

GRÉSILLON, Almuth; THOMASSEAU, Jean-Marie. Cenas de gêneses teatrais. In: ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra et al (Org.). *Processo de criação interartes: cinema, teatro e edições eletrônicas*. Tradução de Luciano Tayrovitch, Sílvia Anastácio e Takiko do Nascimento. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014. p. 117-136.

p. 117	A obra teatral [...] inclui um conjunto de documentos constituído pelo texto impresso e sua representação.
p. 117	Cada obra teatral inclui, assim, uma <i>sobreposição de substratos complexos</i> e em permanente evolução; nesse processo, as interdependências e as interações múltiplas entre texto e cena, esse vai-e-vem incessante, bem como a complexidade dos ajustes feitos e em constante mutação, dificultam a abordagem genética, ao mesmo tempo em que oferece desafios emocionantes. [...] a dupla organização da espinha dorsal genética destaca-se como o elemento constitutivo que poderia estar incluído no diagrama da página seguinte.
p. 117	Dentro dessa “máquina cibernética” do teatro, da qual falava Roland Barthes, a dupla organização da espinha dorsal genética destaca-se como o elemento constitutivo que poderia estar incluído no diagrama da página seguinte.
p. 117	Esse diagrama da gênese teatral não é um artefato. Apesar de sua aparência, não se apoia mais no velho esquema texto/cena, entendido com uma simples estrutura binária.
p. 117	Essa dinâmica não se organiza segundo um sistema de oposição clássica, mas de acordo com uma configuração particular em que texto e cena seguem suas próprias regularidades, mas permanecem, em todos os momentos da criação, interdependentes.
p. 118	A gênese textual e a gênese cênica evoluem no tempo; é o que sinalizam as setas verticais convergentes, abaixo das duas colunas, como se pode ver na figura, e que apontam para a obra. As interações sistemáticas entre os dois “universos” (texto e cena) estão marcadas por setas horizontais. Algumas outras ligações, ou efeitos de retorno (por exemplo, o efeito de uma encenação sobre uma reconfiguração textual) que, às vezes podem ocorrer, estão indicadas por setas diagonais.
p. 118	Na história do teatro, mas também dos seus criadores (do texto ou do espetáculo), as variações ou as preferências do binômio texto/cena são numerosas e mutáveis.
p. 119	Apesar desse amplo espectro de opções em aberto, é inegável que o conjunto chamado de “obra teatral” repousa sobre dois suportes, sempre em movimento: de um lado, o texto, de outro, a cena. A existência desses dois pilares já é suficiente, a nosso ver, para delinear um modelo que permita o estudo genético de um dossiê teatral.
p. 119	A escolha será estudar os documentos do texto escrito e a seguir dos documentos da encenação.
p. 119	Mas o estudo dos documentos da encenação continuam sendo um desafio.
p. 119	Como é possível integrar, em uma mesma abordagem, fatos relevantes de sistemas semióticos tão diferentes[...]?
p. 119	[...] Partindo dessa coletânea heterogênea de materiais, renunciar, assim, provisoriamente, aos testemunhos genéticos não escritos constitui, é claro, uma restrição devido à extensão do material, mas, ao mesmo tempo, aponta

	para as dificuldades inerentes à elaboração da genética teatral.
p. 120	O criador no teatro é o autor, na medida em que ele nos mostra o que é essencial. Há casos em que as vertentes dramáticas e filosóficas de uma obra não nos permitem nenhuma possibilidade de criação pessoal e nos fazem sentir, após cada representação, que somos como que seus devedores. Mas isso não significa que a obra seja perfeita.
p. 120	A noção de pré-texto, utilizada na crítica genética para designar “a reunião de todos os testemunhos genéticos de uma obra e organizados em função da cronologia das suas etapas sucessivas”, pode ser igualmente aplicável à análise da gênese do texto teatral. Vamos reunir todos os manuscritos e rascunhos que precederam o texto da obra. No entanto, nesta proposta, faz-se a espinhosa pergunta, que Anne Ubersfeld chama de “núcleos de teatralidade” ou “matrizes textuais de representatividade”.
p. 120	O que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma camada de signos e de sensações, que se constrói sobre a cena a partir do argumento escrito; é também, um tipo de percepção geral de estratégias, que incluem apelos sensuais, além de gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que permeiam o texto com a plenitude de uma linguagem a qual aponta para o mundo exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, pois ela é um fator primordial dessa criação, não da sua concretização (BARTHES).
p. 120	Que métodos utilizar, portanto, para colocar essas marcas em evidência, analisá-las em suas especificidades e, assim, preencher um modelo genético?
p. 121	Os [...] diálogos escritos para o teatro [...] são redigidos visando um duplo destinatário: o leitor, de um lado, o espectador, do outro. Também, esses diálogos serão submetidos a uma metamorfose considerável ao se transformarem em palavras pronunciadas; ou seja, traduzidas em voz, corpo, movimento e interpretação pelos atores. De modo que essa sequência de manuscritos, ou esses escritos, para compor um livro impresso, ou um espetáculo para ser encenado, vai apresentar alguns acidentes de percurso, que convém lembrar, ao se discutir a constituição do referido dossiê genético.
p. 121	A escrita dos diálogos relacionados à postura do escritor: a) O primeiro caso é aquele em que o escritor, seja romancista ou poeta, trabalha seu manuscrito visando um texto para leitura.
p. 122	A escrita dos diálogos relacionados à postura do escritor: b) O segundo caso é, em sua maioria e em diferentes épocas do teatro europeu, o mais atual: é aquele em que o autor compõe, de imediato e de forma explícita, apenas com a visão da cena em mente
p. 123	A escrita dos diálogos relacionados a momentos específicos da produção textual c) O terceiro tipo de mudança dos diálogos de um manuscrito teatral ocorre por fatores externos e, no momento em que, sob a inspiração e a experiência de um diretor, o autor é forçado a fazer alterações que, às vezes, fazem-no reescrever passagens inteiras, até mesmo reajustar a estrutura do conjunto da obra.
p. 124	A escrita dos diálogos relacionados a momentos específicos da produção textual d) Considerando as alterações dos textos dos diálogos teatrais, o último

	ponto de destaque é com relação às diferenças entre a versão publicada e a versão encenada. É necessário que o autor participe dos ensaios da encenação para que ele mesmo possa remanejar o seu texto.
p. 124	Este último ponto remete a quase todos os tipos de textos dramáticos pois, raramente, depois de impressos, eles são retomados após as mudanças propostas nas últimas encenações.
p. 125	Essa interferência tem graves consequências porque relativiza toda a história da literatura dramática que, raramente, leva em conta as diferenças entre o texto impresso e o que foi realmente encenado. Tais diferenças justificariam uma história contada apenas sobre os textos dramáticos, que se apoiariam mais nos “folhetos dos atores” e nas interpretações das encenações sucessivas do que no texto “definitivo”; esse texto dá conta, parcialmente, da plasticidade do texto dramático e de sua estrutura sempre aberta a um número infinito de possibilidades.
p. 125	Um último ponto, igualmente importante, é que o texto dramático, às vezes, pode ter sido objeto de censura preventiva ou repressiva, em uma determinada época, o que, aliás, continua acontecendo até hoje, mas de maneira velada e discreta.
p. 125	O diálogo não é o componente único do texto dramático. Ele se encontra, como todos os outros textos, incorporado a uma matriz mais ou menos estratificada, formada por materiais compostos e heterogêneos: o paratexto. No teatro, o paratexto inclui: os títulos dos atos ou das cenas; as indicações preliminares, principalmente nas partes iniciais das peças e dos atos, dando especificações temporais e espaciais, bem como a lista de personagens; e, finalmente, a didascália, um texto de tamanho variável que, a partir do século XVIII, tornou-se cada vez mais importante para a construção da trama.
p. 126	A maior importância das didascálias é, de um lado, no texto impresso, estimular o imaginário dramático teatral do leitor, e do outro lado, no caso da encenação, orientar a <i>performance</i> teatral.
p. 126	No estudo genético das didascálias, pode-se refletir sobre o tempo de escritura de uma determinada passagem textual.
p. 127	[...] os segmentos didascálicos obedecem a uma variedade de prescrições tão ampla, que vai desde a prescrição puramente funcional ou as exigências técnicas de cena, até uma escrita, por vezes, próxima do lirismo; sua importância pode ser tão grande quanto uma descrição, uma narração ou um comentário psicológico é relevante em um romance.
p. 127	Enquanto a rainha fala, autoritária como um capitão, sem olhar para Stanislavski, aconteceu o seguinte: Stanislavski, oprimido por uma forte tensão interna, quase caiu desmaiado. Cambaleou e inclinou-se sobre a poltrona. Colocou a mão nos olhos e sentou como se estivesse sem forças. A rainha não entende o que está acontecendo e acredita que Stanislavski havia sido forçado a cometer aquela grosseria. Ela balança a cabeça da direita para a esquerda, com tristeza, e olha para ele (...). A rainha vai novamente à janela e puxa as cortinas. Ela abre a janela, destrava as persianas e as afasta. A noite está calma. Uma noite muito gelada e cheia de estrelas.
p. 127	Certamente, essas funções descritivas são próprias das didascálias e não explicam nada sobre a gênese. A didascália serve, no entanto, como agente de ligação entre a concepção e a experimentação. Na gênese cênica, sua forma verbal se transforma em corpo, gesto, espaço e movimento.

p. 127	Finalmente, na análise da gênese de um texto dramático, pode-se certamente proceder ao estudo de outros tipos de <i>corpora</i> ou objetos de estudo genético; isto é, para reconstruir os caminhos da escrita, é possível estudar os diversos documentos genéticos que forem preservados. No entanto, não podemos reduzir o teatro à arte da leitura e desconsiderar que os primeiros fragmentos escritos já contêm, em forma embrionária, a virtualidade da cena. A encenação, especificamente, tem a sua própria gênese.
p. 128	Em primeiro lugar, fazer um estudo genético da encenação, como já dissemos, significa pensar uma relação de complementaridade e não de oposição com a genética textual. Aqui, nos restringimos a delinear uma tipologia dos documentos genéticos relacionados à encenação, apontando dificuldades e esboçando algumas propostas para análise.
p. 128	[...] convém diferenciar os documentos escritos dos não escritos. Dentre aqueles não escritos, temos, por exemplo, a cena, os acessórios, os modelos, as fantasias, as máscaras, a iluminação, o espaço do teatro, as gravações de áudio e de vídeo, com os ensaios, a fotografia etc., [...] Acrescentaríamos alguns documentos gráficos, que se encontram imbricados na escrita verbal da gênese cênica, como: desenhos, esboços, esquemas de marcação de palco, croquis de figurinos.
p. 129	A essas práticas ligadas diretamente ao processo de criação são acrescentadas as anotações vindas de observadores externos à companhia teatral, os quais seguem as encenações do espetáculo, durante um período mais ou menos longo; ou seja, essas anotações são feitas desde o momento do processo de criação da peça, a fim de registrar observações em um contexto de pesquisa ou para a imprensa especializada.
p. 129-130	Nesse conjunto de documentos, é possível distinguir três grandes configurações de escrita: as notas preparatórias do diretor; as anotações da equipe de produção, que podem ser “a várias mãos”; e as anotações de pós-peça.
p. 130	As notas preparatórias do diretor Se o diretor decide encenar um texto já escrito ou impresso, o que é mais comum, ele começa, geralmente, relendo esse texto, objeto de seu interesse. Capta no ar as ideias que lhe parecem importantes, familiarizando-se com o texto, esboçando alguns croquis e fazendo para si mesmo uma espécie de explicação desse texto, que determinará a interpretação cênica.
p. 130-131	As anotações da equipe de produção Terminada a fase preparatória, iniciam-se os ensaios, que dão origem às anotações dos produtores. Estas são feitas pela mão do diretor, dos seus assistentes, dos observadores externos, do cenógrafo ou do iluminador, constituindo documentos de trabalho de extrema diversidade, a depender da personalidade de cada sujeito, ou em função das técnicas e dos métodos adotados. Às vezes, o próprio autor, ainda, vê-se envolvido no processo quando participa dos ensaios ou quando compõe a quatro mãos com o diretor. Nesse último caso, em particular, recorrer aos diferentes estados dos manuscritos, no caso de terem sido conservados, permite seguir cronologicamente as etapas das transformações que a cena impõe aos diálogos. Com razão, vemos que a sobreposição da escrita textual e da escrita cênica, enquanto gênese textual e gênese cênica, é quase

	concomitante.
p. 132	As anotações da equipe de produção O geneticista pode conhecer a obra assistindo ao espetáculo ou ainda recorrendo às gravações em vídeo, que sempre decepcionam um pouco, mas permitem, apesar de tudo, que possamos rever e ponderar a respeito das sequências-chaves. Enfim, é importante analisar as representações mais antigas (às quais devemos sempre recorrer em busca de uma abordagem histórica), ou ainda, buscar os múltiplos textos (manuscritos ou impressos), relacionados com cada <i>performance</i> teatral.
p. 132	Os vários documentos que nascem da representação de uma peça (cartazes, programas, artigos de jornal, relatórios, entrevistas, etc.) podem ser chamados de <i>péritextes</i> , ou paratextos. Dão conta do que acontece no estágio “final” de uma apresentação e que também serve de referência para futuras montagens da obra. [...] Assim, reconhece-se que o estudo de uma produção teatral não pode estar dissociado de sua recepção.
p. 133	A crítica genética aplicada ao teatro ainda está em estágio emergente. O polimorfismo dos documentos, seu aspecto heterogêneo, sua relação com sistemas semióticos diferentes, as dificuldades de reunir e conservar esses documentos, bem como a via sempre de mão dupla entre a gênese textual e a gênese cênica, tudo isso resiste à análise genética.
p. 133	[Porém] se tentássemos esboçar o quadro geral de uma genética teatral, [ainda] existiriam resistências teóricas e práticas nada fáceis de serem superadas.
p. 133-134	Em primeiro lugar, há o problema de coletar e conservar os documentos gerados pela encenação; enfrentar o aparente paradoxo de conseguir arquivar os documentos relevantes de uma arte efêmera não é tarefa fácil.
p. 134	[Em segundo lugar], se em certos casos pudermos dispor de um dossiê genético relativamente completo – testemunhos manuscritos ou impressos, sonoros, visuais, pictográficos, musicais, ou ainda, figurinos e acessórios, projetos do cenógrafo e do iluminador – como proceder para investigar esses documentos, que parecem irredutíveis a uma abordagem genética, já que são, muitas vezes, desprovidos de índices temporais indispensáveis a uma análise processual? Este é, sem dúvida, o maior obstáculo.
p. 134	Apesar de todas essas dificuldades, o estudo genético dos dossiês de teatro, ao mesmo tempo, pode gerar um material teórico incomensurável. De fato, a crítica genética tem frequentemente dado ênfase à questão do inacabado. Ela defende a hipótese de que o processo de criação é, por sua própria natureza, inacabado e a gênese teatral oferece um excelente exemplo de inacabamento. A obra teatral é, por definição, um <i>work in progress</i> porque não apenas contínuas mudanças podem ser incorporadas ao texto, a cada nova representação de uma mesma peça, mas também porque qualquer nova encenação atualiza parcialmente toda a obra levada ao palco. Trata-se, portanto, de um processo sem fim, que provoca reflexões contemporâneas quanto ao domínio da sua estética e da epistemologia.

RESENHA

Almuth Grésillon é diretora emérita de pesquisas no Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (ITEM, CNRS-ENS). Titular de uma tese de doutorado sobre «*Le mot-valise: régularités et irrégularités. Étude d'un corpus de H. Heine*» (1983) e membro do ITEM, Paris, desde sua criação; dirigiu este instituto de 1986 a 1994. o essencial de seu trabalho relaciona-se a elaboração de métodos da crítica genética onde se destacam dois trabalhos: “*Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*” (PUF, 1994), traduzido para o alemão e português do Brasil; e “*La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*” (CNRS Editions, 2008). Fundou, juntamente com Jean Louis Lebrave e Danel Ferrer, a revista *Genesis* (Jean-Michel Place, éd., 1992 sq.), da qual é diretora de publicação e, juntamente com Daniel Ferrer, co-diretora de redação (Perfil disponível em: <https://congressoapcg.wordpress.com/palestrantes/>. Acesso em: 15 abr. 2015).

Jean-Marie Thomasseau é professor do Departamento de Artes do Espetáculo da Universidade de Paris VIII – Saint Denis. Especialista em história do teatro popular e em dramaturgia romântica, participou da elaboração do Dictionnaire encyclopédique du Théâtre (Bordas, Paris, 1991). É autor também de um estudo sobre Lorenzaccio (Presses Universitaires de France, Paris, 1991) e de Drame et tragédie (Hachette, Paris, 1995) (Perfil disponível em: <http://www.editoraperspectiva.com.br/index.php?mpg=04.00.00&ida=570&pg=>. Acesso em: 15 abr. 2015).

Em **Cenas de gêneses teatrais**, os autores apresentam a Crítica Genética aplicada a textos teatrais. Para tanto, de forma bastante didática, eles utilizam exemplos, tornando mais claras suas conceituações e o delineamento de uma metodologia de trabalho. Os autores, criticamente, assumem a dificuldade de se trabalhar geneticamente com textos teatrais, tendo em vista a característica de inacabamento que os marca. Os autores abordam as relações entre texto e cena, sendo a gênese da encenação considerada para eles como um grande desafio para o trabalho dos geneticistas.

O texto figura como um bom arcabouço teórico-metodológico para aqueles que desejam trabalhar geneticamente com os textos teatrais. Através de diversos questionamentos, os autores vão apresentando caminhos para o trabalho do pesquisador, deixando, porém, muito clara a dificuldade de enveredar por tal seara de estudos. Por fim, convém que, a exemplo do que deve acontecer em toda e qualquer leitura, faça-se uma análise apurada quanto a algumas afirmações apresentadas no texto, pois, em determinados momentos, o radicalismo de certas expressões compromete um pouco a ideia de relatividade que deve permear os estudos da gênese de textos dramáticos.

Carla Fagundes
Doutoranda do PPGLitCult