárquico aos elementos do fenômeno teatral e nem elege o texto como seu objeto primordial, mas tão somente reconhece o advento da escrita na Grécia Arcaica como fundamental para o nascimento da forma dramática, que, no entanto, é reconhecidamente usada a serviço da performance.

⁴³ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 49.

atores, além do que a arte do *costumier* tem mais importância do que a do poeta no que se trata de produzir efeitos para o espetáculo.⁴⁴

Vê-se que os elementos espetaculares, como a melodia, os atores e a própria representação, teriam segundo ele uma relevância menor para a tragédia. Por outro lado, as quatro outras regras estéticas segundo as quais se poderia qualificá-la, e consideradas por Aristóteles como as mais importantes para este fim, compõem o universo essencialmente linguístico da tragédia. Assim, grosso modo, a *narrativa*,⁴⁵ considerada pelo filósofo como “a alma da tragédia”,⁴⁶ consistiria na estrutura dos atos, por meio da qual se produz a imitação das ações pelos personagens e a sua ordenação; já o *caráter* dotaria os personagens de qualidades e revelaria suas escolhas morais; o *pensamento*, materializado em discurso verbal, permitiria que os agentes declarassem o que pensam; e, por fim, a *elocução* seria a composição verbal do discurso em métrica, “[...] aquilo que consiste na expressão através da escolha das palavras”.⁴⁷

A partir deste marco regulamentar primordial da instituição dramática, funda-se uma tensão no mundo ocidental entre o cânone linguístico do drama aristotélico e a sua expressão cênica que tem uma evidência notória séculos mais tarde, nas contendas literárias do século XVII, e que mostra, por sua vez, a polivalência e a instabilidade do objeto teatral. Como observa Roger Chartier em *Do palco à página*, as *querelles* instituídas no seio das *Belles Lettres* francesas (em torno às peças de Lope de Vega e Corneille) revelaram uma disputa pelo objeto essencial da crítica do drama, dividindo os eruditos de herança aristotélica, para quem as peças deveriam ser julgadas por seus atributos linguísticos – ou seja, mediante a leitura dos textos –, e em especial alguns dramaturgos, que viam a representação como o objeto primordial para o julgamento das peças. Longe de resultarem em alguma espécie de conciliação, esta e outras disputas respondem, ao contrário, pela diversidade de modos de especulação, produção, e também de recepção do teatro.

São dignas de nota neste contexto, como mostrou o historiador, as posições estéticas antagônicas tomadas por dramaturgos setecentistas, explícitas nos paratextos das obras publicadas, que por sua vez representam modos distintos de tratamento textual e editorial e expõem noções conflitantes com relação à autoria. No rastro de Molière, cuja posição já

⁴⁴ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 51-52. O uso do termo ‘*costumier*’, em francês, é uma opção do tradutor, Edson Bini, que em nota observa, porém, que nem ‘*costumier*’ nem os seus correspondentes em inglês e português traduzem fielmente o grego (‘*skeyopoiu*’). No entanto, ele sugere uma aceção: confeccionador dos móveis, equipamentos, trajes e objetos em geral para as peças, principalmente as máscaras.

⁴⁵ Ao referir-se à narrativa, o tradutor opta sempre por colocar entre parênteses, a seu lado, a palavra ‘roteiro’.

⁴⁶ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 51.

⁴⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 51.

conhecemos, John Marston, dramaturgo inglês elisabetano, comentava o seguinte a seus leitores na edição de *Parasitaster, or the Fawne* (1606): “Comédias são escritas para serem declamadas, e não lidas. Lembre-se que a vida destas coisas depende da representação”.⁴⁸ Da mesma forma, na dedicatória do quarto volume das peças de Lope de Vega, publicado em 1614, seu editor, Gaspar de Pomes, expressava que o autor “não desejava ver impressas coisas que ele havia escrito com intenção tão diferente”,⁴⁹ e o próprio autor declara na edição de *La campana de Aragón* que “a força das histórias é maior quando são encenadas do que quando são lidas, do mesmo modo que se diferenciam a realidade da pintura e o original do seu retrato [...]”.⁵⁰

Ao julgamento do teatro como *representação*, Chartier contrapõe pareceres da peça como *composição*, como é o caso do inglês John Webster (1623), que no frontispício da obra *The Duchess of Malfi* declara: “[...] este é o texto completo e exato, com a impressão de diferentes detalhes e cuja dimensão não é compatível com uma representação”.⁵¹ Se de um lado depreende-se, tendo como base os posicionamentos pró-*composição*, que “[...] somente os leitores, pela leitura, acolheriam a obra tal como ela fora originalmente concebida e redigida”,⁵² de outro, as declarações pró-*representação* iluminavam uma forma de encarar a publicação impressa como “[...] cópia infiel, inerte da performance, que é a sua forma original e verdadeira”.⁵³

Como definido previamente, este trabalho se debruça sobre o texto teatral em sua relação com o espetáculo, propondo lançar um olhar editorial para essa mediação. Assume o texto, portanto, como seu objeto, mas encara-o como “um documento [...] cuja chave está fora dele”,⁵⁴ definição acurada da semióloga Anne Ubersfeld e que expressa nas entrelinhas a relação que a autora estabelece entre seu objeto de estudo (o texto) e o fenômeno teatral como um todo, esclarecida por completo na afirmação de que “toda reflexão sobre o texto teatral depara obrigatoriamente com a problemática da representação”.⁵⁵ Trata-se de um olhar que se distancia da polarização por vezes monolítica do teatro como texto ou como cena,

⁴⁸ MARSTON citado por CHARTIER. *Do palco à página*, p. 70. Tradução fornecida pelo próprio livro. [Ver nota VI].

⁴⁹ POMES citado por CHARTIER. *Do palco à página*, p. 74. Tradução fornecida pelo próprio livro.

⁵⁰ LOPE DE VEGA citado por CHARTIER. *Do palco à página*, p. 76. Tradução fornecida pelo próprio livro. [Ver nota XV].

⁵¹ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 72. Tradução fornecida pelo próprio livro. [Ver nota XII].

⁵² CHARTIER. *Do palco à página*, p. 72.

⁵³ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 76.

⁵⁴ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. XI.

⁵⁵ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. XIV.

compreendendo-o, ao contrário, como uma prática totalizante, ainda que de duas faces; um olhar que busca

escapar ao mesmo tempo do terrorismo textual e do terrorismo cênico, libertando-nos do conflito entre quem privilegia o texto literário e quem, envolvido apenas com a prática dramatúrgica, despreza a instância escritural.⁵⁶

Os “terrorismos” a que se refere Ubersfeld – e que promovem o texto, sem meios-terminos, a primordial ou periférico – se devem, para o semiólogo Fernando de Toro, a uma confusão que se faz comumente em relação ao objeto teatral e as respectivas formas de praticá-lo, resumidas em duas abordagens distintas, a do diretor e a do crítico. O diretor (e todo o corpo artístico envolvido no processo cênico), para quem o objeto teatral é o espetáculo, se apropria do texto dramático em função da prática cênica. O texto então se torna um objeto “quase plástico”, que se modela, se adapta e se altera em um trabalho comparado ao de um escultor: “A tarefa é dar forma, resolver problemas de espacialização, de concretização do sentido, de proxêmica e cinésica [...]”.⁵⁷ Já o crítico, para quem o objeto teatral é muitas vezes o texto, encara-o como um objeto de estudo literário, e sua função passa a ser interpretá-lo em suas diferentes possibilidades, elucidar aspectos históricos, etc. Trata-se da “exegese universitária” que, como pontua Ubersfeld, é muitas vezes desprezada por atores e diretores.

Embora De Toro defenda a legitimidade de ambas as abordagens e afirme que elas não são se excluem, joga luz a uma terceira, a do semiólogo, que se coloca no meio de duas instâncias que integram um só objeto e, por isso, segundo ele é mais frutífera. Sua tarefa fundamental, defende ele, é descrever o processo de produção de sentido, buscando compreender como se organizam os diversos códigos em jogo e como eles significam no teatro, importando-lhe, assim, também os aspectos puramente cênicos, como a produção de signos do ator, do espaço e de todo o espetáculo. Dessa forma, o texto dramático, longe de ser o objeto teatral por excelência, é um de seus componentes, do qual nunca se deve esquecer sua realidade dupla.⁵⁸ Neste mesmo raciocínio, Ubersfeld defende que o semiólogo atua não como árbitro desse embate, mas como um organizador dos códigos – de que, afinal, se servem tanto o teórico como o prático em seus exercícios –, constituindo-os e estudando-os a fim de

⁵⁶ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. XII.

⁵⁷ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 52. Do original: “La tarea es dar forma, resolver problemas de espacialización, de concretización del sentido, de proxémica y kinésica [...]”. Tradução minha. A cinésica e a proxêmica são categorias paralinguísticas que têm abordagens em diversas áreas. No Teatro, grosso modo, a *proxêmica* diz respeito às relações espaciais entre os sujeitos em cena, e a *cinésica*, à linguagem corporal, aos gestos e às expressões faciais.

⁵⁸ Ver mais em: DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 51-52.

“[...] estabelecer o sistema ou os sistemas de signos textuais que podem permitir ao diretor, aos atores, construir um sistema significativo em que o espectador concreto encontra seu lugar”.⁵⁹

Os esforços teóricos da Semiologia Teatral remontam, segundo Marvin Carlson, ao fim da década de 1960 e formam certamente um repertório complexo e heterogêneo de abordagens.⁶⁰ Não é meu objetivo explorá-las aqui, mas tão somente delinear os aspectos que justifiquem a fecundidade deste campo para a compreensão da especificidade do texto dramático dentro do fenômeno teatral e da importância de se ponderá-la na prática editorial. O editor de teatro como o enxergamos não é, claro, um semiólogo teatral, mas encontra-se igualmente intrigado pela dialética do texto dramático. É indiscutível que sua matéria fundamental é o texto, mas um texto singular que, compreendido como prática cênica, apresenta lacunas que só serão resolvidas em seu diálogo com o acontecimento cênico. Trata-se, evidentemente, de uma chave de percepção que não impede outras. Editar uma peça como um texto literário total e autossuficiente é prática das mais verificáveis, e muitas vezes não há como ser diferente. Em contrapartida, experiências editoriais testemunham outras condutas possíveis. O editor como agente emancipador do texto, ciente, portanto, da influência semântica que exerce em sua transmissão, apresenta-se como perspectiva extra-autoral (ou mesmo autoral) na concepção de um projeto que releve a especificidade do texto teatral e sua relação essencial com a cena que lhe completa. Nessa chave de leitura ele é um agenciador da mensagem, e sua práxis histórica lhe chancela a possibilidade de dar luz a formas registradas – para usar do vocabulário de McKenzie – que mostrem essa relação.

2.2.1. Texto perfurado

O texto dramático, segundo Ubersfeld, é *troué*. A tradução desta palavra pode ser diversa, sendo *lacunar* a eleita pela edição utilizada aqui, mas poderia ser, por exemplo, *perfurado*, como sugeriu Fernando de Toro (*horadado*, no original). A estudiosa afirma: “É evidente que, como todo texto literário, e mais ainda, por razões óbvias, o texto de teatro é *lacunar*”.⁶¹ Mais que lacunar, ela argumenta que ele é *necessariamente* lacunar e que, caso contrário, não

⁵⁹ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. XII.

⁶⁰ Para entendê-lo, ler os capítulos 21 e 22 de *Teorias do teatro*, de Marvin Carlson, intitulados, respectivamente, “O século XX (1965-1980)” e “O século XX a partir de 1980”.

⁶¹ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 8. Grifo da autora.

poderia sequer ser representado. Às perguntas que suscitam suas lacunas, “a representação deverá dar as respostas [...]”⁶²

Talvez possamos começar a explicar o termo pela noção de “lugares de indeterminação”, pensada pelo teórico da literatura Roman Ingarden⁶³ para referir-se ao texto literário, à qual tivemos acesso por meio de Fernando de Toro.⁶⁴ O semiólogo sintetiza-a como “uma espécie de vazios informacionais” com relação a certos objetos que são apenas apresentados pelo texto, mas permanecem indeterminados ao leitor. Atribui-se essa indeterminação ao fato de o texto literário – como a obra artística em geral – ser uma estrutura esquemática, e esse esquematismo só permitir um número limitado de descrições, deixando parte indeterminada. A determinação se dá no ato individual de leitura, por meio de processos que Ingarden chamou de *concretização*, *objetivação* e *atualização*, encarregados de contextualizar idiossincraticamente os objetos do texto. Dessa forma, o texto vai construindo-se através da relação dialética entre texto e leitor⁶⁵ (acrescentando-se, no caso do teatro, o espectador).

Podemos pensar que as lacunas do texto literário a que se refere Ubersfeld se devem precisamente a seus lugares de indeterminação, e são, por assim dizer, maiores e mais numerosas no texto dramático. Se por um lado o caráter total e “autossuficiente” da obra narrativa não elimina as indeterminações inerentes a todo texto literário, por outro sua concretização se dá por meio da leitura. Do ponto de vista semiológico, o mesmo raciocínio não se aplica ao texto teatral, posto que a leitura de uma peça, por si só, não é suficiente para concretizá-la. Devemos entender que, sob esta perspectiva disciplinar, o texto é parte de um fenômeno indissociavelmente duplo, de cuja totalidade ele não dá conta sozinho. Lacunar e bifacetado por natureza, depende de sua outra face, a representação, para preencher seus buracos. Como discutido no primeiro capítulo, a noção a partir da qual se compreende o discurso teatral entende-o como comunicação, que engendra dessa maneira não um texto do enunciado, mas a sua enunciação mesma, o *ato* de produzir a mensagem. Assim, mesmo em

⁶² UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 8.

⁶³ Sobretudo no livro *Das literarische Kunstwerk (A obra de arte literária)*, publicado originalmente em 1931.

⁶⁴ Ver mais em: DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 60.

⁶⁵ A noção de indeterminação do texto literário desenvolvida por Ingarden irá instigar, cerca de cinquenta anos mais tarde, as teorizações da chamada *Estética da recepção*, corrente que procura compreender o discurso literário não do ponto de vista da produção e da representação, como o fazem a estética tradicional e a crítica imanentista do texto, mas enquanto produção, comunicação e recepção, colocando em evidência, portanto, a relação crucial e historicamente mediada da obra com o leitor. Ingarden motivará sobretudo o alemão Wolfgang Iser, que, embora reconheça a influência, mostrará alguns pontos de divergência com ela. Ver mais em: ISER. “A interação do texto com o leitor”, p. 83-132 (especialmente a segunda seção, “O conceito de Ingarden dos pontos de indeterminação”); LIMA. “O leitor demanda (d)a literatura”, p. 9-39 (especialmente a terceira seção, “Os vazios e o leitor implícito”).

sua versão escrita, o discurso do texto dramático se pretende oral, “[...] na medida em que reproduz a estrutura do diálogo”.⁶⁶ Por outro lado, porque uma enunciação só se manifesta em uma dada situação pragmática que é sincrônica ao ato da fala, e porque este ato se constitui também de aparatos extraverbais, o texto dramático em sua dimensão linguística só registra parcialmente o discurso.

Buscarei argumentá-lo melhor nas análises abaixo. No início da cena II do terceiro ato de *Hamlet*, o príncipe dá instruções cênicas ao 1º ATOR que, junto a uma trupe, visita a corte para a encenação de uma peça que Hamlet usa como emboscada para incriminar seu tio, a que ele ironicamente dá o nome de *A ratoeira*. Antes de suas falas, a edição do texto dramático que uso registra a seguinte didascália:

Uma sala do castelo.
(*Entram Hamlet e dois ou três Atores*)

E assim que eles entram na sala, Hamlet assim instrui o seu interlocutor:

*Repeti o trecho, por favor, como eu o pronunciei, com naturalidade; mas se o dizeis afetadamente, como muitos atores fazem, admito até que o pregoeiro público vá bradar pelas ruas as minhas linhas. Não gesticuleis, tampouco, assim, serrando o ar com as mãos; usais de moderação, pois na própria torrente, tempestade ou, direi mesmo, torvelinho da paixão, deveis adquirir e empregar um controle que lhe dê alguma medida.*⁶⁷ (Hamlet, 1-8)

Notemos que a didascália procura determinar, ainda que vagamente, o espaço da cena e o núcleo de personagens que a compõe. Com efeito, o contexto da comunicação – tudo aquilo que se agrega ao ato locutório⁶⁸ da fala para dar-lhe sentido – é elemento obrigatório do discurso teatral, do qual depende a significação plena de seus enunciados, e aí reside um desafio para o texto de teatro (e para o editor que o publica): até onde ele consegue registrar esse contexto? É evidente que texto e cena têm naturezas distintas; que cada um dispõe de aparelhos de produção de sentido diferentes, e compreendê-lo, para Ubersfeld, é fundamental para analisar o “trabalho comum”⁶⁹ entre eles, cujo início se dá, geralmente, no texto. Nas palavras de Ubersfeld, há em seu interior “matrizes textuais de ‘representatividade’” (ou “núcleos de teatralidade”),⁷⁰ cuja função é estabelecer a relação texto-representação, entre as quais se identifica a vaga didascália apresentada acima.

⁶⁶ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 40. Do original: “[...] en la medida que reproduce la estructura del diálogo”. Tradução minha.

⁶⁷ SHAKESPEARE. *Hamlet*, p. 124.

⁶⁸ Sobre os atos locutório, ilocutório e perlocutório da fala, consultar primeiro capítulo deste trabalho, sobretudo p. 35-36.

⁶⁹ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 4.

⁷⁰ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 6.

Voltemos ao contexto da comunicação, ou ao *contexto comunicativo dramático*,⁷¹ tão caro ao discurso teatral. Em textos narrativos, um sujeito da enunciação, o narrador, comanda uma relação direta, autocentrada e não sincrônica com o leitor. Os enunciados da história são por ele reproduzidos em um tempo anterior ao da sua enunciação, e é de sua responsabilidade, portanto, a contextualização deles: onde estão, em que tempo, como performam suas falas (se estão tristes, felizes, ofegantes, se gesticulam), etc. Por esse motivo, De Toro classifica os relatos como *totais* ou *autossuficientes*, “uma vez que neles está contido todo o significado e o significante”,⁷² ou ao menos, como ele pondera, os estratos linguísticos que permitem, na leitura, a sua imaginação. Do lado do discurso teatral em prática, alguns traços o diferenciam do relato: ele ocorre de forma sincrônica à recepção do espectador e é conduzido por atores/personagens que dialogam no presente da ação, em que coincidem enunciação e enunciado. Sem uma situação de comunicação pragmática instaurada, que se responsabilize por contextualizar os diálogos, o significado dos enunciados ficaria comprometido. Assim, para fundá-la é preciso aportar à locução da fala, para além do próprio corpo do ator que irá performá-la (que por si só já é um signo), significantes que fixem o enunciado em seu contexto pragmático. Eles vêm, *a priori*, do próprio discurso em funcionamento das personagens, por meio de dêiticos verbais e anáforas, e são, por assim dizer, completados por um repertório extraverbal. No próprio ato da fala, pela cinésica, pela proxêmica, pelas modulações vocais, e à parte dele, por signos imagéticos e sensoriais provenientes do figurino, cenografia, iluminação, trilha sonora, etc.

Entendamos alguns desses recursos mais detidamente: no discurso teatral *in loco*, os dêiticos são instrumentos linguísticos fundamentais para a enunciação de um locutor que se dirige a um alocutor. São pronomes pessoais e formas verbais que indicam a relação *eu/tu* no presente, referências substantivas ou adverbiais ao espaço e ao tempo da ação (que é o *aqui* e o *agora* da representação, mas também o da fábula), adjetivos, advérbios e pronomes demonstrativos que permitem a ostentação de elementos da cena. As anáforas serão também indispensáveis para essa enunciação, na medida em que apresentam o contexto precedente para que o que se afirma seja compreendido. Podem fazer referência a uma realidade anterior ao discurso (a. extrarreferencial), a sequências internas do texto, a fim de vincular segmentos da ação (a. intrarreferencial), ou a aspectos do diálogo imediato, a fim de conectar os

⁷¹ Termo cunhado pelo semiólogo Keir Elam. Ver mais em: DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 33.

⁷² DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 22-23. Do original: “puesto que en ellos está contenido todo el significado y el significante”. Ver também a nota de n. 30 do capítulo “El discurso teatral”, p. 47.

enunciados (a. infrarreferencial).⁷³ E ao lado de tais instrumentos, a semiose da fala se estabelece por meio de suportes paralinguísticos, que garantem seu estatuto enquanto ato performativo – a palavra em ação. A linguagem corporal, com seus gestos e expressões faciais, é um deles, tratado em termos técnicos por *cinésica*. A relação espacial entre os sujeitos em cena também é fundamental para a contextualização do diálogo, conhecida conceitualmente por *proxêmica*.

De fato, do ponto de vista semiológico, o texto dramático é lacunar e só adquire sentido pleno ao estar engatado em uma situação comunicativa pragmática, ou seja, na performance. No entanto, essa situação não deixa de estar parcialmente virtualizada nele por meio dos dêiticos verbais e das anáforas, contidos nos próprios enunciados, e das didascálias, recurso que, embora muitas vezes confundido exclusivamente com as indicações cênicas extradiológicas, é mais amplo e merece ser matizado. De Toro assinala que tais indicações não são as únicas didascálias de um texto, até porque há peças em que nem há a presença delas, e concebe-a, de forma mais abrangente, como “[...] todo elemento informante da *teatralidade* do texto, que pode proceder ou das próprias indicações cênicas ou do diálogo dos personagens”.⁷⁴ Em raciocínio semelhante, Ubersfeld identifica-a também no nome dos personagens (não apenas naqueles contidos no *dramatis personae*, mas no interior mesmo do diálogo) e nas indicações de lugar contidas nas falas. Pondera que mesmo quando pareçam inexistentes⁷⁵ elas nunca serão nulas, e que cumprem a função de responder às perguntas *quem?* e *onde?*. Em suma: “O que as didascálias designam pertence ao contexto da comunicação; determinam, pois, uma *pragmática*, isto é, as condições concretas de uso da fala [...]”.⁷⁶

Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis faz um par de ponderações sobre esse recurso que merecem menção. Na entrada DIDASCÁLIAS, comenta a total ausência de indicações cênicas nos manuscritos do teatro grego, dado que muitas vezes o próprio autor era o encenador, que então prescindia delas. Nestes textos, as didascálias apontavam mais para

⁷³ De Toro demonstra a importância da anáfora para o discurso teatral com um exemplo de *Hamlet*. A cena (n. 5, ato I) em que o Fantasma relata a Hamlet exatamente como se deu seu assassinato pelo irmão (uma anáfora extrarreferencial), permite que se compreenda a irônica cena do envenenamento na peça que Hamlet faz encenar-se na corte para incriminar seu tio (n. 2, ato III), que por sua vez passa a ser uma anáfora intrarreferencial. Ver mais sobre dêixis e anáfora em: DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 26-36.

⁷⁴ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 61. Do original: “[...] todo elemento informante con respecto a la *teatralidad* del texto, los cuales pueden proceder o de las indicaciones escénicas mismas, o bien del diálogo de los personajes”. Tradução minha. Grifo do autor.

⁷⁵ Em nota de rodapé, ela explica que alguns autores não “jugavam útil preservar suas marcas”, exemplificando com as primeiras edições de Shakespeare, que não apresentavam indicações e passaram a apresentá-las nas edições seguintes, “mas extraídas do texto”. Ver mais em: UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 6. [Nota 7].

⁷⁶ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 6. Grifo da autora.

informações das peças, como datas e locais onde foram representadas e o resultado dos concursos dramáticos. Relata também que os latinos restringiam-se a dar uma breve informação sobre a peça e uma lista de *dramatis personae*. Já na entrada INDICAÇÕES CÊNICAS do mesmo dicionário, Pavis comenta que nos textos de Shakespeare elas eram aumentadas pelos editores. Também relativiza sua importância ao longo da história do teatro, que vai da ausência absoluta no teatro grego, “de sua extrema rareza no teatro clássico francês à abundância no melodrama e no teatro naturalista”.⁷⁷ Sobre a sua prescindibilidade, pondera que ocorre quando o texto “contém em si mesmo todas as informações necessárias para que seja posto em situação”,⁷⁸ exemplificando-as na autoapresentação dos personagens, como entre os gregos; no “cenário falado”, como entre os elisabetanos; e na exposição clara dos sentimentos dos personagens e seus projetos, como no teatro clássico.⁷⁹

Se por um lado as didascálias (em seu sentido amplo) são um recurso importante do texto dramático, por outro atestam a sua parcialidade. Ora, pela indicação cênica do exemplo de *Hamlet*, é possível afirmar que as informações “Uma sala do castelo” ou “Entram Hamlet e dois ou três Atores” são bastante imprecisas se consideramos a complexidade semiótica que opera no contexto pragmático da enunciação. A esse respeito, De Toro argumenta:

No processo de leitura, insuficiente no teatro, a situação de enunciação se dá nas didascálias, e o leitor deve imaginar essas condições de enunciação como o faz com o romance. Mas, como bem sabemos, na maioria dos casos essas condições são determinadas pelo diretor em relação à montagem. É apenas na representação onde o diálogo e a comunicação teatrais adquirem seu sentido pleno, ao encontrar-se engatados em um contexto preciso. É esse contexto que torna possível e transparente a comunicação, são os dêiticos em suas diversas manifestações.⁸⁰

Daí a Jenny Simonin-Grumbach alegar que no diálogo teatral “[...] a determinação remete à situação de enunciação (extralinguística)”, ao passo que no discurso narrativo “esta remete ao texto mesmo”.⁸¹ E é isso que leva De Toro a insistir na parcialidade do texto dramático, já que

⁷⁷ PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 206.

⁷⁸ PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 206.

⁷⁹ Sobre “didascália”, ver mais em: PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 96. Sobre “indicações cênicas”, ver mais em: PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 206. Uma reflexão sobre a rubrica também pode ser lida na obra *O parto de Godot*, do investigador Luiz Fernando Ramos.

⁸⁰ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 23. Do original: “En el proceso de lectura, insuficiente en el teatro, la situación de enunciación se da en las didascalías y el lector tiene que imaginarse esas condiciones de enunciación, como lo hace en la novela. Pero, como bien sabemos, en la mayoría de los casos estas condiciones son determinadas por el director en relación con la puesta en escena. Es sólo en la representación donde el diálogo y la comunicación teatrales adquieren su sentido pleno al encontrarse *embragadas* en un contexto preciso. Es ese contexto lo que hace posible y transparente la comunicación, son los dêiticos en sus diversas manifestaciones”. Tradução minha.

⁸¹ SIMONIN-GRUMBACH citada por DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 40. “[...] la determinación remite a la situación de enunciación (extra-lingüística)”; “ésta remite al texto mismo”. Tradução minha. O acesso a

“[...] seu conteúdo, inclusive seu significante, só adquirem realização final na representação”.⁸²

De volta à passagem metateatral de *Hamlet*: o comando inicial “Repeti o trecho como eu o pronunciei” marca dois elementos do contexto comunicativo dramático: o verbo ‘repetir’ no modo imperativo conjugado em segunda pessoa do plural⁸³ é uma dêixis enunciativa (ou de origem do discurso), que indica uma enunciação, uma relação dialógica com um interlocutor. Além disso, contém uma anáfora que faz referência a um acontecimento anterior à enunciação, para que assim a ação presente se faça compreensível: o verbo ‘repetir’ indica que Hamlet acabara de recitar o texto que ele agora pede ao ator que recite. Com efeito, estes são códigos que o próprio enunciado fornece. Mas o que mais o ator/personagem aporta para, nas palavras De Toro, “impregnar o ato de fala”? Na sequência do excerto apresentado, Hamlet prossegue o treinamento, e sua fala demonstra uma noção aguçada do que estamos falando:

*Não sejas fraco, tampouco, mas deixai que o vosso critério seja o vosso mestre. Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que não sobrepujeis a moderação natural. Pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito da representação [...].*⁸⁴ (Hamlet, 14-19)

Sua fala deixa ver que no teatro o gesto é um elemento indissociável da palavra, assim como a palavra não se concebe sem a ação. Ele instrui o ator no modo como deve performar a fala e pondera sobre o uso de mecanismos extraverbais para isso – o tom de voz, o gesto, a ação. Cada um desses elementos integra a situação concreta na qual se dá o diálogo. Na enunciação, ou seja, na relação pragmática entre um “eu” locutor e um “tu” alocutor, elas integram a ação performativa da fala, o ato ilocutório já tratado no primeiro capítulo, o qual o texto tem meios para no máximo insinuar, mas que só se concretiza no *hic et nunc* cênico, com a palavra em ação.

Se neste trecho o personagem Hamlet demonstra ciência da dobra teatral e da clara diferença entre suas duas faces, por outro lado, digamos que essa noção não é completamente apropriada por seu criador no texto dramático, ao menos tecnicamente, se pensarmos nele como orientador da performance. Nas citações, desconhecemos quase em absoluto o modo com que Hamlet efetivamente performa sua fala ao 1º ATOR. Ignora-se se ele deve ser irônico

Grumbach se deu pelo artigo “Por uma tipologia do discurso”, publicado no livro *Língua, discurso, sociedade* (Global Editora, 1983).

⁸² DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 23. Do original: “[...] su contenido, incluso su significante, no adquiere realización final sino hasta la representación”. Tradução minha.

⁸³ No mundo neolatino, a segunda pessoa do plural, ‘vós’, era uma forma cortês de segunda pessoa do singular.

⁸⁴ SHAKESPEARE. *Hamlet*, p. 124.

e passivamente agressivo, se estará claramente irritado ou contido; se deve falar alto ou baixo, se deve ser imitativo. Não sabemos tampouco qual a distância entre ele e seu interlocutor, os posicionamentos de seus corpos. Ignoramos, portanto, qual a medida exata do efeito que seu discurso deve causar no interlocutor (o ato perlocutório), pois o ato ilocutório é quase nulo no trecho, e a réplica do 1º ATOR (*Eu o garanto a Sua Alteza*) não nos dá tais pistas. Há apenas uma informação nesse sentido:

Não gesticuleis, tampouco, assim, serrando o ar com as mãos [...]

Aqui, Hamlet instrui o seu interlocutor a não gesticular “serrando o ar com as mãos”, mas faz mais do que isso, demonstra-o gestualmente, como indicia a palavra “assim”. Trata-se, com efeito, de uma didascália que se dá no interior do diálogo. Mas na representação, o ato de serrar o ar com as mãos pode ser performado de diversas formas: usando de uma ou duas mãos, horizontalmente ou verticalmente, lenta ou agressivamente. Isso para ficar em algumas possibilidades. Na encenação de *A ratoeira*, que ocorre pouco depois da aula do príncipe (tanto na fábula quanto na eventual peça que a represente), é interessante observar que o texto tampouco fornece indicações de como os atores – sejam o ATOR REI e a ATRIZ RAINHA da fábula, sejam os atores “reais” da peça – devem performar suas falas. A sugestão fica, caso seja notada, nas instruções de Hamlet páginas antes.

A discussão estabelecida aqui em torno da natureza lacunar do texto dramático dá forma argumentativa à ótica que o enxerga como prática cênica, distinto, portanto, de outras formas literárias. Com a ajuda de alguns aportes da Semiologia e dos exemplos de *Hamlet*, pudemos identificar os lugares de indeterminação desse texto e o porquê de a leitura ser insuficiente para preenchê-los. Interessa-nos que o editor compreenda essas lacunas, uma vez que os horizontes editoriais traçados mais adiante irão se apropriar precisamente delas. Se como identifica Bragança, no bojo de um trabalho de edição residem operações centrais do livro, como decisão, comando e sua própria criação, um texto perfurado abre brechas, literalmente, para que o editor as explore.

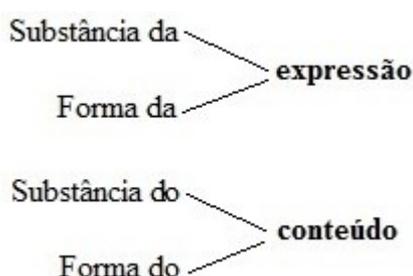
2.2.2. A relação texto-espetáculo

Compreender o estatuto lacunar do texto de teatro e identificar forças editoriais a partir dessa condição passa também pelo entendimento semiológico de sua relação com aquilo que se encontra subjacente a essas lacunas, o espetáculo, ou o “texto espetacular” (TE). Este foi o nome criado pelo semiólogo italiano Marco de Marinis para sistematizar a engrenagem semântica do acontecimento cênico. Relaciona-se com o texto dramático (TD) na medida em

que materializa, na cena, suas dimensões discursiva e performática. O estudioso explicou-o assim: “[...] unidades de manifestação teatral, que são os espetáculos, tomados em seus aspectos de ‘processos’ significantes complexos, ao mesmo tempo verbais e não verbais”.⁸⁵ O fato de um espetáculo, com seu caráter pluricódigo, ser considerado um texto é tão anti-intuitivo quanto coerente, se pensarmos pela ótica sistematizada com que De Marinis enxerga o acontecimento cênico. Para explicá-la, De Toro faz o seguinte raciocínio: se é certo que o texto dramático é levado à cena, também o é que a cena é textualizada, e emenda: “O espetáculo teatral é textualizado na medida em que nele opera uma série de códigos que são comuns e, portanto, disseminados em diversos *espetáculos como textos*”.⁸⁶ Em *A análise dos espetáculos*, Patrice Pavis interpreta o termo de De Marinis pelo sentido etimológico e semiológico que carrega a palavra ‘texto’, como “tecido” ou “ramal”, e descreve o TE da seguinte maneira: “[...] a encenação considerada não como objeto empírico, mas enquanto sistema abstrato, conjunto organizado de signos”.⁸⁷

De sua parte, o texto dramático carrega, para além de uma dimensão literária, uma dimensão performativa latente, pois pressupõe uma realização. Deste ponto de vista, é enxergado como prática cênica, dado o potencial de encenação nele inscrito, ou seja, a relação texto-representação contida em seu interior. Essa relação pode ser sistematizada no seguinte esquema proposto por Fernando De Toro, inspirado na concepção de signo linguístico do dinamarquês Louis Hjelmslev:

Imagem 2 – Relação texto dramático/representação (De Toro)



Fonte: DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 65.

⁸⁵ DE MARINIS citado por DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 72. Do original: “[...] unidades de manifestación teatral que son los espectáculos, tomados en sus aspectos de ‘procesos’ significantes complexos, a la vez verbales y no-verbales”. Tradução minha.

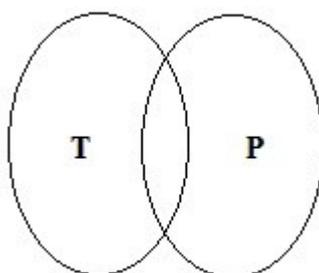
⁸⁶ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 72. Do original: “El espectáculo teatral es textualizado en la medida que allí operan una serie de códigos que son comunes y por lo tanto disseminados en diversos *espectáculos como textos*”. Tradução minha. Grifo do autor.

⁸⁷ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 4-5.

No plano 1, a *substância da expressão* de um determinado texto diz respeito às suas diferentes possíveis realizações expressivas e a *forma da expressão* consiste nos elementos e na estrutura dessa expressão fixados no texto e que, portanto, são comuns às suas diversas realizações espetaculares. No plano 2, a *substância do conteúdo* consiste nas diferentes interpretações feitas a respeito de um texto ao longo do tempo, e a *forma do conteúdo*, na unicidade da matéria textual, naquilo que impede que seu conteúdo seja desvirtuado. O ponto a que o semiólogo quer chegar é que para compreender o trabalho comum entre texto e cena deve-se entender o que é estável e compartilhado por ambos, que, segundo ele, são as *formas*, tanto de expressão como de conteúdo. Assim, o texto dramático fornece seu componente verbal (a forma do conteúdo) e a virtualidade cênica (a forma da expressão) como *performâncias* (termo usado por De Toro) ao texto espetacular, de maneira que tais *formas* estarão presentes na montagem apesar das concretizações (ou substâncias da expressão) que o texto pode ganhar.

Não se trata, como alerta Ubersfeld, de uma equivalência semântica. O texto, como não poderia deixar de ser, carrega um conjunto de signos textuais, e o espetáculo, outro de signos representados. A relação entre eles se dá, para a autora, em uma zona de intercessão, como mostra a figura abaixo, em que *T* é o conjunto dos signos textuais e *P* o dos signos representados. A intercessão entre *T* e *P* varia em cada representação, a depender do grau de virtualidade cênica presente no texto e do quanto dessa virtualidade o espetáculo absorve:

Imagem 3 – Interseção entre texto e representação (Ubersfeld)



Fonte: UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 3.

À operação de transposição das formas de expressão e de conteúdo ao texto espetacular (ou dos códigos textuais aos códigos cênicos), que se dá no processo de montagem, foi dado o nome de *transcodificação*, mas ela não basta. O estado necessariamente lacunar do texto dramático solicita o aporte de outros signos que sustentem a totalidade do espetáculo:

Então, a relação entre texto dramático e espetacular reside no fato de ambos compartilharem uma mesma forma da expressão e do conteúdo. Trata-se, pois, de uma transcodificação do texto dramático ao espetacular. O que acontece é que o texto espetacular *acrescenta*, ou melhor, atualiza e concretiza os lugares de indeterminação do texto dramático, lugares que estão *no* texto dramático.⁸⁸

No “teatro de texto”, ou seja, aquele que encena uma dramaturgia já pronta, este trabalho é desenvolvido pela direção da montagem, e ao mesmo tempo garante a permanência das formas do conteúdo e da expressão do texto e concretiza seus lugares de indeterminação por meio de códigos e convenções teatrais. Visto desse modo, o texto espetacular pode ser compreendido como a soma dos componentes do texto dramático: palavra/história e virtualidade performativa. Mas De Toro é enfático ao afirmar que isso não implica uma coincidência exata entre os dois textos, mas uma *relação necessária de reciprocidade*: “O que muda de um ao outro é a substância da expressão”.⁸⁹ No que concerne à relação texto-espetáculo, há algumas diferenças importantes entre o “teatro de texto” e a chamada “criação coletiva” que serão apresentadas mais adiante, na seção “Escrita de palco”.

2.3. Inscrever o espetáculo

O texto dramático é irreversivelmente perfurado, e sua plena concretização só se dá no acontecimento cênico, por meio da relação que se estabelece entre o texto espetacular e o espectador. Mas, claro, essa experiência não ocorre sem que antes a cena seja montada e, nesse processo criativo, uma substância da expressão seja forjada. Dessa forma, tanto em um “teatro de texto”, que leva à cena uma peça previamente escrita, quanto em uma “criação coletiva”, em que texto e cena são criados concomitantemente, os elementos e dinâmicas cênicas que compõem a dimensão espetacular do fenômeno teatral, isto é, que concretizam o discurso teatral, são manifestados graficamente em formas de inscrição *do espetáculo*. Esta parte do capítulo se dedica a explorar duas delas – o “texto espetacular virtual” e a “escrita de palco” – tratadas aqui como categorias conceituais que se colocam a serviço de um pensamento teórico. Como tais, não há uma garantia de que elas correspondam integralmente às experiências teatrais pragmáticas, que certamente dão conta de uma complexidade maior.

⁸⁸ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 66. Do original: “La relación, entonces, entre texto dramático y espectacular reside en que ambos comparten una misma forma de la expresión y del contenido. Se trata, pues, de una transcodificación que va del texto dramático al texto espectacular. Lo que ocurre es que el texto espectacular *añade* o más bien actualiza y concretiza los lugares de indeterminación del texto dramático, lugares que están *en* el texto dramático”. Tradução minha. Grifos do autor.

⁸⁹ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 67. Do original: “Lo que cambia de uno a otro es la substancia de la expresión”. Tradução minha.

Cabe também ressaltar que ambas as formas apresentadas dizem respeito a práticas muito próprias do fazer teatral; que embora não sejam, *stricto sensu*, o escopo deste trabalho, figuram como objetos editoriais para o que chamaremos mais adiante de “livro latente”.

2.3.1. O “texto espetacular virtual”

Na práxis teatral, há um estágio que se interpõe entre o texto e a cena ao qual De Toro chama de “texto espetacular virtual”, ou simplesmente TEV, mas que é designado de outras maneiras a depender do estudioso, como “texto da encenação”, segundo Anne Ubersfeld, ou “partitura do espetáculo”, como o chama a investigadora francesa Béatrice Picon-Vallin.⁹⁰ Ele se relaciona com o texto espetacular na medida em que é tecido a partir da concretização cênica do texto dramático, cuja teatralidade, até então virtual, passa a ser definida e registrada em uma espécie de espetáculo virtualizado em texto.

A constituição de um TEV é, para De Toro, um trabalho dramaturgicamente comandado, por sua vez, pela direção do espetáculo em conjunto com seus outros membros fundamentais (ator, cenógrafo, figurinista, iluminador, etc.). Ubersfeld chama a atenção para a importância deste trabalho “sobre a matéria textual”, que segundo ela é “ao mesmo tempo trabalho sobre outros materiais significantes”.⁹¹ Para explicá-lo, ela propõe a seguinte fórmula (sendo [T]: texto dramático; [T’]: texto da encenação (ou TEV); e [P]: representação).

$$T + T' = P$$

Seu exemplo vem d’*O Misanthropo*, de Molière, em que ela identifica já no primeiro diálogo que nada sabemos da situação contextual: “as duas personagens já estão lá, no lugar cênico, ou estão chegando? Como chegam? Estão correndo? Quem vai atrás e como?”.⁹² Tampouco sabemos a idade, o aspecto físico, as opiniões políticas ou o passado delas, comenta. Para percebermos melhor o seu ponto, transcrevo parte do diálogo em questão:

ATO I / CENA I

Philinte e Alceste

PHILINTE: Então, que tem?

ALCESTE: Deixe-me em paz, por cortesia.

PHILINTE: Mas, afinal, por que toda essa bizzarria?

ALCESTE: Vá-se embora, correndo, e busque se esconder.

⁹⁰ Ver mais em: PICON-VALLIN. *Texto Literário, Texto Cênico, Partitura do Espetáculo*, 324-326.

⁹¹ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 2.

⁹² UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 8.

PHILINTE: Mas antes deve ouvir, se vai aborrecer.

*ALCESTE: Quero me aborrecer, e não quero escutar.*⁹³

A indicação cênica informa-nos tão somente os partícipes da ação, e não há sequer uma informação didascálica no interior do diálogo que nos responda quaisquer das perguntas que Ubersfeld levanta. Diante delas, e da necessidade de respondê-las em cena, ela argumenta:

Um trabalho *textual* é necessário para produzir as respostas: é o trabalho do caderno de encenação, escrito ou não. Oral ou escrito, um texto T' interpõe-se necessariamente, servindo de mediador entre T e P, mas por natureza assimilável a T e radicalmente diferente de P, cuja matéria e códigos são de outra ordem; a parte linguística do fato teatral é composta pelos dois conjuntos de signos T + T'.⁹⁴

Evidentemente, não há uma regra para a elaboração de um TEV – assim como suas nomenclaturas são variáveis –, o que nos faz pensar que sua fenomenologização se dá de forma heterodoxa e heterogênea. Trata-se de um trabalho textual de preenchimento das lacunas que tratamos de identificar anteriormente; que busca, como aponta De Toro, contextualizar as situações de enunciação, concretizar o espaço, o tempo, o ritmo, os deslocamentos, os tons de voz, a ideologização do texto, a proxêmica, a cinésica, enfim, vincular o enunciado à sua enunciação, dando-lhe significado pleno. Um trabalho de manifestação física do texto dramático, daquilo que lhe é ausente. No exemplo do semiólogo, um texto dramático forneceria a seguinte didascália:

Levantando-se abruptamente, diz a X

A partir dela, a direção deve criar um espaço, encontrar elementos diversos para a temporalização e apoiá-los em um cenário. Também deve posicionar os produtores do discurso em cena, como assim ele especifica:

Não se trata apenas de indicar em que lugar se situam os atores e seus diversos deslocamentos dentro da cena, suas entradas e saídas, mas também de criar uma gestualidade conjunta ao discurso, uma cinésica e proxêmica precisas quando os personagens dialogam.⁹⁵

É preciso ponderar, como faz De Toro, que ainda que o texto dramático apresente didascálias abundantes e detalhadas, a exemplo do teatro naturalista, um trabalho de inscrição da cena é necessário. É o caso do TEV de *As três irmãs*, de Tchekhov, encenada por

⁹³ MOLIÈRE. *O misantropo*, p. 13.

⁹⁴ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 8. Grifo da autora.

⁹⁵ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 70. Do original: “No sólo se trata de indicar en qué lugar se sitúan los comediantes y sus diversos desplazamientos dentro de la escena, sus entradas y salidas, pero también crear una gestualidad conjunta al discurso, una kinésica y proxémica precisas cuando los personajes dialogan”. Tradução minha.

Stanislávski, que iremos comentar em detalhes no próximo capítulo. O diretor se debruça sobre uma dramaturgia cuja forma da expressão é bastante marcada, mas insuficiente para uma montagem. Devemos compreender que a despeito de uma virtualidade cênica bem definida, o texto dramático segue sendo, em maior ou menor medida, lacunar. As didascálias figuram nele como núcleos de teatralidade, como potencialidades de uma encenação porvir, que começa a concretizar-se por meio do texto espetacular virtual. Por sua vez, esta forma textual se volta ao acontecimento cênico e, nesse sentido, é empreendida não por um autor que escreve em seu gabinete, mas a partir de uma concepção cênica estabelecida pela direção junto aos atores e outros criadores do espetáculo. Os sistemas significantes pensados por eles são, então, uma materialização concreta de algo que no texto dramático é virtual.

2.3.2. A “escrita de palco”

De Toro também não deixa passar sem resposta a indagação acerca de práticas teatrais que não trabalham com um texto elaborado previamente à montagem, mas elaboram-no concomitantemente a ela. Mesmo nesses casos, o autor defende a existência de “algum tipo de textualização da cena [...] que pode, ainda que vagamente, fixar uma possível tentativa de TE”.⁹⁶ Sua referência principal é aos processos coletivos, que não dissociam a concepção textual da cênica, trabalhando em um fazer dramaturgicó chamado por Picon-Vallin de “escrita de palco”. Dado que o texto resultante desse modo produtivo guarda algumas diferenças semiológicas com aquele que é composto “em gabinete”, e que o consideramos também, junto ao TEV, uma forma de inscrição do espetáculo, é indispensável que se lance uma atenção especial a ele, a começar por sua caracterização histórica e conceitual.

No século XX, o teatro viveu um momento decisivo que afetou em grande medida os processos dramaturgicó, compreendido por Sara Rojo a partir da ruptura com o “reinado do texto dramático”. O lugar relevante que a cena ganha neste contexto resulta no acolhimento da voz de criação do diretor e também do ator. Trata-se, para Rojo, de um teatro que é “[...] produto de *partilhas dos sensíveis*, no qual se entende a necessidade tanto da produção espetacular quanto de um texto dramático sólido”.⁹⁷ Uma das consequências dessa ruptura se dá justamente no surgimento de processos em que o texto é produzido em concomitância com a produção espetacular, como ela emenda: “Inclusive, as formas de construção textual

⁹⁶ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 71. Do original: “[...] algún tipo de textualización de la escena, del TEV que puede, aunque a grandes rasgos, fijar un posible intento de TE”. Tradução minha.

⁹⁷ ROJO. *Teatro latino-americano em diálogo*, p. 161. Grifo da autora.

avançaram na direção de um trabalho conjunto entre dramaturgia e palco”⁹⁸ – precisamente o que estamos entendendo por escrita de palco.

Uma configuração possível deste trabalho, como aponta a estudiosa, é a colaboração de um dramaturgo que escreve para um coletivo específico,⁹⁹ estabelecendo com ele “formas de compartilhamento do processo da escrita (improvisações, debate, processo colaborativo)”.¹⁰⁰ Um segundo modo é a criação coletiva. Rojo define-a como uma prática que tem caráter democrático e não hierárquico, geralmente eleita por um grupo que tem uma história conjunta já consolidada e que possui um regime de visibilidade comum – em oposição a agrupamentos temporários de artistas que se unem para um projeto específico. Como ela observa, as criações coletivas surgem, na América Latina, em contextos políticos de repressão, na esteira de uma contracultura que busca, nos ideais de bem comum e de democracia e no senso de coletividade, formas de resistência. Exploram modos de produção sem autoria hegemônica sobre o objeto artístico, que resultará de um processo de negociação entre os integrantes:

A criação coletiva é um sistema de trabalho que envolve um processo de construção do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo no palco, sendo acompanhado ou não por um dramaturgo e/ou um diretor.¹⁰¹

De Toro pode estar correto ao afirmar que mesmo nos processos coletivos há algum tipo de texto espetacular virtual; no entanto, deixa de observar que neles, antes mesmo de fazer-se necessária a virtualização do texto espetacular (ou seja, a constituição de um TEV), o texto dramático já inscreve, por si só, o espetáculo. Picon-Vallin nos dá pistas sobre isso:

Edward Gordon Craig anunciava, no início do século XX, o advento de um artista de teatro que criaria diretamente no palco, com todos os elementos que estão à sua disposição, entre os quais se incluem as palavras. O tempo desses artistas, que são os escritores de palco, já chegou.¹⁰²

Ao escritor de palco opõe-se a figura do escritor que cria fora dele, muito conhecido no Brasil por “dramaturgo de gabinete”, que desenvolve uma escrita solitária, prévia e independente do processo cênico, produzindo um texto *pleno de potencial de encenação*, mas

⁹⁸ ROJO. *Teatro latino-americano em diálogo*, p. 161.

⁹⁹ Um exemplo notório são os espetáculos da *Trilogia bíblica*, do coletivo paulistano Teatro da Vertigem. Cada uma das três dramaturgias – *O paraíso perdido*; *O livro de Jó* e *Apocalipse 1,11* – foi escrita por um dramaturgo-colaborador ao longo dos processos de montagem das peças, sendo a primeira por Sérgio de Carvalho, a segunda por Luís Alberto de Abreu e a terceira por Fernando Bonassi. As peças foram publicados em 2002 pela Publifolha.

¹⁰⁰ ROJO. *Teatro latino-americano em diálogo*, p. 161.

¹⁰¹ ROJO. *Teatro latino-americano em diálogo*, p. 57.

¹⁰² PICON-VALLIN. *Texto Literário, Texto Cênico, Partitura do Espetáculo*, p. 327.

cuja realização requer ainda o ato criativo de transcodificar, da página ao palco, suas formas de conteúdo e de expressão. Por sua vez, um texto fruto de uma escrita de palco – ou ele mesmo uma escrita de palco – está *pleno da própria encenação*, não havendo, portanto, a necessidade de tal transcodificação. Seus enunciados são tecidos na sala de ensaio, engatados em suas próprias enunciações e em meio a todos os elementos que estão à disposição, como anunciava Gordon Craig na citação acima, de forma que a lógica cênica ali presente é parte ontológica daquele discurso, ainda que ela não esteja aparente.

Apesar de lacunar como todo texto dramático, compreende-se que o registro de uma escrita de palco não seja tão perfurado quanto uma dramaturgia de gabinete, posto que o seu “fora” já existe – mesmo que não se evidencie por completo no texto. Se na escrita solitária a “performância” do texto é concebida a partir de um *possível* horizonte cênico, na forma de matrizes virtuais de encenação, na de palco esse horizonte é *factual*, de modo que qualquer virtualidade que um texto assim gera é ilusória. Isso porque seus lugares de indeterminação já estão previamente determinados. Em outras palavras, em um registra-se um *espetáculo porvir*, em outro, um *espetáculo ipso facto*. O pesquisador Luiz Fernando Ramos elabora bem esta diferença a partir de seu olhar sobre a didascália:

Mas [a didascália] é a forma literária da cena na cabeça do autor, este *encenador conceitual*, e como tal se torna vital para o leitor que encena *imaginariamente*, também sem o espetáculo para se referir. É nela, ainda, que se *crystaliza* a narrativa de uma *encenação já realizada*, no caso do diretor que cria o texto dramático durante o processo de montagem, como acontece em muitos casos no teatro contemporâneo.¹⁰³

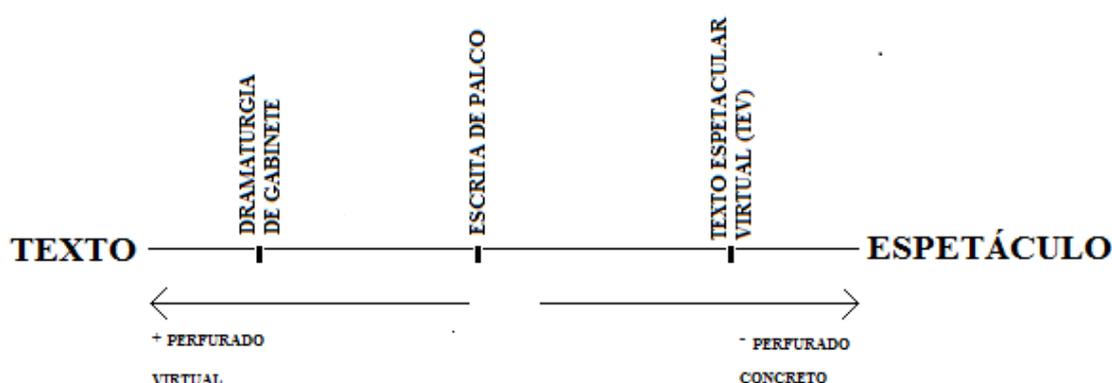
Como sucede ao TEV, é certo que não há um modo único de se conduzir uma escrita de palco, motivo pelo qual também a tratamos como categoria conceitual. Dessa maneira, as formas textuais geradas a partir dela serão seguramente distintas naquilo que inscrevem e deixam de inscrever. Em todo caso, se comparada a uma dramaturgia de gabinete, é possível afirmar que a escrita de palco está mais próxima de um TEV, visto que ambos inscrevem, para além de uma *forma* da expressão, a sua *substância*,¹⁰⁴ que é aquilo que singulariza cenicamente uma montagem teatral. Já a diferença entre eles reside na estrutura formal de cada registro e no alcance que eles têm na inscrição da cena. À escrita de palco, se esta é de

¹⁰³ RAMOS. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*: a rubrica como poética da cena, p. 16. Grifos meus.

¹⁰⁴ Para compreender as noções de forma e substância do *conteúdo* e forma e substância da *expressão*, consultar a Imagem 2 neste capítulo e a argumentação que a segue.

fato consolidada na forma de um texto dramático,¹⁰⁵ ainda se impõe uma estrutura tradicional – com suas ferramentas gráficas limitadas (diálogo e didascálias) e seu sistema monocódigo (verbal escrito) –, o que resulta em um texto aparentemente semelhante a uma peça de gabinete e, portanto, menos sugestivo da cena. De seu lado, o TEV pode apropriar-se de outras ferramentas gráficas, como notas paralelas, desenhos, fotografias, o que torna provável o seu maior avizinhamento com o acontecimento cênico. Para que fiquem mais claras as relações entre estas três categorias, elaboramos a seguinte ilustração:

Imagem 4 – Dramaturgia de gabinete, escrita de palco e TEV em perspectiva



Fonte: Elaborada pelo autor.

Analisemos essas relações também por meio de exemplos práticos, partindo de excertos de duas dramaturgias brasileiras contemporâneas, a começar pela escrita de palco *Apocalypse 1, 11*, peça estreada em 2000 pelo do grupo paulistano Teatro da Vertigem e escrita em processo coletivo por Fernando Bonassi. O trecho é extraído do início do primeiro ato, “Ascensão e queda da Besta”, quando a personagem BESTA é apresentada ao público:

*(Entra música. A Besta despe-se de seu manto e finalmente apresenta seu figurino [peruca gasta, vestido puído, tênis e meia]. Ao mesmo tempo, abrem-se as cortinas do palco, revelando uma decoração que lembra uma espécie de altar a Exu, com velas, imagens de pombajiras, caboclos, demônios católicos, Golens e pornografia em geral).*¹⁰⁶

Nesta indicação cênica, temos acesso à forma da expressão de um texto constituída por matrizes reais da encenação, o que quer dizer que também uma substância da expressão é registrada. A caracterização física da personagem BESTA no texto espelha sua caracterização real na cena, ou seja, o ator esteve, naquele palco, de peruca gasta, vestido puído, tênis e meia.

¹⁰⁵ Nem sempre um processo criativo gera um texto dramático *stricto sensu*. Muitas vezes, os textos diluem-se entre os criadores do espetáculo ou, quando são organizados em uma estrutura una, modificam-se à medida que se evoluem os ensaios e até mesmo as apresentações.

¹⁰⁶ BONASSI. *Apocalypse 1, 11*, p. 205.

O mesmo pode ser dito da cenografia, com suas velas e imagens: a forma expressiva espelha a substância. À parte desse espelhamento, e talvez conseqüentemente, também se observa que as ações cênicas propostas pelo texto caminham para uma concretização que se diria mais repleta. Assim, a performance da BESTA despindo-se é determinada por suas vestes, pela trilha sonora e por acontecimentos simultâneos, como o abrir das cortinas e a revelação de objetos concretos da cena. Não obstante, alguns elementos permanecem indeterminados, como a música exata de entrada da personagem, o que nos revela dois aspectos: em primeiro lugar, que embora se trate de uma escrita de palco, o texto segue sendo, ainda que em menor medida, perfurado; em segundo, que embora essa informação lacunar aponte-nos para uma virtualidade cênica, tal virtualidade é ilusória, posto que a especificação da música já é algo dado, ainda que o texto não o evidencie.

O próximo exemplo vem de uma dramaturgia de gabinete, o texto *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, escrito em 1960. O trecho a seguir é extraído do início da peça, quando se apresentam os protagonistas ROSA e ZÉ DO BURRO e o cenário onde se desenrola a maior parte da trama, a escadaria de uma igreja:

*Ao subir o pano, a cena está quase às escuras. Apenas um jato de luz, da direita, lança alguma claridade sobre o cenário. Mesmo assim, após habituar a vista, o espectador identificará facilmente uma pequena praça, onde desembocam duas ruas [...]. Na esquina da rua da direita, vemos a fachada de uma igreja relativamente modesta com uma escadaria de quatro ou cinco degraus. [...]*¹⁰⁷

A julgar pela caracterização precisa da iluminação, “apenas um jato de luz, da direita”, este trecho nos mostra como um escrito de gabinete pode ser detalhado em suas didascálias. Contudo, julgando pela indeterminação no número de degraus da escadaria, “quatro ou cinco”, nos mostra também como ele é, ainda assim, perfurado. Mas não é este o aspecto mais relevante para esta comparação, pois, como vimos no exemplo anterior, a escrita de palco também é lacunar. Interessa-nos observar que esta indicação cênica, embora recheada em sua forma da expressão, não registra um acontecimento cênico *ipso facto*. Vimos no outro excerto que as vestes da BESTA apresentadas no texto coincidem *necessariamente* com as do ator que a performou em cena. Já neste, não se pode afirmar que a escadaria de um eventual cenário terá *necessariamente* quatro ou cinco degraus. Tal decisão dependerá da direção daquela montagem no ato de transcodificação do texto. A título de curiosidade, na versão cinematográfica de 1962 de *O pagador de promessas*¹⁰⁸ a escadaria é consideravelmente

¹⁰⁷ GOMES. *O pagador de promessas*, p. 13.

¹⁰⁸ Direção de Anselmo Duarte. Foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1962 e ganhou, no mesmo ano, a Palma de Ouro no Festival de Cannes, sendo o único filme brasileiro a consegui-la.

maior do que a sugerida no texto. Com efeito, as cenas foram gravadas na igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo, em Salvador, que exhibe à sua frente a Escadaria do Passo, com seus 55 degraus.

As duas formas de inscrição do espetáculo apresentadas nesta seção (TEV e escrita de palco) nos dão matéria para algumas reflexões: em primeiro lugar, elas testemunham a viabilidade de documentação de um objeto que é comumente enxergado pela chave do efêmero e, portanto, do não documentável, em oposição à tradição de arquivo da *obra de arte teatro*, em muito apoiada em um texto dramático pouco consciente de seu estatuto lacunar e da dobra espetacular que o complementa. Por outro lado, se as práticas teatrais produzem documentos que dão testemunho dessa dobra, como é o caso das escritas de palco e dos TEV's, onde eles estão? A pergunta não é retórica e nos conduz a dois apontamentos: conhecemos pouco deles, e essa lacuna abre novos horizontes para iniciativas que queiram dá-los a ver.

Apesar de preponderantes, um texto teatral não se resume às palavras que serão ditas pelos personagens ou à cena presente nas didascálias, mas ao que se desdobra disso. Apropriado pelo ator, pelo cenógrafo, pelo encenador, pelo iluminador e por outros criadores, o texto se preenche e vira uma outra coisa, como assinala Picon-Vallin: “Existem leis do espaço e do tempo cênicos, leis da cena, que o autor talvez não tenha em mente, ao escrever a peça, sozinho em seu gabinete, longe do palco, que, no teatro é a medida de tudo”.¹⁰⁹ Pois se o palco no teatro é a medida de tudo, e os arquivos do palco estão no mundo, eis um caminho possível para que se forjem novos objetos de leitura.

2.4. Horizontes editoriais: livros latentes

O presente capítulo vem desde o início caminhando para chegar a este ponto. De início, proponho uma definição sucinta do termo que lhe dá nome, “livro latente”, que então será seguida da discussão que o problematiza. O conceito parte de uma perspectiva epistêmica da edição como instância emancipadora do texto, à qual são chanceladas, em maior ou menor medida, a agência sobre esse objeto e a elaboração de livros que transcendam seu estatuto autoral primário. Apropria-se da especificidade do texto teatral segundo a perspectiva semiológica de “texto perfurado” e orienta-se pela consciência de seu lugar como prática cênica, irremediavelmente bifacetado. Abrange experiências editoriais que incorporem

¹⁰⁹ PICON-VALLIN. *Texto Literário, Texto Cênico, Partitura do Espetáculo*, p. 320.

graficamente a substância da expressão da obra teatral, isto é, livros¹¹⁰ que coloquem o texto em diálogo gráfico com vestígios de sua outra face, a saber, o texto espetacular virtual, a escrita de palco, entre outros.

A escolha do vocábulo ‘latente’ pede uma explicação cuidadosa. Primeiramente, cabe precisar quais das suas acepções nos interessam, a saber, aquilo “que está oculto, não aparente”;¹¹¹ aquilo “que está presente de maneira contida e invisível, mas que pode vir à tona”.¹¹² Mas o que exatamente se encontra em estado de latência? Dois pontos nos ajudam a entendê-lo: (1) partimos de um diagnóstico – carente de um estudo mais sistemático, é verdade – de que, embora sejam passíveis de existência, esses livros, salvo as exceções, não existem, dado que a conduta editorial ordinária dada às dramaturgias é primordialmente literária; ou se existem em larga escala, não existem dentro de uma categoria conceitual específica no campo da edição de teatro, sendo entendidos geralmente como parte do amplo leque de livros de teatro, ou de literatura dramática; (2) as ferramentas que podem materializar um projeto bibliográfico dessa natureza existem no mundo, ainda que não sejam manifestadas em conjunto. Assim, se há um texto dramático e se há registros da encenação, poderá haver um livro – então contido – que os vincule graficamente. Com isso exposto, o horizonte editorial que se quer apresentar visa precisamente ao rompimento dessa latência, e que esses objetos passem, portanto, a existir. Com efeito, publicações assim já existentes – como as que veremos mais adiante – abandonam suas latências, mas seguem funcionando como casos exemplares do conceito proposto. Além disso, ele segue operante na medida em que sempre haverá novos livros a fazer essa travessia.

Com o termo introduzido, e antes de seguir a discussão, cabe esclarecer dois pontos que podem estar ainda turvos: (1) uma dramaturgia de gabinete pode tornar-se um livro latente: o fato de ela não inscrever um espetáculo *ipso facto* não obsta que se conceba um projeto editorial que a coloque em diálogo gráfico com uma montagem específica. Este é o caso de duas das publicações analisadas no próximo capítulo; (2) uma escrita de palco, caso consolide o texto dramático em estrutura tradicional, não é necessariamente um livro latente: apesar de ela inscrever o espetáculo, vimos que a estrutura do texto dramático ainda se impõe a esse tipo de criação, gerando um texto aparentemente semelhante a uma dramaturgia de gabinete. Embora suas matrizes de encenação sejam reais, mais que virtuais, caso não haja

¹¹⁰ Embora esta pesquisa se oriente apenas por publicações impressas, identifica-se uma abertura para se pensar nas possibilidades que o conceito de livro latente abre ao livro eletrônico, considerando-se, sobretudo, a sua grande vocação para explorar e estabelecer cruzamentos intermediários.

¹¹¹ LATENTE. In: DICIONÁRIO Priberam. Disponível em: <<https://bit.ly/2Z21f78>>. Acesso em: 3 set. 2020.

¹¹² LATENTE. In: DICIONÁRIO Dicio. Disponível em: <<https://bit.ly/3gRd5Hm>>. Acesso em: 3 set. 2020.

diálogo entre o texto e a “sua” cena por meio de outras ferramentas gráficas, ao leitor que não assistiu à peça, o texto funcionará como um espetáculo *porvir* (ainda que mais concretizado).

Discutindo o livro latente: confrontado com o fenômeno teatral, o editor – entendido aqui tanto como aquele que concebe o livro como aquele que o publica – tem diante de si distintos horizontes de publicação. Uma primeira questão que se coloca como preponderante, como sucede a toda sorte de texto, diz respeito aos diferentes interesses da recepção de um texto teatral e em que medida cada um deles afeta o processo de sua transmissão. Adquire-se um romance, por exemplo, para a apreciação literária, para o exercício crítico ou como instrumento pedagógico. O texto de teatro abarca, para além destes modos de recepção, aquele para o qual ele em geral é pensado, a encenação. Considerando-se os primeiros modos, ele pode ser editado como um texto literário total, destinado a uma apropriação romanesca ou a uma leitura crítica, exegética. Embora perfurado, não há dúvida de que ele tenha um valor literário em si. Ubersfeld opina, inclusive, que “sempre se pode ler um texto de teatro como não teatro” e que não há nada nele “que impeça de lê-lo como um romance, de ver, nos diálogos, diálogos de romance, nas didascálias, descrições [...]”.¹¹³

Efetivamente, é esse o tratamento editorial que ele ganha na maioria das vezes, e em muitos casos não poderia ser diferente: como proceder editorialmente diante de um texto dramático de cuja representação não se tem registro? Ou diante de um texto clássico que, além de compor um repertório literário canônico, já teve centenas de encenações, como *Hamlet*? Como considerar a dobra cênica de um texto que ainda nunca fora encenado, como é o caso das peças do projeto *Janela de Dramaturgia*, iniciativa belorizontina que promove encontros de leituras autorais cujo resultado foi a publicação de uma coleção com alguns dos textos?¹¹⁴ E ainda, se um diretor estiver em busca de um texto tão lacunar quanto possível para que dele possa apropriar-se para criar a sua própria encenação, já que ela, de acordo com Pavis,

[...] não é mais concebida aqui como a transposição de um texto em uma representação, mas como a produção cênica na qual um *autor* (o encenador) obteve a *autoridade* e toda *autorização* para dar forma e sentido ao conjunto do espetáculo.¹¹⁵

Os cenários que justifiquem uma postura editorial literária podem ser vários. Por outro lado, a consciência da dobra teatral, do ponto de vista da edição, abre uma janela de

¹¹³ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 5.

¹¹⁴ Ver mais em: SOUZA; PINHEIRO (Orgs.). *Janela de Dramaturgia – vol. 1, 2 e 3*.

¹¹⁵ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. XVIII. Grifos do autor.

oportunidades para a concepção do que chamo aqui de livros latentes. Encarado como “um documento textual cuja chave está fora dele”,¹¹⁶ como muito bem o descreveu Ubersfeld, o texto dramático pode ganhar, em alguma medida, a espessura cênica que lhe corresponde e cobrir um leque maior de possibilidades de leitura. Em termos práticos, isso significa criar modos de se idealizar o livro de teatro que coloquem o texto dramático em diálogo gráfico com os vestígios possíveis da encenação que se desdobra dele, ou, em termos mais técnicos, que incorporem graficamente a substância da expressão da obra teatral.

De certo ponto de vista, um espetáculo é irrecuperável, e sua apreensão é instantânea e singular a cada espectador. Patrice Pavis nos ajuda a entendê-lo. No primeiro capítulo de *A análise dos espetáculos*, o teórico tenta encontrar um caminho possível que dê conta, na análise de uma peça, de toda a sua complexidade. Pois se de uma perspectiva semiotizante ela é “um fato organizado e canalizado”¹¹⁷ – referência ao espetáculo como um arranjo de significantes que conduzem a *possíveis* significados –, de outra ela é uma experiência dessublimada do espectador com a materialidade da cena, de cuja singularidade o olhar semiológico não dá conta. Nessa dicotomia, a descrição do espetáculo, avalia ele, “navega sempre entre uma exigência totalizante de síntese e uma individualização empírica, entre ordem e caos, abstração e materialidade”.¹¹⁸

De um lado, a experiência “dessemiotizada” que ele sugere colocaria o espectador de frente com a matéria do espetáculo, voltado ao corpo da representação, para além da sublimação a que conduzem os signos:

Confrontado a um gesto, a um espaço ou a uma música, o espectador apreciará *o maior tempo possível* sua materialidade: ficará *primeiro* tocado e como que tomado pelo espanto e mutismo por essas coisas que se oferecem a ele em seu estar-aí *antes* de se integrar ao resto da representação e de se volatilizar em um significado imaterial.¹¹⁹

Mas, segundo Pavis, em algum momento os significantes o conduzirão a possíveis leituras, o que leva o investigador a crer que mesmo a experiência material se efetua num quadro organizado – a representação –, por meio do que ele chama de *vetorização*.¹²⁰ Dessa forma, a experiência estética de um espetáculo se daria por dois processos que, embora antitéticos, são complementares: a semiotização e a dessemiotização: “Há [...] uma dupla exigência na

¹¹⁶ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. XI.

¹¹⁷ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 15.

¹¹⁸ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 14.

¹¹⁹ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 14. Grifos do autor.

¹²⁰ “A *vetorização* é um meio ao mesmo tempo metodológico, mnemotécnico e dramaturgico de estabelecer ramais de signos. Ela consiste em associar e conectar signos que são pegos em ramais no interior dos quais cada signo só tem sentido na dinâmica que o liga aos outros”. PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 13.

descrição do espetáculo: voltar ao próprio corpo da representação, mas também se abstrair dele e desenhar seus contornos e o seu percurso do ponto de vista desejoso do observador”.¹²¹ Assim, de uma perspectiva estrita, a experiência do espectador não é passível de reconstrução, já que a análise de um espetáculo se fundamentaria também na experiência única e individual diante do acontecimento cênico, ele também único, singular e efêmero.

Mas há outra forma de elaborar esta questão que passa pela oposição entre a efemeridade do espetáculo e a permanência do texto, e aqui se inserem os horizontes editoriais. Ubersfeld dirá que “a representação é instantânea, perecível; só o texto permanece”.¹²² Acorde com ela, Tieza Tissi, pesquisadora de teatro e autora do livro *As três irmãs, de Tchêkhov, por Stanislávski*, propõe uma reflexão interessante. Ela começa indagando-se como tornar a encenação objeto de análise e crítica se ela é “impreterivelmente passageira e única”.¹²³ Em sua tentativa de resposta, arrisca uma analogia com o arqueólogo e seu ofício de organizador de vestígios, sugerindo ser possível ao investigador, na mesma medida, organizar os rastros de uma encenação a fim de reconstruí-la. O arqueólogo, analisa ela, une ossos de homens primitivos a fim de organizá-los de uma forma plausível; “embora ele não possa reconstruir aquele homem, que era também órgãos, carne, sangue e vida, poderá, organizando os vestígios, conhecer alguns de seus hábitos e algo sobre o meio em que esteve inserido”.¹²⁴ Assim, de sua analogia depreende-se que o incapturável do espetáculo não obsta um trabalho que busque aproximar-se dele, reconstruí-lo, ainda que consciente de sua parte inapreensível.

Já para Pavis, como vimos, um trabalho de reconstrução do espetáculo opõe-se vigorosamente à experiência singular do espectador, o que o faz reforçar uma distinção entre a análise da experiência do espectador, que é o seu foco didático em *A análise dos espetáculos*, e a reconstrução “artificial” da representação. Esta última seria feita a partir do que ele chama de “resíduos do ato teatral” – fotos, registros audiovisuais e discursos de antecipação dos criadores, como o acesso a notas, projetos, declarações ou entrevistas pós-estreia. Sobre tais discursos de antecipação, ele aconselha fortemente que se faça a devida distinção entre o que é da ordem da intenção ou da declaração sobre um espetáculo e o que é o resultado final entregue ao espectador. Distinção que também deve ser feita com os outros “resíduos”, como os paratextos do texto dramático, as gravações mecânicas do espetáculo, sua

¹²¹ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 15.

¹²² UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. XII.

¹²³ TISSI. *As três irmãs, de Tchêkhov, por Stanislávski*, p. 21.

¹²⁴ TISSI. *As três irmãs, de Tchêkhov, por Stanislávski*, p. 21-22.

anotação técnica, a análise semiológica de seus signos, a interpretação hermenêutica da obra e os discursos críticos que a seguem.¹²⁵

Ora, seria exatamente este o interesse de um livro latente: aproveitar-se desse amplo leque de “resíduos” de uma encenação – sejam eles da ordem da intenção ou do resultado final – e dar a ver o outro lado de um texto dramático. O que seriam os cadernos de encenação de Stanislávski, publicados parcialmente no Brasil, senão projetos de uma cena, e logo vestígios intencionais do espetáculo segundo Pavis? É evidente que eles não dão conta da “auralidade” do evento cênico. Assim, é importante deixar claro que não se defende aqui que um livro latente alcance o estatuto de espetáculo, tampouco o leitor o estatuto de espectador, o que não nos coloca em posição contrária à de Pavis. Não obstante, o editor pode se perguntar quais são as especificidades do texto de teatro que o colocam em um lugar distinto ao do texto propriamente literário; e quais interesses de um leitor, além daqueles que concernem ao texto literário, ele pode atender contemplando essas especificidades. Por que não recolher os vestígios de uma encenação (se ela os guarda), se nela reside um universo criativo autônomo que o texto não alcança?

No prefácio da edição brasileira do caderno de encenação de *As três irmãs* por Stanislávski, Juliana Jardim nos dá a medida da recepção diversificada que um livro latente pode alcançar por ser o testemunho de uma encenação. Ela sonda a obra como objeto que se oferece tanto “para um puro deleite de conhecimento quanto para futuras investigações”,¹²⁶ sinalizando a sua versatilidade como objeto de leitura. Um livro que ao mesmo tempo “permite que imaginemos a montagem referida” e “oferece vestígios para o fortalecimento das pesquisas sobre teatro, encenação e trabalho de ator”.¹²⁷

Existe um forte entrelaçamento entre o escopo do livro latente e a abordagem genética da criação teatral, área de pesquisa que despontou nas décadas de 1980 e 1990 como a vertente propriamente cênica da Crítica Genética. Porque ela apresenta reflexões e questionamentos similares aos nossos, uma breve aproximação entre ambas as abordagens será extremamente relevante para esta discussão. A filiação da chamada Genética Teatral é declaradamente a Crítica Genética, ou Genética Textual, ramo da crítica literária que tem as lentes voltadas ao processo de criação da obra, avesso, portanto, à ideia de obra acabada sustentada pela crítica tradicional. As estudiosas Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux e Dominique

¹²⁵ Toda essa discussão encontra-se fundamentada na seção intitulada “Experiência ou Reconstituição?” do livro de Pavis. Ver mais em: PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 16.

¹²⁶ JARDIM. Uma Pesquisadora-Daguerreótipo, p. 14.

¹²⁷ JARDIM. Uma Pesquisadora-Daguerreótipo, p. 14.

Budor, pioneiras da Genética Teatral na França, definem muito bem o programa desse campo precursor:

Contra as teorias do talento e o culto ao mistério da criação, trata-se de descobrir as etapas do trabalho. Contra a teoria da obra acabada, trata-se de mostrar e demonstrar que o estado último é ao mesmo tempo muito mais instável, mais surpreendente e mais complexo que aquilo que os modos de análise anteriores sugeriam. O conhecimento dos esboços e das pistas não seguidas enriquece notadamente a sua leitura.¹²⁸

O diálogo com os livros latentes começa a delinear-se já aí, no acolhimento de vestígios que, do ponto de vista literário estrito, não comporiam semanticamente a obra. Mas os escopos ganham ainda mais conexões. Partindo deste olhar lançado à literatura, sem dúvida seminal, os estudos teatrais começam a traçar os caminhos para uma abordagem genética própria, pautada, claro, no interesse pelos modos de composição da obra, que, não obstante, é fruto de um fenômeno artístico “vivo”, não circunscrito apenas ao texto. Assim, a principal fratura entre as genéticas textual e teatral reside em que a primeira privilegiou o texto e seus vestígios manuscritos num tempo em que, como apontam as estudiosas, o teatro acabara de assenhorar-se de seu fazer artístico, declarando autonomia às abordagens literárias de suas obras. Dessa diferença, reteve-se aquilo que na Genética é mais forte, a consciência de que a obra acabada é uma ilusão, para que uma “verdadeira aventura científica começasse”. A etapa seguinte

consistiria em observar um processo diferentemente complexo, colocando em jogo não apenas corpos e vozes, mas um espaço, sons, luzes, a captar uma produção efêmera, recriada diferentemente em cada apresentação, e isso sem abandonar a dimensão textual da gênese.¹²⁹

Com um programa próprio que começa a constituir-se aí, os geneticistas teatrais passaram a investigar o processo de criação do espetáculo em sua devida complexidade, por meio do acompanhamento e da reconstituição de seus modos de composição. Esse trabalho se dá sobretudo nas salas de ensaio, junto ao corpo multidisciplinar da obra e em meio às dinâmicas coletivas ali estabelecidas, determinantes para a composição de um *corpus* heterogêneo e interartístico de vestígios composto por diários de atores, esboços de cenários, cadernos de encenação, registros de ensaios, registros técnicos, entre outros.

¹²⁸ GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios, p. 382.

¹²⁹ GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios, p. 384-385.

Com efeito, as investigadoras apontam que a transformação da criação teatral nos anos 1960,¹³⁰ que então se baseia com frequência em improvisações e por meio da qual “criam-se efeitos expressivos a partir de impulsões individuais”,¹³¹ é um dos grandes catalisadores da conformação metodológica da Genética Teatral, precisamente por evidenciar um percurso criativo diferente daquele da composição literária, menos estável e mais coletivo. Outro impulso se deve à evolução do arquivamento, possibilitada sobretudo pelo registro audiovisual de espetáculos a partir de 1970. Os vídeos suscitaram a ideia de um estudo da gênese teatral, mas ainda hoje são tidos como arquivos controversos, dada a sua ilusão de acabamento. Um terceiro elemento catalisador se deve ao próprio público de teatro, que, como apontam as autoras, descobre “um entusiasmo pelo processo”, passando a perscrutar a engrenagem cênica:

A relação do público com o universo teatral se transforma: os diretores abrem seus ensaios, que se tornam objetos de filmes, de cadernos fotográficos ou de obras ilustradas com documentos de arquivos; eles criam ou encenam novamente ficções genéticas.¹³²

É curioso observar como este novo gosto da recepção irá alimentar um interessante circuito de arquivamento e publicação: o espectador demanda dos criadores o vestígio, que então passa a ser devidamente registrado e publicado. Como o texto dramático, ao menos em sua estrutura tradicional, já não é a única forma de arquivo teatral, “os criadores recorrem a um outro tipo de arquivamento. Desses eventos frágeis, eles desejam que tudo seja captado, inclusive os primeiros estratos”.¹³³ E nessa dinâmica, forjam-se os documentos que irão compor o que se chama na disciplina de “dossiê genético”, uma miríade heterogênea e heterodoxa de arquivos dos quais se servirá o geneticista em seu estudo e, por que não, um editor em seu livro latente.

Mas, à diferença da literatura, o teatro já é uma arte frequentemente associada a seu inacabamento, “apaixonada pelo devir”, diriam as autoras, o que lhe garante, como muito bem caracterizam, uma “verdadeira originalidade genética”, posto que essa abordagem rompe precisamente com o estatuto da obra acabada. Mas longe de resolver alguma coisa, esse reconhecimento provoca uma grande inquietação, traduzível no paradoxo do arquivamento daquilo que é inacabado. Veem-se diante dessa encruzilhada tanto o artista que produz o

¹³⁰ Transformação capitaneada, segundo as autoras, por Grotowski, Eugenio Barba e por grupos como o Living Theatre e o Open Theatre. Ver mais em: GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios, p. 385.

¹³¹ GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios, p. 385.

¹³² GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios, p. 386.

¹³³ GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios, p. 386.

documento quanto o geneticista que se debruça sobre ele; mas ela também atravessa o caminho do editor – ao menos do editor como o vemos aqui.

Inspirado pelos apontamentos de Grésillon, Mervant-Roux e Budor, tento formular uma questão para o livro latente que pode também ser a delas: qual a medida razoável entre o acontecimento complexo e efêmero, o arquivo fixo e limitado, e o legível compartilhado e público? Não se trata de uma pergunta retórica, assim como aquelas que elas próprias se fazem:

O inacabamento do teatro é tal que ele torna seu arquivamento ao mesmo tempo muito mais necessário que nas outras artes, mas, também, bem mais problemático. Como não querer acumular os traços do que vai se desfazer? Mas, como parar uma dinâmica infinita sem trair a própria natureza do teatro?¹³⁴

Como vemos, a Genética Teatral provoca mais perguntas do que respostas, e talvez seja este o seu motor para seguir gerando material reflexivo. Seu projeto intelectual gera instabilidades que também nos concernem, que tocam a relação entre texto e cena, a noção de texto dramático, a autoria e, sobretudo, a forma de seu objeto primordial, os vestígios da criação teatral. Qual o aspecto mais fiel à essência do teatro de um registro audiovisual? E de um diário de ator? Considerando a problemática do cinema para a Genética, já introduzida acima, as autoras relatam que o encenador francês Claude Régy, que proibia toda filmagem de seus espetáculos, encontrou “alguma coisa de sua *Mort de Tintagiles* [peça de Maeterlinck encenada por ele] em alguns minutos de imagens sonoras em preto e branco, excepcionalmente registrados em condições improváveis”.¹³⁵ Ora, se há “alguma coisa” transmitida ali, é sinal de que existe um caminho possível. Algo há de cristalizar-se a despeito daquilo que é incapturável, pensaria o arqueólogo de Tieza Tissi. É por meio desse “algo” instável e imprevisível, a exemplo das diversas escritas de palco e TEV’s arquivados no mundo, que encontro uma saída para o livro latente, também ele instável e imprevisível, mas ainda assim um “algo” que toma forma e testemunha o fenômeno teatral em sua real complexidade.

É certo que sempre haverá leitores literários do texto dramático, bem como editores interessados em publicá-lo como literatura. Mas também o é que sua compreensão como prática cênica aponta para novas experiências editoriais. Não há, portanto, uma conduta unívoca para se editar teatro. Tampouco nos propomos a normatizar a edição de um livro latente. O trabalho que aqui se desenvolve – ciente de seus primeiros passos – se dedica à

¹³⁴ GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios, p. 393.

¹³⁵ GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios, p. 394.

mobilização de conceitos que tornem possível uma reflexão editorial voltada especificamente para o universo teatral e à apresentação de experiências concretas que colaborem com ela, como os livros que veremos no próximo capítulo.

3. TRÊS LIVROS LATENTES

As publicações comentadas neste capítulo têm em comum o fato de terem sido conduzidas por editores que entendemos estar inseridos na ampla categoria de autor, como o entendem Antonio Houaiss e Aníbal Bragança, já que se responsabilizam por idealizar um material de leitura. Nesse sentido, à luz das ideias de McKenzie e das reflexões propostas no subcapítulo 2.1, enxergamos na edição um papel central na emancipação do texto teatral, a despeito de sua autoria primária, cientes da influência semântica que ela exerce na transmissão de uma obra e de sua importância como agenciadora do conteúdo que se tornará público. É precisamente essa compreensão que forja livros latentes, obras que se montam ao redor da consciência do texto dramático como prática cênica – e, por conseguinte, de seu caráter bifacetado e lacunar – e do senso de oportunidade em vinculá-lo, cada qual com as ferramentas de que dispõe, aos vestígios da cena que o complementa.

Assim, em *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski* (São Paulo: Perspectiva, 2018), Tieza Tissi traduz o texto espetacular virtual elaborado por Stanislávski para a montagem do texto de Tchekhov e elabora um projeto bibliográfico que lhe dá suporte; em *Bodas de café* (Londrina: Eduel, 2019), Sonia Pascolati desarquiva uma escrita de palco nunca publicada, articulando-a ao espetáculo que lhe deu vida através de uma edição anotada; e em *A navalha na carne* (São Paulo: Senzala, 1968), Pedro Bandeira propõe uma versão imagética de um espetáculo montado a partir do texto de Plínio Marcos. Cabe chamar a atenção para o fato de que, nos três casos analisados, embora Tissi, Pascolati e Bandeira exerçam papel fundamental na elaboração dos livros, o que os credencia efetivamente como editores, não assumem a função de publicá-los, isto é, de financiar e viabilizar as publicações, outras das funções atribuídas à figura do editor no Brasil. Esta tarefa foi levada a cabo pelas respectivas casas editoras que administraram os projetos. Cabe ainda aclarar que, neste trabalho, tal dimensão do processo editorial nos interessou menos do que aquela que diz respeito à elaboração do livro. Por fim, abre-se aqui a oportunidade de comentar uma vez mais que, uma vez publicados, os livros a seguir abandonam, por assim dizem, o seu estado de latência, mas seguem sendo compreendidos como casos exemplares do conceito de livro latente apresentado no trabalho.

3.1. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*

Um caso fascinante que poderíamos facilmente compreender pela chave do “texto espetacular virtual” diz respeito às minuciosas anotações, ou “partituras”,¹ que o encenador russo Constantin Stanislávski fazia no processo de elaboração de suas montagens, as quais foram traduzidas ao português, de forma inédita, aquelas feitas para a encenação de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov. Trata-se do livro *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, uma versão integral do texto dramático do escritor russo em diálogo gráfico com as “partituras” do diretor, traduzidas e analisadas por Tieza Tissi e publicadas em 2018 pela Perspectiva. Para compreender melhor este projeto editorial, é fundamental que se entenda antes a envergadura das anotações de Stanislávski.

Em 1898, ele funda, junto a Vladímir Niemiróvitch-Dântchenco, o Teatro de Arte de Moscou, companhia que revoluciona a cena teatral russa por criar, é justo que se diga, um novo teatro. O TAM forja um trabalho singular à época, que explora profundamente o texto dramático para conceber uma cena rica em detalhes e complexa do ponto de vista cênico, mas plena de significação. Trata-se de um trabalho que dá sentido absoluto à palavra *encenação*, ofício que tem em Stanislávski um grande representante. Nas palavras de Tissi, ele concebe um novo sistema, questionando a relação dos atores com seus papéis, com o texto dramático e também entre eles mesmos, “orquestrando todos os detalhes do espetáculo para garantir uma unidade à encenação”.² Neste exercício, o trabalho do ator e com os atores é bastante caro a Stanislávski, bem como o investimento ativo na cenografia do espetáculo.

As encenações do TAM ganham ainda maior espessura quando cruzam com a dramaturgia de Tchekhov, que lhe traz novas questões. Em *Minha vida na arte*, Stanislávski dirá que as peças de seu conterrâneo são muito ativas, mas que tal atividade não se encontra em sua forma externa, mas na interna; que na inatividade de seus personagens reside uma complexa ação interna. Tchekhov, portanto, havia lhe mostrado, como ele mesmo declara, que “a ação cênica deve ser entendida no sentido interno e que só neste, livre de qualquer pseudorrepresentação cênica, pode-se construir e fundamentar a obra dramática no teatro”.³

¹ Embora reconheçamos que as anotações de Stanislávski se enquadrem perfeitamente na noção de “texto espetacular virtual”, optamos por tratá-las nesta análise por “partituras”, respeitando o termo usado na edição.

² TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 19.

³ STANISLÁVSKI citado por TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 20. A autora extrai a citação de *Minha vida na arte* (Ed. Civilização Brasileira, 1989).

Dessa forma, como analisa Tissi, o enredo dramático e seu desenvolvimento são menos importantes que o fluxo interno das personagens e a atmosfera construída para a cena.⁴

Um trabalho delicado sobre o texto – e sobre a virtualidade cênica nele presente – que exigia de um encenador, mais do que engenhosidade na fixação dos enunciados, sensibilidade na criação de uma atmosfera que desse a ver o invisível, o subtexto dos personagens. Stanislávski o fez a partir de um trabalho minucioso, descrito assim pela autora:

Antes de se reunir com os atores para iniciar os ensaios das peças, Stanislávski retirava-se para conceber a encenação, depois, no desenvolvimento dos ensaios, fazia modificações e completava as cenas. Apoiado no texto dramático, sistematizava centenas de notas esclarecendo desde entonações da fala das personagens até ruídos externos e detalhes da maquinaria cênica.⁵

E assim eram criadas suas “partituras de encenação”, extremamente detalhadas e minuciosas, publicadas pela primeira vez somente em 1983 pela editora moscovita Isskustvo, sob o nome de *Exemplares do diretor – K. S. Stanislávski*. Partindo dessa edição, Tieza Tissi traduz as anotações de *As três irmãs* exatamente como foram entregues, em manuscrito assinado por Stanislávski em 1901, ao TAM. Elas dão a ver a engrenagem criativa do diretor, que estabelece uma relação íntima entre o texto dramático e o texto espetacular. Não obstante, evidenciam de forma clara o quão *perfurado*⁶ é o texto dramático, apesar das indicações cênicas bem delineadas de Tchekhov. Uma breve análise das primeiras páginas nos ajudará a entendê-lo.

A seção do livro que se dedica às partituras inicia-se com a lista dos personagens exatamente como ela figura no texto dramático,⁷ depois da qual se dá início aos esquemas de cada um dos quatro atos. Assim, as páginas subsequentes já integram as anotações do primeiro ato, sendo a primeira delas dedicada ao “Esquema cenográfico do ato I”, um fac-símile de um desenho manuscrito que se assemelha a uma planta arquitetônica, ao longo do qual se observam quinze números que, em legenda, identificam os locais e objetos que irão compor o cenário de todo o ato:

⁴ TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 20.

⁵ TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 20.

⁶ O conceito de “texto perfurado” ou “lacunar”, fundado por Anne Ubersfeld, vem guiando todo este trabalho e é mais bem explicado na seção 2.2.1 (“Texto perfurado”). Diz respeito à perspectiva da Semiologia Teatral que compreende o texto dramático não como ente autônomo no fenômeno teatral, mas como prática cênica cuja produção de sentido só é garantida na encenação, com o aporte dos outros sistemas significantes que operam no teatro.

⁷ Essa incipiente análise, que não se compara àquela feita por Tissi na primeira seção do livro, foi feita com o texto dramático avulso de *As três irmãs* em mãos.

1. Janela; 2. Porta; 3. Porta do quarto de Andrei; 4. Arco; 5. Sala de jantar; 6. Fonar; 7. Piano; 8. Poltrona; 9. Lareira; 10. Sofá; 11. Cama turca; 12. Mesinha turca n. 3; 13. Pufe; 14. Escada; 15. Mesa posta.

Algumas linhas inferiores à legenda completam sinestesticamente o cenário:

Da janela do fonar é possível ver o cume das árvores com seus brotos quase esverdeados. Do lado de fora, atrás do fonar, há um gorjeio de pássaros e o arrulhar de pombos.⁸

Para termos uma ideia da conversa que Stanislávski estabelece com o texto dramático, transcrevo aqui a didascália que abre o ato, tal como se inscreve no texto de Tchekhov:

Na casa dos Prózorov. Uma sala de visitas com colunas, através das quais se vê um salão. Meio-dia. Lá fora está ensolarado e alegre. No salão estão pondo a mesa para o café da manhã. Em seu uniforme azul de professora do colégio feminino, Olga corrige os cadernos das alunas o tempo todo, em pé ou andando. Macha, de vestido preto, está sentada com um chapéu sobre os joelhos e lê um livro. Irina usa um vestido branco e está em pé, pensativa.⁹

Imagem 5 – Esquema cenográfico do primeiro ato de *As três irmãs*

ESQUEMA CENOGRÁFICO DO ATO I

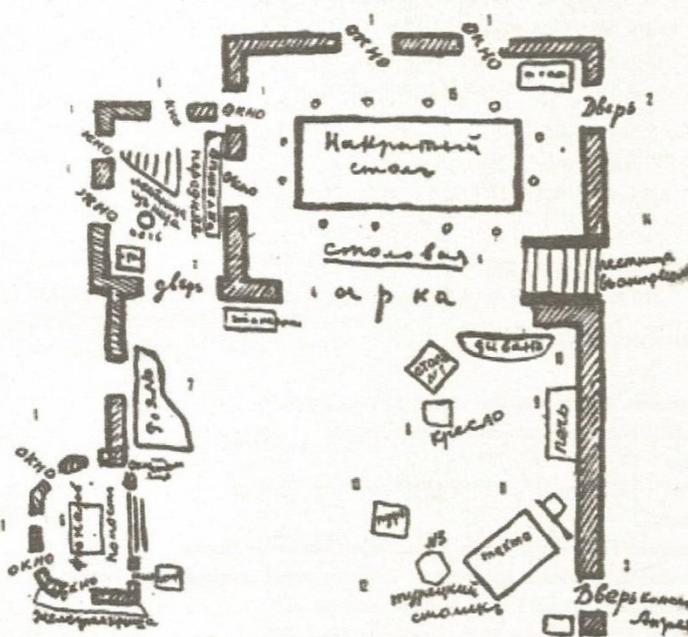


FIGURA 2:

1. Janela; 2. Porta; 3. Porta do quarto de Andrei; 4. Arco; 5. Sala de jantar; 6. Fonar; 7. Piano; 8. Poltrona; 9. Lareira; 10. Sofá; 11. Cama turca; 12. Mesinha turca n. 3; 13. Pufe; 14. Escada; 15. Mesa posta.

Da janela do fonar¹ é possível ver o cume das árvores com seus brotos quase esverdeados. Do lado de fora, atrás do fonar, há um gorjeio de pássaros e o arrulhar de pombos.

Fonte: TISSI. *As três irmãs*, de Tchekhov, por Stanislávski, p. 106.

⁸ Legenda da figura 2. Ver mais em: TISSI. *As três irmãs*, de Tchekhov, por Stanislávski, p. 106.

⁹ TISSI. *As três irmãs*, de Tchekhov, por Stanislávski, p. 108.

Como se pode observar, o espaço é muito bem definido por Tchekhov, o que pode querer dizer de sua importância para a construção da atmosfera tchekhoviana de que falamos, como indica Tissi: “Talvez a casa seja tão importante na peça que possa vir a ser considerada uma personagem”.¹⁰ Ainda assim, a didascália não parece suficiente para uma montagem. Tchekhov sugere dois espaços para as cenas (uma sala de visitas e um salão), que são, por assim dizer, “traduzidos” por Stanislávski em um *fonar*¹¹ e uma sala de jantar. A esses dois espaços são agregados signos de comunicação e trânsito – portas, janelas e escada –, além de objetos concretos como um piano, uma poltrona, um sofá, uma cama e uma mesinha (turcas), um pufe e uma lareira. O nível de detalhamento não para aí. Na página seguinte, há uma lista impressionante de “Acessórios do Ato I”, que concretiza alguns itens sugeridos em didascálias ao longo do texto e acrescenta muitos outros. Os que destaco abaixo é apenas 1/3 do total:

Três cestas do armazém, com biscoitos, uma torta e frutas/ Um livro para Macha na mesinha turca/ Duas gaiolas com tabuinhas móveis para passarinhos, com recipientes para comida e água e passarinhos vivos (no fonar)/ Trinta cadernos de alunos/ Um lápis azul e um vermelho (no fonar e na sala de visitas)/ Uma gravata, agulha e linha (para Irina)/ Ramos com brotos arrancados/ Um retrato do general jovem/ Um grande retrato do general e da esposa velhos (na moldura entalhada por Andrei)/ Violinista atrás do palco/ 3-4 badaladas de relógios (cuco) fora da cena.

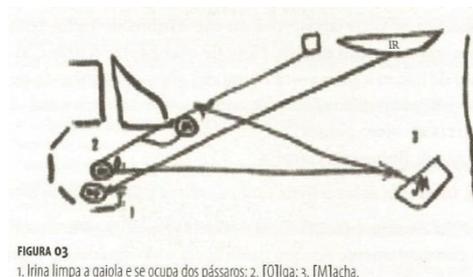
A seguir, dá-se início ao ato I propriamente dito, do qual comentaremos apenas a primeira página, suficiente contudo para compreendermos a estrutura dos atos nas anotações de Stanislávski. Para fixar as ações dos atores e seus posicionamentos antes da subida das cortinas, há uma nota geral, sem enumeração, marcando sobretudo o que fazem as personagens em cena. Em seguida, ao longo dos diálogos, são inscritos números que levam a notas complementares com indicações precisas de ações, gestos, estados de ânimo e deslocamentos, responsáveis por desenhar ao leitor um quadro panorâmico do ato, dando-lhe a ver a simultaneidade das ações. Esse quadro é algumas vezes literalmente desenhado pelo encenador, com setas cruzadas, traços pontilhados e pontos indicando os postos das personagens e seus deslocamentos, como mostra o desenho de número 3 no livro, que identifica as ações de Irina limpando a gaiola e se ocupando dos pássaros e as posições das

¹⁰ TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 28.

¹¹ Em nota, explica-se que um *fonar* designa uma espécie de saleta ou varanda, fechada por janelas ou vidros e que não se apoia no chão, mas sobre vigas, o que ajuda na iluminação da casa. Ver mais em: TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 106.

irmãs Olga e Macha neste momento. No decurso de todo o texto de Tchekhov, são dispostas 1.111 notas¹² e 100 desses desenhos.

Imagem 6 – Desenho de cena: Irina limpa a gaiola e se ocupa dos pássaros



Fonte: TISSI. *As três irmãs*, de Tchekhov, por Stanislávski, p. 109.

Antes do início do ato I, como comentado, há uma descrição cênica do pré-ato:

*À subida da cortina, as irmãs estão sozinhas no palco. Olga, no fonar, corrige apressadamente os cadernos das alunas (para se livrar o quanto antes). Irina organiza o balcão de vidro (fonar) que acaba de ser aberto após o inverno. Coloca plantas, pendura as gaiolas com pássaros, troca-lhes a comida e a água [...]. Macha, com um chapéu na mão, lê um livro semideitada em uma cama turca. [...] Ela corta as páginas com um grampo do chapéu. Com ânimo primaveril, nos bastidores, um violino toca (mal) uma sonora sonata [...]. É Andrei [...]. Olga suspirou, largou os cadernos, espreguiçou-se e, para descansar, aproximou-se da janela, beijou Irina [...] e apoiou o cotovelo no batente próximo ao fonar, olhando para longe [...].*¹³

Se a compararmos com a didascália de Tchekhov, veremos como as ações sugeridas pelo dramaturgo são preenchidas pelo encenador. Assim, é com pressa que Olga corrige os cadernos, para se livrar deles o quanto antes. Macha lê um livro semideitada em uma cama turca, cortando-lhe as páginas com um grampo do chapéu que está em suas mãos. E Irina está de fato de pé e pensativa, mas ao mesmo tempo organiza o fonar e cuida dos pássaros.

A primeira fala é de Olga e tem três notas. Vejamos como elas funcionam:

*Olga [1]: Papai morreu há exatamente um ano, no dia 5 de maio, dia de seu aniversário, Irina. Fazia muito frio e nevava então. Parecia-me que eu não ia sobreviver e você estava deitada, desmaiada, como uma morta.*¹⁴

A nota [1] diz “À janela”,¹⁵ indicando que Olga deve estar posicionada à janela para enunciar a fala, dirigindo-se a Irina. Ela prossegue:

¹² No primeiro ato são 212, no segundo, 315, no terceiro ato há 278 notas e no quarto, 306.

¹³ TISSI. *As três irmãs*, de Tchekhov, por Stanislávski, p. 109.

¹⁴ TISSI. *As três irmãs*, de Tchekhov, por Stanislávski, p. 108.

¹⁵ TISSI. *As três irmãs*, de Tchekhov, por Stanislávski, p. 109.

Mas já se passou um ano e nós nos lembramos disso com leveza, você já está de vestido branco e seu rosto resplandece. (O relógio bate doze badaladas.) [2]¹⁶

A nota [2] diz: “O relógio bate às doze horas. Mal ele bate, o cuco começa a cantar na sala de jantar. Quando ele também marca, fanhosamente, o meio-dia, ao longe (num dos aposentos contíguos), apressado, como se estivesse atrasado, toca, em ritmo acelerado, com uma vozinha fina, um relógio pequeno”.¹⁷ Através dela, nos damos conta de que três relógios na casa cenográfica irão indicar o meio-dia. Pela fala de Olga no texto, bastava um, como podemos notar pela continuação da fala de Olga:

Naquele momento, o relógio também bateu. (Pausa.) Eu me lembro que, quando levaram papai, tocava uma música e, no cemitério, davam tiros. [...] Aliás, chovia. Chovia forte e nevava. [3]¹⁸

A nota [3] diz: “Pausa. Ambas ficam pensativas. O violino silencia”.¹⁹ E as anotações de Stanislávski seguem esta mesma dinâmica até o fim de *As três irmãs*.

Imagem 7 – Esquema de partituras de Stanislávski

OLGA [1]: Papai morreu há exatamente um ano, no dia 5 de maio, dia do seu aniversário², Irina. Fazia muito frio e nevava então. Parecia-me que eu não ia sobreviver e você estava deitada, desmaiada, como uma morta. Mas já se passou um ano e nós nos lembramos disso com leveza, você já está de vestido branco e seu rosto resplandece. (O relógio bate doze badaladas.)^[2] Naquele momento, o relógio também bateu. (Pausa.) Eu me lembro que, quando levaram papai, tocava uma música e, no cemitério, davam tiros. Ele era general, comandava uma brigada e, mesmo assim, veio pouca gente. Aliás, chovia. Chovia forte e nevava [3].

- [1] À janela.
 [2] O relógio bate às 12 horas. Mal ele bate, o cuco começa a cantar na sala de jantar. Quando ele também marca, fanhosamente, o meio-dia, ao longe (num dos aposentos contíguos), apressado, como se estivesse atrasado, toca, em ritmo acelerado, com uma vozinha fina, um relógio pequeno.
 [3] Pausa. Ambas ficam pensativas. O violino silencia.

Fonte: TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 108-109. (Montagem feita com recortes de partes específicas das páginas).

Mas o volume não é apenas a divulgação das anotações do encenador russo em português, o que por só já demonstraria um louvável trabalho editorial. A autoria sequer é dele, mas de Tissi, que foi responsável por um trabalho duplo. São dela as traduções diretas do russo das partituras e da peça de Tchekhov, tal como foram entregues à trupe do Teatro de Arte de Moscou, e a longa análise da encenação da peça, a qual ela tenta reconstruir colocando em perspectiva as partituras do encenador e o texto dramático sobre o qual ele se debruça para criá-las. Assim, a publicação é fruto de um projeto ousado de recolha e organização de vestígios que não se pretende a representação em si, mas assume ao menos o

¹⁶ TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 108.

¹⁷ TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 109.

¹⁸ TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 108.

¹⁹ TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 109.

intento de reconstruí-la, como Tissi declara na introdução: “Os vestígios que possamos conseguir a seu respeito não deixarão de ser pistas para ajudar na reconstrução daquela encenação”.²⁰

3.2. *Bodas de café*

Este trabalho editorial dista do anterior na medida em que não publica um “texto espetacular virtual”, porém revela outro horizonte de publicação, a anotação do texto dramático a partir do texto espetacular. *Bodas de café* é o nome da décima montagem e primeira escrita de palco do Proteu – Projeto de Teatro Experimental Universitário –, coletivo ligado à Universidade Estadual de Londrina (UEL) que esteve ativo entre 1978 e 1996. O livro, homônimo à peça, publicado em 2019 pela Eduel, tem dupla autoria, como mostram os créditos na capa:

Bodas de café
Nitis Jacon Araújo Moreira e Grupo Proteu
Organização, notas e textos críticos
Sonia Pascolati

Efetivamente, ele publica ineditamente a peça de Nitis Jacon, escrita em 1984 em criação coletiva com o Proteu. No entanto, dá-la a ver pela primeira vez a um público leitor, e em diálogo gráfico com o espetáculo posto em cena, resulta de um trabalho ao mesmo tempo investigativo e editorial realizado por Sonia Pascolati, que deu forma ao que se chama no livro de *edição anotada*, a qual comentaremos logo adiante.

Antes disso, cabe apresentar brevemente a publicação em sua totalidade, fruto de um projeto acadêmico mais amplo que investigou a história do coletivo Proteu. Ela inicia-se com uma apresentação assinada pelos pesquisadores Alexandre Flory e Diógenes Maciel, à qual se segue um prefácio de Sonia. Nele, o leitor é introduzido ao percurso do coletivo ao mesmo tempo em que se narra a trajetória cultural de sua cidade-sede, Londrina. Por meio do que a autora chama de “poética do Proteu”, conhecemos mais de perto a atuação aguerrida de Nitis Jacon em cada um de seus trabalhos teatrais. Há, claro, uma aproximação maior a *Bodas de café*, mas o texto nos mostra que a obra da diretora é bem mais vasta. Após o prefácio, o livro apresenta a edição anotada da peça, nosso foco aqui, e, em seguida, outro texto de Sonia, “*Bodas de café*, teatro político”, dessa vez dedicado exclusivamente ao espetáculo que dá nome ao livro. Na seção seguinte, “Memórias do Proteu em depoimentos”, acompanhamos diversas entrevistas realizadas a integrantes do grupo, e a última seção, “Memórias do Proteu

²⁰ TISSI. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, p. 21.

na imprensa”, divulga algumas críticas a respeito do Proteu publicadas em jornais, em sua maioria dedicadas a *Bodas de café*.

Voltemos à “edição anotada”, que resulta, como apontam os apresentadores, na “fixação de uma versão do texto para publicação”.²¹ O trabalho de Sonia inicia-se com o acesso ao datiloscrito de *Bodas de café*, peça arquivada na Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina e nunca antes publicada. O texto é então digitado e passa a ser atravessado por um trabalho de anotação, materializado na forma de 210 notas de rodapé que o permeiam. Como nos conta Pascolati, sua contribuição se dá pela inserção de notas de teor histórico e dramático, sendo estas últimas viabilizadas pelo cotejamento do texto com uma gravação videográfica do espetáculo e pelas informações obtidas nas entrevistas realizadas com parte do elenco. O trabalho é mais bem explicado na “Nota da organizadora”, que precede a dramaturgia:

Há notas de caráter complementar ao texto dramático, feitas a partir de uma gravação do espetáculo em vídeo, realizada em 1984 [...]. Como é comum a qualquer criação cênica, trata-se do registro de uma apresentação única, e alterações nas cenas podem ter ocorrido em outras ocasiões. As observações de cunho interpretativo refletem a análise que a pesquisadora faz do espetáculo, sem nenhuma pretensão de alcançar as intenções do grupo na construção dos signos cênicos. Informações conseguidas em entrevistas com membros do elenco também foram utilizadas para a composição das notas explicativas.²²

Entendamos como elas funcionam. O texto dramático de Jacon é dividido em 33 cenas, ao longo das quais se distribuem as diversas notas de Sonia de forma mais ou menos aleatória ou quando se mostraram necessárias a seu propósito. Logo no título da primeira cena temos a primeira nota, que traz os seguintes dizeres:

CENA 01^{NOTA}

*Embora não haja nenhuma rubrica descritiva do início do espetáculo, no registro videográfico, a primeira imagem é a de um cego tocando acordeão, figura que retornará em outros momentos, inclusive nas cenas finais. Sua presença pode ser interpretada como fio coesivo, signo que sugere um tom melancólico às cenas de que participa.*²³

Os diálogos da cena 01 são quase todos em língua inglesa e reproduzem uma conversa entre magnatas do capital inglês – representados por quatro ATORES – interessados nas terras férteis do Brasil. Já na segunda fala, transcrita a seguir, aparece uma segunda nota.

²¹ PASCOLATI. *Bodas de café*, p. 24.

²² PASCOLATI. *Bodas de café*, p. 55.

²³ PASCOLATI. *Bodas de café*, p. 57. [Nota 18].

ATOR 2 – There is, in South America, a ‘sleeping giant’ named Brazil. Methinks, if we maintain a stiff upper lip and British discretion, we can spin the webs of our Royal Empire (long may it last) there. ^{NOTA}

E a nota de rodapé correspondente diz:

*O discurso dos ingleses é marcado por pompa e astúcia, porém, a composição das personagens em cena faz sobressair o tom paródico com que são retratados, estando vestidos apenas com sunga e gravata, claro recurso de rebaixamento que revela a fragilidade da aparência, a pose aristocrática.*²⁴

Não que o texto dramático de Nitis não tenha inscrita uma virtualidade cênica. Apesar de poucas e breves, há nele didascálias que apontam para a representação. No entanto, em alguns momentos – como nesta primeira cena em que não há sequer uma indicação cênica –, são apenas as anotações de Sonia a darem conta da instância espetacular dos enunciados. Ora, uma enunciação tal qual a do a ATOR 2 teria um significado radicalmente distinto caso ele estivesse vestindo um traje sério, e não sunga e gravata.

Imagem 8 – Esquema de notas em *Bodas de café*

CENA 01¹⁸

Ator 01 - Our business in the Sudan¹⁹ is getting bogged down. They're fucking us up. Hercafter we must seek new land to milk.

Ator 02 - There is, in South America a ‘sleeping giant’ named Brazil. Methinks, if we maintain a stiff upper lip and British discretion, we can spin the webs of our Royal Empire (long may it last) there²⁰.

¹⁸ Embora não haja nenhuma rubrica descritiva do início do espetáculo, no registro videográfico, a primeira imagem é a de um cego tocando acordeão, figura que retornará em outros momentos, inclusive nas cenas finais. Sua presença pode ser interpretada como fio coesivo, signo que sugere um tom melancólico às cenas de que participa.

²⁰ O discurso dos ingleses é marcado por pompa e astúcia, porém, a composição das personagens em cena faz sobressair o tom paródico com que são retratados, estando vestidos apenas com sunga e gravata, claro recurso de rebaixamento que revela a fragilidade da aparência, da pose aristocrática.

Fonte: PASCOLATI. *Bodas de café*, p. 57. (Montagem feita com recortes de partes específicas da página).

A segunda cena é inteiramente performativa e, portanto, não apresenta diálogos. Já em seu título temos uma nota:

CENA 02 ^{NOTA}

MATA

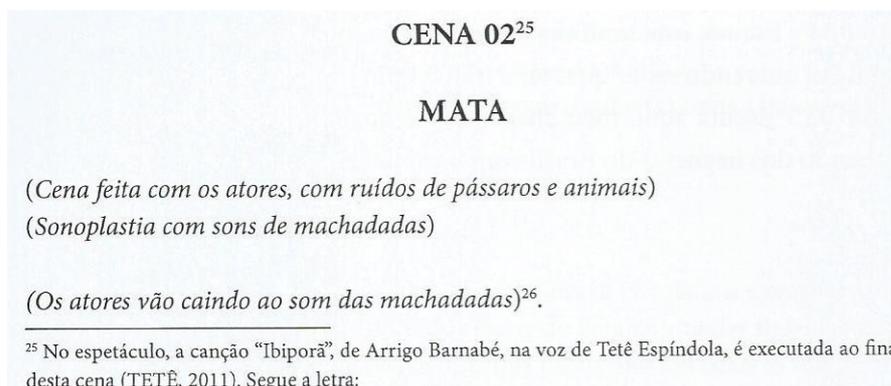
*(Cena feita com os atores, com os ruídos de pássaros e animais)
(Sonoplastia com sons de machadadas)
(Os atores vão caindo ao som de machadadas)*

²⁴ PASCOLATI. *Bodas de café*, p. 57. [Nota 20].

A nota diz o seguinte:

*No espetáculo, a canção “Ibiporã”, de Arrigo Barnabé, na voz de Tetê Spíndola, é executada ao final desta cena. Segue a letra: [LETRA DA MÚSICA]. Em entrevista, José Gonçalves relata que os atores envolviam-se em tecidos verdes com a finalidade de representarem árvores. O vídeo revela que os atores estão fixados no mesmo ponto, mas com o corpo em movimento, como se os galhos das árvores balançassem ao vento.*²⁵

Imagem 9 – Esquema de notas em *Bodas de café*



Fonte: PASCOLATI. *Bodas de café*, p. 60.

Por tratar-se de uma cena em que não há diálogo, a rubrica logra estabelecer satisfatoriamente a sua semiose através de recursos de sonoplastia, que são ícones do espaço indicado – uma mata (ruídos de pássaros e animais) – e índices do desmatamento que está por vir – sons de machadada. Com essa mesma sonoridade, árvores iconizadas pelos atores vão caindo. Mas a nota complementar de Sonia deflagra um recurso estético e semântico da encenação que a dramaturgia não registra. Ela localiza ao espectador o *topos* deste evento por meio de *Ibiporã*, a canção do artista londrinense Arrigo Barnabé executada ao final da cena, que também é o nome de um município da região metropolitana de Londrina. Além disso, sua letra dá o tom irônico da cena o qual a didascália não sustenta. Os dizeres de *Ibiporã*, transcritos na mesma nota, pintam uma natureza harmônica que contrasta com o cenário de desmatamento que o espectador vê diante de si:

*Depois da fonte do rio Tibagi
Ali perto de Ibiporã
Existe uma rã que salta e que ri
De noite até de manhã*

²⁵ PASCOLATI. *Bodas de café*, p. 60. [Nota 25].

A leitura desta edição anotada nos dá a medida de um trabalho relevante sob alguns pontos de vista. *Bodas de café* é uma criação coletiva que aborda um tema pouco compartilhado em esfera nacional: a formação da cidade de Londrina.²⁶ Torna-se ainda menos conhecido na medida em que elabora um ponto de vista marginal deste processo, mostrando-lhe sua “face oculta”. Nas palavras de Pascolati, trata-se de uma peça cuja proposta foi “[...] dar voz aos excluídos varridos para debaixo do tapete, lançar luz sobre aqueles que, embora tenham dado seu quinhão para o progresso da região, são desconsiderados pela História”.²⁷ Nesse sentido, a contextualização histórica presente nas notas torna-se aspecto importante da publicação, tanto por conferir-lhe o caráter historiográfico de que já falamos quanto por atestar a dimensão investigativa do teatro feito pelo Proteu, outro dos objetivos de Sonia.

Agrega-se a isso o fato de estarmos diante de um texto que é fruto de uma criação coletiva, o que aponta-nos para o que já delineamos como “escrita de palco”, um texto dramático que se estabelece paralelamente à criação cênica. Este fato apresenta-se como uma oportunidade para a vinculação, no produto editorial, do texto com a cena que lhe pertence por natureza. Esse trabalho é efetivamente executado por Sonia através de uma operação de recolha de vestígios, da qual resultam as notas, para cuja elaboração foi necessária a apreciação do espetáculo em vídeo e as entrevistas com atores que o performaram. Assim, a edição anotada logra ao mesmo tempo a divulgação de um texto dramático antes arquivado e o registro de um acontecimento cênico que lhe é inerente; uma encenação que, embora efêmera, é passível de reconstrução. É evidente que isso é feito sob a perspectiva de Sonia e não se propõe, como ela própria pondera, a uma leitura absoluta da peça. Por outro lado, toda leitura espetacular é conduzida a partir das lentes únicas de um *espectador emancipado*, noção tão cara ao filósofo Jacques Rancière; lentes singulares o bastante para não cumprirem com propósitos que suponham a coincidência entre a causa e os efeitos de um evento artístico:

Mas num teatro, diante duma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua, sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. [...] O poder comum aos espectadores [...] é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe [...].²⁸

Ora, se com este trabalho Sonia atesta a sua emancipação como espectadora, a traduzir o que percebe *à sua maneira*, é possível que a entendamos também como uma editora emancipada, na medida em que dá à luz um projeto que possibilite registrar essa tradução e

²⁶ O espetáculo é uma espécie de comemoração irônica dos 50 anos de Londrina, completados quando do ano de sua estreia, 1984.

²⁷ PASCOLATI. *Bodas de café*, p. 32.

²⁸ RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 20.

compartilhá-la, ou melhor, publicá-la a uma soma de leitores. Como editora, Sonia emancipa-se do estatuto monumental (e perfurado) do texto dramático, revelando-lhe sua outra faceta.

3.3. *A navalha na carne de Pedro Bandeira*

O último livro latente ao qual se dedica este capítulo revela a dobra espetacular de um texto dramático clássico do teatro brasileiro, *A navalha na carne*, de Plínio Marcos. Levado aos palcos pela primeira vez em 1967, em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, ganhou uma edição surpreendente no ano seguinte, publicada pela extinta editora paulistana Senzala sob a direção de Pedro Bandeira. Dado que a autoria de Plínio no texto é evidente e indiscutível, o título escolhido para este subcapítulo demonstra não uma substituição irresponsável de autores, mas indica que o objeto ao qual nos referimos é a edição específica de *Navalha* concebida por Pedro Bandeira, cuja singularidade nos leva a tratar o editor aqui como seu autor.

A publicação é o primeiro volume de uma coleção intitulada Teatro Crítico. Como é sabido, Plínio não compunha suas peças em processo coletivo, mas de forma isolada, modo criativo comumente chamado de “dramaturgia de gabinete” e que consiste na escrita solitária, prévia ao processo de montagem do espetáculo. Comparada à escrita de palco, uma dramaturgia composta em gabinete, pelo fato de apenas imaginar as situações pragmáticas em que os diálogos serão enunciados, carrega uma enorme virtualidade cênica e, por isso, é ainda mais perfurada. Não obstante, seus núcleos de teatralidade (ou sua *forma da expressão*, de acordo com o esquema de De Toro) encontram-se ali, contingentes, graças a uma série de dispositivos que conectam o drama inscrito à encenação imaginada.

A navalha na carne é um texto assim. Publicá-lo em sua forma original e lacunar era uma opção legítima, e é muito provável que seria esta a conduta caso a peça ganhasse as páginas de um livro em outras circunstâncias. Entretanto, no ano de sua estreia, *Navalha* atravessa uma turbulência que talvez tenha sido o mote para uma empresa editorial extraordinária, a publicação de uma versão gráfica do espetáculo, estreado a duras penas devido aos embargos da censura militar. Um breve resgate histórico ajudará a compreendê-lo, com a ajuda das investigações de Contiero, Vitoriano e Mendes.²⁹ A peça estrearia em junho de 1967, em São Paulo; no entanto, no dia 19 do mesmo mês é publicada uma portaria no

²⁹ Ver mais em: CONTIERO. *Plínio Marcos: uma biografia*, p. 241-247; VITORIANO. *Navalha na carne entre quatro paredes: imagens especulares e infernais*, p. 113-115; e MENDES. *Bendito Maldito, uma biografia de Plínio Marcos*, p. 158-170.

Diário Oficial proibindo sua encenação, acusada de antiestética, pornográfica, subversiva e, portanto, “inadequada a plateia de qualquer nível etário”.³⁰ Diante dessa circunstância, os atores passam a representá-la em sessões clandestinas, como foi a leitura dramática realizada à meia-noite no Teatro de Arena e o ensaio a portas fechadas no apartamento de Walmor Chagas e Cacilda Becker, no dia 3 de julho, para o qual o casal de atores, em luta pela liberação, convidou imprensa, críticos, personalidades teatrais e o próprio ministro da justiça da época.

No Rio de Janeiro a história foi semelhante. À medida que se davam as negociações com os militares, um ensaio para convidados com o elenco paulista é promovido no Teatro Opinião, no dia 10 de julho, a convite do Museu da Imagem e do Som. Porém, pouco antes da apresentação o lugar é cercado, e a equipe é impedida de se apresentar. Na capital carioca, é Tônia Carrero quem toma a frente pela liberação. Naquela mesma noite, a atriz promove uma sessão clandestina em uma casa de sua propriedade, no bairro de Santa Teresa. Muito interessada em montar *Navalha*, passa a assumir as negociações com a censura e ganha em troca os direitos para levá-la aos palcos cariocas e do resto do país. Em 17 de agosto, um despacho de liberação da peça para maiores de 21 anos é assinado e publicado alguns dias depois, em 6 de setembro. Graças a uma luta coletiva,³¹ os espetáculos estreiam oficialmente nas duas cidades; no Teatro Maria Della Costa (SP), no dia 11 de setembro, sob a direção de Jairo Arco e Flexa, e no teatro Maison de France (RJ), um mês depois, dirigida por Fauzi Arap – e com Tônia no papel da protagonista Neusa Sueli. Apesar daquela vitória, a peça ainda seguiu sendo parcialmente censurada por treze anos.

Este preâmbulo histórico conturbado de *A navalha na carne* nos levou a aventar a hipótese de que a escolha pelo registro do espetáculo em livro decorre de um esforço de resistência diante do risco iminente de seu apagamento. Lembremos que o livro é publicado em 1968, ano seguinte a toda a turbulência sofrida e mesmo ano do episódio mais sombrio da ditadura brasileira, o AI-5. A liberação não estava assegurada, e o registro do espetáculo em livro poderia ser uma alternativa de fazê-lo viver. Confirmam essa hipótese os relatos do biografista Oswaldo Mendes, que conta em seu livro *Bendito Maldito, uma biografia de Plínio Marcos* que a iniciativa editorial parte do escritor Pedro Bandeira ainda em 1967, antes

³⁰ CONTIERO. *Plínio Marcos: uma biografia*, p. 241.

³¹ O pesquisador Helciclever Vitoriano elenca os principais nomes dessa frente: Cacilda Becker, Tônia Carrero, Emiliano Queiroz, Nelson Xavier, Fauzi Arap, Paulo Vilaça, Jairo Arco Verde, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Yan Michalski, Sérgio Mamberti, entre outros. Ver mais em: VITORIANO. *Navalha na carne entre quatro paredes*, p. 114.

de *Navalha* ser parcialmente liberada. Bandeira era amigo de Plínio e, à época, funcionário de uma pequena editora de nome Senzala. Inconformado com a proibição, concebe a ideia:

A censura era feroz contra os jornais, contra o cinema, e principalmente contra o teatro, mas os livros ficavam mais ou menos fora da sanha controladora dos novos donos do poder. Então, que tal fotografar a peça inteira, usando as artes gráficas, o tamanho do corpo e a forma dos tipos das letras para dar a ênfase necessária ao embate cruel dos protagonistas? Além de tudo, a peça era muito curta e numa edição normal resultaria em um livro fino demais, que não poderia transmitir ao público o impacto daquela novidade genial.³²

Eis na fala de Bandeira três dos motivos que o levaram a conceber um objeto editorial único no que diz respeito à sua apresentação gráfica e à mediação da cena no texto. O primeiro deles, a resistência diante da censura e a conveniente negligência do Estado aos “perigos” do livro; o segundo, a necessidade de dar ênfase ao embate cruel dos personagens, do qual aparentemente um tratamento literário não daria conta; e o terceiro, o fato de o texto ser muito curto e, em função disso, resultar em um livro pouco volumoso e carente do devido impacto. Mendes comenta que efetivamente a peça de Plínio era muito breve para o padrão que se exigia à época, de no mínimo dois atos e cerca de duas horas.³³ Convencido de sua ideia, o editor convoca para o projeto gráfico o designer uruguaio Walter Hüne e o fotógrafo publicitário Yoshida, que registram a peça cena a cena a partir de uma apresentação particular do elenco paulista, formado por Ruthinéa de Moraes, Paulo Villaça e Edgard Gurgel Aranha. Também contribuem para a sessão fotográfica o diretor Jairo Arco e Flexa e o cenógrafo Clóvis Bueno. O livro é então composto e impresso à revelia da recente liberação da peça, com uma tiragem expressiva de cinco mil exemplares, que esgotam em duas semanas. Mas a fase de produção é tensa:

A dificuldade maior continuava no texto. As gráficas procuradas por Bandeira se recusaram a imprimir a obra, pois “havia moças entre seus funcionários e aqueles palavrões haveriam de escandalizar as moçoilas”. Com muito custo o dono de uma gráfica aceitou o serviço, realizado de madrugada, depois do expediente e por homens, antes que as funcionárias voltassem ao trabalho.³⁴

³² BANDEIRA citado por MENDES. *Bendito Maldito, uma biografia de Plínio Marcos*, p. 345.

³³ Esse contratempo levou o elenco, na época dos ensaios, a decidir por um programa com duas encenações subsequentes, *Navalha* e *O incrível caso do Sr. Georg*, de Joe Anthony West, fato que não se concretizou devido à notoriedade que a peça de Plínio foi ganhando ao longo das lutas por sua liberação. Ver mais em: MENDES. *Bendito Maldito, uma biografia de Plínio Marcos*, p. 159.

³⁴ MENDES. *Bendito Maldito, uma biografia de Plínio Marcos*, p. 345. O trecho entre aspas reproduz uma fala de Pedro Bandeira.

O resultado é um volume de 122 páginas majoritariamente³⁵ dedicadas à dramaturgia de Plínio, assim classificado por Mendes: “Saiu um livro inovador e surpreendente para os padrões da época”.³⁶ Cinquenta e dois anos depois, constata-se que ele continua carregando os dois predicados.

Ao longo deste traçado histórico, foram usadas algumas expressões indicando o caráter singular da edição de Pedro Bandeira. Referimo-nos a uma publicação que “revela a dobra espetacular de um texto dramático”, bem como a uma “empresa editorial extraordinária”, a um “objeto editorial único” e a um “livro inovador e surpreendente”. Mas por quê? Ora, em sua fala, Bandeira dá a medida da excentricidade de seu projeto quando sugere que o uso das artes gráficas, do tamanho do corpo e da forma dos tipos transmitiria com mais eficácia o “embate cruel dos protagonistas”. Seguida essa intuição, o livro que ele faz nascer apresenta uma morfologia que descontinua radicalmente a tradição visual do texto dramático, e isso passa longe de ser irrelevante para o sentido que ela cria para a dramaturgia.

Em geral, ainda que se conceba uma pluralidade de estilos dramaturgicos, o desenho gráfico de um texto para teatro é regido por uma convenção, como aponta o historiador e bibliólogo Emanuel Araújo:

Qualquer que seja o caso, devem permanecer, no texto para o teatro, suas características gráficas principais: a disposição especial para registro dos diálogos, para indicações de marcação cênica, para guias cenográficos, para mudanças de atos, cenas e quadros, assim como para apresentação e indicação dos personagens.³⁷

De fato, a morfologia do texto dramático é uma das principais testemunhas de sua especificidade. É através dos elementos elencados por Araújo – responsáveis por estabelecer uma mancha gráfica na página que poderia-se pensar universal – que os personagens, num espaço fabular pensado para a cena, dialogam entre si, tecem solilóquios ou mesmo permanecem em silêncio. Será essa tradição visual, portanto, a responsável por orientar a composição de uma enorme parte das publicações de teatro, mas existem aquelas que rompem com esse horizonte de expectativa, como é o caso da publicação aqui analisada. Esse trabalho não é realizado, claro, sem o trabalho coletivo de uma equipe de profissionais, identificados da seguinte maneira no livro:

Direção: *Pedro Bandeira*

Interpretação e realização gráfica: *Walter Hüne*

³⁵ As onze últimas páginas divulgam cinco críticas do espetáculo.

³⁶ MENDES. *Bendito Maldito, uma biografia de Plínio Marcos*, p. 345.

³⁷ ARAÚJO. *A construção do livro*, p. 158.

Fotografia e laboratório: *Yoshida*

Tipos e fotolitos: *Fortunas e Cia. Ltda.*

Impressão: *Rossolillo*

Seu caráter disruptivo se deve a dois aspectos principais: a introdução da imagem em um sistema simbólico até então circunscrito ao aparato verbal e o investimento na tipografia como dispositivo expressivo da fala dos personagens. Ambas as inovações representam uma revolução visual e semântica para a semiose do texto dramático, sobretudo em uma dramaturgia de gabinete, como é *Navalha*, em que os diálogos não são ancorados em situações concretas de comunicação, mas imaginadas. Por meio de fotografias em alto contraste das cenas reais da montagem paulista e do jogo de tipos e modos tipográficos aplicado aos diálogos de acordo com as modulações vocais dos atores, o texto dramático passa a dialogar graficamente com os signos não verbais que, somente no palco, na relação espetáculo-espectador, dão sentido pleno às ações e aos enunciados. Dessa forma, ele ganha uma espessura cênica somente superável pela própria representação.

Em crítica à edição fac-similar da obra, publicada pela Azougue Editorial em 2005, Dellano Rios descreve-a assim:

Se nas versões posteriores que foram lançadas, “A navalha na carne” ganhou o tratamento ordinário dado aos textos teatrais (que ficam parecendo literatura), a primeira edição era uma espécie de “fototeatro”. No papel, não só o texto, mas atores, interpretação, iluminação, cenografia e os vários componentes da arte teatral dão o ar de sua graça.³⁸

Efetivamente, não se trata de um tratamento “ordinário” – ou literário – comumente dado aos textos teatrais, como bem observa Rios, e é justamente por isso que o consideramos um livro latente. *A navalha na carne* de Bandeira (e de Hüne, de Yoshida...) representa uma virada semiótica em termos de edição do texto teatral, na medida em que incorpora materialmente sua *substância da expressão* (ver Imagem 2), ou seja, a singularidade cênica que torna um espetáculo único. A seguir, comentaremos brevemente os principais movimentos gráficos ali empreendidos.

Nos diálogos, a identificação dos personagens não se dá por meio da inscrição de seus nomes seguidos dos enunciados. Em substituição a esse modelo dominante desde os primórdios da tragédia,³⁹ há o uso de fontes distintas que identificam os atores-personagens e

³⁸ RIOS. Corte profundo.

³⁹ Embora o investigador Luiz Fernando Ramos reconheça que “muitas vezes”, nos textos trágicos originais do período clássico, o nome da personagem que estava falando não aparecia, ele aponta que, “com alguma frequência”, esses textos continham os nomes das personagens antes das falas. Ver mais em: RAMOS. *O parto de Godot*, p. 25.

também de fotografias em alto contraste de seus rostos e corpos. Para que saibamos a qual deles devemos atribuir a imagem, uma página preliminar informa-o imagetivamente, substituindo o *dramatis personae* tradicional. As lógicas sequenciais de leitura, geralmente lineares e intuitivas, também são inusitadas. Às vezes, o diálogo é apresentado em página dupla, sendo cada página dedicada a um personagem; em outros momentos segue-se a lógica linear, mas com uma extensão despadronizada das linhas, que em alguns casos invadem a outra página.

Imagem 10 – O *dramatis personae* de *A navalha na carne*



Fonte: MARCOS. *A navalha na carne*, p. 5.

Majoritariamente, os aspectos não verbais da cena, responsáveis por instituir a situação de comunicação dos diálogos e conferir-lhes significado pleno, não nos são informados verbalmente, como fazem as didascálias tradicionais, mas imagetivamente. Eles devem ser vislumbrados através das imagens da própria encenação, que tanto iconizam os figurinos e os objetos de cena quanto indicam os gestos e expressões dos personagens (a *cinésica*, em termos técnicos), suas relações espaciais (a *proxêmica*) e as ações dramáticas. As únicas exceções são as curtas rubricas do cenário⁴⁰ e da cena final, considerada um marco de *Navalha* pela crítica:

*Sueli fica parada por algum tempo na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche.*⁴¹

Por fim, os tons de voz dos atores-personagens são sugeridos ao leitor pelo comportamento das letras, mecanismo conhecido no universo do design por *tipografia*

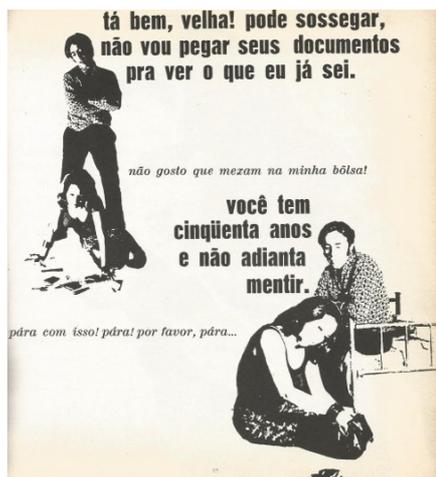
⁴⁰ “Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira velha, são os móveis do quarto”. MARCOS. *A navalha na carne*, p. 7.

⁴¹ MARCOS. *A navalha na carne*, p. 109.

expressiva. Através dele, instituem-se convenções tipográficas – como sinais de pontuação, itálico, negrito, redonda, tamanho da fonte, caixas altas e baixas – para designar modulações expressivas da voz, como a exaltação, o grito, a submissão, o medo, o afrontamento, entre outras. Esse recurso resulta significativo particularmente para *Navalha*, texto que, como observou o próprio Pedro Bandeira, promove um embate cruel entre os protagonistas, ou, como apontou Décio de Almeida Prado:

O que jorra em abundância no palco é um fundo ressentimento psicológico e social, extravasando-se através de palavrões, exprimindo-se em atos de espontânea ou deliberada agressividade. Um teatro da crueldade, em suma, não no sentido de Artaud e Genet, em que a sordidez é resgatada pelo dúbio lirismo, transformada em cerimônia mágica, mas a crueldade em estado bruto, tal como a encontramos na realidade.⁴²

Imagem 11 – Tipografia expressiva e imagem em *A navalha na carne*



Fonte: MARCOS. *A navalha na carne*, p. 81.

Embora seu caráter vanguardista seja indiscutível, não se pode dizer que a ruptura promovida em *A navalha na carne* não tenha precedentes. Quatro anos antes, na França, publicava-se pela editora Gallimard uma versão gráfica de *A cantora careca*, de Ionesco, encenada pelo Théâtre de la Huchette. A edição impressiona pela semelhança, e é muito provável que tenha sido forte influência para Bandeira e sua equipe. Sua elaboração é do artista visual Robert Massin, cujos trabalhos são reconhecidos pelo investimento em projetos estéticos não convencionais, como a combinação entre imagem e palavra. Em livro publicado recentemente sobre esta que vem a ser a obra mais conhecida de Massin, o designer Gustavo

⁴² MARCOS. *A navalha na carne*, p. 116. A crítica de Prado, intitulada “A prospecção de ‘A navalha na carne’” e publicada originalmente no jornal *O Estado de São Paulo* em 1 de outubro de 1967, encontra-se anexada à dramaturgia na edição de Bandeira, junto a outras quatro críticas.

Piqueira reconhece que a edição de Bandeira, “apesar de um ou outro recurso gráfico distinto da obra do francês, é decalque indelével de seu princípio visual”.⁴³

Por serem obras extremamente semelhantes, alguns apontamentos de Piqueira acerca de *A cantora careca* jogam luz à edição de *Navalha*. Ele comenta que o trabalho empreendido por Massin, embora possa ser julgado como de fácil execução, revela um esforço enorme, e bem-sucedido, em integrar graficamente a figura dos atores e suas falas. Diz ele: “Perfeccionista, Massin não apenas assistiu vinte vezes à encenação da peça, como também a gravou em áudio para captar os mínimos detalhes necessários à representação visual de cada inflexão, de cada pausa”.⁴⁴ O designer francês também contara com a colaboração de um fotógrafo, Henry Cohen, que registrou em estúdio uma montagem específica da peça, encenada no Théâtre de la Huchette, em Paris.

Também nos é de grande valia o depoimento do próprio Massin acerca de sua obra. Ele a categoriza como uma “interpretação tipográfica” de *A cantora careca* de Ionesco, “que oferece um novo modo de ler uma peça”. Efetivamente, o artista viabiliza uma maneira *sui generis* de se ler um texto de teatro. No entanto, para nós trata-se mais de uma interpretação tipográfica da montagem que se fez da obra de Ionesco do que de sua própria obra, uma vez que imprime uma lógica cênica específica – ou uma *substância da expressão* –, que certamente seria distinta aos cuidados de outra equipe. Eis como criador (mesmo se colocando em terceira pessoa) enxerga sua criatura:

Seu design combinou as técnicas do cinema às das histórias em quadrinhos, além de utilizar as verdadeiras faces dos atores, que adquiriram a aparência de um ideograma pelas mãos do fotógrafo Henry Cohen. Atuando como uma espécie de diretor de cena, o designer busca transmitir a atmosfera, o movimento, as falas e os silêncios da peça, tentando ao mesmo tempo passar uma ideia de duração temporal e espacialidade do palco através do simples jogo entre imagem e texto.⁴⁵

Além do próprio termo usado por Massin para referir-se à sua edição, “interpretação tipográfica”, Piqueira usa outros dois correlatos, “versão gráfica” e “leitura gráfica”. Evidentemente, os três são aplicáveis também à edição de *Navalha*. Por outro lado, o designer rechaça algumas expressões já utilizadas para classificar *A cantora careca*, como “literatura visual”, que segundo ele é “algo tão estranho quanto afirmar que uma peça de teatro é literatura sonora”.⁴⁶ Como já vimos no capítulo anterior, as noções exclusivistas do texto dramático como literatura ou como teatro são legítimas e não se excluem, mas o que as difere

⁴³ PIQUEIRA. *A cantora careca de Massin*, p. 46.

⁴⁴ PIQUEIRA. *A cantora careca de Massin*, p. 9.

⁴⁵ MASSIN citado por PIQUEIRA. *A cantora careca de Massin*, p. 11.

⁴⁶ PIQUEIRA. *A cantora careca de Massin*, p. 7.

são as formas que cada uma se apropria desse objeto (texto para criticar *versus* texto para montar) e não o seu traço visual. Por esse motivo, endossamos a crítica de Piqueira.

O panorama editorial oferecido neste capítulo nos ajuda a perceber que se há algum vestígio de espetáculo pode haver um livro latente que o coloque em diálogo com o texto. Como vimos, as ferramentas de que dispõe o editor para tal empreitada são variadas; também o são os percursos históricos de cada obra e as motivações em publicá-la. Assim, são igualmente plurais os caminhos editoriais que podem ser percorridos.

Apresentamos duas dramaturgias de gabinete cujas dobras espetaculares foram trabalhadas de formas diferentes. Tieza Tissi o faz por meio do “texto espetacular virtual” de uma montagem que, dado o distanciamento temporal, talvez seja um de seus poucos vestígios. Não obstante, o material que tem em mãos, as partituras de Stanislávski em russo, mostrou-se extremamente apropriado para jogar luz a uma obra de arte que não é o texto dramático de Tchekhov em si, mas a apropriação cênica que se faz dele, com seus sistemas significantes e seu valor estético autônomos. Além disso, atuando como uma arqueóloga – analogia que ela própria sugere –, Tissi motiva-se pela possibilidade de reconstruir algo diante da escassez de outros vestígios e da iminência de seu apagamento pelo tempo.

Já Bandeira e sua equipe usam outras ferramentas. Não que Jairo Arco e Flexa, diretor da montagem paulista de *A navalha na carne*, não tivesse suas formas de TEV, mas não foi esse o objeto da publicação. Aproveitando-se de sua proximidade temporal e geográfica com corpo artístico da montagem, o editor enxerga a oportunidade de levar ao leitor não um projeto de cena, como é o caso das partituras de Stanislávski, mas a cena em si. E o faz por meio de um sistema simbólico pouquíssimo usado em publicações da mesma natureza, a mescla de imagem e texto, atestando com isso a influência do design gráfico na conformação semântica de uma obra. Além disso, suas motivações são de outra ordem. Se o caso anterior dedica-se à reconstrução de um acontecimento ameaçado pelo tempo e seus apagamentos, *Navalha* de Bandeira opera diante de uma ameaça mais urgente, a de que o próprio acontecimento não viesse nem a existir.

Pragmaticamente, o caso editorial de *Bodas de café* se difere dos outros dois não por lidar com um texto que é fruto de um processo criativo distinto, a “escrita de palco”, mas simplesmente por apropriar-se de outros vestígios e por manusear uma outra ferramenta, a edição anotada. Constatá-lo nos leva ao entendimento de que não é o processo dramaturgico pelo qual atravessa um texto (escrita de gabinete, escrita coletiva, dramaturgo-colaborador) que determina o modo gráfico de interação texto-espetáculo no livro latente. O que está em

jogo, a despeito disso, é uma negociação entre os vestígios de que dispõe o editor (um TEV, uma peça arquivada, um registro fotográfico ou videográfico, entrevistas com a equipe), as ferramentas que ele pode usar (edição anotada, interpretação tipográfica, tradução de um TEV) e as motivações que justificam o “estar” no mundo daquele objeto de leitura, e aqui entram desde interesses da recepção e perspectivas econômicas a motivações políticas, históricas, acadêmicas...

É claro que, por tratar-se de um processo artístico que faz coincidir inscrição e encenação, a escrita de palco produz uma vantagem editorial: por meio dela, a existência de um espetáculo é já um fato, à diferença de uma escrita de gabinete, que não resulta, necessariamente, em uma montagem. Em função disso, um livro nessas condições já nasce latente. Mas a singularidade de uma escrita como esta – o fato de possuir núcleos de teatralidade mais próximos de uma realidade pragmática, já que as ações e os enunciados são criados e inscritos em seus contextos reais de comunicação – não implica que o texto, embora em menor escala, não seja perfurado,⁴⁷ uma vez que a plena concretização de qualquer texto dramático só se dá no palco, na relação espetáculo-espectador. Assim, para fins editoriais, o estatuto lacunar do texto em qualquer um desses casos é semelhante. Seu resultado como livro latente dependerá, portanto, não de sua natureza dramaturgica, mas dos vestígios que oferece aquela obra, das ferramentas editoriais que serão utilizadas e das motivações daquele projeto editorial.

⁴⁷ Isso fica claro na edição anotada de *Bodas de café*, cujas notas trazem situações cênicas que o texto não revela e que contribuem enormemente para a semiose proposta pelo espetáculo.

4. PUBLICAR UM PROCESSO: O CASO DE *HYSTERIA/HYGIENE*, DO GRUPO XIX DE TEATRO

Esta será uma análise um pouco distinta das conduzidas no capítulo anterior. Não que *Hysteria/Higiene* não seja um livro latente, mas porque o presente estudo não se orienta exclusivamente por este aspecto. Mais amplo, busca explorar também outros pontos de interesse editorial, interrogando a publicação desde os seus mecanismos de produção. Para isso, o capítulo cria uma metodologia própria, que consiste no acesso a uma camada pouco explorada previamente, o discurso sobre a obra por seus próprios demiurgos. É claro que o livro em si já depõe sobre seus modos produtivos, como bem nos mostra a Sociologia dos Textos de McKenzie. Seu mosaico de signos e os discursos textuais e paratextuais impressos em sua materialidade falam de sua história, o localizam no tempo, no espaço, na tradição. Tal foi a metodologia usada nas análises anteriores: o exame da publicação e daquilo que se fala dela *ali*. Neste capítulo, além disso, tomaremos em conta os discursos sobre a obra fora dela, coletados em uma entrevista feita a seus autores-editores. Um documento que nos dá mais clareza acerca da dimensão processual de uma publicação coletiva de teatro; que testemunha o seu trajeto de *objeto de trabalho* a *objeto de leitura*; que dá acesso ao que a ela subjaz e que é responsável por fazê-la viver.

Nosso livro-objeto intitula-se *Hysteria/Higiene*, uma autopublicação de 2007 cuja autoria poderia ser caracterizada, paradoxalmente, por sua radical coletividade, como tudo o que produzem seus autores e também editores, os integrantes do Grupo XIX de Teatro, coletivo paulistano fundado em 2000. A entrevista que nos deu acesso aos dados que serão usados nesta análise foi feita em um encontro presencial entre eu e parte do grupo, realizado no dia 8 de outubro de 2019, uma terça-feira, em São Paulo. Estiveram presentes a atriz Janaína Leite, os atores Ronaldo Serruya e Rodolfo Amorim e o diretor, Luiz Fernando Marques, faltando Paulo Celestino e Juliana Sanches para completar a formação atual. A entrevista teve duração de 76 minutos e foi inteiramente gravada em áudio. O questionário, cujas perguntas encontram-se anexadas nos apêndices, foi constituído de 16 questões elaboradas a partir de uma leitura rigorosa da publicação e enviadas previamente aos integrantes. A conversa ao vivo resultou mais profícua à investigação, pois revelou – pela troca de ideias entre os presentes, pela possibilidade de mediação imediata do pesquisador e pela abertura informal ao repertório de memórias e reflexões dos entrevistados – aspectos que certamente não viriam à tona em respostas textuais, individuais e virtuais.

Os nomes que dão título ao livro dizem respeito aos dois primeiros espetáculos do Grupo XIX, *Hysteria*, estreado em novembro de 2001, e *Hygiene*, em março de 2005, cujos processos de criação, mais que seus textos dramáticos, encontram-se documentados em uma espécie de livro duplo, ou dois livros em um. Assim, se o tomo nas mãos a partir do lado de *Hysteria*, com um giro de 180 graus ele revela seu outro lado, *Hygiene*, cada qual com sua paginação autônoma, sendo o primeiro composto de 128 páginas, e o segundo, de 144. Apesar dessa visível divisão interna, ambos seguem uma mesma identidade visual e têm estruturas bastante similares. São inaugurados por uma folha de rosto que se diferencia apenas pelo nome da peça, sob o qual se encontram nas duas versões, ao pé da página, as informações “Grupo XIX de Teatro”, seu site e correio eletrônico. Bibliograficamente, esse dado resulta significativo por indicar que a obra é uma autopublicação. Como observa o bibliógrafo Emanuel Araújo, tradicionalmente, o “reto” de uma folha de rosto é reservado sobretudo ao título da obra, ao nome do autor e ao nome da editora, podendo estes dois últimos estar localizados abaixo do primeiro.¹ Dessa forma, o nome do grupo sob o título como a única informação excedente indica que é ele ao mesmo tempo autor e editor da publicação.

Já no verso desta folha, nos dois livros, consta o seguinte dado: “A elaboração e publicação deste livro faz parte do projeto ‘Casa em Obras’, contemplado pelo Prêmio Funarte Petrobrás de Teatro Myriam Muniz – 2006”, seguido dos logotipos da Petrobrás, da Funarte (Fundação Nacional das Artes), do Ministério da Cultura, do Governo Federal e da Lei de Incentivo Cultural, indicados como patrocinadores e realizadores da obra. No pé da página, encontra-se impressa a marca CORPRINT – Gráfica e Editora LTDA., indicada como apoio cultural e que, na entrevista, revelou-se ser a gráfica que imprimiu o livro, considerada apoiadora por ter oferecido um desconto no serviço. Do ponto de vista bibliográfico, esta página difere-se em larga medida da tradição de um verso de frontispício, destinado sobretudo, como aponta Araújo, à ficha catalográfica e a informações em torno da propriedade de direitos autorais ou editoriais daquele material.² Esses dados não constam nem ali nem em nenhuma outra parte do livro, tampouco o ISBN – *International Standard Book Number*, um

sistema internacional padronizado que identifica numericamente os livros segundo o título, o autor, o país, a editora, individualizando-os inclusive por

¹ Em seção dedicada à parte pré-textual do livro, Araújo faz uma apresentação detalhada da folha de rosto e seus componentes, na qual observa que apesar de o nome do autor geralmente estar localizado no alto da folha, em alguns casos ele vem abaixo do título. Já as informações a respeito da “Imprensa”, i.e., da editora, constam necessariamente na parte inferior da página ou em seu pé. Ver mais em: ARAÚJO. *A construção do livro*, p. 401; 406.

² ARAÚJO. *A construção do livro*, p. 401.

edição. [...] Criado para simplificar e padronizar o trabalho dos editores e distribuidores de livros e, sobretudo, para permuta de informações bibliográficas entre as bibliotecas do mundo inteiro.³

Mesmo uma autopublicação, como é o caso aqui discutido, pode ganhar um ISBN, bastando, para isso, que o autor ou o coletivo registre um prefixo editorial junto à Câmara Brasileira do Livro (CBL) – que no Brasil é a agência encarregada de operar este sistema – e solicite o número. Considerando, portanto, as informações ausentes nessa página-chave e aquelas que são apresentadas, observa-se que o livro é produto de um modo independente de publicação, mas, não obstante, é ainda parte de um circuito corrente de produção livreira caracterizado pelo financiamento via mecenato. É certo que esse circuito o consagra como obra artística, no entanto, lhe exime de protocolos editoriais normativos – a exemplo do ISBN e da ficha catalográfica – e da lógica mercantil de distribuição. A respeito desse segundo aspecto, contam os integrantes que os volumes eram distribuídos por eles próprios e na medida do possível, a bibliotecas, às companhias de teatro e ao público diretamente, nas diversas apresentações pelo Brasil e exterior.⁴ Em livrarias, deixavam por consignação, mas nunca voltaram para receber o dinheiro das vendas.

Assim, embora haja uma instância mecânica legitimadora da publicação, os aspectos citados acima indicam um desvio, em sua conduta editorial, dos modos comerciais de produção, o que nos aponta para seu caráter independente e para seus meios alternativos de chegada ao leitor. Mas a julgar por seu texto de apresentação, impresso logo na página seguinte aos frontispícios, este não foi um caminho escolhido entre outros, mas a única via possível; e o livro parece querer deixá-lo bem claro. O tom provocativo deste manifesto de abertura já se faz ver em seu título, “Nós, os ‘impublicáveis’”, com as aspas bordeando a palavra ‘impublicáveis’. Assinado por uma das atrizes do grupo, Janaína Leite, ele parte de uma colocação de Jean Jacques Roubine, teórico teatral francês, que predica que “o texto, nas peças que nascem de criações coletivas, é ‘um elemento inseparável da encenação e, por isso mesmo, impublicável’”.⁵ A ironia que essa espécie de maldição malograda provoca é imediata, visto que é justamente em um livro “impublicável” que ela é posta em xeque. Eis a reação de Janaína: “Com todo respeito, monsieur, mas por que é que nós, os ‘criadores

³ FRANÇA. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*, p. 233.

⁴ *Hysteria e Higiene* têm um importante e notório percurso nacional e internacional. No site da companhia, informa-se que até 2015 o primeiro rodou por 69 cidades brasileiras e 17 estrangeiras (França, Cabo Verde, Portugal e Inglaterra), e o segundo, por 22 brasileiras e 6 estrangeiras (Itália e Portugal).

⁵ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*, p. 3. Embora a fonte exata da colocação de Roubine não seja revelada no texto de Janaína, André Carreira e André Felipe Costa Silva identificam-na na página 69 do livro *A linguagem da encenação teatral* (ed. Zahar, 1982). Voltaremos a esta discussão mais adiante. Ver mais em: CARREIRA; SILVA. *Pensando uma dramaturgia de grupo*, p. 858.

coletivos’, somos impublicáveis?”⁶ Diante da impossibilidade de réplica, a atriz elabora uma breve defesa daquilo que chama de um “outro teatro”, distinto das “dramaturgias do mundo da escrita” que, a propósito, ela não quer ver desaparecer, mas coexistir com uma outra experiência, passível sim de registro mediante a reavaliação dos paradigmas da dramaturgia: “Talvez, se trate [...] mais de entender que é preciso criar uma nova concepção de texto, de autor, de leitor e, dialogando com o autor francês, do que é ou não publicável”.⁷

Integrante de um grupo que já nasce no enalço da coletividade, Janaína concebe o texto teatral contemporâneo não mais como, em suas palavras, “uma ‘historinha’ a ser lida”, mas como o registro de uma experiência complexa, que exige a dilatação dos limites conceituais do texto de teatro para que se abarque não só a dramaturgia autônoma à cena, mas um texto que é indissociável do processo que o faz nascer, fruto de um teatro que se reivindica “radicalmente coletivo, polifônico e impuro”. E no fim, provoca:

As editoras e as livrarias ainda não sabem o que fazer com uma obra pela qual responde um coletivo, os prêmios e seus jurados colocam em “categorias genéricas” tudo o que não se encaixa no formato texto de autor; a crítica e o público médio insistem em gritar ao fim dos espetáculos: “O autor! O autor!”. Sim, messieurs. Esteticamente, mas também politicamente, é de uma outra história do teatro que estamos falando.⁸

Uma história que, a despeito de posições como a de Roubine, se documenta ali mesmo, naquele livro; não obstante a resistência das editoras e livrarias, se edita e se distribui por outras vias. Tal foi um dos propósitos do projeto “Casa em obras”, do Grupo XIX de Teatro, contemplado em 2006 pelo extinto Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, criado naquele mesmo ano com o patrocínio da Petrobrás e em parceria com o Ministério da Cultura.⁹ O certame se destinava ao fomento da produção nacional, visando a contribuir “parcial ou integralmente para o desenvolvimento das atividades de grupos e companhias nas modalidades de teatro adulto, teatro para a infância e juventude, teatro de bonecos e teatro de rua”.¹⁰ O Grupo fora um dos 251 premiados daquele edital e destinou parte da verba adquirida, oitenta mil reais, para a confecção de *Hysteria/Higiene*, publicação que suscita algumas discussões pertinentes a este trabalho, desenvolvidas a seguir à luz de elementos do próprio livro e da entrevista.

⁶ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*, p. 3.

⁷ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*, p. 3.

⁸ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*, p. 3.

⁹ Naquele ano, o Myriam Muniz contemplou 91 grupos de teatro de todas as regiões do país com o aporte de 6,39 milhões de reais. Graças à emenda parlamentar PLN 0041/2005 RVA, premiou mais 160 grupos suplentes com o aporte de 9,56 milhões. Ver mais em: FUNDAÇÃO NACIONAL DAS ARTES. *Relatório de atividades 2006*, p. 80.

¹⁰ FUNDAÇÃO NACIONAL DAS ARTES. *Relatório de atividades 2006*, p. 80.

4.1. Livro-dossiê, livro-colcha

Dá-se o nome de “dossiê genético” à coleção de documentos reunidos em um trabalho de Crítica Genética, que, como apresentado previamente¹¹ a partir de Grésillon, Mervant-Roux e Budor, despontou nos anos 1970 como uma perspectiva da crítica literária que compreende o texto como resultado de um *fazer* criativo e, logo, como depositário dos vestígios dessa dinâmica. A literatura passa a ser vista pelos geneticistas como um fenômeno cuja engrenagem deve ser evidenciada, sendo a ideia de *obra acabada* por eles refutada à medida que ganha relevância o processo que lhe dá à luz. Portanto, trata-se de um trabalho que se vale dos arquivos gerados no curso da escritura, que fornecerão ao investigador matéria para que desenvolva uma crítica capaz de sustentar a complexidade da obra.

Passado pouco tempo do surgimento deste campo, o Teatro – já emancipado da carga literária que lhe pesava – dele se apropria para o estudo de suas obras, conformando aos poucos o campo da Genética Teatral. Mas isso não foi feito sem que os métodos da abordagem genética fossem interrogados. Inicialmente centrada no fenômeno literário, seus arquivos circunscreviam-se sobretudo aos manuscritos do escritor, ao passo que a complexidade pluricódiga do teatro e seus modos coletivos de produção reclamavam limites mais alargados da noção de arquivo e, conseqüentemente, um dossiê que se proclamasse heterogêneo, multiautoral e interartístico. Ademais, a consciência de que nesta prática o texto dramático é apenas um de seus sistemas significantes leva a Genética Teatral a reivindicar um olhar igualitário para todos os seus documentos. Como consequência, o esquema hierárquico do texto sobre a cena é revisado a partir da compreensão de que, no processo criativo, ambos são interdependentes, relacionam-se, contaminam-se:

[Na Genética Teatral,] Deve-se ainda integrar a ideia segundo a qual não se pode estabelecer distinção clara entre o *textual* e o *cênico* [...]. Ao exigir a coleta igualitária de todos os documentos de trabalho escritos (manuscritos do autor, cadernos do diretor, notas de atores, registros técnicos, etc.), as regras da constituição do dossiê genético convidam a rever as categorias do *textual* e do *cênico*.

Na seção “Horizontes editoriais: livros latentes”, que compõe o segundo capítulo deste trabalho, procuramos sublinhar as afinidades entre os escopos da Genética Teatral e do “livro latente”, noção que se apresenta como uma perspectiva editorial a iniciativas inclinadas a publicar livros de teatro que deem a ver, mais que o texto “literário”, o acontecimento cênico.

¹¹ Fizemos uma apresentação mais aprofundada da abordagem genética e da Genética Teatral no segundo capítulo deste trabalho, seção “Horizontes editoriais: livros latentes”. Ver também: GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios.

Grosso modo, o livro latente confronta o *status quo* do livro teatral a partir da consciência do estatuto lacunar do texto dramático e de seu lugar emancipado como prática cênica. São livros latentes, portanto, aqueles que colocam esse texto, irreversivelmente perfurado, em diálogo gráfico com vestígios da cena que o complementa. Assim, Genética e livro latente se encontram na medida em que ambos se valem dos arquivos da obra teatral.

É verdade que tais documentos servem a cada uma das abordagens para fins distintos, sendo à primeira para o estudo crítico e à segunda para uma práxis editorial, mas esta diferença é fundamental para a perspectiva que estamos propondo: a de que o livro latente pode figurar como um possível aparato para o estabelecimento de um dossiê genético. Com isso, não fica pressuposto que o livro latente seja unicamente um suporte para a Genética Teatral, tampouco que todo livro latente seja por natureza um dossiê genético. Há livros que fazem dialogar texto e documento cênico, como aqueles apresentados no capítulo anterior, e que, a nosso ver, não reúnem arquivos suficientes para se configurarem como dossiês. Talvez nem fosse esta a motivação daqueles projetos, ao contrário de *Hysteria/Higiene*, um livro latente que se revela também “livro-dossiê”. E por ser uma autopublicação, seus produtores atuam em um complexo cruzamento de funções: autores, editores e geneticistas. Na mesma página do manifesto de Janaína, lemos a seguinte apresentação:

Deste projeto de publicação foram muitas as vontades. Como registrar estes dois processos, suas complexidades, delicadezas e intensidades? Tens em tuas mãos um apanhado plural, espécie de diário coletivo, como não poderia deixar de ser. Os processos refletem-se no formato: sem começo nem fim, sem lado certo ou, antes, de dois lados. Nossos olhares e impressões somam-se às dramaturgias, na tentativa de costurar. Cada um ocupou-se de uma parte. E feito de partes assim é que recebemos também outros olhares de convidados especiais que, em palavras e imagens, vêm somar a esta *imensa colcha*. Folheie, vire, revire em silêncio, estes depoimentos são confissões também. Tua vontade transformará a desordem em caminho. Perca-se, embriague-se. É deste desejo que estamos falando.¹²

Deste trecho, retiramos a metáfora que dá nome à seção, um “livro-colcha” que convida o leitor a se aconchegar em cada uma de suas partes, costuradas a várias mãos (“como não poderia deixar de ser”) para compor uma obra singular precisamente porque plural. Neste retalho introdutório, seus artesãos deixam claros o anseio pelo registro do processo, tal qual um dossiê, e a impotência da dramaturgia diante da grandeza do acontecimento, que necessita, pois, ser costurada com as partes que lhe faltam. Para atender respectivamente a esta vontade e a esta lacuna, costuram um livro (ou dois) repleto de partes; verdadeiramente um “apanhado plural”, como sugerem, do qual os textos dramáticos *Hysteria*

¹² GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*, p. 3. Grifo meu.

e *Hygiene* são apenas um punhado. Essa colcha pode ser mais bem compreendida nos índices dos dois volumes:

Tabela 1 – Índices de *Hysteria* e *Hygiene*

Índice – <i>Hysteria</i>	Índice – <i>Hygiene</i>
1--- Ficha técnica	Ficha técnica
2--- Sobre as personagens	
3--- Texto	Texto
4--- Notas	Notas
5--- Bibliografia de pesquisa/filmografia	Bibliografia de pesquisa/filmografia
6--- Sobre <i>Hysteria</i> : tema e pesquisa	Sobre <i>Hygiene</i> : tema e pesquisa
7--- A posição de espectador em Hyst. [Flávio Desgranges]	Operação resgate [Iná Camargo Costa]
8--- Depoimentos sobre o processo: A arte do encontro [Luiz Fernando Marques] Que horas são? [Janaina Leite] Um punhado de fubá [Sara Antunes] Processo de criação: a <i>Hysteria</i> e o banco [Juliana Sanches] Remanhescências [Raissa Gregori] Espectador privilegiado [Marcelo Castro de Souza Lima]	Textos sobre o processo: A arte de construir histórias [Luiz Fernando Marques] Aniversário [Sara Antunes] Vivências possíveis [Renato Bolelli] Sobre a criação dos personagens [Ronaldo Serruya] A criação de Pedro [Rodolfo Amorim] Processo: Noiva Amarela [Juliana Sanches] Sobre a direção de arte: inacabado [Renato Bolelli] Adaptações: lugar histórico ou (...) [Paulo Celestino] Acompanhamento do processo: um olhar [Cássia Pires]
9--- Entre as rendas amareladas do XIX [Fausto Viana]	
10--- Matérias da imprensa	Matérias da imprensa
11--- Cadê o dramaturgo? [Janaina Leite]	Clarabóias pela cidade [Valmir Santos]
12--- Matéria-prima da nossa criação [Sara Antunes]	
13--- Histórico do grupo	
14--- Agradecimentos	
15--- Ficha técnica do livro	
16--- Créditos das fotos	

Fonte: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*, p. 5; GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, p. 5

Não é necessária uma análise aprofundada da tabela para que se perceba que o livro supera em larga medida o “Texto” das peças. Assim, a dimensão de dossiê é sugerida já na diferença bibliográfica notória entre estes e outros índices de publicações teatrais, sobretudo no que toca à quantidade de seções que excedem o “Texto” propriamente dito, que em um livro-dossiê será certamente maior. Em *Hygiene*, por exemplo, somam-se à dramaturgia nove depoimentos internos sobre o processo (linha 8 da tabela), dois olhares externos à obra (linhas 7 e 11), uma compilação de 10 matérias da imprensa (linha 10), um ensaio sobre a pesquisa que origina a criação, sua respectiva bibliografia/filmografia e uma lista de notas explicativas que creditam as fontes bibliográficas de certos trechos do “Texto” (linhas 4, 5 e 6).

Se o caráter de dossiê é sugerido pelo aspecto quantitativo dos índices, ele é evidenciado por sua carga documental, reveladora dos arquivos que registram os processos de criação, tão caros à Genética Teatral. Dessa forma, a dimensão processual das obras fica patente não apenas em seções mais óbvias, como os textos e depoimentos sobre cada processo

(linha 8), ou os ensaios e bibliografias sobre as pesquisas que alimentaram esses processos (linhas 5 e 6), mas em partes mais modestas, como a seção “Agradecimentos” (linha 14), que exhibe uma lista de nomes que seguramente afetaram as criações. Assim, vemos que a publicação garante um lugar ontológico ao processo nas obras e, conseqüentemente, incorpora o “espírito da genética”, que, em outros tempos, fora a porta de entrada para os estudos genéticos da pesquisadora Josette Féral, de quem Grésillon, Mervant-Roux e Budor recordam o seguinte diagnóstico:

Ao lembrar que o corte estrito estabelecido entre o processo de criação e a apresentação é artificial, que as pessoas de teatro não admitem essa ideia, que o próprio espectador sente confusamente toda uma vida por detrás do que ele vê, Féral encontra na abordagem genética uma fonte de inspiração. É o espírito da genética que ela retém.¹³

Tal reconhecimento, de que texto e espetáculo prontos são uma ilusão, é o que parece ter movido o Grupo XIX na construção de um livro que revela as coxias de suas obras teatrais. Tal qual o texto dramático, o processo é visto como linguagem a ser acoplada ao todo teatral que esse livro-dossiê pretende registrar. “Como me disseram os produtores, a certa altura da pesquisa eles entenderam que tinham que encenar um processo”,¹⁴ escreverá a estudiosa Iná Camargo Costa depois de uma conversa com o grupo, “um processo híbrido que transborda o texto”,¹⁵ dirá Ronaldo Serruya, um de seus integrantes.

Mas como o livro, para além do que nos contam seus índices, reflete essa paisagem viva? Em sua materialidade encontra-se uma primeira resposta. Na entrevista, os atores contam que era prática do grupo, durante os processos, montar um caderno de registros – citado também como *cadernão* ou *livrão* –, onde era reunida uma amálgama de documentos que iam surgindo no percurso de pesquisa das obras. O diretor Luiz Fernando Marques explica-o: “a gente já tinha uma prática de, nos dois projetos, fazer uma espécie dossiê. Porque como as peças sempre eram feitas a partir de várias referências, então a gente ia guardando materiais; fazia tipo um fichário [...] onde a gente ia colocando as referências”.¹⁶ A organização desses volumes ficava a cargo de uma das integrantes, Sara Antunes, que compunha-os por meio de um copioso trabalho artístico de colagem. Posteriormente, o designer Fernando Sato, identificado na ficha técnica como o responsável pelo projeto

¹³ GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios, p. 384. Para elaborar esse diagnóstico, as autoras se inspiraram nas palavras da própria Féral no artigo “Pour une Étude Génétique de la Mise en Scène”, publicado em 1998 na revista *Théâtre/Public* (n. 144).

¹⁴ COSTA. Operação resgate, p. 62.

¹⁵ SERRUYA citado por SANTOS. Clarabóias pela cidade, p. 138.

¹⁶ LUIZ FERNANDO MARQUES. Resposta à pergunta n. 2 do questionário (ver Apêndices); minuto 02’45” a 03’20” da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

gráfico, irá se apropriar desses registros para a composição visual de *Hygiene/Hysteria*. Os autores contam que para esse trabalho ele digitalizou as folhas dos fichários, criando a visualidade da publicação em cima delas. “A capa do livro é a capa desses livros, por exemplo. O *Hygiene* tem esse livro [...] é um livrão de tecido [...] e o do *Hysteria* é essa capa”, relata outro integrante, Rodolfo Amorim, que é logo emendado por Marques: “O Sato só colocou cor, né? Que o *Hysteria* não era em vermelho”.¹⁷

Portanto, o livro exhibe sua vocação genética materialmente, ao longo de boa parte de suas páginas e das capas já mencionadas. Textualmente isso também é evidente, sobretudo nos depoimentos apresentados nas seções dedicadas ao processo (linha 8), sendo a de *Hysteria* composta de seis textos e a de *Hygiene* de nove. À medida que o leitor vai folheando essa espécie de “diário coletivo”, “embriagando-se” em meio a essas “confissões” – uso aqui termos da apresentação –, o processo de criação das obras do XIX vai tornando-se visível, e um legítimo dossiê genético vai se descobrindo. Assim nos é revelada, por exemplo, a gênese da cena em que a personagem M.J., de *Hysteria*, dança com um banco, como prevê a seguinte rubrica:

*M.J. (vai para o centro da sala como num baile, levanta o banco e dança com ele, como se o banco fosse um homem)*¹⁸

É importante contextualizar que, grosso modo, a obra explora o fenômeno da histeria no Brasil do século XIX sob o olhar crítico e denunciativo das práticas sociais de opressão à mulher, sendo M.J. uma das cinco personagens documentais, ao lado de Clara, Hercília, Maria Tourinho e Nini. No texto “Processo de criação: a *Hysteria* e o banco”, a atriz criadora de M.J., Juliana Sanches, relata que a ideia surge em um ensaio na sala 23 da EAD (Escola de Artes Dramáticas da USP). Na ocasião, estavam apenas ela e o diretor, Luiz Fernando, e ali propõe-se uma improvisação com os assentos: “O ensaio com os bancos foi um dos primeiros. Lembro que tinha música [...] e lembro principalmente do cheiro dos bancos [...]. Foi o primeiro instante em que eu senti a M.J.”¹⁹ Mais adiante ela irá narrar:

O banco era nosso único objeto, era o que tínhamos de físico e, desde então, percebi a enorme necessidade da M.J. desta presença física, deste contato que ela desejava tanto e que só podia ter com um banco, tão forte e tão

¹⁷ RODOLFO AMORIM; LUIZ FERNANDO MARQUES. Resposta à pergunta n. 2 do questionário (ver Apêndices); minuto 03’33” a 04’01” da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

¹⁸ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, p. 37.

¹⁹ SANCHES. Processo de criação: a *Hysteria* e o banco, p. 80.

simples, capaz de segurá-la, de apertá-la, de apoiá-la, de dançar com ela, enfim, capaz de estar com ela ali, de verdade.²⁰

Os depoimentos também dão conta, por exemplo, da intensa relação da companhia com a vila operária Maria Zélia, que em 2003 tornou-se sua sede e sem a qual não é possível pensar a identidade do XIX. Ao longo dos textos, o leitor se inteira de seu valor de primeira ordem para a criação de *Hygiene* e de seu papel como personagem central da obra. Uma breve contextualização, com a ajuda desses documentos, nos ajudará a entendê-lo: o XIX surge na segunda metade do ano 2000 nas salas do CAC (Curso de Artes Cênicas da ECA-USP), ainda sem uma constituição legal. Ali junta-se a primeira formação e cria-se *Hysteria*, que estreia no dia 6 de novembro de 2001. Em 2003, já em fase de pesquisa para a segunda obra, que giraria em torno do tema “casa”, os artistas se deparam com uma reportagem sobre vilas operárias de São Paulo que lhes desperta o desejo de conhecer uma delas. Eis o primeiro gesto de uma relação que dura até hoje. Em “A arte de construir histórias”, Luiz Fernando relata que três semanas após a primeira visita à Vila, que fica no bairro do Belenzinho da capital paulista, eles já estavam instalados ali, dando início a um projeto que afirmava suas convicções quanto ao lugar político e social do teatro.

Mais que uma sede, o local passa a ser um dispositivo de criação do grupo, e daí a importância em abordá-lo nesse livro-colcha, como se eles quisessem dizer: a Vila Maria Zélia também é a obra. E efetivamente o diretor de arte Renato Bolelli Rebouças o dirá, em outras palavras:

A junção entre a arquitetura, o patrimônio e o teatro. Experienciar estes lugares, tomando do espaço real a condição de sítio cênico, criou para nós a condição de inseparabilidade, um estado em que não havia mais como distinguir espaço histórico/real e espaço cênico/imaginário: ambos numa nova condição, híbrida.²¹

Como fruto dessa relação simbiótica, nasce *Hygiene*, espetáculo que explora, em linhas gerais, o episódio histórico da expulsão dos moradores de cortiços no Rio de Janeiro, no final do século XIX. A peça estreia nos primeiros meses de 2005 naquela mesma vila operária que dera sua parcela semântica para a conformação da dramaturgia, como também documenta a ficha técnica da obra em um bloco intitulado “Observações”: “O Grupo criou a dramaturgia de *Hygiene* em harmonia com a espacialidade da Vila Maria Zélia [...]. Por entender o espaço

²⁰ SANCHES. Processo de criação: a *Hysteria* e o banco, p. 80.

²¹ REBOUÇAS. Vivências possíveis: Espaço e processos de criação, p. 72.

cênico como um personagem, as rubricas aqui citadas referem-se à arquitetura e desenho urbano encontrados na Vila”.²²

Os exemplos discutidos aqui não esgotarão a grande carga genética que possui a publicação, na qual pesam, mais que dois textos dramáticos, documentos que fixam os processos que os deram vida. Para evitar um estudo por demais extenso, comentaremos brevemente mais alguns exemplos, suficientes, no entanto, para ilustrar o ponto que defendemos. Nesse sentido, é digno de nota o depoimento do ator Ronaldo Serruya, “Sobre a criação dos personagens”, que partilha com o leitor um relato afetivo sobre as quatro dinâmicas que deram origem aos quatorze personagens de *Hygiene* – e aos muitos outros que acabaram não entrando no espetáculo. Segundo nos conta, uma das propostas, a terceira, consistiu em uma espécie de amigo oculto, cujo presente seria algum dos personagens que já haviam sido esboçados na pesquisa. O regalo deveria ser um kit básico composto de texto de apoio, objetos de cena, figurino, adereços, músicas ou até uma concepção inicial de encenação. “Os presentes eram trocados e a partir deles criavam-se cenas, que eram apresentadas ao grupo”,²³ relata Serruya, que por meio de seu texto joga luz àquilo que usualmente o espectador ignora, mas que é parte essencial daquilo que ele vê.

A dimensão processual da cenografia em *Hygiene* também é abordada, sobretudo por seu maior responsável, o diretor de arte Renato Bolelli. Seu depoimento, “Sobre a direção de arte: inacabado”, dá a ver aquilo que ele chama de “princípio do fragmento”, orientador de um delicado trabalho de coleta de materiais e de uma estética que os vincula à memória que carregam. Dessa maneira, cada objeto de cena que se vê na peça carrega uma história que, se não contribui diretamente para a semiose da narrativa, tocará o espectador por outras vias. Bolelli relembra as contribuições dadas pelos próprios moradores da vila Maria Zélia, dentre as quais as rendas de dona Margarida, os guardanapos portugueses de dona Gilda, as malas do seu Jean, entre outras. Seu depoimento é evidência daquilo que diagnosticava Féral mais acima, que “o corte estrito estabelecido entre o processo de criação e a apresentação é artificial” e, em especial, “que o próprio espectador sente confusamente toda uma vida por detrás do que ele vê”. Outro exemplo dessa vida desdobrada por Bolelli é a história do figurino da Noiva Amarela, importante personagem da peça:

Após o recolhimento de alguns vestidos de noiva em brechós e provas sem sucesso, achei um vestido com o caimento ideal, pois precisávamos de leveza, uma noiva etérea [...]; porém, estava faltando a parte de cima. E a ausência virou linguagem: todo o resto do vestido foi costurado a mão com

²² GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, p. 7.

²³ SERRUYA. Sobre a criação dos personagens, p. 76.

pedaços de rendas e tecidos finos que encontrávamos, desmontando assim saias, blusas, roupas de cama, porta-copos, almofadas e outros vestidos de noivas que puderam contribuir com delicadeza, além de pedaços de figurinos de outros personagens.²⁴

Vinculadas a este relato, e a todas as outras seções do livro, ao leitor lhe são oferecidas imagens, em fotografia ou montagem, para que ao menos vislumbre aspectos evocados nos textos. Na página em que Bolelli comenta sobre o figurino da Noiva, por exemplo, há uma série de quatro fotografias, sendo uma delas justamente um *close up* do vestido. Eis outro rasgo genético da publicação, se compreendemos a iconografia também como documento. Para que tenhamos ideia da envergadura visual do projeto, que por si só daria um trabalho à parte, apenas as fotografias somam 160 no livro inteiro. Em *Hysteria* são 75, e em *Hygiene*, 85. Em um livro com 272 páginas, é no mínimo uma imagem a cada duas páginas, e nesse cálculo não estão incluídos os outros elementos iconográficos, como pedaços de anotações e ilustrações manuscritas, fac-símiles de trechos de livros, jornais e revistas (alguns deles marcados pelos artistas, em sinal de uma ativa pesquisa), esboços de texto, entre outros.

Comentávamos mais acima que uma das premissas para a constituição de um dossiê genético no âmbito teatral dizia respeito à coleta igualitária dos documentos do processo, o que sinaliza a afirmação do teatro como prática cênica, múltipla em seus sistemas significantes e nos sujeitos que os criam. Os exemplos comentados aqui dão conta dessa heterogeneidade documental, bem como da polifonia de seus discursos. Servem, pois, para identificar em *Hysteria/Hygiene* a disposição para o estabelecimento de um dossiê e mostram em que medida o livro pode ser um suporte para tal empreitada, fornecendo sua estrutura bibliográfica para a organização dos documentos.

Em paralelo, é possível identificar o ponto de convergência entre dois marcos deste estudo, o livro latente e o dossiê. A ambos lhes são caros os vestígios de uma obra teatral. Em primeira instância, esses documentos lhes servirão para fins distintos: para o dossiê, são objetos sobre os quais se debruça o geneticista no exame crítico da obra; para o livro latente, são matéria a ser tratada e tornada pública, junto ao texto dramático. Não obstante, fica evidente que os interesses são semelhantes, na medida em que ambos se apropriam do fenômeno teatral a partir de sua complexa engrenagem cênica. Nesse encontro, pode-se dizer que eles se completam. Se a edição tem por vocação dar a luz a objetos de leitura, o livro latente servirá à Genética Teatral como aparato para que seu dossiê ganhe vida, ou melhor, ganhe dobra, bloco e pele.

²⁴ BOLELLI. Sobre a direção de arte: inacabado, p. 87.

4.2. O processo coletivo e o livro

Ao conceber a publicação de obras teatrais como as do XIX, a primeira questão que se levanta é o confronto entre a instabilidade de textos criados em processo coletivo e a sua fixação em um objeto de leitura, o que nos move a discuti-la aqui. Se é certo que as dramaturgias “finalizadas” que chegam ao leitor dão uma ilusão de acabamento do processo, também o é que em *Hysteria/Hygiene* trata-se de uma ilusão consciente e explícita, que é reiteradamente sublinhada em seus vários arquivos. Na apresentação, mas não somente, expõe-se a dificuldade desse registro: “Como registrar estes dois processos, suas complexidades, delicadezas e intensidades?”; impasse que é de alguma forma resolvido com a incorporação dos vários arquivos junto aos textos: “Nossos olhares e impressões somam-se às dramaturgias, na tentativa de costurar”. É precisamente por meio dessa costura (poderíamos também dizer, desse dossiê) que os textos dramáticos ganham, em certa medida, a espessura cênica que lhes corresponde, e a publicação vai ganhando, na leitura, sua dimensão de livro latente.

Ainda assim, essa laboriosa empreitada editorial já se inicia com uma auto-interrogação, sobretudo por ter diante de si uma escrita de palco e, mais especificamente, uma criação que se reivindica radicalmente coletiva. Como apontado, um discurso que pode pesar contra ela é o caráter instável da obra, que se é pertinente a toda performance, dada a sua efemeridade imanente, o é particularmente naquelas produzidas em processos coletivos, nos quais predominam a polifonia, a não hierarquia e a abertura constante à reflexão, e cujos textos, portanto, são mais volúveis. Em *Hysteria* e *Hygiene*, como veremos, essa foi uma questão especialmente relevante, já que as apresentações são interativas e ganham muito com a contribuição da plateia. No artigo “Pensando uma dramaturgia de grupo”, os estudiosos André Carreira e André Felipe Costa Silva são cuidadosos ao pensar o assunto, lembrando-nos de que este não é “um teatro de formas e procedimentos fixos e que se constitui exatamente por sua suscetibilidade de modificação”.²⁵ Recordam também que um dos motivos que leva Roubine a decretar a “impubicabilidade” de textos coletivos é o fato concreto da recusa de um importante grupo francês, o Théâtre du Soleil, em publicar uma dramaturgia criada nesses moldes.²⁶ Os estudiosos usam, inclusive, trechos de “Nós, os ‘impubicáveis’”, manifesto de abertura de *Hysteria/Hygiene* que faz frente justamente à

²⁵ CARREIRA; SILVA. Pensando uma dramaturgia de grupo, p. 859.

²⁶ Trata-se da obra *L'âge d'or*, uma criação coletiva de 1975 do Théâtre du Soleil, com direção de Ariane Mnouchkine.

provocação de Roubine, mas não para corroborar a visão de Janaína, senão para plantar-lhe algumas suspeitas:

O texto [nas criações coletivas] já não é fechado em si mesmo, não constituindo o caráter de uma obra literária; não possui autonomia sobre a encenação, não é mais do que um instrumento do espetáculo. É, no entanto, cada vez mais frequente a edição destes textos em publicações dos grupos, o que me faz perguntar: qual o sentido da publicação escrita de um texto construído junto à cena? Em que momento ele também ganha valor autônomo?²⁷

Carreira e Silva parecem se alinhar a Roubine e ao discurso subliminar de que qualquer alternativa editorial para o teatro deve se curvar ao contorno do estritamente literário ou preferir a não publicação, e de que não há lugar no livro para o fenômeno teatral entendido como prática cênica. Eles prosseguem:

É evidente que para constituir um valor literário, possibilitando entendimento ao leitor, o texto precisaria receber um trato posterior que não interessa à encenação. *É possível analisar esse tipo de escritura dramática de uma encenação quando desvinculada de toda sua realização cênica?* Constitui validade apenas como elemento de registro de uma experiência, junto a olhares e impressões do grupo sobre o processo de criação?²⁸

No trecho em itálico, os investigadores fazem uma indagação aparentemente retórica que mais uma vez planta a suposição de que o livro não alcança a encenação. A pergunta nos é extremamente cara, pois a sua negativa, ao invés de opor-nos ao registro bibliográfico, como parece fazê-lo com Carreira e Silva, nos move em direção ao livro latente. É também negando-a – mas promovendo *no livro* esse vínculo a que eles se referem – que o XIX publicará sua obra, demonstrando que os eventuais impasses teóricos não foram obstáculos para a iniciativa editorial. Como vimos, os criadores superam-nos na medida em que acolhem o livro como afirmação da possibilidade de comunicar a sua própria compreensão de obra, que não se circunscreve ao texto, mas ao processo que o gerou. Na entrevista, Janaína Leite nos dá uma medida mais concreta dessa perspectiva:

Não tem hierarquia aqui [no livro]. Ele é um registro de uma grande coisa [...]. Nunca a dramaturgia, nesse caso, vai dar conta do que é explícito na encenação, que tem a ver com essa corporeificação da relação com a plateia. Então a gente precisaria agregar outras coisas. Não era o caso de publicar a peça *stricto sensu*. Era muito importante ter os outros textos, ter as notas,

²⁷ CARREIRA; SILVA. Pensando uma dramaturgia de grupo, p. 857-858.

²⁸ CARREIRA; SILVA. Pensando uma dramaturgia de grupo, p. 858. Grifo meu.

para que isso fosse uma experiência de registro, de uma outra coisa mais ampla do que simplesmente dar a conhecer a narrativa da peça.²⁹

Assim, a publicação cumpre com esse propósito e publica um farto dossiê genético, respondendo positivamente à segunda indagação de Carreira e Silva, acerca da validade do livro como “elemento de registro de uma experiência, junto a olhares e impressões do grupo sobre o processo de criação”. Outro aspecto que joga em favor de *Hysteria/Higiene* é a consciência que ele expressa de seus próprios limites, como este alerta de Luiz Fernando Marques em um texto sobre o processo de *Hysteria*:

O que quero alertar é que, no texto a seguir, existe um pouco de falácia, de uma tentativa ingênua de concretizar aquilo que, em sua essência, é abstrato, carregado do inenarrável. Tão imponderável como um encontro, uma interatividade, viés mentiroso pelo qual guiarei este texto.³⁰

É interessante perceber que a despeito da complexidade evidente de um registro como esse (talvez “mentira” ou “falácia” sejam termos fortes) o livro se publica, se distribui, se lê. Portanto, a diferença entre o XIX e os estudiosos resistentes ao livro não está em que o primeiro negue a parte inenarrável, instável, efêmera do teatro, mas no fato de enxergar na edição uma competência de outra ordem, notadamente de ordem bibliográfica, por meio da qual o livro oferece à encenação teatral a prerrogativa de *atuar* em um espaço que não lhe é próprio e, com isso, fazer *permanecer* um acontecimento visto não raramente sob o signo do efêmero. Evidentemente, essa permanência se assenta sob uma forma particular, regida por um aparato que opera com sistemas e ferramentas distintas, o que faz do teatro tornado livro um fenômeno com potência própria.

A resistência à legitimação bibliográfica das obras coletivas também foi um dos temas discutidos na entrevista, quando os atores, em certo momento,³¹ se queixam da cegueira que acomete certos âmbitos e que impede uma real autenticação dessas dramaturgias. A razão central apontada é a valorização exclusiva da figura do dramaturgo, que ainda vem orientando, no meio teatral, algumas políticas como premiações, publicações, estudos e crítica. Causa-lhes incômodo, por exemplo, que até hoje seja a autoria única a orientar a escolha de textos para provas de interpretação em cursos de teatro. Com efeito, analisados os

²⁹ JANAÍNA LEITE. Resposta à pergunta n. 9 do questionário (ver Apêndices); minuto 31’32’’ a 31’59’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

³⁰ MARQUES. A arte do encontro, p. 72.

³¹ Este debate se deu nos últimos 13 minutos do encontro, quando já havíamos passado por todas as 16 perguntas e a discussão já não seguia o roteiro do questionário.

últimos cinco editais de seleção³² da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo (EAD), todos os 110 textos indicados para o Exame Público de Interpretação eram de um único autor.

Segundo eles, essa resistência vem também do mundo do impresso que, a despeito da notoriedade incontestável das obras do XIX, nunca demonstrou interesse pela publicação de suas obras. Parece-lhes que essa perspectiva pode ser revista à luz de outras formas dramáticas. A certa altura, Luiz Fernando chega a se perguntar por que as editoras não criam coleções que abarquem obras como as do XIX, como “dramaturgias de grupo”, por exemplo. O diagnóstico deles vai de encontro ao que Janaína Leite defendia em seu manifesto há mais de dez anos: não se trata de rebaixar esses textos ou de decretar o ostracismo desses livros, mas antes de ampliar a concepção de texto e de leitor. Nesse sentido, o livro *Hysteria/Higiene* demarca uma posição política de seus demiurgos, na medida em que assumem o papel de agenciadores do conteúdo e de criadores emancipados da forma na qual ele será transmitido. Eis aí o trabalho de um editor.

Em *Do palco à página*, o historiador Roger Chartier dirá que as formas impressas de uma peça são também um tipo de performance (compreendendo a performance no amplo sentido da representação).³³ Não coincidentemente – dada a declarada afinidade intelectual entre os dois pensadores – sua constatação dialoga intimamente com a perspectiva do bibliógrafo D. F. McKenzie, que concebe o texto impresso não como uma entidade ileso ao tempo e às práticas sincrônicas que o constituíram, mas simplesmente como uma *forma registrada*,³⁴ encarnada, por assim dizer, no aparato de leitura que a divulga. Ora, tanto a performance quanto a forma registrada, pensadas como súmulas para a compreensão da singularidade semântica de um texto tornado livro, apontam-nos para a configuração *sui generis* na qual ele é transmitido e, conseqüentemente, recebido. Um texto que se encarna em um livro e que, portanto, é cria de seu tempo e das práticas que o constituíram. A metáfora de Chartier reside em que tanto a performance quanto o texto teatral tornado livro são únicos e irreproduzíveis. A singularidade deles é fruto do trabalho intelectual, efêmero e conjuntural que lhes dará forma e significado. Portanto, podemos compreender a publicação do XIX a partir desta elaboração metafórica: uma performance editorial que fixa os textos dramáticos em uma determinada forma registrada, responsável ela mesma por sua transmissão singular e

³² Foram consultados os editais de 2015-2016; 2016-2017; 2017-2018; 2018-2019 e 2019-2020 para os exames de seleção de candidatos ao curso de formação de atores (técnico em Arte Dramática) da Escola de Arte Dramática da ECA-USP. Todos eles estão disponíveis em meio eletrônico.

³³ CHARTIER. *Do palco à página*, p. 53. No primeiro capítulo deste trabalho faço uma breve apresentação desta noção. Ver mais nas páginas 43 e 44.

³⁴ No subcapítulo 2.1. deste trabalho, intitulado “Um olhar sobre a edição”, faço uma longa exposição do pensamento de McKenzie.

que “representa” editorialmente uma mediação específica entre o texto e o acontecimento cênico.

4.3. Editar a várias mãos

A fim de tecer uma possível linha narrativa da trajetória editorial que consolida o livro *Hysteria/Higiene*, estudaremos nesta seção os modos de produção do volume, trabalho que se inicia antes mesmo de sua concepção editorial, com o estabelecimento das dramaturgias. Como reflete Luiz Fernando, “a discussão dos textos é a discussão da vida das peças”³⁵ e, portanto, antecede a produção do livro em si. Como este assunto demanda uma articulação mais estendida, antes de debatê-lo comentaremos brevemente o processo editorial “final”, ou seja, aquele conduzido após o trabalho de estabelecimento dos textos dramáticos. De início, é importante recordar que o livro é fruto de uma autopublicação que, ademais, não vem a público pela via tradicional de financiamento, isto é, comercial, mas por uma via alternativa, a subvenção pública. Além disso, trata-se de um trabalho gerido coletivamente e, portanto, sem a atuação centralizadora de um autor e de um editor, importantes figuras do protocolo tradicional da edição bibliográfica. Esses dois fatos refletem o caráter artesanal da publicação e seus modos não convencionais de produção, como bem ilustra a ficha técnica:

Tabela 2 – Ficha técnica da publicação *Hysteria/Higiene*

Função	Nomes
1--- Concepção e realização	Grupo XIX de Teatro
2--- Projeto gráfico	Sato > casadalapa
3--- Fotomontagens	Sara Antunes
4--- Fotos	Adalberto Lima
5--- Fotos Hysteria estreia	Veridiana Mott
6--- Fotos Higiene estreia	Caetano Gotardo
7--- Fotos complementares	Alessandro Santos; Carol Barros; Ivo Leme; Luiz Fernando Marques; Nilton Knabben; Regina Acutu; Viviane Kiritani, Pamela Dadamo
8--- Textos – dramaturgias e processos	Grupo XIX de Teatro
9--- Autores convidados	Fausto Viana; Flávio Desgranges; Iná Camargo Costa; Marcelo Rubens Paiva; Valmir Santos
10--- Depoimentos	Cássia Pires; Marcelo Castro de Souza Lima
11--- Revisão	Cássia Pires

Fonte: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*, p. 125.

³⁵ LUIZ FERNANDO MARQUES. Resposta à pergunta n. 6 do questionário (ver Apêndices); minuto 15’25’’ a 15’30’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

Por meio da tabela, observamos diversos créditos que evidenciam o caráter de dossiê do livro, que por já terem sido largamente discutidos em seção prévia não serão explorados nesta análise, a exemplo daqueles dados ao XIX pelos textos sobre os processos e também aos fotógrafos, aos “autores convidados” e aos “depoimentos” (linhas 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10). Para esta seção, interessam os seguintes fatos: no que toca ao comando editorial, ao invés das funções tradicionais centralizadas no coordenador editorial (ou editor, editor-chefe) e no preparador de originais, aparece a função sinóptica e pouco usual de “concepção e realização” (linha 1), atribuída a todos os integrantes do Grupo XIX de Teatro. Já no restante da ordem produtiva do livro, notam-se duas funções convencionais, o “projeto gráfico” e a “revisão” (linhas 2 e 11), ambas centralizadas em um profissional externo ao grupo.

Uma vez que o comando editorial é assumidamente coletivo, fica uma lacuna a respeito de sua operacionalização, ou seja, de como esse projeto foi gerido a várias mãos, aspecto que nos é elucidado na entrevista. Em primeiro lugar, fica afirmado que a estrutura dos conteúdos é efetivamente erguida em grupo e que o trabalho é desenvolvido aos poucos, paralelamente a outros afazeres da companhia. Os autores-editores reuniam-se para discutir a publicação e, juntos, negociavam os objetos, internos e externos, que seriam vinculados às dramaturgias. Logo, dividiam-se nas tarefas de escrevê-los e encomendá-los. Combinou-se que cada um elaboraria um ensaio sobre o processo criativo, cuja diretriz era precisamente a ausência de uma, como relembra Ronaldo: “O depoimento de cada um foi muito livre. Todo mundo tinha um texto e você escolhia que recorte queria fazer”.³⁶ Além das escritas de processo e daquelas encomendadas, ao final das dramaturgias há notas explicativas que, entre outros, creditam as fontes bibliográficas de alguns trechos dialógicos. A elaboração deste conteúdo também foi repartida entre eles, de modo que cada um se responsabilizou pelas notas de seus personagens.

Perguntamos-lhes se houve alguém, de dentro ou de fora, que assumisse uma função centralizadora, ou ao menos organizadora da produção editorial. Embora o caráter coletivo do trabalho tenha sido reiterado, menciona-se o nome do diretor de arte, Fernando Bolelli, como figura intermediária entre a produção do grupo e o trabalho do artista gráfico, Fernando Sato, que assumiu também a diagramação do volume. Assim, à medida que se definiam os conteúdos, e eles eram produzidos e revisados, Bolelli encaminhava-os gradualmente a Sato, como explica Rodolfo Amorim:

³⁶ RONALDO SERRUYA. Resposta à pergunta n. 6 do questionário (ver Apêndices); minuto 15’36’’ a 15’42’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

A gente foi produzindo aos poucos. Tínhamos a demanda do livro, e a única coisa pronta a princípio eram os textos brutos; não tínhamos nem as notas explicativas. Então, aos poucos, a gente foi redigindo-os. Cada um ficou com a tarefa de um paratexto, e então fomos definindo-os: “ah, vou falar sobre isso, vou falar sobre aquilo”, e o Bolelli nos cobrava esses textos.³⁷

Também perguntamos sobre o trabalho de revisão executado por Cássia Pires. A intenção era sondar o grau de interferência dessa instância na construção do livro, sobretudo em sua estrutura. Os integrantes respondem que Cássia centrou-se apenas nos aspectos ortográficos e gramaticais e complementam que o diretor de arte também costumava relê-los. À parte da mediação de Bolelli, cabe citar outro trabalho que se destaca nesse processo, a assistência de outra das integrantes, Sara Antunes, para a elaboração estética do livro, junto ao *designer*. Como já mencionado na seção “Livro-dossiê, livro-colcha”, o projeto gráfico de Sato é em grande medida inspirado nos “cadernões” de registros de *Hysteria* e de *Hygiene*, fichários artisticamente trabalhados por Sara que foram digitalizados para a criação da visualidade e a diagramação do volume. Já a lógica dupla e invertida do livro, em que *Hysteria* vira *Hygiene* a um giro de 180 graus, é proposta de Sato, que joga com o palíndromo ‘XIX’ para sugerir, ao mesmo tempo, a dupla possibilidade bibliográfica e a mesma identidade que as envolve.

Eventualmente, alguns dos integrantes iam à casadalapa, sede de um coletivo artístico do qual Sato faz parte, para acompanhar a diagramação de perto, como foi o caso de Luiz Fernando, Ronaldo e Sara. No entanto, as aprovações eram feitas em coletivo, por meio de “reuniões intermináveis”, como recorda Ronaldo. Um exemplo espirituoso desse sistema de anuência a várias mãos foi a custosa aprovação da foto coletiva do grupo, que antecede a seção “Histórico do grupo” em *Hysteria*. Eles contam aos risos que todos deveriam aprová-la, porém, após a seleção unânime, mas sem sucesso (faltava um integrante), de uma imagem, houve uma pequena celeuma pois não se chegava a um novo acordo. Entre várias possibilidades, acabaram escolhendo uma que não fora do gosto de ninguém. Eis um leve obstáculo de uma edição coletiva, que se contrapõe a maiores percalços como os que se impuseram à consolidação dos textos dramáticos, discutidos a seguir.

No segundo capítulo deste trabalho, fizemos uma discussão acerca da “escrita de palco”, termo emprestado de Béatrice Picon-Vallin que designa o processo de criação teatral que não desvincula o texto da cena, ou seja, em que o texto é desenvolvido na sala de ensaio, como é o

³⁷ RODOLFO AMORIM. Resposta à pergunta n. 6 do questionário (ver Apêndices); minuto 12’34’’ a 13’00’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

caso de *Hysteria* e *Hygiene*. Na ocasião, interessava-nos situá-la como um módulo textual que, mais do que inscrever um texto dramático *para a cena*, inscreve *a cena* propriamente dita, estando mais próximo, por isso, de um livro latente. Dessa forma, a escrita de palco foi esboçada, naquela ocasião, de forma teórica, tratada como categoria conceitual em função do objetivo final do capítulo, e por isso não tivemos oportunidade de explorá-la a partir de uma experiência factual.

A grande diferença daquela abordagem para a que seguirá é que na primeira o texto da escrita de palco foi tratado como objeto editorial finalizado, pronto para ser manipulado pelo editor; no entanto, os discursos a que tivemos acesso dão conta de um longo percurso até que ele chegue a tal estado, caminho que será explorado aqui. Esta abordagem nos interessa porque joga luz a um trabalho dramaturgico que se confunde fortemente com o processo autoeditorial do livro em questão, uma vez que o produto do primeiro será o objeto primordial do segundo. O fato de tratar-se de dois textos geridos coletivamente e em processo nos aponta para a fabricação de *objetos de trabalho* particularmente fluidos, que ao serem confrontados com a necessidade de fixação demandam um trabalho editorial que lhes dê a forma de *objetos de leitura*. Nossa proposta é examinar este percurso à luz de três grandes desafios para o estabelecimento dos textos, a saber: (i) escrita fragmentada, estrutura em roteiros e consolidação conjuntural das dramaturgias; (ii) reestruturações constantes; (iii) interação com a plateia e outras mediações.

i.

Em “Clarabóias pela cidade”, o jornalista Valmir Santos conta-nos que em 2001, ano em que o grupo começa a prospectar apresentações para *Hysteria*, o diretor Luiz Fernando anexa uma carta a um projeto de circulação da peça com os seguintes dizeres: “O texto que aqui se apresenta é a última versão de uma dramaturgia que desde seu princípio se propôs híbrida (textos elaborados mais improvisações) e interativa (a plateia constrói, junto às atrizes, um texto original a cada apresentação)”.³⁸ Seu conteúdo deixa claro o caráter fluido do texto, sobretudo por tratar-se de uma “última versão” que testemunha outras antigas e, possivelmente, outras futuras. Com efeito, os atores relatam na entrevista que essas versões completas das dramaturgias eram forjadas circunstancialmente, à medida que o texto fixo era

³⁸ MARQUES citado por SANTOS. Clarabóias pela cidade, p. 117.

demandado, como exemplifica Janaína: “É mais assim: para essa estreia a gente precisa ter um texto para traduzir, por exemplo. Aí é que a gente vai se sentar para montá-lo”.³⁹

A fala da atriz nos sugere um método fragmentário e descentralizado de trabalho textual, no qual os atores, na sala de ensaio, vão tecendo seus próprios escritos, que lhes servem mais como guias do que como partes fundamentais de um texto dramático em direção ao qual o processo criativo caminha. Tal procedimento é pouco imaginável até mesmo para o teatro, possivelmente por ser mais comum vincular o texto a uma tarefa concentrada em uma única pessoa. Mesmo em criações coletivizadas que se reivindicam horizontais, observa-se essa centralização por meio do trabalho de uma figura que ao menos ordene os materiais a fim de fixar uma dramaturgia, atuando, segundo explicam Carreira e Silva, como mediadora entre a cena e o texto: “Esta pessoa é responsável pela ‘textualização’ da cena, participando e intervindo durante o processo de criação junto ao grupo”.⁴⁰ Comumente, ela é chamada pelo termo alemão *dramaturg*, que designa

um escritor convidado pelo grupo que, junto à equipe criadora, pode organizar um texto inédito a partir da criação durante os ensaios ou servir como mediador entre a dramaturgia escolhida e a abordagem do grupo sobre o texto, função que não exclui o escritor profissional dos novos procedimentos.⁴¹

Não é esse o caso do XIX, que se reivindica, mais que coletivo, radicalmente coletivo em seus modos de produção, sistema que irá orientar também a fabricação do livro. De início, essa forma de trabalho marca a origem dos dois textos dramáticos que lemos nele, como afirma Janaína Leite em “Cadê o dramaturgo?”:

Acho que uma das coisas que mais determinou o jeito de trabalhar do XIX foi o fato de nunca ter contado com a figura do dramaturgo, seja na forma de um texto pré-concebido sobre o qual nos debruçássemos; seja em corpo presente, escrevendo “colaborativamente” na sala de ensaio. [...] Sem texto e sem dramaturgo, tivemos de pulverizar essa função entre TODOS os integrantes. Não só o processo é colaborativo, mas o resultado também é colaborativo. E é radicalmente colaborativo na medida em que tanto seu texto quanto sua realização cênica são assinados por todos.⁴²

Mas como funciona essa assinatura múltipla e, enfim, uma dramaturgia ganha corpo uno? Em primeiro lugar, cabe recordar que os textos do XIX não nascem em uma estrutura única, mas em fragmentos individuais de cada ator. Sobre a gênese de *Hygiene*, por exemplo,

³⁹ JANAÍNA LEITE. Resposta à pergunta n. 8 do questionário (ver Apêndices); minuto 21’43’’ a 21’50’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

⁴⁰ CARREIRA; SILVA. Pensando uma dramaturgia de grupo, p. 854.

⁴¹ CARREIRA; SILVA. Pensando uma dramaturgia de grupo, p. 854.

⁴² LEITE. Cadê o dramaturgo?, p. 112.

Ronaldo Serruya esclarece que “a criação dos personagens veio antes da consolidação da dramaturgia”,⁴³ e isso se aplica também a *Hysteria*. Sinteticamente, o ponto de partida dos dois processos é a escolha de um tema central, que em *Hysteria* foi a mulher, e em *Hygiene*, a casa. A partir daí, dá-se início a uma intensa pesquisa bibliográfica, documental e audiovisual a fim de levantar materiais que funcionem como dispositivos da criação. Na sala de ensaio, os documentos são então discutidos e trabalhados conjuntamente, por meio de dinâmicas variadas, dando origem a respostas cênicas dos atores. Desse processo nascem paulatinamente os personagens e, naturalmente, seus textos, conforme nos explica Janaína na entrevista:

Nos dois casos são pesquisas históricas. A gente parte de temas macro, vai levantando um guarda-chuva de referências e vai respondendo cenicamente a isso, por meio de workshops, exercícios. Então, por exemplo, estudamos a história da prostituição no século XIX [para *Hygiene*], e aí eu vou trazer uma resposta cênica para isso (incluído o texto). [...] Nesse momento, cada um está construindo a sua dramaturgia, fazendo o seu próprio texto.⁴⁴

A costura dramaturgica – ou a preparação do original, no léxico editorial que nos cabe – é feita posteriormente e de forma não convencional. Em *Hysteria*, se deu por meio do que os integrantes chamam de *canovaccio*, termo que na tradição italiana da Commedia Dell’Arte designava uma espécie de roteiro resumido da peça, usado para as improvisações dos atores, também conhecido pelo correlato *canevas*. Segundo Patrice Pavis, “os comediantes usam os roteiros (ou *canovaccios*) para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais [...]”.⁴⁵ Proposto pelo diretor do grupo, esse sistema entrou em jogo depois que as cinco personagens – Hercília, Maria Clara, M.J., Maria Tourinho e Nini – já haviam sido construídas. Então, Luiz Fernando firma um longo papel *kraft* numa parede e traça-lhe linhas do tempo, uma para cada protagonista e uma coletiva para o conjunto da obra. Em envelopes, organiza fichas com as ocorrências cênicas de cada uma, a exemplo de Clara com sua “entrada”, “reza”, “dança”, “ataque histérico”, entre outros. Em seguida, como num quebra-cabeça, vai fixando-as nas linhas do tempo de modo a organizar o roteiro.

Em *Hygiene*, o esquema é parecido. Ao longo da primeira fase da pesquisa, foram realizados seminários onde se esboçaram superficialmente cerca de quarenta personagens, que funcionavam mais como bandeiras temáticas do universo dos cortiços, a exemplo da lavadeira, da prostituta, do médico, do imigrante, entre muitos outros: “Cada um levantou sete possíveis personagens deste universo. Foi um levantamento simples, em forma de fichas, com

⁴³ SERRUYA, Ronaldo. Sobre a criação dos personagens, p. 75.

⁴⁴ JANAÍNA LEITE. Resposta à pergunta n. 8 do questionário (ver Apêndices); minuto 18’11’’ a 18’33’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

⁴⁵ PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 38.

o nome, função e bandeira a defender (uma causa, um valor)”, conta Juliana Sanches no livro.⁴⁶ Em seguida, por meio de quatro dinâmicas relatadas em detalhes por Ronaldo Serruya em “A criação dos personagens”, os integrantes foram escalando aqueles com os quais avançariam um passo a mais na criação, alargando-lhes a história e elaborando-lhes registros cênicos. Nessa fase, os esboços materiais das personagens eram incumbência de cada ator, que registrava suas cenas a seu modo. Em dado momento, veio a necessidade de pensar o eixo narrativo no qual elas se montariam, e concebeu-se a ideia de um cortejo no último dia de vida da moribunda Noiva Amarela, que padece gravemente de febre amarela e por isso é perseguida pela Inspetoria Geral de Higiene:

FLAUSINA – *E é pra nossa Noiva Amarela que fazemos hoje nossa festa.*
DALVA – *Daremos vida ao seu sonho e contaremos a nossa versão da história.*
FLAUSINA – *A história de uma gente que as fotos oficiais não revelam.*⁴⁷

A partir desse eixo, os atores vão adaptando os seus registros, como resume Rodolfo Amorim na entrevista:

Como é que esse personagem, que tem todo um universo [...], se encaixa na estrutura? Aqui, para acompanhar essa noiva, o que a gente precisa dele é desse recorte. Aí cada um adaptava o seu personagem, mudava alguns textos, cortava outros tantos, e esse universo já não ficava inteiro, permanecia só um trecho dele para responder a isso. Às vezes o que uma mulher fazia, a outra já tinha feito, então não precisa, vamos cortar aqui.⁴⁸

Surge então, como em *Hysteria*, um roteiro simplificado, “quase uma atmosfera”, segundo Luiz Fernando, com eventos que a conduzem: “Primeiro é um início de casamento, depois é um canto religioso, depois é uma greve, depois é uma roda de samba...”.⁴⁹ É interessante observar que em ambos os processos não há, *a priori*, a constituição de um texto dramático convencional do qual dependem os atores. As escritas de palco são pautadas pelo registro fragmentado dos atores e pelo desenho panorâmico do arco narrativo das peças. Esse texto só será estabelecido circunstancialmente, mediante alguma necessidade extradramatúrgica, uma delas, claro, o livro.

Naturalmente, dado o tempo que separa as estreias da edição, o grupo já contava com versões em progresso desses dois textos em arquivos digitais. Para a ocasião, portanto, ele se

⁴⁶ Ver mais em: SANCHES. Processo: Noiva Amarela, p. 82-83.

⁴⁷ GRUPO XIX DE TEATRO. *Higiene*, p. 10.

⁴⁸ RODOLFO AMORIM. Resposta à pergunta n. 8 do questionário (ver Apêndices); minuto 19’48’’ a 20’20’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

⁴⁹ LUIZ FERNANDO MARQUES. Resposta à pergunta n. 13 do questionário (ver Apêndices); minuto 50’48’’ a 50’58’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

debruça uma vez mais sobre elas, dessa vez a fim de consolidar uma variante mais sólida. Esse processo se dá, como de praxe, de maneira coletiva e não protocolar. Na entrevista, conta-se que os arquivos eram editados por todos, em um sistema de revezamento em que cada um trabalhava as partes de seus personagens e encaminhava ao próximo. Tomando *Hygiene* como exemplo, Ronaldo explica que Paulo Celestino lhe havia enviado o arquivo após editar os trechos de seus personagens, Eustáquio e Manuel; já em seu turno, Ronaldo edita as falas de Chico das Ora, Eugênio e Giuseppe, e assim por diante. É nesta fase, resumida por Luiz Fernando abaixo, que os atores-editores também agregam as notas explicativas de que falávamos previamente: “*Hygiene* foi uma peça que, particularmente, estreou de uma maneira e a mudamos muito no processo. Então o que a gente fez foi pegar esse arquivo finalizado à época da estreia e adequá-lo com o que ficou efetivamente”. E assim se deu a edição dos textos: “Depois foi exatamente isso: o arquivo foi passando de um por um. Cada integrante pegava a parte que escreveu e já colocava as notas de referências. Me lembro também de termos discutido como elas deveriam ser feitas”.⁵⁰

ii.

Retornando um pouco ao tema da consolidação eventual dos textos: como demonstra a carta de Luiz Fernando a respeito de *Hysteria*, tratava-se de uma “versão” anexada ali, e, portanto, passível de modificação à medida que os espetáculos iam sendo apresentados. Eis outro dos fortes traços do XIX, seu caráter extremamente reflexivo, que resulta, conseqüentemente, na extrema instabilidade textual de seus registros. Em “Adaptações: Lugar histórico ou A história de um lugar”, um dos integrantes, Paulo Celestino, conta que mesmo após a estreia de *Hygiene* eles seguiram trabalhando intensamente na peça por cerca de seis meses: “Semana a semana realizávamos cortes de cena, de personagens, acréscimo de diálogos e tudo o mais que achávamos necessário para contar a história que queríamos”.⁵¹ Na entrevista, Ronaldo recorda que na primeira temporada havia ensaio todos os dias, pois era costume do grupo remontar o roteiro trocando cenas de lugar. Luiz Fernando diz que também era comum que eles eliminassem personagens de um dia para o outro, ao que Ronaldo comenta: “Você chegava para fazer a peça e não tinha mais o seu diálogo”.⁵² O resultado dessas revisões era a

⁵⁰ LUIZ FERNANDO MARQUES. Resposta à pergunta n. 3 do questionário (ver Apêndices); minuto 05’20’’ a 05’50’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

⁵¹ CELESTINO. *Adaptações: Lugar histórico ou a História de um lugar*, p. 88.

⁵² RONALDO SERRUYA. Resposta à pergunta n. 8 do questionário (ver Apêndices); minuto 23’23’’ a 23’26’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

fabricação constante de novos roteiros, prática que foi reduzindo-se ao longo do tempo, mas não completamente, como arremata Celestino: “Ainda hoje, depois de dois anos de temporada, fazemos mudanças quando entendemos algo mais profundo [...]. Mas, claro, isso não ocorre na mesma intensidade de antes”.⁵³

A despeito deste estado perpetuamente movente das dramaturgias, o livro entrega ao leitor uma versão “finalizada” dessas peças. Diante disso, uma das perguntas feitas no encontro foi: qual o grau de acabamento da dramaturgia pode-se esperar na publicação? As respostas se deram em duas vias, uma pragmática e outra reflexiva. Na primeira, a defesa do grupo passa por reconhecer o benefício gerado ao livro do tempo que separou as primeiras temporadas da sua edição, cerca de cinco no caso de *Hysteria* e dois no de *Hygiene*. Em função disso, Luiz Fernando entende que os textos são bem fiéis aos espetáculos já amadurecidos, e emenda: “Eu acho que se a gente tivesse publicado de imediato seria muito angustiante”.⁵⁴ Não obstante essa maturidade, Janaína e Ronaldo reconhecem que ainda hoje há pequenas mudanças, mas que não alteram a estrutura. Já na via reflexiva das respostas, ficou retificado aquilo que discutimos previamente, que o grupo tem a consciência de que não há efetivamente um acabamento das obras no livro, mas um inacabamento trabalhado editorialmente. Esse trabalho se dá por meio da costura, ao texto dramático, de arquivos que documentem um processo de criação, o que resulta no livro-dossiê já apresentado.

iii.

Outro aspecto que contribui fortemente para a consciência de inacabamento dos textos, ou, nas palavras de Janaína, da “dramaturgia parcial” que o livro registra, diz respeito ao vigoroso aporte da plateia para a composição dos espetáculos.⁵⁵ Nos textos, esse amplo e múltiplo universo se resume à didascália “plateia responde”, explicada ao leitor na ficha técnica de *Hysteria* da seguinte maneira: “A rubrica ‘plateia responde’ representa os momentos de interatividade direta com a plateia, nos quais os atores interagem a partir das respostas dadas e, com isso, geram, a cada apresentação, novas respostas e pequenos diálogos entre plateia e

⁵³ CELESTINO. Adaptações: Lugar histórico ou a História de um lugar, p. 88.

⁵⁴ LUIZ FERNANDO MARQUES. Resposta à pergunta n. 10 do questionário (ver Apêndices); minuto 33’48’’ a 33’55’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

⁵⁵ Há uma diferença entre a interatividade em *Hysteria* e em *Hygiene* que se dá no fato de a primeira estabelecer diálogo ativo apenas com a plateia feminina, que desde o início da cena é acomodada em um espaço distinto e mais privilegiado com relação aos homens. Já em *Hygiene* não há nem a separação da plateia nem a distinção de gênero para os diálogos.

atores”.⁵⁶ Luiz Fernando confessa na entrevista que este foi o ponto mais discutido pelo grupo na edição colaborativa: “Como que a gente coloca essa participação? Eu me lembro que a gente definiu o ‘plateia responde’, mas isso é muito pouco perto do que acontece na prática”.⁵⁷ Para melhor compreensão do grau de importância dos espectadores para as peças, a rubrica em questão soma 112 ocorrências nos dois textos, com a insólita coincidência de 56 para cada um. Em “A arte do encontro”, o diretor discorre sobre o investimento do grupo na interatividade, opondo experiências supostamente interativas, mas cujo grau de comprometimento é questionável, à efetiva entrega ao desconhecido tal como se deu, por exemplo, em *Hysteria*:

Nós nos preocupamos em criar uma curva de interatividade que se inicia com a mais prosaica das perguntas, “a senhora sabe das horas?”, e caminha gradativamente até chegar em perguntas mais íntimas sobre a sexualidade feminina [...]. E, por fim e mais importante, [em] despertar uma relação de cumplicidade, ou seja, aceitar o encontro de fato, olhar no olho, entender esta relação e estar aberta, aceitar a contribuição que aquela pessoa deseja dar, seja ela qual for.⁵⁸

O resultado desse gesto de escuta é a participação ativa da plateia nos dois espetáculos e, como consequência, uma dramaturgia dilatada que o texto publicado, exceto pela rubrica pouco expressiva, não alcança. Daí o alerta expresso na carta de Luiz Fernando, comentada previamente, na qual identifica *Hysteria* como dramaturgia *híbrida e interativa*, dado que “a plateia constrói, junto às atrizes, um texto original a cada apresentação”. Em função disso, este espetáculo, cuja interatividade é ainda maior se comparada à de *Hygiene*, estreia com 55 minutos de duração, mas chega a 85 passado o tempo de amadurecimento das cenas. Um bom exemplo desse funcionamento são as largas conversas da personagem Maria Tourinho com a única mulher com quem interage durante toda a peça:

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) – *A senhora é casada?* (plateia responde) *Pensa em se casar?* (plateia responde) *Como foi a festa de seu casamento?* (plateia responde) *A senhora fez o seu vestido?* (plateia responde) *O meu, fui eu mesma que fiz! Eu e minhas cúmplices* (mostrando as mãozinhas); *319 madrepérolas, pregadas uma a uma, meu pai ficou inchado com minha habilidade [...].*⁵⁹

Embora haja, como vimos acima, uma parcela da peça reservada exclusivamente ao acontecimento cênico, as numerosas rubricas “plateia responde” passam a impressão de certo

⁵⁶ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*, p. 7.

⁵⁷ LUIZ FERNANDO MARQUES. Resposta à pergunta n. 9 do questionário (ver Apêndices); minuto 29’20’’ a 29’31’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

⁵⁸ MARQUES. *A arte do encontro*, p. 74.

⁵⁹ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*, p. 28.

controle, ainda que sobre matéria contingente, do texto escrito. Considerada essa fatia dramática anônima e fugaz e o expressivo histórico de apresentações dos espetáculos, um aspecto editorial digno de especulação é o grau de proximidade entre as passagens interativas no texto publicado e as cenas factuais. Questionados sobre o assunto, mais uma vez os integrantes sugerem um nível satisfatório de fidelidade, argumentando que à época da edição eles já haviam atravessado diversas experiências de jogo com o espectador e, portanto, conheciam as possibilidades e os alcances dialógicos. A partir disso puderam consolidar, nos trechos publicados, um repertório mais estável de falas das personagens, contemplando os desdobramentos possíveis dessas relações. Assim, apesar do leque infinito de possíveis respostas da plateia, Janaína defende haver “uma sequência, um *canovaccio* das perguntas”,⁶⁰ o que garante à dramaturgia o controle dos momentos interativos.

Devemos entender a rubrica “plateia responde” como uma decisão editorial frente ao desafio de mediar uma cena fluida num texto fixo; no entanto, trata-se de uma alternativa entre outras. Hoje, passados treze anos da publicação, Janaína avança outras formas de operar essa mediação, como, por exemplo, a incorporação de cadernos com seleções de respostas dos espectadores. A partir do vídeo da peça disponibilizado na rede,⁶¹ testamos experimentalmente uma possibilidade gráfica de mediação da plateia no diálogo de Maria Tourinho:

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) – *A senhora é casada?* (PLATEIA: Sou). *Há quantos anos?* (PLATEIA: Trinta e quatro). *Trinta e quatro anos... Como foi sua festa de casamento?* (PLATEIA titubeia, todas riem. PLATEIA: Foi muito bonita). *Muito bonita... e seu vestido, como era?* (PLATEIA: Não era um vestido de noiva). *Não era um vestido de noiva?* (PLATEIA gesticula negativamente. PLATEIA: Não). *Como era então?* (PLATEIA: Era como eu sempre gostei de andar: calça jeans, tênis e camiseta). *Oh, a senhora é diferente...* (Risos gerais). *O meu vestido fui eu mesma que fiz. Sim, eu e as minhas cúmplices (mostrando as mãozinhas); 319 madrepérolas pregadas uma a uma. O meu pai ficou inchado com minha habilidade [...].*

Com esta experimentação, vislumbramos um espectro da participação da plateia em *Hysteria* (e por extensão, em *Hygiene*) que sugere sua dramaturgia dilatada. No entanto, ela contempla a ínfima parte de um imenso repertório, tão plural e diverso que uma síntese como esta, assim como a rubrica “plateia responde”, não dá conta de sua complexidade. Portanto,

⁶⁰ JANAÍNA LEITE. Resposta à pergunta n. 14 do questionário (ver Apêndices); minuto 53’29’’ a 53’31’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

⁶¹ Registro da encenação de *Hysteria* realizado em junho de 2009, durante uma turnê do grupo por 18 cidades de Santa Catarina, parte do projeto Palco Giratório do SESC. Direção de Ava Rocha e Evaldo Mocarzel; Direção de fotografia de Cleisson Vidal; Edição de Camila Marquez; Elenco: Juliana Sanches (M.J.), Janaína Leite (Maria Clara); Mara Helleno (Nini); Tatiana Caltabiano (M. Tourinho); Evelyn Klein e Raissa Gregori (Hercília). O trecho citado vai do 24’08’’ ao 25’00’’. Vídeo publicado em 21 dez. 2018 no Youtube.

não há decisões fáceis, e embora ambas busquem reduzir o estatuto perfurado de um texto dramático, isto é, lacunar com relação à totalidade do acontecimento cênico,⁶² não conseguem superá-lo. Outra mediação repensada hoje pelo grupo diz respeito ao universo musical dos espetáculos, sobretudo o de *Hygiene*, em que as músicas são mais presentes. Na entrevista, os integrantes opinam que essa dimensão poderia estar mais mediada pelo livro, como reflete Rodolfo Amorim:

Tem uma coisa que vimos depois [...] que a gente se esqueceu... perdeu a oportunidade de deixar registradas as melodias. Como tem muita música, principalmente em *Hygiene*, foi algo que a gente depois lamentou: “Ah, por que não botamos ali?”. Ia ser tão simples, né, registrar as cifras. Pois em tudo tentamos passar a experiência da peça, além de garantir o seu registro.⁶³

Com efeito, na dramaturgia de *Hygiene* há nove trechos musicais nos quais personagens cantam diferentes canções, de religiosas a carnavalescas, cujas letras estão enumeradas no texto à medida que aparecem. Ao fim, notas explicativas identificam-lhes o nome e, quando há, a autoria e a data de composição, mas não registram, como diagnostica Rodolfo, suas cifras. A título de exemplo, a peça já se inicia com uma canção em coro, que é devidamente identificada na primeira nota: “Marcha de Nossa Senhora do Rosário, canto religioso de autoria desconhecida”.⁶⁴ Graças ao afã dos autores-editores em creditar suas fontes de pesquisa e à conveniência tecnológica, conseguimos acessar quase todas as melodias (exceto uma) por meio do Youtube, mas a julgar pelo ano de lançamento dessa plataforma, 2005, isso não seria possível, ao menos com este êxito, quando da publicação do livro, em 2007. Contudo, a falta identificada por Rodolfo não se configura em absoluto como uma falha editorial, mas aponta caminhos que podem percorrer livros latentes em direção a uma maior mediação da encenação.

Na via contrária, há ao longo dos textos um investimento imagético que contribui em grande medida para o registro das cenas. As imagens fazem parte de um amplo projeto iconográfico⁶⁵ do livro que faz permear todos os seus conteúdos com diversas fotografias, fac-símiles de documentos e montagens artísticas. Particularmente naquelas que constam nos textos dramáticos, fica sugerido o intento de que elas acompanhem iconicamente o trajeto narrativo das peças, e essa percepção é corroborada pelos atores na entrevista. Isso não resulta

⁶² No capítulo 2 deste trabalho, há uma discussão ampliada acerca da condição de texto perfurado do texto teatral.

⁶³ RODOLFO AMORIM. Resposta à pergunta n. 11 do questionário (ver Apêndices); minuto 35’15’’ a 35’50’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio.

⁶⁴ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, p. 50.

⁶⁵ Este projeto está mais bem detalhado na seção 4.1 (“Livro-dossiê, livro-colcha”), mais especificamente na p. 125.

em um rebaixamento qualitativo das imagens e tampouco que algumas não sejam mais simbólicas que icônicas. Contudo, percebe-se que há uma tendência mimética neste tratamento, responsável por dar a ver aspectos da encenação que o aparato verbal não alcança.

Semelhante propósito de registro da encenação teve a resolução editorial que garantiu nas peças publicadas a oralidade dos personagens de *Hygiene*, muito marcados por seus lugares temporais, sociais e geográficos. Já na ficha técnica, o leitor é advertido desse tratamento: “O grupo optou por manter a oralidade dos diálogos, não seguindo necessariamente as regras gramaticais. Os textos dos personagens estrangeiros são fruto da contaminação entre suas línguas de origem e a língua portuguesa da época”.⁶⁶ Com isso, podemos dizer que se manteve no texto dramático a “dêixis social” investida no texto espetacular, que segundo o semiólogo Fernando de Toro “consiste simplesmente no estatuto de classe dos personagens”.⁶⁷ Em *Semiótica del teatro*, o estudioso irá discutir a importância desse aparato (a dêixis) na semiose do discurso teatral, responsável, junto à anáfora, por “engatar” o ato de linguagem em seu contexto enunciativo preciso, o *aqui* e o *agora* da encenação. Ao lado das dêixis *enunciativa, espacial, temporal e demonstrativa*, encontra-se a *social*. Como fica explicado, ela se manifesta linguisticamente, mas se vale também de aparatos paralinguísticos como o figurino e a gestualidade: “O discurso é acompanhado de uma gestualidade altamente codificada do meio em questão, e o vestuário joga um papel complementar a essa função dêitica”, analisa ele a partir de três exemplos teatrais.⁶⁸

As fotografias do livro dão conta da alta carga dêitica-social da encenação de *Hygiene*, sobretudo por documentarem os figurinos das personagens, mas na linguagem essa marcação é feita pelo tratamento oral dado aos diálogos. Vale salientar que a questão social é altamente relevante para a peça, que aborda o conflito de classes motivador das desapropriações de cortiços no Brasil de finais do século XIX. Isso nos ajuda a compreender a opção dos autores-editores em garantir no texto a oralidade das personagens, marcando a temporalidade e a pluralidade etnocultural dos cortiços novecentistas. Para entendermos este trabalho editorial com exemplos, a dramaturgia soma quatorze personagens (divididos para seis atores em cena), das quais cinco são estrangeiras: Helena Wolski (Polônia); Pedro (Espanha); Manuel Pinho do Aido (Portugal); Giuseppe Bertasi (Itália), Carmela (Itália). Na publicação, assim

⁶⁶ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, p. 7.

⁶⁷ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 35. Do original: “consiste simplemente en el estatuto de clase de los personajes”. Tradução minha.

⁶⁸ DE TORO. *Semiótica del teatro*, p. 35. Do original: “El discurso se acompaña de una gestual altamente codificada del medio en cuestión y el vestuario juega un papel complementario a esta función deíctica”. Tradução minha.

como na encenação, apenas as falas de Helena não são marcadas pelo encontro linguístico entre seu idioma e o português brasileiro, como mostra a seleção abaixo:

CARMELA – *As roupa mia tutta atropelata! Poverina! Figlia mia! Bem oggi noi due, io e as roupa mia, fomo expulsi del bonde.*

MANUEL – *Esta cadeira estava a ficar no lixo! Eu construí um cortiço com os pedaços que as pessoas não queriam!*

GIUSEPPE – *Ma io vou te parlare una cosa: noi, os operários, noi, il povo, nois somos como as panelas, perché, vê bene, seu capatosta: [...] é a panela que conosce il dolore de estar no fogo.*

PEDRO – *Por favor, Madre, reduzca la mierda de la jornada de trabajo [...] y reduzca el peso de mi amigo que está allí y de sus compañeros.*⁶⁹

Mesmo o português brasileiro é marcado dêiticamente, a exemplo das falas de Edmundo (ou simplesmente “Mundo”):

MUNDO – *Me escolheram aqui pra dá as regra do casório, porque todo mundo sabe que esposa eu nunca tive, mas mulé eu tenho três.*⁷⁰

Para concluir a seção, cabe reafirmar que todo o debate proposto aqui buscou traçar um caminho que desse conta da trajetória editorial de nosso livro-objeto. As articulações foram levadas a cabo à luz das particularidades desse processo, todas elas vinculadas aos modos coletivos de produção do Grupo XIX de Teatro, por sua vez definidores do resultado final do volume. Acreditamos que a exposição serve, em primeiro lugar, como plataforma de acesso a experiências editoriais que percorreram vias alternativas de publicação, jogando luz a seus mecanismos práticos. Em segundo, serve como material complementar na elucidação de noções desenvolvidas nos outros capítulos, a exemplo da escrita de palco, do texto perfurado e do livro latente.

4.4. Prerrogativas de leitor

Em “A denúncia e o deleite”, crítica veiculada em junho de 2002 pela revista Bravo!, Renata Pallottini irá lamentar, paralelamente a considerações elogiosas sobre a encenação de *Hysteria*, “que a citação de diversos poetas desaparece sem identificação, que não é feita, em créditos, no programa”.⁷¹ Efetivamente, a lacuna identificada por ela só será preenchida cinco anos depois, com a publicação do livro. Como já mencionado, após os textos dramáticos há uma seção intitulada “Notas” que, muito alinhada à tradição de textos acadêmicos, dá crédito

⁶⁹ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, p. 16 (Carmela); 17 (Manuel); 23 (Giuseppe); 28 (Pedro).

⁷⁰ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, p. 11.

⁷¹ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*, p. 101.

às várias citações utilizadas nos diálogos dos personagens. Em *Hysteria*, a seção tem 44 notas, em *Hygiene*, 42. O recurso ao mesmo tempo evidencia a dimensão investigativa do grupo, já discutida aqui, e atesta a “experiência de registro” a que, nas palavras de Janaína, o projeto editorial mirou desde os seus primórdios. Rodolfo opina que essa experiência consiste em, mais que dar acesso à peça, dar a dimensão do quanto foi investigado, e exemplifica:

Então você pega uma fala que é *uma brincadeira do personagem do malandro*, mas vê que não foi gratuita, que tem a ver com o [escritor] Luís Edmundo, que cita um cara que é líder de uma agremiação; ou uma fala da Dalva, uma prostituta... você vê que tem a ver com a religiosidade de São Gonçalo. [...] Acho que é muito legal que a peça não é uma peça didática nesse aspecto, porque essas fontes nela passam muito despercebidas.⁷²

A título de ilustração dos exemplos de Rodolfo, investigamos mais a fundo uma das referências que ele menciona. À “brincadeira do personagem do malandro”, refere-se à fala atrapalhada do personagem Edmundo (vulgo “Mundo”), que retruca a pergunta de Dalva sobre o *itinerário* do cortejo dando-lhe itens de *vestuário*:

MUNDO – *O itinerário já foi discutido nos preparativos dos festejo. O itinerário é uma camisa meio gasta, que é pra se nós for pego rasgá fácil e sair na carreira, e um chapéu de palha que é pra esconder meia cara pros homi não se alembra de nós.* [NOTA n. 4]⁷³

Na seção das notas, a de número 4 elucida quem é o escritor citado por Rodolfo: “Inspirado em L. Edmundo. *O Rio de Janeiro do meu tempo*”.⁷⁴ Ao consultar a obra, encontramos o trecho que inspira a fala de Mundo. Em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, publicado originalmente em 1938, o cronista e historiador Luís Edmundo relata, entre outras, as anedotas de um “simpático Virgulino”, malandro carioca de apelido Cospé-Longe e orador oficial de um grêmio recreativo de nome *Terror das Criolas do Morro do Pinto*. Conta o autor que em certa ocasião, quando os associados do grêmio se reuniam para acertar os detalhes de um piquenique, um sócio pergunta a Cospé-Longe qual será o itinerário para o local do encontro, ao que ele responde fazendo a mesma confusão de Mundo: “O itinerário já foi discutido na assembleia passada. O itinerário é: carça branca, dorma branco e chapéu de paia com fita azur...”.⁷⁵

⁷² RODOLFO AMORIM. Resposta à pergunta n. 9 do questionário (ver Apêndices); minuto 30’03’’ a 30’49’’ da gravação em áudio (ver DVD). LANDI, Thiago. *Encontro com os integrantes do Grupo XIX de Teatro*. São Paulo, 2019. Entrevista. Gravado em áudio. Grifo meu.

⁷³ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, p. 13.

⁷⁴ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, p. 50 [ver nota 4, que fornece outros dados bibliográficos além do autor e título da obra].

⁷⁵ EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 235.

O exemplo acima nos dá uma medida das possibilidades que o livro oferece exclusivamente ao *leitor*, cuja falta lamentava a *espectadora* em sua crítica. No entanto, o que estamos chamando aqui de “prerrogativas” do leitor não se resume às fontes bibliográficas, já que as notas fornecem um espectro mais amplo de informações, a exemplo do repertório musical de *Hygiene*. Na peça, ouvem-se nove canções, muitas das quais de difícil rastreio, ou por serem repertório de um universo muito particular, como as religiosas, ou por serem muito antigas. Pois na publicação todas elas estão identificadas com dados que podem ser de interesse tanto do espectador curioso, que deseja reconhecê-las, quanto do leitor entusiasta, do crítico, pesquisador, historiador... A seguir, fizemos a lista musical a partir das notas que o livro fornece:

Tabela 3 – Canções de *Hygiene* e respectivas notas explicativas

CANTOR	NOTA
[p. 9] TODOS	[NOTA 1, p. 50] Marcha de Nossa Senhora do Rosário, canto religioso de autoria desconhecida.
[p. 13] CHICO DAS ORA	[NOTA 7, p. 50] Jesus Cristo Lavrador, autoria desconhecida. Extraída de Música do Brasil, Abril Music.
[p. 13-14] CHICO DAS ORA	[NOTA 8, p. 50] Louvação de São Benedito, autoria desconhecida.
[p. 29] MUNDO	[NOTA 24, p. 51] Polca-choro de Casemiro Rocha e Claudino Manuel Costa (carnaval de 1904).
[p. 30] TODOS	[NOTA 26, p. 51] Versão para a Polca-choro de Casemiro Rocha e Claudino Manuel Costa (carnaval de 1904).
[p. 31] MANUEL	[NOTA 27, p. 51] Fado Hilário, de Augusto Hilário (1895).
[p. 33] TODOS	[NOTA 28, p. 51] Ó abre-alas, de Chiquinha Gonzaga (1899).
[p. 36] MUNDO	[NOTA 31, p. 52] É delícia ter amor, modinha de autoria desconhecida do século XVIII.
[p. 41] CHICO DAS ORA	[NOTA 35, p. 52] Ponto de Oxum Menina, domínio popular.

Fonte: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*, [p. identificada na tabela].

É certo que, como identificou Rodolfo, ainda havia uma maior possibilidade de registro a partir da inscrição das melodias, mas também o é que as plataformas de compartilhamento de vídeos hoje podem atender, neste quesito, ao leitor interessado.

Além dos créditos bibliográficos e musicais, as notas também explicam aspectos históricos ou dramaturgicos dos espetáculos que poderiam, por vezes, ser caros ao espectador. Citando como exemplo, este é o caso do próprio título de *Hysteria*, cuja nota explicativa destrincha o significado etimológico da palavra, indicando a apropriação consciente do termo e sugerindo o ambiente temático ao redor do qual girará aquela dramaturgia. Logo abaixo do

título, os dizeres apontam para o local onde irá se desenvolver, em plano ficcional, a peça: “Cena única. Rio de Janeiro, sala de asseios do Hospício Pedro II”. Em nota, se esclarece a existência real deste hospício e informam-se marcos fundamentais para a emancipação da Psiquiatria no Brasil. Tais dados dão solidez à ancoragem histórica da peça e confirmam seu tom documental. Outro exemplo se observa a partir da seguinte fala de Maria Clara:

CLARA (mostra o saquinho de bilhetes para a mulher a quem tinha perguntado) – *Pronto! Eu os coleciono há um tempão! Tenho mais de quarenta guardados, sabia? As mães fingiam não perceber que eu os roubava. Nem todas as crianças que eram expostas na Roda [NOTA n. 6] vinham com os bilhetes, mas as que tinham eu sempre guardava.*⁷⁶

A nota de número 6 explica que a “roda” à qual se refere Clara é a Roda dos Expostos, e destrincha-lhe sua engrenagem de funcionamento: “consistia num cilindro que unia a rua ao interior da Casa de Misericórdia. Através dele, os bebês podiam ser abandonados sem que a identidade dos pais fosse revelada”.⁷⁷ Outra prerrogativa do leitor se dá logo em seguida, quando Clara pede a algumas espectadoras que leiam os bilhetes do saco. Sabemos pelo livro que aqueles tristes bilhetes lidos em cena são inspirados em documentos históricos, e que portanto têm vínculo com histórias factuais. A julgar pelo seu conteúdo, a consciência documental dá ao leitor maior impacto:

MULHER DA PLATEIA (lê o terceiro bilhete) – *“Morreu sua mãe e por pobreza e falta de leite se enjeita, está batizada de nome Joaquina. Campos 1883”.*⁷⁸

É certo que a encenação também vai aos poucos construindo essa atmosfera documental, no entanto, entendemos que ela é consideravelmente mais sólida na leitura do livro. Poderíamos nos estender em outros vários exemplos, mas ao abordar este fenômeno nossa intenção não é tanto listá-los, nem tampouco comprovar a faceta histórica e documental do livro, mas abrir espaço para uma reflexão. Todo o debate proposto por esta dissertação gira em torno da busca do livro por alcançar a encenação. A esta busca subjaz o reconhecimento do teatro como fenômeno artístico de múltiplos sistemas significantes (entre eles o verbal) e como campo reconhecidamente autônomo, não mais vinculado à instituição literária *stricto sensu*. Se esse reconhecimento, por um lado, comemora o êxito dessa busca emancipatória, por outro, resvala na irrefreável consequência de que o livro, diante da experiência teatral, será matéria perpetuamente *parcial*. Eis o motor decisivo desta pesquisa. No entanto, na parte que cabe ao campo editorial diante desse fenômeno, julgamos importante sublinhar suas

⁷⁶ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*, p. 25.

⁷⁷ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*, p. 50.

⁷⁸ GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*, p. 26.

potências “exclusivas”, entre elas as prerrogativas acima assinaladas. É curioso pensar que as notas explicativas – bem como todos os textos que compõem este livro-dossiê – figurem como informações reservadas ao leitor. Comparado ao espectador, eis sua única, mas importante vantagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enunciado “publicar teatro como prática cênica”, que dá título a este trabalho, demarca um território de investigação editorial no campo do teatro que se determina tanto pelo termo “como prática cênica” quanto pela oposição por ele sugerida, que poderia ser formulada pelo enunciado “publicar teatro como literatura” ou “como prática literária”. Assim, o título indica as lentes sob as quais estamos observando o texto teatral e que irão guiar as reflexões que concernem à sua publicação, e não implica, em absoluto, a deslegitimação de outras perspectivas, como aquela que lança um olhar literário ao teatro e à sua edição. Entendemos que assumir um ou outro ponto de vista não resulta em proclamar automaticamente uma guerra contra o olhar oposto, o que não seria nada proveitoso, mas em aceitar a legitimidade de ambos à luz da consciência de que cada um trabalha com abordagens próprias, atendem a interesses próprios e, portanto, conduzem a resultados singulares, que por sua vez não se excluem.

Na abordagem proposta aqui, a qual esperamos que o título do trabalho consiga sintetizar, assume-se uma posição refletida: o funcionamento do texto teatral é cênico com forte atravessamento do literário. Com isso, jogamos luz ao universo pluripotente do teatro e à sua disposição para conciliar, tanto na página e sobretudo no palco, ação e palavra, gesto e frase, poética da cena e poética da escrita. Assim, embora entendamos que a edição exclusivamente literária de textos teatrais seja legítima e, mais do que isso, de suma importância, acreditamos que o teatro pede a constituição de objetos editoriais que evoquem a potência também daquele espetáculo que se materializa fora dos limites do texto dramático. Isso porque ele tem valores artísticos autônomos e porque, como vimos, entendido como prática cênica o texto é lacunar, e o sentido ao qual ele conduz só é alcançado completamente no palco, com o aporte dos trabalhos do diretor, do ator, do iluminador, do cenógrafo, do figurinista, e de tantos outros artistas e técnicos que contribuem para completar o discurso dramatúrgico.

A comparação a seguir é simplória e abrangente, mas consegue explicá-lo. Em um romance, toda a capacidade estética está condensada em suas páginas e na apropriação que se faz delas pela leitura. Sua forma, a forma “narrativa” ou “épica”, tem seus próprios meios de fazer com que as vozes ali presentes, em especial a do narrador, sejam suficientes para dar conta da matéria poética e da experiência do leitor. Já o texto teatral tem uma forma distinta, que podemos chamar “dramática” ou “dramatúrgica”, cujas vozes operam diferentemente daquelas do romance, a começar pela ausência de uma tão mediadora quanto a do narrador

épico, e que por isso reclama outros elementos significantes que sustentem o sentido da matéria poética. Em função disso, e fundamentalmente porque sua natureza é bifacetada, o texto dramático não dá conta, sozinho, de contemplar na folha escrita o mundo que irá animá-lo. Assim, sua capacidade estética transcende virtual e factualmente a instância escritural. Virtualmente pois há nele matrizes de representação que tentam evocar o universo vivo que lhe excede, mas são insuficientes, e factualmente pois esse universo é de fato materializado e amplificado na forma de espetáculo.

Um dos pontos de partida da pesquisa foi o reconhecimento de que, em geral, o mundo livresco e os estudos editoriais ainda não direcionaram seu olhar para o texto teatral visto sob essa ótica, diagnóstico que não pretende absolutamente predicar o fim da edição literária de teatro, mas que nos serviu de impulso para especular outros caminhos possíveis que pudessem coexistir com este. Durante o processo investigativo, aprendemos a identificar a potência autônoma de um texto teatral tornado espetáculo e o valor artístico grande e singular presente nos modos criativos cujas obras resultam não da ação de transformar um texto em espetáculo, mas de fazer crescer juntos texto e cena. Este trabalho buscou refletir, do ponto de vista editorial, sobre todo esse cenário. Para isso, mobilizou um repertório histórico, teórico e analítico que ao mesmo tempo esclarecesse as singularidades do texto teatral, iluminasse caminhos de publicação conscientes dessas singularidades e identificasse iniciativas gráficas antigas e contemporâneas que tomaram essa frente.

É importante que tenha ficado claro o olhar emancipatório que lançamos às instâncias da edição e do editor em seus papéis de agentes na transmissão de um texto e de (co)responsáveis por sua singularidade semântica uma vez encarnado no livro. Esse entendimento é fundamental, pois legitima a ação do editor e de seus pares sobre a matéria dramaturgica, trazendo-lhe a sua dobra cênica. As análises de publicações apresentadas no terceiro e quarto capítulos nos ajudam a entendê-la na prática. Assim, a edição comentada por Sonia Pascolati acerca da montagem de *Bodas de café* é distinta do texto dramático *Bodas de café* composto por Nitis Jacón em parceria com o coletivo Proteu. O mesmo se dá com a edição de 1968 de *A navalha na carne*, na qual Pedro Bandeira faz dialogar o texto de Plínio Marcos com a encenação de Jairo Arco e Flexa e que não é comparável à versão de gabinete do dramaturgo nem tampouco às suas versões literárias publicadas posteriormente. Outro caso ilustrativo é a publicação das partituras cênicas da montagem histórica de *As três irmãs* por Stanislávski, que chega ao público brasileiro graças ao projeto bibliográfico e à tradução de Tieza Tissi. Por fim, há que se destacar o caso exemplar da autopublicação *Hysteria/Hygiene*, do Grupo XIX de Teatro, analisada a fundo no quarto capítulo. O livro nos mostra o resultado

de um projeto editorial conduzido por autores-editores, cuja propriedade sobre a matéria editada conduz à conformação de um objeto de leitura que não só é atravessado pelo espetáculo mas pelo processo que lhe dá vida.

Estes são exemplos de trabalhos que caminharam numa espécie de corda tensionada por dois polos: de um lado, o teatro, de outro, o livro. Eis uma boa metáfora para descrever a pesquisa, que buscou equilibrar-se entre essas duas extremidades. A imagem do equilíbrio entre duas partes também diz do tratamento distinto e autônomo que demos a cada um desses fenômenos, entendendo-os não como incompatíveis, mas simplesmente como singulares e, em alguma medida, colaboradores entre si. O teatro tem a sua vividez, suas cores, gestos, cheiros e luzes que o texto não consegue captar, embora tente com os recursos que estão ao seu alcance. Assim, o livro que queira registrar esse fenômeno em sua inteireza deve dar um passo a mais. Isso, como se viu, é efetivamente possível, o que não significa que o livro se pretenda o espetáculo. Ao contrário, ele oferece ao teatro a oportunidade de estar (ou melhor, de *atuar*) em um espaço que não lhe é próprio e dentro do qual ele ganha uma nova mecânica. Por meio dela, a cena se registra, se arquiva, permanece. O espectador passa a ser uma espécie de leitor da cena e, eventualmente, de sua engrenagem. As páginas lhe dão um ensejo que o teatro, por natureza, não consegue dar, ao menos não por muito tempo: o de visitar o espetáculo mesmo quando as cortinas da última apresentação se fecham.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto de; BONASSI, Fernando; CARVALHO, Sérgio de *et al.* *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: Princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- BONASSI, Fernando. Apocalipse 1, 11. In: ABREU, Luís Alberto de; BONASSI, Fernando; CARVALHO, Sérgio de *et al.* *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 181-278.
- BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor: notas para sua história. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul.-dez. 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2yPTcAb>>. Acesso em: 23 jul. 2018.
- CANFORA, Luciano. *Il copista come autore*. Palermo: Sellerio, 2002.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- CARREIRA, André; SILVA, André Felipe Costa. Pensando uma dramaturgia de grupo. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 852-860, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2x90oqE>>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Orgs.). *História da leitura no mundo ocidental – Vol. 1 e 2*. Tradução de Cláudia Cavalcanti, Fulvia Moretto, Guacira Machado, José Antonio Soares. São Paulo: Ática, 1998. (Coleção Múltiplas Escritas).
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1994.
- CHARTIER. Bibliografia e história cultural. In: _____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 243-254.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CHARTIER. Do social ao cultural. In: _____. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-45.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. In: _____. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 19-51.

CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*. Le temps des éditeurs. Du romanstime à la Belle Époque. T. III. Paris: Fayard; Cercle de la Libraire, 1990.

CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007. Disponível em: <<http://bit.ly/2IANkMS>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.

FURNO, Martine (Org.). *Qui écrit? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte: 15e-18e siècle*. Lyon: ENS Éditions, 2009.

FRANÇA, Júnia Lessa et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. (Aprender).

FUNDAÇÃO NACIONAL DAS ARTES. *Relatório de atividades 2006*. Rio de Janeiro: MinC/Funarte, 2006. Relatório. Disponível em: <<https://bit.ly/3baJS8m>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

GODOI, Rodrigo Camargo de. *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. Tese (Doutorado em História: História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/39Wf0a7>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

GOMES, Alfredo Dias. *O pagador de promessas*. 9 ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A. Edições de Ouro, 1962. (Clássicos brasileiros).

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio-ago. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2yPTyH1>>. Acesso em: 6 abr. 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção* – Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser et al. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JARDIM, Juliana. Uma Pesquisadora-Daguerreótipo. In: TISSI, Tieza. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski* – versão integral com as partituras do autor. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 13-15.

LIMA, Luiz Costa. “O leitor demanda (d)a literatura”. In: _____ (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção – Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser et al.* Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 9-39.

MARCOS, Plínio. *A navalha na carne*. São Paulo: Editora Senzala, 1968.

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MENDES, Oswaldo. *Bendito Maldito, uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Ed. Leya, 2009.

MOLIÈRE. *L'Escole des maris*, comédie, de J. B. P. Molière. Représentée sur le Théâtre du Palais Royal. Paris: Chez Guillaume de Luyne, Libraire-Juré, au Palais, dans la Salle des Merciers, à la Justice, 1664. Disponível em: <gálica.bnf.fr>. Acesso em: 24 mar. 2020.

MOLIÈRE. *Le médecin malgré luy*, comédie par J. B. P. Molière. Paris: Chez Jean Ribou, au Palais, sur le Grand Peron, vis à vis la porte de L'Église de la Saint Chapelle, à l'Image S. Louis, 1667. Disponível em: <gálica.bnf.fr>. Acesso em: 24 mar. 2020.

MOLIÈRE. *O avaro*. Tradução de Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

MOLIÈRE. *O misantropo*. Tradução e apresentação de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção: Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri, 1962. Vídeo *online* (91 min.). Disponível em: <<https://bit.ly/2R8qbGg>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

PIQUEIRA, Gustavo. *A cantora careca de Massin*. São Paulo: Lote 42, 2018.

PASCOLATI, Sonia (Org.). *Bodas de café*. Londrina: Eduel, 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3ª ed. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. Texto Literário, Texto Cênico, Partitura do Espetáculo. In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (Orgs.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 319-328.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RIOS, Dellano. Corte profundo. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 13 dez. 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/3aSNbAl>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2016.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2JV0IS4>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: _____. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução de Bárbara Heliadora. São Paulo: Abril, 2010. p. 29-238.

SOUZA, Vinícius; PINHEIRO, Sara (Orgs.). *Janela de Dramaturgia – Vol. 1, 2 e 3*. São Paulo: Perspectiva, 2016. (Coleção Janela de Dramaturgia).

TISSI, Tieza. *As três irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski – versão integral com as partituras do autor*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José de Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. *Navalha na carne entre quatro paredes: imagens especulares e infernais*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2TLBHZC>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

WISE, Jennifer. *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HYSTERIA/HYGIENE E GRUPO XIX DE TEATRO

COSTA, Iná Camargo. Operação resgate. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 61-64.

CELESTINO, Paulo. Adaptações: Lugar histórico ou a História de um lugar. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hygiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 88-91.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo* – v. 1. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/3gc4Lmk>>. Acesso em: 18 maio 2020.

GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007.

GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*. São Paulo: Edição dos autores, 2007.

GRUPO XIX DE TEATRO. *Higiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007.

GRUPO XIX DE TEATRO. *XIXblog*. Desenvolvido por WordPress, 2012. Apresenta informações variadas sobre o grupo. Disponível em: <<https://bit.ly/2Tutx7H>>. Acesso em: 21 maio. 2020.

HYSTERIA. Direção: Ava Rocha e Evaldo Mocarzel. São Paulo: Produção independente, 2009. Vídeo *online* (84 min.). Disponível em: <<https://bit.ly/3fRj1AT>>. Acesso em: 13 maio 2020.

LEITE, Janáina. Nós, os impúblicáveis. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 3.

LEITE, Janáina. Cadê o dramaturgo? In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 111-114.

MARQUES, Luiz Fernando. A arte de construir histórias. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Higiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 66-70.

MARQUES, Luiz Fernando. A arte do encontro. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 72-75.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. Vivências possíveis: Espaço e processos de criação. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Higiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 72-74.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. Sobre a direção de arte: inacabado. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Higiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 86-87.

SANCHES, Juliana. Processo de criação: a Hysteria e o banco. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 80-81.

SANCHES, Juliana. Processo: Noiva Amarela. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Higiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 82-83.

SANTOS, Valmir. Clarabóias pela cidade. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Higiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 109-141.

SERRUYA, Ronaldo. Sobre a criação dos personagens: eu quero simplesmente te dar um presente. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Higiene*. São Paulo: Edição dos autores, 2007. p. 75-77.

APÊNDICE

Questionário de perguntas feitas ao Grupo XIX de Teatro

1 – No verso da folha de rosto, é informado que a elaboração e a publicação do livro fazem parte de um projeto contemplado pelo Prêmio Myriam Muniz de 2006, no entanto, não encontrei na ficha técnica do livro o ano da publicação – que creio ser 2006 ou 2007. Vocês podem me confirmá-lo?

2 – Na mesma ficha técnica, não há menção a algumas funções com as quais usualmente nos deparamos nas publicações, como a do editor (ou do coordenador editorial, do editor-chefe) e a do preparador de originais. No entanto, atribui-se ao Grupo XIX de Teatro a função de concepção e realização – funções editoriais pouco comuns nas publicações. Pergunto: à parte dos integrantes do XIX, vocês contaram com o trabalho de mais alguém que assumisse essas duas funções às quais me referi acima?

3 – Em caso negativo, houve alguém específico do Grupo que se responsabilizou por essas múltiplas tarefas editoriais, a saber: definição, encomenda (se foi o caso) e arrecadação dos textos complementares às dramaturgias; estabelecimento dos textos; agrupamento deles dentro de um original; escolha e posicionamento das imagens etc.?

4 – Quais foram os obstáculos práticos que a ausência de um autor individual impôs à edição do livro?

5 – A CORPRINT, mencionada no verso da folha de rosto como apoio cultural, teve algum papel fundamental nesse processo editorial? Se sim, qual? Se não, em que consistiu esse apoio?

6 – Qual foi o grau de envolvimento do Sato > casadalapa na produção da publicação? Além da elaboração do projeto gráfico, ele também diagramou o livro? Como era esse fluxo de trabalho? Quem aprovava as provas?

7 – E a revisora, Cássia Pires, qual foi o seu grau de envolvimento? Vocês chegaram a estabelecer alguma diretriz de revisão (ex.: apenas gramatical e ortográfica) ou ela teve

autonomia para interferir mais profundamente nos textos? Se sim, como era esse fluxo? Havia alguém do grupo que se responsabilizava pela aprovação ou reprovação de suas alterações?

8 – Está claro para mim que todo o processo de elaboração das dramaturgias se deu radicalmente de forma coletiva, por meio da costura das falas dos personagens com trechos de documentos, excertos poéticos de outros autores, fragmentos de outras pesquisas. No entanto, queria entender um pouco mais sobre a dinâmica prática desse processo, ou melhor, de como o texto foi sendo concretamente estabelecido: havia uma espécie de escriba do grupo, que foi responsável por juntar e editar esses textos? Como os textos dramáticos foram aos poucos ganhando corpo das salas de ensaio às páginas do Word (ou do papel)?

9 – Em que medida essas versões – as dramaturgias pré-publicação, que serviam mais como roteiros para os membros do grupo – se diferem daquelas que chegam ao leitor no livro? Foram realizadas muitas operações para que se chegasse às versões publicadas? As notas de rodapé, por exemplo, foram inseridas nesse processo ou já estavam presentes nas versões-roteiro?

10 – No texto “Adaptações: lugar histórico ou a história de um lugar”, Paulo Celestino diz o seguinte sobre a dramaturgia de *Hygiene*: “Depois da estreia, durante a primeira temporada, por cerca de mais de seis meses continuamos a trabalhar intensamente sobre a peça. Semana a semana realizamos cortes de cenas, de personagens, acréscimo de diálogos e tudo o mais que achávamos necessário para contar a história que queríamos”. Essa fala – e as outras leituras – me sugerem um estado perpetuamente movente dessas duas dramaturgias, muito também em função de um caráter extremamente reflexivo do grupo. No entanto, irremediavelmente chega ao leitor uma versão dessas peças. O que vocês pensam disso? Qual grau de acabamento da dramaturgia pode-se esperar na publicação?

11 – Nas “Observações” da ficha técnica de ambas as peças há alguns avisos aos leitores. Em *Hygiene*, por exemplo, adverte-se sobre a espacialidade da peça, sobre a oralidade das falas e sobre a rubrica “plateia responde”. As letras das canções dos espetáculos também estão contempladas nos textos. Tudo isso, na minha perspectiva, dá conta de uma mediação da cena pelo livro, ou seja, são dispositivos endereçados ao leitor para que ao menos entreveja a performance. Pensando que o texto de teatro pode buscar, ele mesmo, uma dimensão

performática, queria saber se houve mais alguma operação textual – ou gráfica – realizada no sentido de garanti-la.

12 – E na contramão desse intento de levar a performance para o texto, há algo do espetáculo que ficou de fora? Por exemplo, em *Hysteria*, a música que Hercília canta ao final do espetáculo (p. 46) não nos é apresentada; ou em *Hygiene* (p. 24), não sabemos que tipo de batuque empreende Eustáquio no balde.

13 – Nas duas peças em questão há um universo que o texto apenas sugere, que é o discurso da plateia. Sobretudo em *Hysteria*, esse lugar autoral das espectadoras é bastante evidente e marca (talvez mais que em dramaturgias “fechadas”) o caráter constantemente efêmero do acontecimento cênico. Sem dúvida, essa abertura ao acaso impõe desafios para o estabelecimento de um texto dramático. Arrisco um exemplo: em determinado momento de *Hysteria* (p. 25-27), Clara pede a algumas espectadoras que leiam bilhetinhos que estão dentro de um saco e cujas leituras conduzem às suas falas seguintes. Assim, a MULHER DA PLATEIA lê o quinto bilhete: “[...] declara ser gêmeo e pede-se chame Manoel”, e em seguida CLARA diz: “Esse não tem data, não é? É porque esse morreu anjinho”. A rubrica diz que os bilhetes seguirão uma ordem aleatória. Partindo dessa informação, entendo que não há por trás disso uma estratégia cênica que garanta uma sequência exata dos bilhetes. Logo, penso que a solução editorial escolhida tenha sido elaborar partes “espectrais” em que o que lemos são sequências dialógicas apenas sugeridas dentro de um amplo universo de possibilidades, e que só ganharão seu lugar no real diante da presença do público. Gostaria de saber se procede essa minha leitura. Em caso positivo, há aí uma decisão editorial – a de “simular” ao leitor uma possível versão dramática. Trata-se de uma questão resolvida para o livro ou vocês já haviam pensado nisso para o texto que lhes serviu para os ensaios?

14 – Um pouco ainda no tema da interação, uso a fala de Carmela (*Hygiene*, p. 16) para me fazer entender: nela, a personagem conversa com os espectadores perguntando-lhes quantos cômodos e quantas pessoas há em suas residências, de onde eles imaginam que ela seja etc. No livro, essa fala (que ocupa uma coluna inteira da página) é toda entremeadada pelas rubricas “plateia responde”, o que me deu a impressão de certo controle – ainda que haja essa abertura ao discurso do público – da dramaturgia escrita. Interessa-me entender, pensando no considerável histórico de apresentações desse espetáculo, o quão perto da cena real está este texto ou qual a distância entre um e outro? Houve uma intenção deliberada do grupo em tentar

aproximar ao máximo texto e cena ou consideram que o livro é uma experiência muito distinta da cena?

15 – Uma curiosidade: na cena entre Pedro e um(a) espectador(a) (*Hygiene*, p. 27-28), que se desenvolve em um espaço reservado apenas para os dois, o público consegue ouvir os diálogos ou frui da cena apenas a parte em que o espectador lê a carta ao público? Se for esse o caso, o que está acontecendo “no palco” durante a longa conversa entre os dois?

16 – Para além de um livro com as dramaturgias e textos complementares sobre todo o universo que as rodeia, trata-se de uma publicação extremamente imagética. Há por trás da ideia de entremear o volume com fotos, documentos e montagens um desejo de aproximar o leitor à experiência cênica?