

## CULTURA E PRÁTICA TEATRAL: PREFÁCIO “MODO DE USAR”

**Walter Lima Torres Neto**

Universidade Federal do Paraná – UFPR

Prefácio, encenação, dramaturgia.

No âmbito dos estudos da cultura e prática teatral no Brasil, já se repetiu bastante, acerca do papel preponderante desempenhado pela dramaturgia como eixo de excelência enquanto fio condutor da história do espetáculo. Graças a um esforço coletivo de pesquisas na área do teatro, hoje no Brasil, essa preponderância do texto teatral sobre os demais elementos do espetáculo se alterou consideravelmente. Outros integrantes da cena, suportes documentais, objetos do espetáculo foram eleitos pelos estudos teatrais. Entretanto, ainda no âmbito das palavras, do texto teatral, parece-nos que aquilo que G. Genette batizou como *paratexto* (GENETTE: 1981) ainda não foi suficientemente explorado pelos estudos teatrais, na sua relação com a cena, a concepção do espetáculo, o espaço, a recepção e tantos outros campos passíveis de serem aí problematizados.

Nosso interesse aqui é exatamente o de iniciar uma discussão sobre a natureza dessa massa *paratextual*. Entender e discutir a pertinência de seu lugar, sua função e sua aplicabilidade são nossos objetivos diante do prefácio autoral e conseqüentemente de seu homólogo, o posfácio teatral. O problema é que ao iniciarmos nossa pesquisa, sobre o estudo dessa massa *paratextual*, verificamos que, no caso do teatro, essa produção extrapola os prefácios e posfácios ganhando outras modalidades: *aviso, advertência, nota, etc.*

Evidentemente, essa massa *paratextual* não é uma prerrogativa do teatro, entretanto sua circunstância é no mínimo de outra ordem, ou melhor, sua presença visa outros objetivos diferentes de um gênero como o romance. No caso do teatro, o comportamento dos prefácios, dos posfácios, das notas, das advertências e de toda gama de *paratexto*, é da ordem do acompanhamento visando objetivos específicos entre o texto dramático, a peça propriamente dita e seu contexto, seja a cena ou a recepção desta pelo público. Dessa maneira, esse *paratexto* se dirige aos leitores da peça, mas não necessariamente aos espectadores, e, nesse conjunto de leitores está implícito que esse *texto auto-referente* se dirige, sobretudo aos agentes criativos envolvidos com uma possível representação do texto teatral, sejam eles práticos da cena ou comentaristas especializados, a crítica.

De toda maneira, fica por enquanto em aberta a questão sobre quando o prefácio é de fato escrito e incorporado à edição da peça, visto que, em princípio a data da edição de um texto não é a mesma de sua encenação. Exemplo clássico são as defesas que Corneille faz de o *Cid* redigindo os prefácios e exames do *Cid*, após a encenação em meio à discussão suscitada pela peça que fere as prescrições da Academia.

A título de classificação, absolutamente provisória, elencamos abaixo segundo suas funções e aplicabilidades as seguintes modalidades relativas a essa massa *paratextual*, com singular ênfase em

exemplos extraídos da dramaturgia francesa, diante da disponibilidade de acesso imediato a essas fontes neste estágio da pesquisa:

O *prefácio quereloso* seria a modalidade mais divulgada. Movido pela necessidade de resposta do autor a seus confrades, com quem o autor está duelando pela primazia de certa questão. Exemplo emblemático, como já dissemos, é o conjunto de prefácios e exames redigidos por Corneille sobre o *Cid*. O séc. XVII francês, em meio à prescrição da Academia na imposição das famosas regras das três unidades, estimulou a redação de críticas em panfletos, prefácios e folhetins. Isto promove um movimentado troca-troca de acusações e defesas. Outros exemplos seriam os famosos prefácios de Molière contra a “cabala” de detratores, os “falsos devotos”, contrários ao *Tartufo*.

No século XVIII, foi a vez de Beaumarchais no seu *Discurso sobre o drama sério*, que acompanhou a edição de sua peça *Eugénie*. Lê-se aí a gênese, a defesa e promoção de um novo gênero dramático. Nessa mesma linha aparecem ainda no século XVIII, os prefácios de Schiller e Diderot, onde se discutiam as novas idéias vinculadas a uma dramaturgia que prenunciava mudanças estruturantes na arquitetura da própria composição dramática, segundo exemplos descritos por esses mesmos autores. Esses talvez sejam exemplos de *prefácios ensaísticos*.

O prefácio pode ser *programático* à maneira do que fez V. Hugo ao redigir seu prefácio à peça *Cromwell*. Nesse caso, e talvez seja o único na dramaturgia ocidental, o prefácio passa a ser mais conhecido do que a peça prefaciada. Conhecido pelo subtítulo “Do Grotesco e do Sublime” esse *paratexto* ganhou vida e edição próprias dando-lhe foro de manifesto do Romantismo. A peça em si, de grande dificuldade para ser encenada, acabou à sombra de seu prefácio. Dessa maneira tem-se uma densa e importante reflexão do autor que extrapola as razões do título prefaciado para se projetar como o pensamento de uma nova estética para o próprio teatro.

Não possuindo a mesma fama, porém não menos importante, em termos programáticos, lembramos o caso do prefácio de A. Strindberg para sua peça *Senhoria Júlia*. Tão programático quanto V. Hugo, agora do ponto de vista da estética Naturalista, o prefácio discute a nova corrente estética ao relacioná-la com a concepção apresentada pelo próprio autor sobre sua peça. Seguindo o mesmo raciocínio estabelecido por Strindberg, encontramos os prefácios de E. Zola com destaque para o prefácio de *Terése Raquin*, adaptação do romance de mesmo nome. Vê-se, com certeza, nesses *prefácios programáticos*, um princípio de conceitualização que vai se adensando para encontrar em 1921 um dos prefácios talvez mais famosos da história do teatro moderno, o prefácio porque não filosófico à *Seis personagens à procura de um autor* escrito por L. Pirandello.

O período do teatro do pós-guerra propõe uma radical modificação diante das categorias estruturantes da dramaturgia. Nesse sentido, autores como S. Beckett e E. Ionesco escrevem suas peças sem a preocupação de esclarecer as ambigüidades geradas por seus textos, lançando mão de comentários prefaciais. O choque provocado por esse novo teatro está no próprio ato da representação sem direto à circunstância atenuante via prefácio.

Entretanto, dentre esses autores do pós-guerra, destaca-se J. Genet, que após ver algumas montagens de suas peças, redige certas *Advertências*, *Avisos* e *Notas* que passam a acompanhar as edições de suas obras. Neste caso específico, destaca-se o famoso: “Como representar as Criadas” e o “Como representar o Balcão”. Esses avisos não “explicam o texto”. Eles querem esclarecer sobre a concepção que possui o autor da sua própria obra. No mesmo sentido vão as explicações introdutórias à guisa de didascália, redigidas por T. Willians para sua *Rosa Tatuada*. Essa modalidade *paratextual* seria um prolongamento ou uma introdução que dá ao prefácio ou a nota ares de texto operacional visando a transposição à cena conforme o juízo do autor. Seriam *prefácios didascálicos* que não interessariam ao leitor ordinário, mas parecem visar sim, os agentes criativos da possível montagem. Outro autor que segue esse princípio é F. Durrënmatt. Para edição de sua emblemática *Visita da velha senhora*, o autor suíço acrescentou ao fim do texto uma nota sobre a encenação.

O teatro brasileiro do século XIX foi igualmente profícuo em prefácios e textos similares. À maneira do período, o teor do prefácio é uma sorte de explicação sobre as escolhas do autor para redação de sua obra. Quando não, os prefácios expõem as justificativas sobre as fontes empregadas pelos autores dramáticos na tentativa de atestar sua “fidelidade” à “verdade histórica”. Estes prefácios podem ser observados desde Martins Pena (*D. Leonor Telles*), 1839 até Carlos Ferreira (*O Marido da Doida*), 1877 (Cf. FARIA, 2001). Já no século XX, encontra-se associado à obra de Nelson Rodrigues certo número de comentários do autor para a encenação de suas peças em programas, além é claro de seu texto intitulado “Teatro Desagradável” que poderia ser pensado como um prefácio geral comentando parte de sua dramaturgia, escrita até então.

Nos dias de hoje, a instância prefacial dita tradicional, associada à dramaturgia, parece ter se perdido no fio do tempo. A dramaturgia não despertaria mais polemicas ou não se interessaria em problematizar novas propostas estéticas? Essa massa *paratextual* não seria mais capaz de gerar discussão como outrora? Por que? Na verdade, se observa um dissolvimento do lugar ocupado tradicionalmente pelo autor dramático. Hoje se vive uma profusão de procedimentos e práticas de redação do texto teatral. Isto é, aquilo que é dito pelos atores sobre o palco passa a ser uma construção coletiva. Não haveria uma única voz a compor essa dramaturgia, mas várias vozes a tramar o fio da autoria. Dessa forma, o princípio de composição de textos auto-referenciais, como seriam os prefácios e seus similares, migra das páginas da edição da peça para as páginas de um programa, para uma revista, para um relato de processo criativo, ou para o ambiente virtual da internet num *blog* do coletivo teatral. Uma característica quanto ao estilo desse novo formato de *paratexto* estaria na fusão. A redação desta nova modalidade de prefácio fundiria o que seria a sinopse ou o resumo do espetáculo com o projeto de encenação. Essa síntese pode ser observada em textos impressos no material promocional dos mais diversos coletivos teatrais.

Além dessa migração da condição do autor, de categoria individual para coletiva, se deduz que o lugar do discurso da auto-referência está associado ao fato de que hoje a representação ou o

espetáculo gera uma poética por si só autocentrada, cuja moldura é conceitual. E essa massa *paratextual* serviria de vestíbulo, ante-sala do próprio ato teatral para o espectador.

**Bibliografia:**

FARIA, João R. *Idéias Teatrais, o séc. XIX no Brasil*. SP: Ed. Perspectiva, 2001.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Editions Seuil, 1981.

GENETTE, Gérard. *Seuil*. Paris: Editions du Seuil, 1987.