



## A CRIAÇÃO DA OBRA DE ARTE Um caminho repleto de desafios

The creation of the work of art: a path full of challenges

MARIA JOSÉ DOS SANTOS CUNHA

Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro, CITAR, Portugal

---

### KEYWORDS

*Work of art  
Creative process  
Artistic creation  
Theatre  
Genetic critique  
Creator  
Reflection*

---

### ABSTRACT

*What moved us in carrying out this work was the need to make a reflection to better understand the process of creation of the artistic work and the role – in making the constructed object known to us – of genetic criticism, a mainstay methodology in the study of creation processes. This reflection of ours, which was methodologically based on a bibliographic search on authors who wrote about the topics, allowed us to have a better understanding of the goals we set for ourselves.*

---

### PALABRAS CLAVE

*Obra de arte  
Processo criativo  
Criação artística  
Teatro  
Crítica genética  
Criador  
Reflexão*

---

### RESUMEN

*O que nos moveu na feitura deste trabalho foi a necessidade de efetuarmos uma reflexão para melhor compreendermos o processo de criação da obra artística e o papel que – no dar-nos a conhecer o objeto construído – desempenha a crítica genética, uma metodologia de referência no estudo dos processos de criação. Esta nossa reflexão, que teve como base metodológica de apoio uma pesquisa bibliográfica sobre autores que escreveram sobre as temáticas, permitiu-nos um melhor entendimento relativamente aos objetivos que nos propúnhamos.*

---

Recibido: 11/ 07 / 2022

Aceptado: 24/ 09 / 2022

## 1. Introdução

Neste artigo irá refletir-se sobre o processo de criação artística de uma obra com a intenção de melhor se entender este processo, um processo de criação lento, longo e minucioso, o tempo da criação, o qual constitui um foco investigativo importante e em cujo contexto atua a crítica genética, sobre a qual é necessário também refletir, na medida em que é responsável pelo estudo da gênese da criação, da investigação do passo a passo do criador da obra de arte e das diferentes ações criativas rumo à construção do objeto artístico.

No estudo dos processos de criação, a crítica genética investiga a obra desde o seu nascimento até ao seu vir a ser, através do estudo dos documentos do processo de criação que constituem o que pertence ou é relativo à gênese ou, dito de outra forma, à origem das coisas, uma vez que o processo de criação envolve as atividades de conceção, experimentações e decisões de todos os aspetos e elementos que constituem o processo criativo e que no que concerne ao fazer teatral, aquele que mais interessa a este estudo, resultarão na encenação a ser apresentada ao público, até porque na contemporaneidade o fazer teatral abrange novas perspetivas de criação e produção de cena desencadeadas em termos vinculados à noção de obra aberta, logo uma obra inacabada em que o processo de criação tem suscitado reflexões sobre o fazer artístico. Através de um método específico que é o estudo dos documentos de processo, a crítica genética procede a uma investigação processual e com isso torna possível conhecer a estética do processo de criação da obra, que até chegar ao seu término segue caminhos de ação imprecisos que se movimentam em diferentes direções não lineares, ajudando assim a entender o acontecer do ato criativo.

Tendo em vista a reflexão que se propõe realizar, proceder-se-á a uma pesquisa bibliográfica de autores que escreveram sobre estas temáticas, o que irá por certo ajudar a atingir os objetivos desta proposta que são os de melhor se entenderem estes processos.

## 2. O proceso de criação da obra artística

A arte, tal como revela Castelo (2020), é uma manifestação de algo sempre novo, não pré-determinado, que se revela no próprio brotar da criação e que segundo Santos (2004, p. 209),

(...) passou a ser vista como produto não apenas da inspiração e do talento inato mas também da preparação, da disciplina, da dedicação, do esforço consciente, do empenhamento num trabalho prolongado e de um conhecimento amplo numa área do saber por parte do indivíduo.

Pareyson (1960) acresce que a arte se vê refletida na irrepitível reação pessoal do artista, nos seus modos de pensar, viver e sentir toda uma época, de interpretar a realidade, da sua atitude perante a vida, dos seus ideais, tradições, esperanças e lutas de todo um período histórico. Pelas razões expostas, as obras realizadas não manifestam ideias teóricas formuladas à partida, mas revelam um pensamento que se vai exercendo e estruturando à medida que as obras vão aparecendo, entendendo-se estas como produto final ou resultado de um pensamento reflexivo de um ou vários artistas sobre a sua prática e que com isso levam a que o processo criativo, ou seja, o conjunto de todas as etapas que antecedem uma obra final, ganhe visibilidade. Constatou-se então, no dizer de Santos (2018, p. 44),

(...) que sendo o processo uma sequência de ações pelas quais o sujeito se rege para chegar a um fim, aliando a criatividade como atributo do artista, este sistema torna o nome de processo criativo e descreve o percurso do artista no ato de criar as suas obras.

Por conseguinte, o processo de criação de uma obra, quer ela seja uma peça de teatro, uma música, um bailado ou qualquer outra, representa as etapas de construção que a antecedem, afirmando a este propósito Santos (2018, p. 72), “que o processo criativo agrega infinitas e mutáveis significações”. Para Dabul (2007, p. 60),

(...) o processo criativo artístico é descrito como forma específica de sublimação, encadeada por fantasias alimentadas e domadas pelo ator social que dispõe da habilidade e do desejo, socialmente constituídos, de expressá-las manipulando determinado material (sonoro, plástico, etc.) e acionando sua consciência crítica, também constituída por sua vida social, para avaliar essa manipulação.

De acordo com Santos (2018), desde cedo o processo criativo foi encoberto e mistificado, não apenas pela conotação divina e transcendental que esse processo sempre acarretou, mas sobretudo pela falta da existência de escritos e registos documentais sobre o mesmo, o que levava a que toda a atenção se focasse no produto final exposto.

Num processo de criação também a experimentação desempenha um papel relevante, razão que justifica que todos devam estar abertos para ela, pois é nela e com ela que a criação avança. Porém, num processo desta natureza o mais importante é desmistificar o processo de construção da obra em todas as suas etapas, desde analisar a forma como a ideia surge, se como um impulso artístico ou um impulso de conscientização de uma

forma de expressão e de como essa ideia amadurece e se desenvolve no decurso do processo até se colocar a peça em cena, o que constitui em si um ritual, ou seja, um conjunto de práticas rotineiras.

Criar não representa um relaxamento ou esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade; é a realidade; uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo facto de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos em níveis de consciência mais elevados e complexos. Somos nós a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, um sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida. (Ostrower, 2009, p. 28)

No que respeita ao teatro, o trabalho criativo perpassa pelo veio estético e pedagógico de um conjunto de ações, dado ser através deste conjunto de ações que é despertada a valorização do processo criativo que irá desencadear no público a formação estética, a apreciação e a contextualização do fazer teatral. Por tal razão a criação de um espetáculo, ainda que se recorra a um texto fechado, tem como ponto de partida a ideia da construção de uma obra comum, de uma escritura partilhada, que tem no ator o seu ponto central e a teatralidade como guia (Picon-Vallin, 2009). A este propósito Atkinson (2010) acresce que nas artes de palco um dos aspetos do trabalho artístico consiste na junção de intervenientes para, numa ação concertada, fazerem surgir uma obra ao vivo: uma peça de teatro, uma música, um bailado, uma instalação, obra que tem já uma identidade própria, ainda que incompleta, na medida em que somente atinge o zénite para o qual foi criada quando se transforma em espetáculo ao vivo. Por outro lado, num processo de criação em artes, investigar e construir são um binómio inseparável, dado a investigação ter a ver com a capacidade de transformação e mudança da realidade, pois é esta a finalidade prioritária que a caracteriza, constitui e justifica a sua razão de ser, ao nos aproximar do conhecimento dessa realidade, proporcionando-nos com isso uma melhor compreensão dela.

Marcada pela sua dinâmica, a criação artística, nomeadamente a montagem teatral, caracteriza-se pela flexibilidade e mobilidade, características muito nítidas quando se trata de teatro, uma vez que toda essa mobilidade e flexibilidade podem ser vistas no decurso dos ensaios e das apresentações, momentos estes em que se podem notar os cortes, as adições ou deslocamentos que vão construindo a encenação (Teigão, 2014). Neste processo de criação, a investigação tem a ver com a capacidade de transformação e mudança da realidade, sendo esta a finalidade prioritária que a caracteriza, constitui e justifica a sua razão de ser. Os procedimentos utilizados ao longo do processo de criação funcionam como alicerces para a arte da transposição, numa busca por formas que afastem imediatamente os atores do realismo psicológico, dado que é a partir do corpo do ator no tempo, no espaço e na relação com o outro que se inicia a escritura cénica através da improvisação, ferramenta essencial que coloca o ator em estado de jogo e leva a que propostas previamente combinadas entre atores e que pressupunham desde o início a utilização de maquilhagem, figurinos, adereços, cenário e música sejam postas em prática no palco, pois deseja-se em cada ensaio uma aproximação das condições ideais de uma representação. (Picon-Vallin, 2009)

A obra em criação pode equiparar-se, portanto, a um sistema aberto em permanente troca de informações com o seu meio, o que também envolve as relações entre o espaço e o tempo social e individual, ou sejam, as relações do artista com a cultura na qual se insere. De acordo com Santos (2018, p. 72), “enquanto a obra ainda é processo, tudo é permitido. O artista tem liberdade sobre ela, como autor pode desenhar, riscar, pintar, rasgar, intervir como assim o determinar pois está numa etapa experimental, manifesta-se segundo os seus impulsos e convicções”. Segundo Becker (1982), a obra artística é o produto resultante do trabalho coletivo dos nela envolvidos direta ou indiretamente na sua génese, organizados de diferentes formas e cujo produto de trabalho acaba por ter um processo de transformação que não acaba, um processo social feito de laços e interações internas ou externas a ele e às quais se torna necessário estarmos atentos, tendo em conta que são sistemas abertos que também interagem com o meio.

Durante todo o processo, a equipa artística, passando pelo figurinista, cenógrafo e músicos, observa as propostas e através de intervenções, confirmações e reelaborações, constrói em conjunto o espetáculo.

Quem se dedica às artes do espectáculo saberá melhor do que ninguém como é sensível este território de relacionamentos e entendimento emocional, como são problemáticas e complexas as ligações entre os seus protagonistas. Não me refiro apenas a quem se expõe mais, os actores, mas também a quem se mantém oculto nos bastidores, na escuridão da mesa de *régie*, entre agulhas e linhas na confecção de um figurino. Todos sem exceção contribuem para a exequibilidade de uma ideia, de um projecto, que se consuma em acto artístico e que será dado a ver a outros. (Mendes, 2017, p. 113)

É no decurso dos ensaios que se podem anotar os cortes, as adições ou os deslocamentos a fazer e dessa forma vai-se construindo a encenação, pois tal como afirma Teigão (2014), é ao longo do processo que se vão modificando as propostas das obras e são os rascunhos e os tratamentos de roteiros que nos permitem ver muitas vezes uma obra que aparece por cima de outra que poderia ter sido manuscrita; esboços que nos apresentam as diferentes possibilidades que existiram; o diálogo com outras linguagens; ideias recorrentes do artista em várias obras suas; referências de leitura

ou factos vividos e com tudo isto vão-se construindo as obras. Para Salles, “essas obras em construção são uma memória criadora em ação, que também deve ser vista numa perspectiva de mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo” (2006, p. 12). Este conceito de inacabado está muito presente no teatro, dado que cada apresentação é única, o público nunca é o mesmo e os próprios atores podem mudar no decorrer das apresentações. Outro dado importante relativo a este tipo de processo que tem por objetivo a coletivização da criação é que ele conduz o ator a um desenvolvimento da sua capacidade de observação e escuta, uma vez que todos passam a acompanhar como espetadores ativos o desenrolar das improvisações. Cada proposta que pareça justa ao grupo contribui para a evolução do conjunto, pois funciona como inspiração e/ou ponto de partida para novas tentativas de improvisação. Em busca de melhoria e aprofundamento das descobertas, formas corporais e estados são retomados, ou confirmados por outros atores (Picon-Vallin, 2009).

Na montagem de uma obra teatral na qual se tenta perceber as emoções da vida para as simular em palco, tal como afirma (Atkinson, 2010), inicialmente há que analisar o processo de formação da obra escrita ou imaginada, segue-se um olhar sobre os processos interacionais de montagem nos ensaios em sucessivas aproximações intermédias e evolutivas, disso resultando uma aproximação ao idealizado pelo diretor e, por último, a apresentação do espetáculo ao público, que é um momento de apreciação e crítica, de recusa ou de reconhecimento de todo o processo de trabalho desenvolvido e dos artistas individualmente. É do esforço dos intervenientes num processo de trabalho colaborativo, social e localmente construído de forma interdependente que se chega ao final de um trabalho de criação, ou seja, ao momento de apresentação da obra no seu todo, em resultado da interpretação ou mediação dos agentes envolvidos (Atkinson, 2010), sendo que a primeira etapa do pôr em cena um espetáculo teatral dramático consiste, para alguns, no transformar em espetáculo um texto escrito, um texto que alcança dimensões que se multiplicam através do corpo do ator, do projeto do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, do diretor ou encenador e uma diversidade de elementos que constituem a cena.

Nos anos 60 o processo de criação sofreu transformações notáveis, na medida em que, tal como salientam Grésilon *et al* (2010, p. 385), “para certo número de artistas e de grupos (como Grotowski, Barba, o Living Theatre, o Open Theatre) não se trata mais necessariamente de encenar uma obra dramática, no sentido usual do termo”.

Desde 1980 que um bom número de *performances* cénicas contemporâneas não foram fundadas em obras dramáticas, existindo, por conseguinte, espetáculos sem autor e outros sem diretor, no entanto o caráter interartístico da cena contemporânea (que mistura dança, artes plásticas, circo, teatro de objetos) acentua a multiplicação dos polos criativos (Grésilon *et al*, 2013) e dessa forma dá lugar a espetáculos mais completos e interessantes, porque mais enriquecidos visualmente e com isso captam mais facilmente a atenção do público.

Nos últimos anos é notório o crescimento de artistas e agrupamentos de teatro que criam seus próprios textos cénicos a partir de motivadores diversos e concebem espetáculos sem uma dramaturgia pré-existente. Entre os estímulos utilizados, podemos salientar como sendo um dos mais recorrentes aquele que se dedica às investigações através do corpo. (Pessoa, s/d, p. 1)

O universo da criação teatral passou por inúmeras modificações, sendo que as mais significativas são o contacto e hibridismo com a *performance art*, porque esse processo de criação dirige e atua num núcleo de estudos e experimentação de linguagem cénica de que decorre a importância de se explicar a forma de atuar num processo de criação de grupo.

No primeiro período da composição de um texto para uma encenação, escolhemos inicialmente o tema do espetáculo. Então, começamos o processo de recolhimento de diversos materiais trazidos pelos atores. São eles: textos afins, imagens, músicas, filmes e objetos que se relacionem com o tema eleito e sirvam de estímulo à criatividade e escrita. Paralelamente, realizamos a composição de materiais a partir do uso do corpo e entrosamento entre os atores, criamos uma rotina de procedimentos técnicos e um treinamento físico, além de trabalhos e exercícios com voz. Após esta fase, passamos à utilização dos materiais corporais criados juntamente com aqueles trazidos pelos atores recolhidos, em improvisações livres e sem nenhum ou com pouquíssimo texto: apenas com o uso do corpo — o que concede evidência à utilização dos corpos, a partir do tema eleito.

Passamos então à elaboração de um esboço escrito de roteiro do espetáculo a partir das improvisações experimentadas, o que irá sendo refinado a cada ensaio. Finalmente, chegamos à etapa da criação de textos para as improvisações experimentadas. Com isto, as improvisações se tornam cenas com diálogos e os diálogos, trechos do texto a ser finalizado. Ocorre em seguida o refinamento destes textos de cada cena: a diretora e integrantes do grupo que não façam parte de cada cena específica que está sendo trabalhada assistem à cena criada. Caso considerem que alguma frase ou trecho de texto não tem um bom funcionamento ao ser dito pelos atores, ao vivo, se refaz aquele diálogo. Ocorrem então ensaios com várias cenas sequenciadas, para nova revisão do texto, em cada bloco do espetáculo. Por fim, são realizados ensaios de todas as cenas do espetáculo de forma sequenciada, para avaliação e revisão final do texto. São feitas correções se necessário. (Pessoa, s/d, p. 6)

A construção de um espetáculo apoia-se no projeto individual e coletivo, independentemente da especificidade colaborativa e das expectativas desencadeadas ao longo do processo em curso. Por tal razão, Mendes (2017) foca

a importância de tomarmos consciência de que esta realidade que se produz pela competência e se encontra inexoravelmente ligada à criatividade e ao poder inventivo é apoiada por várias técnicas inerentes às diferentes artes em jogo e socorre-se de capacidades e meios tecnológicos cuja função consiste em melhor revelar o que a cena mostra.

Uma reflexão sobre o conteúdo deste item, nomeadamente sobre o texto dos autores citados, permitiu concluir que uma obra de arte finalizada, ainda que revele um pensamento que foi estruturado à medida que a obra foi crescendo, não deixa de forma alguma transparecer o modo como a ideia inicial foi formulada, como essa ideia amadureceu ou como se desenvolveu. Isto acontece porque é necessário ter presente que o processo de criação de uma obra é um conceito inacabado que se caracteriza pela sua flexibilidade e mobilidade, logo e porque é um sistema aberto, o processo de criação está sujeito a troca de informações com o meio; entre o espaço e o tempo social e individual do próprio criador; com a cultura em que o criador se insere; ou mesmo a cortes; adições; deslocamentos; correções e outros e assim se vai construindo a encenação, caso se trate da criação de uma obra teatral na qual as palavras – por força do esforço de todos os intervenientes num processo de trabalho colaborativo – ganham forma, sentido e corpo, até se chegar ao momento de apresentação da obra, mas cujo conhecimento no seu todo implica investigar o passo a passo do seu percurso até se chegar ao último estágio e é este investigar que a crítica genética, sobre a qual nos itens seguintes se reflete, possibilita.

### **3. Crítica genética: uma referência metodológica no estudo dos processos de criação artística**

No âmbito das artes, mais propriamente na arte teatral, era usual o recurso a metodologias não propriamente direcionadas a elas, porém, nas últimas três décadas emergiram novos campos de investigação na área teatral graças aos estudos desenvolvidos no domínio cultural anglófono e francófono que levaram ao surgir da crítica genética, uma metodologia de referência no estudo dos processos de criação teatral que, na opinião de Fernandes (2013), deu os seus primeiros passos no território desses processos quando a pesquisadora Féral iniciou as suas investigações focadas nos procedimentos criativos do *Théâtre du Soleil*, pronunciando o que seria um dos marcos preferenciais de análise do teatro contemporâneo.

A crítica genética é uma metodologia que investiga a obra a partir da sua génese, ou seja, do seu vir a ser e tem por desejo, na ótica de Salles (2008), melhor se compreender o processo de criação artística. O seu objetivo é desvendar o processo criativo, quer discutindo o processo de criação, quer dando vida ao manuscrito, na medida em que este sai dos arquivos e retorna à vida ativa como processo: um pensamento em evolução, ideias que crescem, ideias que se aperfeiçoam, um artista e ação, uma criação em processo.

A crítica genética aplicada ao teatro principia efetivamente nos anos 90, sendo que, tal como afirmam Grésillon *et al* (2010), os procedimentos que mais se aproximam da abordagem da cena ganham força apenas no final do século XX com os estudos pioneiros de Grésillon.

A genética de espetáculos, cujo pioneirismo é atribuído ao trabalho de Jean-Marie Thomasseau em fins da década de 1990 em França e também a Gay McAuley na Austrália, refere-se à reconstituição e análise de algumas etapas do percurso que atores, dramaturgos, encenadores e artistas de cena trilharam na confecção dos seus trabalhos. O *work in progress* tem caracterizado muitas práticas cénicas contemporâneas e suscitado enorme interesse da genética teatral com o objetivo de esclarecer a trajetória de criação artística, capitaneada por encenadores. (Santos, 2017, p. 16)

A crítica genética abrange, no dizer de Miñoz (2013), além do texto literário, o universo da criação humana, incluindo as artes, apesar de, tal como afirma Coelho (2017), num mundo em perfeito desatino como o atual, onde tudo parece ter mudado, a crítica, ferramenta histórica de diálogo com a esfera pública, vá agonizando lentamente, ainda que no âmbito das artes performativas vá sobrevivendo.

A despeito do mergulho na prática do teatro e da experiência de partilha de processo com artistas de diversas extrações, a pesquisa genética nunca relegou a segundo plano as preocupações teóricas. Pelo contrário, a vivência dos ensaios levou diversos pesquisadores a prospectar, com maior acuidade, os conceitos que se adequavam aos percursos artísticos que testemunhavam. (Fernandes, 2013, p. 407)

A aproximação entre a teoria e a prática do teatro era evidente, uma vez que auxiliava, não apenas os pesquisadores e teóricos, mas os próprios artistas no exercício da criação e para isso muito contribuíram os estudos genéticos, na medida em que, tal como afirma Calado (2017, p. 65), “esses estudos dão visibilidade a um tipo de conhecimento geralmente reservado a quem trabalha na sala de ensaios e no palco, além de que, revelam imbricações com temáticas de redobrada relevância, para os nossos dias”. O objetivo dos estudos genéticos é, tal como afirma (Salles, 2008), desvendar e discutir o processo criativo e dar vida ao manuscrito, na medida em que este sai dos arquivos e retorna à vida ativa como processo, ou seja, como um pensamento em evolução, ideias crescem, ideias que se aperfeiçoam, um artista em ação, uma criação em processo. Desta forma, tal como refere Santos (2017, p. 11), “os estudos genéticos conseguem estabelecer pontes entre a análise teórica, semiológica e

dramatúrgica e a análise dos processos criativos na prática teatral”, necessitando-se, contudo, de ter em conta determinados procedimentos.

Além da observação e da notação de ensaios, documentos de criação como os manuscritos dos atores, os cadernos de direção, os esboços espaciais de cenógrafos e iluminadores auxiliam o mapeamento dos estágios do trabalho em processo. As gravações em vídeo, agora também realizadas pelos próprios artistas, são outro modo privilegiado de indicação dos diversos passos do processo coletivo. (Fernandes, 2013, p. 407)

E porque a obra em criação é um sistema aberto em troca permanente de informações com o meio e de envolvimento entre o espaço e o tempo social e individual, não admira que, em definitivo, a obra em criação envolva as relações do artista com a cultura na qual está inserido. Por outro lado e conforme refere Brilhante (2017), diversas práticas artísticas ao confundirem as fronteiras entre o real e o teatral revelam estreita ligação entre representações ao vivo e o real, mostrando a pertinência para o seu estudo das metodologias de pesquisa que assentam simultaneamente no arquivo e na abordagem empírica.

Em crítica genética o trabalho do pesquisador começa, no entender de Miñoz (2013), com a organização ou constituição do seu objeto científico, ou seja, a elaboração do prototexto, que Bellemin-Noel (1993) define como sendo a reconstituição do que precedeu um texto, estabelecida por um crítico com a ajuda de um método específico, ou seja, para o autor o prototexto é um conjunto de documentos empiricamente selecionados pelo pesquisador para reconstituir os antecedentes dos textos, não se podendo no entanto confundir com o dossiê genético que, segundo afirmação de Biasi (2010), é o conjunto material de documentos e manuscritos ligados à gênese que está a ser estudada, nomeadamente documentos manuscritos de trabalho; autógrafos do artista; escritos do próprio autor como cadernos; notas; manuscritos; correspondência diversa; plano e redação de obras; documentos preparatórios; rascunhos; cópias de provas corrigidas ou outras e outro tipo de documentos que contenham informações, neles se incluindo documentos visuais (desenhos, pinturas, fotografias, entre outras), documentos sonoros (gravações) ou audiovisuais (filmes, vídeos) reunidos pelo artista.

O recorte feito pelo geneticista a partir de todos os manuscritos disponíveis dá origem ao prototexto e porque este é realizado após a constituição do dossiê, pode considerar-se como um dossiê genético que se torna interpretável (Miñoz, 2013). No entanto para Salles (2008), a pesquisa em vez do dossiê genético ou prototexto deve basear-se em documentos de processo, termo que a seu ver define melhor a natureza dos documentos analisados de várias linguagens artísticas, uma vez que a pesquisa não se realiza com objetos acabados ou cristalizados e sim com documentos “em processo” nos quais se encontra uma variedade de linguagens, como registros visuais, sonoros ou verbais.

Após ter organizado o prototexto, o geneticista, tal como afirma Bellemin-Noel (1993), vai à procura do caminho criativo observando e analisando. O próprio manuscrito, cuja riqueza semiótica é composta por diversos traços, pela forma da letra, pelas cores, desenhos, indicações, setas, rasuras, algumas das causas incentivadoras da expansão da metodologia da crítica genética para as outras artes, servir-lhe-á, na ótica de Miñoz (2013), de guia controlador para as interpretações que serão feitas e dessa forma o pesquisador lida com a materialização do processo, enxerga a criação em construção e tenta descobrir os meios que a criação percorreu para se tornar obra. Segundo Santos (2017, p. 12),

Tais avanços na investigação permitem considerar a peça teatral inscrita num processo de criação constante e mutante que resultou do gesto criador de uma equipa de artistas responsáveis pelas escolhas, processos e realizações, avanços e recuos da gestação da obra e do espetáculo.

Avanços que se materializam num conhecimento mais aprofundado da criação teatral e que conduzem a um questionamento sobre a forma como os artistas inventam os seus processos, como operam as suas escolhas, como contornam alguns impasses e imprevistos e como, nesse movimento de vaivém entre construção e desconstrução, registam, armazenam e conservam as marcas, tonalidades e ritmos do gesto criador.

Além disso, como afirma a mesma autora, a obra teatral é efémera por excelência e encerra em si um ciclo de construção artística cujo produto se torna visível no momento da sua representação, ficando as suas etapas arquivadas na memória artística dos seus intervenientes e possivelmente em registo áudio, vídeo ou fotográfico, armazenados nos seus arquivos privados. Segundo a opinião de Fernandes (2013, p. 405),

É evidente que as metodologias nunca são puras e parecem nutrir-se, ao menos no caso das artes cénicas, de um inevitável hibridismo, decorrente da natureza fugidia do objeto. O facto se acentua no teatro contemporâneo, por tratar-se de uma arte performativa da presença, da efemeridade e da desconstrução gestada no próprio processo criativo da cena em constante *work in progress*.

Para atender e possibilitar a realização de investigações em diversas áreas do conhecimento, no dizer de Rosenthal (1989), os diferentes métodos de pesquisa são necessários e importantes. Os métodos não competem entre si, mas a natureza do estudo é que determina qual é o método mais indicado, contudo, no dizer de Fernandes

(2013, p. 405), “o método nunca está completamente separado do contexto em que opera e, mais ainda, que não existem métodos válidos em qualquer domínio, da mesma forma que não há lógica dissociada dos objetos”. Sabe-se, por outro lado, que é tão importante saber atuar como saber para que se atua e que “um método não é uma receita mágica. Mas melhor que isso é uma caixa de ferramentas da qual se tira o que nos faz falta para cada caso e em cada momento” (Ander-Egg, 1997, p. 38). Uma aproximação da realidade pode tomar diferentes formas, de qualquer modo devem fazer-se com método, o que permitirá conhecê-la melhor. Método é, por conseguinte, sinónimo de ter um procedimento rigoroso e sistemático, daí que tenha um importante papel no processo de investigação. Um método de intervenção supõe e exige conhecer para atuar, por tal razão toda a metodologia de intervenção para adquirir conhecimentos da realidade que serve necessita recorrer a métodos e procedimentos diversificados.

#### 4. Da crítica genética textual à teatral

Denominada como genética textual, a crítica genética — que se constituiu por volta de 1970 — propunha um acompanhamento de análise teórico-crítico do processo de criação na literatura, no entanto, tinha já em si a possibilidade de explorar um novo campo disciplinar que permitiria discutir o processo criador noutras manifestações artísticas. No campo da literatura, a genética textual era um método que se propunha decifrar, interpretar e explicar diferentes textos, enquanto processos e produtos de determinada sociedade, que tinha como objeto de estudo

(...) os manuscritos literários, na medida em que comportam o vestígio de uma dinâmica, a do texto em devir. Seu método: o desvelamento do corpo e do curso da escrita acompanhada da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Seu objetivo: a literatura como fazer, como atividade como movimento. (Grésillon, 1994, p. 7)

Foi longo o caminho percorrido pela crítica genética desde o nascimento até à elaboração propriamente dita, de um texto literário. Ao longo dos anos e nomeadamente a partir de 1980, o seu objeto de estudo sofre mudanças, diversifica-se e passa a interessar-se por outros campos de interesse, outras matérias e linguagens, sem contudo abandonar a sua base teórica inicial. Passou então a adaptar as suas ferramentas de análise a esses novos campos da criação, de entre os quais o teatro. Porém, se o texto era concebido como causa primeira e última uma questão se colocava, a de saber como aplicar o método genético utilizado no domínio da literatura ao teatro. Além disso, no âmbito da literatura os rascunhos não eram tidos em conta, o que provocava um impasse que seria facilmente ultrapassado se, tal como afirma Grésillon (1995, p. 269), “houvesse coincidência total, só poderia haver uma única forma possível de representar, a que estaria inteiramente inscrita no texto, como se o texto e as indicações da direção total encerrassem as mesmas coisas”. Esta forma de pensar reduzia o estudo do teatro a um estudo do género literário, ao não ter em conta, no que concerne à edição de textos teatrais, o facto do elemento cénico ser parte integrante do processo de escritura teatral, dado que o objeto, neste caso, se configura como texto escrito e como *performance*.

Havia por isso a necessidade de se analisar não apenas a natureza literária, mas também a cénica, porque o componente cénico coexiste com o texto desde o projeto inicial, embora de modo latente, não dito, até mesmo não dizível, como que recalcado pelo código da linguagem escrita. Além disso, atenta-se para o fato de que a produção teatral é resultado de uma colaboração, pois o tecido teatral está sujeito a várias transformações efetivadas pelo dramaturgo, pelo diretor, pelo encenador, pelos atores etc. Os textos teatrais são partes de um sistema múltiplo e instável, não existindo como obra acabada, definitiva, pois estão sempre em contínuo movimento. Os próprios autores reconhecem implicitamente, por sua prática, que, em matéria de escritura teatral, têm dificuldade em admitir que a obra tenha realmente chegado a seu termo. (Grésillon, 1995, p. 271)

As relações entre texto e encenação são altamente dialéticas, há entre eles, em simultâneo, alteridade e interdependência, opondo-se à relativa perenidade e unicidade do texto, novas modificações em cada encenação e apresentação (Grésillon, 1995), modificações que têm lugar ao nível do texto, do movimento do corpo, dos atores, ou até do seu timbre de voz. Sendo assim, havia a necessidade de demonstrar, contrariamente à teoria da obra acabada, que o estado último, o limite, é mais complexo do que sugeriam os modos de análise anteriores. Aos poucos foi-se avançando, porém “do estudo da passagem do texto à cena concretizada, [...] ao estudo dos processos de criação de um espetáculo, a distância é enorme” (Santos, 2017, p. 11), não admira por isso que Grésillon *et al* refiram que “o período que viu os primeiros cruzamentos entre o método genético e o teatro (os anos 1980-1990) se assemelha, a uma nebulosa” (2013, p. 383), uma vez que os trabalhos que então nascem e se desenvolvem não têm relação uns com os outros. Pelas mesmas razões, os primeiros pesquisadores teatrais que deram atenção ao procedimento genético não o fizeram de modo articulado e se alguns tiveram em conta o método textual e viram nele o meio de abordar a escrita dramática numa perspetiva dinâmica e pragmática, outros foram sensíveis à materialidade dos arquivos e compreenderam como o texto tornado um objeto, um instrumento de trabalho marcado pelos ensaios, podia ser

reintegrado no campo das artes do espetáculo (Mervant-Roux, 2000), outros houve que, como salientam Grésillon *et all* (2013, p. 384), “retiveram, enfim, os princípios genéticos em sua generalidade e conceberam sua adaptação ao estudo do trabalho teatral propriamente dito, o qual não inclui, do seu ponto de vista, a gênese do texto”.

Os primeiros estudos genéticos sobre obras dramáticas contemporâneas podiam considerar-se como uma verdadeira aventura científica à qual a transformação da criação teatral nos anos de 1960 e evolução no processo de arquivamento trouxeram enorme contributo, sobretudo para o reforço da ideia da gênese teatral como um estudo metódico.

Com a finalidade de levarem a cabo a gênese das obras teatrais, os pesquisadores baseavam-se em, observações diretas e, quando isso é possível, em livros de bordo dos criadores. Idealmente, a dimensão textual não devia ser negligenciada, ela devia até mesmo passar novamente para o primeiro plano no qual ela era decisiva. Esse princípio não foi sempre respeitado. Foram necessárias algumas décadas para que se iniciasse um reequilíbrio. (Grésillon *et all*, 2013, p. 385)

Entretanto, foi a partir de 1980 que, no dizer de Grésillon *et all* (2013, p. 386),

(...) os espetadores descobrem o gosto pelo processo de encenação e cenografia, entusiasmo que leva a que 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*.

A partir dos anos 90, no dizer de Fernandes (2013), o estudo de processos por via da recolha e análise de índices sob a forma de registros, característico das ações da crítica genética, invadem o campo das investigações teatrais.

A antiga separação feita entre gênese textual e gênese da cena, substitui-se, desde alguns anos, a uma complementaridade complexa entre uma primeira genética do teatro à francesa, ou europeia, que explora os processos de criação cênica permanecendo fortemente enraizada no estudo dos manuscritos e uma outra genética, que se funda exclusivamente no estudo dos ensaios. (Grésillon *et all*, 2013, p. 387)

Inicialmente Féral, que não mostrou interesse pela aplicação deste método em obras dramáticas mas que posteriormente viu nela uma fonte de inspiração, defendia ser necessário

(...) operar uma distinção clara entre a análise genética no seu sentido mais geral e unificador e a análise dos processos de criação propriamente ditos, que estaria no núcleo do estudo genético da encenação teatral. A análise destes últimos se apoiaria, prioritariamente, na observação propriamente dita dos ensaios. Efetivamente, é fundamental concentrar o campo de pesquisa nos processos de criação *stricto sensu* e focar a observação nos ensaios e nos documentos relacionados que levam à criação de um espetáculo, uma área cujo desenvolvimento é intimamente ligado ao trabalho dos artistas. Essas pesquisas requerem não apenas a presença nos ensaios, mas uma atenção constante à construção da obra. O que essas pesquisas refletem é o aumento do interesse dos pesquisadores pela fabricação dos espetáculos, um interesse que já tinha começado desde o final dos anos 1960, no momento em que os artistas de teatro abrem os bastidores e mostram como o fazer teatral é uma parte integrante do espetáculo. (2013, pp. 574-575)

Todas estas transformações levam a que a genética passe a inscrever-se entre as grandes correntes críticas, sendo as suas propostas difundidas através de inúmeros trabalhos, artigos e outras publicações.

Em 2010 os estudos de genética teatral são reavivados através da publicação de um livro denominado “Genèses Théâtrales”, da autoria de Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervan-Roux e Dominique Budor e na análise crítica do mesmo Santos refere que

(...) a obra, reaviva o debate em torno dos estudos de genética teatral. Pontuada pelo seu caráter teórico e metodológico num cruzamento de olhares em áreas tão diversas como a genética teatral, os estudos literários e os estudos teatrais na sua relação com as outras artes, esta obra abre caminho para um estudo abrangente no âmbito da gênese teatral, convocando as diferentes práticas escriturais, corporais e cenográficas. Através de uma investigação assente num corpus arquivista capaz de colocar em diálogo as práticas dos diferentes intervenientes da arte teatral, a obra acentua a interação permanente entre ‘escrita do texto’ e ‘jogo de cena’ (2011, p. 78).

Na atualidade e tendo como referência as formas teatrais pós-dramáticas, Lehmann acresce que

(...) o texto quando (e se) encenado é tão só mais um elemento entre outros, com direitos iguais aos dos restantes, de uma composição gestual, musical, visual, etc. A fractura entre o discurso do texto e o do teatro pode dar azo a uma divergência abertamente exposta ou, até, à eliminação do vínculo existente. A separação histórica do texto e do teatro exige uma redefinição sem preconceitos da relação entre ambos. (2017, p. 67)

A primazia do texto desaparece por completo e todos os recursos deixam de ter uma função de comunicar ou informar qualquer coisa ao receptor, passando a ocupar o lugar de partilha e comunhão, desautomatizando a percepção do espectador e ao mesmo tempo provocando novas experiências ao atuante. Situações há, no entanto, em que o componente cénico coexiste com o texto desde o projeto inicial, embora de modo latente, não dito, até mesmo não dizível, como que recalcado pelo código da linguagem escrita, sendo a confrontação com as luzes da ribalta que lhe restitui a forma de um discurso explícito. Esta restituição do sonho perdido ao longo do caminho contribui, por isso, para reorientar o teor de palavras no papel, ao pilotar secretamente as operações da reescritura. Aliás, como afirma Grésillon (1995), a génese do texto de teatro obriga a uma mudança de direção, na medida em que proíbe que o encaminhamento genético seja sistematicamente barrado pelos limites impostos pelo texto impresso, dado que os projetos de encenação determinam muitas vezes repercussões textuais que podem dar à obra escrita uma orientação totalmente diferente.

No respeitante à crítica genética, a reflexão efetuada permite salientar como foi longo o caminho percorrido por ela, desde quando era denominada genética textual e se dedicava ao acompanhamento teórico-crítico do processo de criação na literatura, até adaptar as suas ferramentas de análise a novos campos de criação, de entre os quais o teatro, um processo que não foi fácil, uma vez que no âmbito da literatura os rascunhos não eram tidos em consideração e agora teriam de o ser, com a agravante de ser necessário ter-se também em linha de conta que o elemento cénico faz parte integrante da obra teatral, pois motiva que em cada encenação e apresentação haja lugar a modificações ao nível do texto, do movimento do corpo, dos atores e até da voz e tudo isto infere uma maior complexidade nos modos de análise do caminho seguido pelas obras teatrais em relação à análise de outras obras de arte. Esta reflexão permite ainda trazer à luz que a crítica genética – uma análise não estética, mas processual quanto aos cortes e alterações que propositadamente são feitas – acrescenta uma relação dinâmica de análise que não se pode colocar de lado, uma vez que desmistifica o processo de construção da obra teatral, podendo trazer novas questões de entendimento, nomeadamente quando se comparam diferentes versões de um mesmo espetáculo teatral, atendendo a que este não existe como obra acabada, sendo, por conseguinte, instável por natureza. Face ao exposto, o registo dos processos, por parte das companhias teatrais, será de grande utilidade futuramente, quer para elas próprias, quer para o avanço teatral deste campo de estudo inovador, a crítica genética, que enriquece o conhecimento sobre a criação artística.

## 5. Conclusão

Neste trabalho de reflexão, que teve como base de apoio metodológico uma pesquisa bibliográfica sobre os temas nele tratados e que agora se dá por terminado, foi abordada a obra de arte, que se molda e deixa moldar pelo artista que lhe dá vida; o processo criativo, um caminho permeado de dúvidas, questionamentos, pausas e recomeços até ao surgir da obra resultante da fermentação de uma ideia do seu criador e a crítica genética, uma referência metodológica na análise investigativa destes processos que tem levado a que estes ganhem visibilidade e notoriedade. Eram objetivos deste trabalho refletir sobre os assuntos expostos com o intuito de melhor se entenderem e darem a conhecer o que foi alcançado e é justificado, de certa forma, através das reflexões constantes do corpo do artigo sobre as temáticas abordadas ou sejam: a criação artística, propriamente dita e o percurso efetuado pela crítica genética, desde quando se dedicava à literatura até ser capaz de ampliar o seu horizonte de estudo ao teatro, com o intuito de investigar os caminhos que conduzem à construção da obra de arte teatral, ou sejam, os da encenação. Em síntese, estas reflexões permitem concluir que o processo criativo, que em si mesmo é um conjunto de práticas, é também momento de reflexão dos que nele participam; que os escritos, anotações, reflexões e os diferentes suportes documentais deixados pelos que no processo de criação artística se envolvem são importantes meios de ajuda no revelar o processo de construção da obra artística e que a crítica genética, apoiada em todos estes suportes documentais, fornece à experiência a sua melhor justificação e alimento, nomeadamente quando como análise científica consegue trazer ao de cima a razão de ser da obra artística, ou seja, o seu princípio gerador.

## Bibliografia

- Ander-Egg, E. (1997). *Metodologias de acción social*. Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas.
- Atkinson, P. (2010). Making opera work: bricolage and the management of dramaturgy. In *Music and Arts in Action*, 13(1).
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Bellemin-Noel, J. (1993). Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. In *Manuscrita*, (4). AMPL.
- Biasi, P. M. (2010). *A genética dos textos*. EDIPUCRS.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da Arte*. Companhia das Letras.
- Brilhante, M. J. (2017). História, memória e criação: questionamentos e inquietações do teatro do real. In *Sinais de Cena*, (2), 291-296.
- Calado, A. P. (2017). A morte e a donzela de Rogério de Carvalho: crítica genética, arquivo das artes performativas e a prática como pesquisa. In *Sinais de Cena*, (2), 51-66.
- Castelo, M. R. N. (2020). *Barro Essencial: uma investigação sobre a gênese da criação artística*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.
- Coelho, R. P. (2017). A estética da resistência. In *Sinais de Cena*, (2), 5-8.
- Dabul, L. (2007). Experiências criativas sob o olhar sociológico. *Ponto-e-Vírgula: Revista de Ciências Sociais* (2), 56-57.
- Féral, J. (2013). A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos. In *Revista brasileira de estudos da presença*, 3(2), 566-581.
- Fernandes, S. (2013). Performatividade e Gênese da Cena. In *Revista brasileira de estudos da presença*, 3(2), 404-419.
- Grésillon, A. (1994). Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes. PUF.
- Grésillon, A. (1995). Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. *Estudos Avançados*, 9(23), 269-285.
- Grésillon, A.; Mervan-Roux, M. M. & Budor, D. (2010). *Genèses théâtrales*. CNRS.
- Grésillon, A., Mervan-Roux, M. M. & Budor, D. (2013). Por uma genética teatral: premissas e desafios. *Revista brasileira de estudos da presença*, 3(2), 379-403.
- Lehmann, H. T. (2017). *Teatro pós-dramático*. Orfeu Negro.
- Mendes, A. (2017). Revisitação à orgânica conceptual trabalhada por António Damásio em O Livro da Consciência com aplicação ao comportamento humano em artes performativas. In *Sinais de Cena*, (2), 105-117.
- Mervan-Roux, M. M. (2000). La création du square: un bouleversement invisible. In Claude, B. & Pierre de, Gaulmyn (org.). *Lire Duras* (pp. 363-388). Presses universitaires de Lyon.
- Miñoz, E. F. C. (2013). *Do texto ao palco: a gênese tradutória do diretor Renato Turnes, na montagem teatral de Miñequeita, de autoria de Gabriel Calderón*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Ostrower, F. (2009). *Criatividade e processos de criação*. Vozes.
- Pareyson, L. (1960). *Estetica – teoria della formatività*. Zanichelli.
- Pessoa, D. (s/d). Novos olhares possíveis ao texto de teatro contemporâneo. In *Escrituras Cénicas*, 1-6.
- Picon-Vallin, B. (2009). *Ariane Mnouchkine*. Actes Sud.
- Rosenthal, D.B. (1989). Two approaches to science – technology – society (STS) education. *Science Education*, 73(5), 581-589.
- Salles, C. A. (2006). *Redes da criação: construção da obra de arte*. Ed. Horizonte.
- Salles, C. A. (2008). *A crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. EDUC.
- Santos, J. O. (2018). *Tornar-se artista: como se desenvolve o processo criativo*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa.
- Santos, M. L. D. S. (2004). *A Criação Artística e o Processo Criativo. Uma abordagem estético-plástica e psico-cognitiva. Estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos: Graça Morais e Leonel Moura*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.
- Santos, A. C. (2011). Gêneses teatrais ou um interesse renovado pelos estudos de genética teatral. In *Sinais de Cena*, (15), 78.
- Santos, A. C. (2017). Introdução: da genética teatral à análise do processo criativo. *Sinais de Cena*, (2), 11-14.
- Teigão, R. M. G. (2014). *Criação de um espectáculo e direcção de actores no Teatro da Cornucópia: apontamentos de um estagiário*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Lisboa, Lisboa