

série trilhas

Crítica genética

Fundamentos dos estudos genéticos
sobre o processo de criação artística

edue

Cecilia Almeida Salles

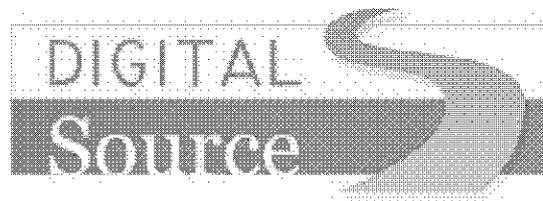
CECILIA ALMEIDA SALLES

CRÍTICA GENÉTICA

Fundamentos dos estudos genéticos
sobre o processo de criação artística

3ª edição – revisada

educ
São Paulo
2008



<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DE SÃO PAULO**

Reitora: Maura Pardini Bicudo Veras

Vice-Reitora Acadêmica: Bader Burihan Sawaia

EDUC — Editora da PUC-SP

Conselho Editorial

Ana Maria Rapassi

Bader Burihan Sawaia (presidente)

Bernardete A. Gatti

Libelo Isaac Saad Rodrigues

Dino Preti

Marcelo Figueiredo

Maria do Carmo Guedes

Maria Eliza Mazzilli Pereira

Maura Pardini Bicudo Veras

Onésimo de Oliveira Cardoso

Scipione Di Pierro Netto (*in memoriam*)

Vladmir O. Silveira



© Cecilia Almeida Salles. Foi feito o depósito legal

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Reitora Nadir Gouvêa Kfoury/PUC-SP

Salles, Cecilia Almeida

Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística / Cecilia Almeida Salles. – 3ª ed. revista. — São Paulo: EDUC, 2008.

140 p.; 18 em. — (Série Trilhas)

ISBN 978-85-283-0372-8

1. Crítica textual. 2. Criação (Literária, artística, etc.). I Título. II. Série.

CDD 801.959

80 1.92

1ª edição: 1992; 2ª edição: 2000

Série Trilhas coordenada por
Maria Eliza Mazzilli Pereira

EDUC — Editora da PUC-SP

Direção

Miguel Wady Chaia

Produção Editorial

Magali Oliveira Fernandes

Preparação e Revisão

Sonia Rangel

Editoração Eletrônica

Waldir Antonio Alves

Capa

Marilá Dardot

Realização: Waldir Antonio Alves

Secretário

Ronaldo Decicino

educ

Rua Monte Alegre, 971 — sala 38CA

05014-001 — São Paulo — SP

Tel, Fax: (11) 3670-8085 e 3670-8558

E-mail: educ@pucsp.br — Site: www.pucsp.br/educ

SUMÁRIO*

INTRODUÇÃO À TERCEIRA EDIÇÃO.....	9
APRESENTAÇÃO	11
Gênese da Crítica Genética.....	11
Relevância da delimitação	16
A Crítica Genética e os artistas.....	17
Crítica Genética: uma nova abordagem.....	20
DEMARCAÇÃO DO CAMPO DA CRÍTICA GENÉTICA.....	25
Definição do propósito.....	28
Caracterização do objeto de estudo	34
Relação do crítico genético com o objeto de estudo.....	54
Detalhamento do trabalho do crítico genético	61
Discussão sobre a abordagem teórica	74
CRÍTICA GENÉTICA EM AÇÃO.....	81
O crítico nas redes da criação da dança.	81
IMPLICAÇÕES DOS ESTUDOS GENÉTICOS.	107
A ressurreição do autor	107
Gênese e valor da obra.....	111
Documentos materiais do processo criativo	113
Autocorreção do processo de pesquisa	117
Estudos sobre criação e a crítica de arte	117
Estética em criação	121
Revelação de poéticas.....	124
Novos horizontes da Crítica Genética	127
REFERÊNCIAS	133
NOTA SOBRE A AUTORA	139

* A Numeração de páginas do sumário corresponde ao original impresso.

PS: As páginas estão numeradas de acordo com o documento original, indicando sempre o final de cada uma, entre colchetes.

INTRODUÇÃO À TERCEIRA EDIÇÃO

A possibilidade de se fazer uma terceira edição de qualquer livro acadêmico sempre é motivo de prazer para o autor. Neste caso, não é diferente, no entanto, é associado a um interesse que vai além do orgulho de *um* pesquisador, pois envolve uma comunidade científica que se constituiu ao longo desses quinze anos. Esta publicação preserva, de uma certa maneira, a história desse grupo crescente de pesquisadores e do modo como os estudos de crítica genética vêm sendo desenvolvidos no Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Ao comparar as três edições, teremos um quadro bastante nítido da expansão de uma linha de pesquisa.

Nada mais significativo do que a editora da PUC-SP, Educ, abrigar esta publicação, já que foi desta universidade que esses estudos seguiram seu rumo nacional e internacional. [pag. 009]

[pag. 010] página em branco

APRESENTAÇÃO

Gênese da Crítica Genética

*The friends that have it I do wrong
When ever I remake a song,
Should know what issue is at stake:
It is myself that I remake¹*

William Butler Yeats

Para compreender a Crítica Genética é necessário conhecer um pouco de sua história — saber de sua gênese. O início dos estudos genéticos é localizado na França, em 1968, quando, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, o Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) criou uma pequena equipe de pesquisadores, germanistas ou de origem alemã, encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine que tinham acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França (BNF). Esses pesquisadores enfrentaram [pag. 011] problemas metodológicos ao lidar com tais manuscritos. Esse primeiro momento dos estudos genéticos (1968-1975), denominado por Almuth Grésillon (1991) "momento germânico-ascético", foi seguido pelo "momento associativo-expansivo" (1975-1985), quando se instaurou o diálogo entre esse grupo de pesquisadores e outros, que começavam a se interessar pelo estudo de manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert: problemas comuns os uniam. É nessa fase que há a passagem de um projeto específico para uma problemática geral, com a criação de um laboratório próprio no CNRS: Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), dedicado exclusivamente aos estudos do manuscrito literário.

¹ Meus amigos acham que erro / Quando cismo e refaço uma canção / Não percebem o ponto principal / É a mim mesmo que refaço. (Tradução livre)

Outros países despertaram para esse tipo de pesquisa. Em 1985, aconteceu em São Paulo o I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo. A Crítica Genética é, assim, introduzida no Brasil por Philippe Willemart, que foi o responsável pela organização desse Colóquio e já vinha se debruçando sobre os manuscritos de Gustave Flaubert. Nesse mesmo colóquio foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), que vem organizando, com periodicidade, encontros internacionais [pag. 012] e criou a revista *Manuscrita* (1990), totalmente dedicada à divulgação dos estudos em Crítica Genética.

A terceira fase na evolução das pesquisas em Crítica Genética é o "momento justificativo-reflexivo", como Grésillon o batizou, que se iniciou em 1975. Após toda fase conquistadora, como bem o sabemos, há a fase exploradora, que gera, naturalmente, expansão. A partir de meados dos anos 90, os estudos genéticos estão vivendo uma época de exploração e alargamento de horizontes. O tempo de reflexões sobre os princípios fundamentais e a legitimidade da disciplina abriu espaço para a ação transdisciplinar da crítica genética

Essa transdisciplinaridade, no início do desenvolvimento dessa abordagem, estava limitada à diversidade de teorias que eram acionadas, por diferentes pesquisadores, para a abordagem dos manuscritos estudados e, assim, diferentes ângulos da criação literária eram explicados.

Em um rápido olhar retrospectivo, diria que de seu surgimento, no conturbado e culturalmente fértil ano de 68, na França, até o começo dos anos 90, o estudo de manuscritos foram se ampliando em direção a um maior número de escritores estudados e abordagens teóricas utilizadas. A expansão também se deu [Pag. 013] geograficamente, como dissemos, quando, em meados dos anos 80, essa linha de pesquisa chegou ao Brasil.

É sempre interessante lembrar que o histórico desses estudos tem essas datas bem delimitadas, se levarmos em conta a natureza oficial, no mundo científico, do nome Crítica Genética. Muitos outros pensadores, no entanto, fizeram estudos sobre o processo criador a partir de "manuscritos" de artistas. Rudolf Arnheim publicou, em 1962, *The genesis of painting: Picasso's Guernica*, onde são esmiuçados os esboços da *Guernica* para conhecer o nascimento, os movimentos e as relações das personagens dessa obra de Picasso. Outros, como Ítalo Calvino, também fizeram Crítica Genética sem saber. Em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino (1990) vê os manuscritos de Leonardo da Vinci abrindo uma fresta para o funcionamento de sua imaginação.

A Crítica Genética, que vinha se dedicando ao estudo dos manuscritos literários, já trazia consigo, desde seu surgimento, a possibilidade de explorar

um campo mais extenso, que nos levaria a poder discutir o processo criador em outras manifestações artísticas. Como veremos mais adiante, essa ampliação dos estudos genéticos já estava inscrita na própria definição de seu propósito e de seu objeto de estudo. [Pag. 014]

Em 1992, quando a primeira edição desta *Introdução aos Estudos Genéticos* foi publicada, esses novos rumos já estavam sendo pressentidos. Eu dizia que, naquele momento, tinha discutido os estudos em Crítica Genética limitados ao manuscrito literário.

Foi assim que nasceram e assim estão sendo desenvolvidas as pesquisas até o momento. No entanto, sabemos ser inevitável a necessidade de ampliar seus limites. Certamente, ouviremos falar, em muito pouco tempo, sobre estudos de manuscritos em artes plásticas, música, teatro, arquitetura... até manuscritos científicos. Isso oferece novas perspectivas para pesquisas sobre as especificidades e as generalidades dos processos criativos artísticos e para não mencionar a possibilidade de se adentrar o interessante campo de pesquisa dedicado à relação ciência/arte — agora sob a ótica genética.

Pierre-Marc de Biasi (1993), de modo semelhante, previa esses novos direcionamentos da Crítica Genética, em seu artigo *L'Horizon Génétique*.

A Crítica Genética assume, desse modo, aquilo que Daniel Ferrer (2000) chamou de "vocação transartística". Ele afirma que o desenvolvimento dos estudos genéticos sustenta-se nos esforços de alguns pesquisadores de "promover uma reflexão da crítica genética [Pag. 015] que atravesse as fronteiras dos gêneros e das artes" e vê que esse é o caminho para os estudos genéticos sobreviverem no século XXI.

É neste momento dos estudos genéticos que me proponho a apresentar os fundamentos da Crítica Genética que, como veremos, continua em pleno estado de metabolismo e desenvolvimento.

Relevância da delimitação

Essa nova crítica, um campo tão fértil e sempre promissor de pesquisas, necessita, embora possa parecer paradoxal, de claros limites para continuar seu desenvolvimento.

A importância da apresentação desses fundamentos, imagino eu, está no fato de que já contamos no Brasil com vários estudiosos que se dedicam a essa linha de pesquisa e que, em muitos momentos, sentem necessidade de buscar por

princípios básicos comuns. Ao mesmo tempo, trata-se de um campo que vem despertando bastante interesse dos novos pesquisadores, que necessitam de elementos balizadores para seus primeiros passos nos estudos genéticos.

Há, também, uma forte tendência de se estabelecerem paralelos da Crítica Genética com outras disciplinas que trabalham com o manuscrito literário (como, por exemplo, a Filologia [**Pag. 016**] e mais especificamente, a Ecdótica). Sem mencionar a relação que sempre se procura fazer entre Crítica Genética e Edição Crítica, e Crítica Genética e Edição Genética. Para que tais comparações possam ser feitas de forma adequada, e necessário que se tenha uma clara definição do que se entende por Crítica Genética.

Como estamos lidando com uma nova abordagem para a obra de arte, acredito que temos de ser muito rigorosos no que diz respeito à sua definição, para não estarmos dando à luz uma crítica que já nasce para ser criticada por suas fronteiras nebulosas.

A Crítica Genética e os artistas

Nessa tentativa de apresentação dos estudos genéticos, neste momento de modo ainda geral, parece ser relevante mencionar a relação dos artistas com essa abordagem para a arte. Afinal de contas, é do trabalho deles que falamos; devemos, portanto, necessariamente, abrir espaço para esse diálogo. Almuth Grésillon (1985) ressalta também a importância, para o desenvolvimento dos estudos de Crítica Genética, do interesse suscitado nos criadores por esses questionamentos sobre sua própria atividade. Louis Aragon (1979) diz compartilhar [**Pag. 017**] com o estudioso uma curiosidade natural no campo da escritura. Trata-se de um terreno comum a escritores e pesquisadores.

Ao entregar seus manuscritos ao ITEM, Aragon explica que a reunião daquelas folhas é o testemunho de suas variações ao longo das escrituras, isto é, um material que oferece aos *pesquisadores uma fonte de estudo que os livros acabados não são capazes de fornecer*. Uma pesquisa, segundo Aragon, que não pode se limitar a um só escritor, qualquer que seja. É importante o conhecimento do nosso tempo pelo caminho da escritura: pela diversidade dos escritores e de seus conhecimentos e suas experiências.

Podemos afirmar que o mesmo interesse, por parte dos artistas, tem sido notado também no Brasil. Isso fica patente na valorização e conseqüente preservação dos documentos de processos criadores pelos próprios criadores ou por suas famílias e, ainda, em alguns casos, no acompanhamento interessado dessas novas pesquisas. Enquanto o crítico genético ou geneticista — o pesquisador que se dedica à Crítica Genética — tem a curiosidade de conhecer e

compreender a criação em processo, os artistas mostram interesse, em muitos casos, em conhecer e compreender os estudos desenvolvidos por esses pesquisadores. [pag. 018]

Essa reação, talvez, possa ser explicada porque, na verdade, o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico, cuja relevância os artistas sempre conheceram e reconheceram, na medida em que sabem que a arte não é só o produto considerado "acabado". Eles parecem ter plena consciência de que a obra consiste na cadeia infinita de agregação de idéias, ou seja, na série infinita de aproximações para atingi-la (Calvino, 1990, p. 91).

Ao valorizar o processo de criação, o crítico genético está em companhia de muitos criadores, como, por exemplo, Paul Valéry, Vladimir Maiakovski, Georges Braque e Klauss Vianna.

Ouçamos os próprios artistas:

E por que não conceber como uma obra de arte a execução de uma obra de arte? (Valéry, 1984, p. 23)

A própria essência do trabalho literário não reside na apreciação das coisas já feitas, partindo do gosto, mas antes de um estudo preciso do processo de fabricação. (Maiakovski, 1984, p. 12)

O processo de realização tem sempre primazia sobre os resultados. (Braque, apud H. B. Chipp, 1993, p. 265)

Insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente [Pag. 019] somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido. (Vianna, 2005, p. 100)

Roman Jakobson (1970, p. 179) é solidário com esses criadores. Diz ele: "se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o 'processo' como seu único herói".

Como podemos notar, nesses casos, há mais do que uma valorização do processo, mas uma concessão de privilegio do processo em relação ao produto considerado final. A poesia ou a obra de arte está, sob esse ponto de vista, em seu processo de fabricação. A crítica literária passa a ser vista como uma ciência, segundo Jakobson, somente quando tem esse processo como verdadeiro herói.

Discutiremos, mais adiante, essa visão de alguns pesquisadores, que

envolve uma certa hierarquia do processo em relação à obra entregue ao público.

Crítica Genética: uma nova abordagem

A Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu [Pag. 20] percurso deixados pelo artista. O propósito e o objeto de estudos da Crítica Genética serão alvo de uma discussão detalhada mais adiante, no entanto, o que deve ser enfatizado, neste momento, é que o ato criador sempre exerceu e exercerá um certo fascínio sobre os receptores das obras de arte e sobre os próprios criadores.

As entrevistas e os depoimentos de artistas que falam dos bastidores da criação são facilmente encontrados. Muitos criadores dedicam-se, ainda, ao desenvolvimento de ensaios que discutem o ato criador. Há também os casos de algumas obras que falam, diretamente ou indiretamente, da criação. Em outras palavras, o interesse pelo modo como as obras de arte são feitas não é novo, assim como os artistas sempre fizeram registros desse processo e, em muitos casos, preservaram-nos. Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem dessas pegadas, que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas.

A Crítica Genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo. [Pag. 22]

Na tentativa de caracterização dessa nova abordagem, o ponto de partida é a clara determinação de seu propósito e a delimitação de seu objeto de estudo. É exatamente esse o objetivo da primeira parte desta publicação: "Demarcando o campo da Crítica Genética". Ainda foram adicionadas algumas considerações sobre o trabalho do crítico genético e algumas reflexões sobre os problemas relativos à abordagem teórica a ser adotada diante do material estudado.

Na segunda, parte do objetivo é mostrar a "Crítica Genética em ação", já nesse momento de ampliação de suas fronteiras. Será apresentado o acompanhamento teórico-crítico de um processo de criação da Companhia 2 do Balé da Cidade de São Paulo. Estudos como esse apontam para a relevância de repensar o papel do crítico quando ele é parte das redes da criação.

Na terceira e última parte são apresentadas conclusões de caráter geral, enfocando algumas implicações dos estudos genéticos.

É importante chamar a atenção para o fato de que foram feitas várias alterações na primeira edição de *Crítica Genética — Uma introdução*, publicada

em 1992, para a segunda edição, que foi chamada *Crítica Genética — Uma (nova) introdução*. Isso ocorreu porque a Crítica Genética tinha mudado muito naqueles últimos anos, no sentido de ampliação de sua diversidade. **[Pag. 23]** Como conseqüência, alguns concertos passaram por adequações. Como críticos de processos de construção de obras, não podemos negar o papel do tempo na maturação do texto. Desse modo, muitas modificações foram feitas em nome de uma busca por maior precisão, que as releituras e a passagem do tempo exigem. Outras alterações foram feitas em nome dos novos rumos que essa linha de pesquisa tomou.

O mesmo deve ser dito em relação a esta terceira edição. O objetivo continua a ser a possibilidade de oferecer uma introdução para os estudos genéticos; no entanto, novas adequações mostraram-se necessárias, já que linhas de pesquisa se caracterizam por sua vitalidade e conseqüente estado de permanente mutação.

[pag. 024] página em branco.

DEMARCAÇÃO DO CAMPO DA CRÍTICA GENÉTICA

Os estudos genéticos nascem de algumas constatações básicas. Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo, estamos acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o ato criador e resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não *é*, mas *vai se tornando*, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos.

A obra de arte e resultado de um trabalho, caracterizado por transformação progressiva, que exige, do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra *é*, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose.

O efeito que a obra causa em seu receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, [pag. 025] ou seja, de que a obra não tem memória. Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos, independentemente da abordagem teórica escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, inserida. Ao mergulhar no universo do processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas.

É importante ressaltar que, embora estejamos conscientes de que a Crítica Genética não tem acesso a todo o processo de criação — não temos o ato criador nas mãos -, mas apenas a alguns de seus índices, pode-se afirmar, com certa segurança, que vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-la melhor.

Não há, portanto, a pretensão de encontrar fórmulas explicativas para esse fenômeno de grande complexidade, mas a tentativa de se aproximar, por diferentes ângulos, desse processo responsável pela geração de uma obra de arte.

O nome Crítica Genética deve-se, portanto, ao fato de que essas pesquisas se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese das obras de arte. É importante ressaltar que o acompanhamento de processos nos permite usar o termo gênese somente se [pag. 026] tivermos a perspectiva de todos os sete dias necessários para criação do mundo, descritos no *Livro do Gênesis*. E

não como a possibilidade de encontro de um ponto de origem.

Trata-se, na verdade, de uma outra possível abordagem para a arte, que caminha lado a lado com as críticas das obras, assim como são entregues ao público. Falo, portanto, da possibilidade de se estabelecer um diálogo bastante fértil com as críticas das artes visuais, da dança ou da arquitetura, etc. que se dedicam às interpretações das obras.

Otto Maria Carpeux (1999, p. 6), ao acompanhar alguns manuscritos de Dostoiévski e sem fazer qualquer referência à Crítica Genética, percebe essa diferença:

Quando Dostoiévski escrevia um romance, via primeiramente os problemas, depois os personagens. O aspecto dos seus manuscritos, muitos dos quais foram editados em fac-símile, é muito curioso. No começo ele emenda mais do que escreve, e as margens são cheias de figuras, representando catedrais, demônios, anjos, que simbolizam seus problemas. Depois, a personificação começa; o texto corre mais ligeiro, e os desenhos simbólicos se transformam em retratos imaginários; a comparação permite estabelecer as preferências do poeta, e essa comparação prova aquilo que a interpretação deixava prever: as preferências do poeta são para seus inimigos ideológicos.
[pag. 027]

Esse é o campo de estudo da Crítica Genética e o ponto de partida para a investigação desses pesquisadores, que se assemelha, por vezes, à atividade do arqueólogo, do geólogo ou do historiador.

Definição do propósito

O interesse da Crítica Genética, como já foi mencionado, está voltado para o processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação. Como é criada uma obra? Essa é sua grande questão. A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tomar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra.

É uma pesquisa que procura por uma maior compreensão dos princípios que norteiam a criação; ocupa-se, assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador.

Ao investigar a obra em seu vir-a-ser, o crítico genético se detém, muitas vezes, na [pag. 028] contemplação do provisório. Ele reintegra os documentos preservados e conservados — um objeto, aparentemente, parado no tempo — no fluxo da vida. Ele tem, na verdade, a função de devolver à vida a documentação, na medida em que essa sai dos arquivos ou das gavetas e retorna à vida ativa como processo: um pensamento em evolução, idéias crescendo em formas que vão se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo.

Biasi (1988), ao discutir especificamente a criação literária, diz que algo mudou radicalmente, nestes últimos tempos, na nossa concepção de manuscrito: até aqui, o manuscrito era, antes de tudo, um objeto de coleção preciosamente conservado nas bibliotecas públicas ou particulares como prova da autenticidade da obra e, às vezes, consultado como documento testemunhai do trabalho do artista. Sem perder esse valor de "bem simbólico", ele lembra que o objeto manuscrito foi dotado de valor cultural: tornou-se material para apreensão com intuito científico. É a eclosão do manuscrito que passa a tornar possível a exploração de sua potencialidade.

Sabe-se que a Crítica Genética não se fundamenta em objeto que lhe é próprio. O estudo do manuscrito literário é bastante antigo, assim como os estudos dos esboços da pintura ou das partituras musicais. Muitos outros pesquisadores [pag. 029] dedicam-se, também, a esses objetos, mas o que confere especificidade a essa pesquisa é seu propósito. O que a distingue dos outros estudos, que também têm esses documentos como objeto, é o fato de tomá-los como índices do processo de criação, suportes para a produção artística ou registros da memória de uma criação e, assim, dar um tratamento metodológico que possibilite um maior conhecimento sobre esse percurso.

Se o propósito direcionador dos estudos genéticos foi, desde seu início, a compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto de estudo eram os registros desse percurso do escritor encontrados nos manuscritos, deveria, necessariamente, romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra. Processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam. É possível, portanto, conhecer alguns procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, na compreensão dos rastros deixados pelos artistas.

Já estava, portanto, na própria natureza da crítica genética a possibilidade de se estudarem manuscritos de toda e qualquer forma de expressão artística (assim como de produções científicas) e não só da literatura. E foi isso que [pag. 30] aconteceu. Logo começaram a surgir pesquisadores interessados em estudar esboços e cadernos de artistas plásticos, roteiros de cineastas, anotações de coreógrafos e esboços de arquitetos. Hoje, os estudos genéticos abarcam os

processos comunicativos em sentido mais amplo, a saber, artes plásticas, cinema, dança, teatro, música, arquitetura, literatura, fotojornalismo, publicidade, jornalismo, etc.²

Por que estudar o processo de criação de obras de arte?

Para melhor entendermos o propósito que norteia os estudos genéticos, comecemos por indagar sua própria meta. Por que o interesse pelo processo de criação?

Para começar a refletir sobre essa pergunta, é importante lembrar da existência de um vasto campo de pesquisas sobre as morfogêneses na natureza. De modo similar, os críticos genéticos se interessam pela melhor compreensão dos modos de desenvolvimento das formas artísticas.

O fascínio da obra entregue ao público não é suficiente, talvez, porque a questão da origem desperta no homem uma curiosidade visceral: origem da vida, sua própria origem e, aqui, origem de uma criação que nasce de sua própria mente. Ou ainda, como Bachelard (1990, p. 26) [pag. 031] discute a busca pela apreensão do surgimento do fogo: "A distância do fogo espetacular e abolida. Ao apreender o surgimento do fogo, o ser participa do fogo". No estudo do processo de criação, ao apreender o surgimento e o desenvolvimento dos objetos artísticos, o pesquisador também participa da obra e surge, assim, um novo modo de apreender a arte.

Nessa tentativa de compreender o fascínio que a gênese da criação artística exerce sobre muitos, talvez encontremos mais esclarecimentos em Bachelard (1986), que se respalda nas palavras de Hans Carossa e Henri Michaux. O homem é a única criatura da Terra que tem vontade de olhar para o interior de outra. Ele detecta a lenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas. As forças psíquicas em ação pretendem deixar os aspectos exteriores para ver outra coisa, ver além, ver por dentro, em suma, escapar à passividade, explica Hans Carossa. O avesso de todas as coisas e a imensidão íntima das pequenas coisas são visitados. Transpostos os limites exteriores da obra, quão espaçoso é o interior. A intimidade da obra guarda uma movimentação intensa e uma vasta diversidade de possibilidades de obras.

O caráter generalizante do desejo cria classes extremamente vastas na ciência, no dizer de Charles S. Peirce, e é na continuidade [pag. 032] da busca que tais desejos vão se tornando mais determinados e, assim, as ciências se tornam mais específicas. Do desejo de "violiar segredos" surge o propósito de natureza mais peculiar da Crítica Genética: o crítico genético quer, exatamente, ver a criação artística por dentro. É o profundo interesse pelas obras em construção. O pesquisador busca a história das obras; vive numa estreita ligação

² Essa ampliação deve-se muito ao trabalho desenvolvido no Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SR

com um ato eminentemente íntimo; e procura pelos princípios (ou alguns princípios) que regem esse processo.

Ao longo de uma pesquisa de Crítica Genética, convive-se com o desenvolvimento de buscas estéticas. Essa procura vai se revelando, por exemplo, nos critérios que regem as opções com as quais o artista se defronta no decorrer de seu processo de criação. Esses critérios estão presentes, para um poeta, por exemplo, na substituição de uma palavra, no corte de um trecho, na adição de um poema ou na eliminação de uma vírgula. Daí Almuth Grésillon e Lebrave (1983) dizerem que a genética do texto possibilita a mais apaixonante e completa participação na experiência sensível e intelectual da gênese de uma obra literária. Louis Aragon (1979) confessa algo semelhante ao dizer que, estranhamente, nada está mais próximo também de seus desejos do que examinar o texto em seu vir-a-ser, apreendido ao **[pag. 033]** longo do tempo da escritura: espelho das hesitações do escritor como espécies de devaneios que revelam os obstáculos na criação do texto.

Borges (1980), por sua vez, afirma que a verdadeira obra de arte é aquela que esconde ou não deixa transparecer o trabalho exigido para se chegar a ela. O crítico genético parece ser seduzido pela possibilidade de desvendar algumas das características do percurso de trabalho de construção, que a obra publicada, na maioria dos casos, esconde.

Esse tipo de estudo não nos proporciona somente uma informação complementar àquela do texto: fornece, na verdade, um saber diferente. A Crítica Genética nos faz penetrar na terceira dimensão da arte — a gênese da obra, a linguagem *in statu nascendi* (Hay, 1986).

Caracterização do objeto de estudo

A Crítica Genética incorpora aos estudos da arte um objeto para além dos limites da obra assim como é entregue ao público: seu processo de criação. Desse modo, acompanha esse percurso para desmontá-lo e, em seguida, pô-lo em ação novamente, pois seu objeto de estudo é o caminho percorrido pelo artista para chegar (ou quase sempre chegar) às obras. Essa crítica refaz, assim, os diferentes momentos do percurso construtivo da obra, com a intenção **[pag. 034]** de reconstituí-lo e compreendê-lo. É, portanto, uma pesquisa baseada em documentos em processo, em oposição às pesquisas que se valem de produtos ditos acabados.

Ao nos depararmos com o objeto de estudo da Crítica Genética, estamos, necessariamente, acompanhando uma série de acontecimentos interligados, que levam à construção da obra: estamos diante de um objeto móvel, um objeto em

criação. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público encontramos um pensamento em processo. E é exatamente como se dá essa construção o que nos interessa.

Essa pesquisa procura estabelecer relações entre esses registros, de aparência fragmentária. No conto de Borges (1976, p. 78) "O jardim dos caminhos que se bifurcam", o personagem Ts'ui Pen diz, certa vez: "Retiro-me para escrever um livro". Em outro momento, ele avisa: "Retiro-me para construir um labirinto". Todos procuraram por duas obras, mas, ao longo da busca, perceberam estar equivocados quando, diante do livro e seus rascunhos, concluíram que livro e labirinto eram um único objeto.

De modo semelhante, para os críticos genéticos, a obra entregue ao público e os registros de seu percurso de construção são um único objeto. Caminhos e descaminhos, que os documentos deixam transparecer, conduzem o artista em direção à sua obra, que, na **[pag. 035]** verdade, é parte desse percurso. A documentação do processo de construção da obra nos faz conviver com uma grande diversidade de mundos possíveis. Assim, um personagem, de um romance ou de um roteiro, pode morrer ou matar, ou viajar, ou desaparecer, no jardim dos caminhos que convergem em direção ao produto considerado final.

Para citarmos um exemplo dessa transparência do manuscrito literário, Ignácio de Loyola Brandão (ver Salles, 1990) viveu, ao longo da escritura de *Não verás país nenhum*, uma luta entre pólos antagônicos: sua visão, de certo modo esperançosa, querendo a preservação do homem em seu mundo futuro ficcional, e uma perspectiva apocalíptica que o mundo externo à obra (tempos da ditadura militar brasileira) forçava-o a adotar. Isso refletiu-se em anotações sobre esse antagonismo que minava o escritor e em sua busca por meios literários que chegassem à síntese, de certa forma apaziguadora, desses dois opostos. A opção se faz em direção à dúvida: "o vento pressagiando chuva" e "o broto surgindo do chão gretado" — dois índices de esperança e otimismo — são, depois de muito pensar, encaixados, sob forma pouco definida, deixando a dúvida e levando o leitor a encontrar ou não a continuidade do **[pag. 036]** homem desejada pelo autor. O pesquisador acompanha toda essa contenda de caráter íntimo por meio das anotações do escritor.

Enquanto os estudos genéticos estavam concentrados em literatura, seus objetos de estudo eram rascunhos, diários, anotações, enfim, todo suporte material para a escritura verbal. Os pesquisadores do manuscrito literário envolviam-se nas tentativas de decifração de palavras rasuradas a lápis, a tinta ou a máquina. Margens repletas de escrituras aparentemente caóticas; páginas reescritas cinco, seis ou sete vezes mostravam a trajetória da escritura. A delimitação desse objeto de estudo a seu aspecto verbal não parecia satisfatória nem no âmbito da literatura, pois é bastante comum encontramos registros

fotográficos, desenhos, referências musicais, etc. em meio a documentações de escritores.

É interessante observar que, de modo especular, a Crítica Genética passa por ajustes, à medida que vai se desenvolvendo. Em nome de sua inevitável expansão, sofre rasuras transformadoras, ou seja, ajustes conceituais e teóricos. Uma dessas adequações diz respeito a seu objeto de estudo: o manuscrito. Já nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito não era usado limitando-se a seu significado de "escrito à mão". Dependendo do escritor, podíamos deparar-nos com documentos [pag. 038] escritos a máquina, digitados ou provas de impressão que receberam alterações do próprio autor.

Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões, esboços, ensaios, partituras, como manuscrito. Buscou-se outro termo, que desse conta da diversidade das linguagens. *Documentos de processo* pareceu cumprir essa tarefa. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação. Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos dos processos de criação literária.

Documentos de processo

Pode-se dizer que essa documentação, independentemente de sua materialidade, aponta sempre a necessidade de se fazerem registros. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns dados ou informações, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa materialização.

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.

As fronteiras materiais desses registros, no entanto, não implicam delimitações do processo. O crítico genético trabalha com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a complexidade do processo; em outras palavras, os limites daquilo que é registrado e de tudo o que acontece, porém, não é documentado ou preservado.

Tendo a questão do registro nos direcionando, encontramos duas grandes constantes nesses documentos, que acompanham o movimento da produção de obras. Seriam características comuns, que estão presentes nos processos de diferentes formas. Em termos gerais, esses documentos desempenham dois papéis ao longo do processo criador: *armazenamento* e *experimentação*.

O artista encontra os mais diversos meios de *armazenar* informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra e nutrem o artista e a obra em criação. Quero enfatizar que o ato de armazenar é geral, está sempre

presente nos documentos de processo; no entanto, aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para outro, até de um mesmo artista.

O conceito de armazenamento fica claro nas instruções deixadas por Novalis (1988) em meio a seus fragmentos. Ele diz que o que naquelas folhas está riscado, precisaria, [pag. 039] mesmo do ponto de vista de esboço, de muitas correções. Muita coisa é totalmente falsa. O que está entre parênteses é verdade totalmente problemática, não poderia ser usado assim. Do restante, só muito pouco está maduro para impressão, até como fragmento. A maioria ainda é rudimentar.

Louis Hay (1985) fala desse armazenamento quando discute os depósitos de marcas dos impulsos iniciais, da memória bastante distante ou, ainda, da memória da própria gênese. São documentos processuais, que mostram o acompanhamento metalingüístico do processo ou os registros de reflexões de uma maneira geral. Ele dá, como exemplo, as anotações, os diários e as correspondências.

Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de *experimentação*, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. São documentos privados que são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São possibilidades de obras. Sob essa perspectiva, são registros da experimentação, sempre presentes no ato criador, encontrados em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, [pag. 040] *story-boards*. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções.

Encontramos traços de experimentação naquilo que Louis Hay (1985) descreve, na literatura, como operações preliminares, que se podem concretizar sob diferentes formas, como roteiros, mapas, planos; nos instrumentos de trabalho redacional propriamente dito, como esboços, primeiras redações e rascunhos; e nos instrumentos de publicação que aparecem sob a forma de originais (ou, simplesmente, manuscrito, como também os originais são chamados), datilografia e provas de impressão.

Não se pode, de modo algum, fazer qualquer tipo de generalização quanto à existência e conseqüente uso desses diferentes suportes materiais nos diversos processos criativos, nem mesmo podemos generalizar o uso desses documentos feito por um determinado artista. Há variações de um artista para outro e de um processo para outro. Estamos cientes de que não esgotamos, nessas listagens, as possibilidades de suportes, mas o que está sendo oferecido aqui é uma linha de caráter geral, a partir da qual as peculiaridades ou a individualidade de cada artista devem ser trabalhadas caso a caso. Esses instrumentos podem, também,

[pag. 041] aparecer de forma mista — operações preliminares como planos, registradas em diários, por exemplo.

Cada um desses documentos privados deixados pelo artista, portanto, fornece ao crítico informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes da criação. Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador; têm, no entanto, caráter retrospectivo, que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras.

O que nos interessa aqui é destacar as diversas possibilidades de fonte de informação às quais o crítico genético pode ter acesso e apontar para a variedade de informações que podem ser obtidas a partir dessas diferentes fontes.

Ao abordar a diversidade de concretizações desses vestígios, entramos em um ponto sempre questionado quando se apresenta essa linha de pesquisa: a relação crítica genética e novas tecnologias.

Tomando como referência o processo de criação na literatura, por exemplo, sabe-se que o computador vem sendo utilizado por muitos como um suporte mais ágil e prático do que lápis, caneta ou máquina de escrever. [pag. 042]

Encontramo-nos em uma geração de transição, em que muitos escritores não usam ou ainda não usam o computador; aqueles que o adotaram aproveitam as vantagens inegáveis que o meio oferece e procuram por saídas para desvantagens como a perda de arquivos ou não recuperação de formas rejeitadas, antes resgatáveis e hoje *deletadas*. Assim, cópias em disquete ou em papel são preservadas. Ainda na busca por soluções para as desvantagens do computador, o escritor lida com as cópias para fazer correções manuais e, assim, os fragmentos oferecidos pela tela reintegram-se no todo da obra.

De modo semelhante, artistas de outras manifestações artísticas encontram no computador um meio facilitador de seu percurso e, em muitos casos, não em detrimento dos outros meios que já eram usados.

Há, ainda, os processos criativos de obras que têm as novas tecnologias como suporte. O crítico genético vai se defrontar, nesses casos, com arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda *back-ups* de idéias a serem desenvolvidas ou formas em construção; arquivos esses que serão tratados como os outros manuscritos. [pag. 043]

Nessa perspectiva, as novas tecnologias, em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento de sua diversidade.

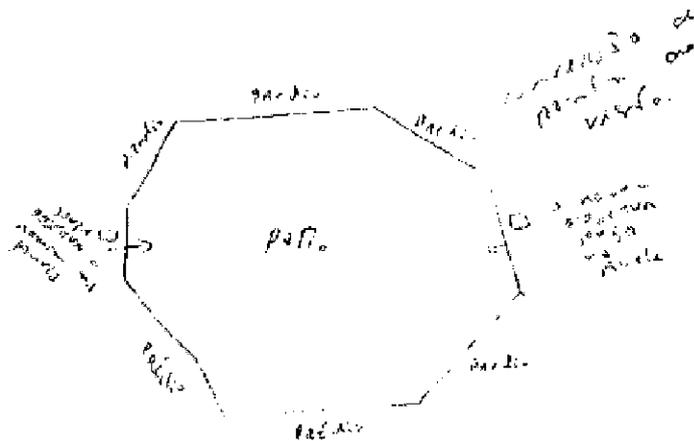
Diversidade de linguagens

Outra característica comum aos documentos de processo, que vem sendo

observada, é que neles são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os registros não são feitos, necessariamente, no código no qual a obra se concretizará. É importante mencionar que o artista fornece a ele mesmo essas informações de modo bastante diversificado. Podem-se encontrar registros verbais, visuais ou sonoros. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se, na intimidade da criação, um contínuo movimento tradutório (tradução intersemiótica), ou seja, passagem de uma linguagem para outra. Há a intervenção de diferentes linguagens, em momentos, papéis e aproveitamentos diversos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo.

Os diários de Loyola oferecem muitos exemplos da utilização da linguagem visual como forma de registro do seu percurso em direção a seu livro *Não verás país nenhum*. [pag. 044]

Tomaremos aqui, como ilustração, a visualização de uma cena que é, ao longo do processo criativo, traduzida para a linguagem verbal.



Esse diagrama é bastante rico nas informações genéticas que carrega, isto é, nos dados que oferece de seu caminhar em direção à obra. Ao observar o desenho, pode-se perceber que está encapsulado na visualização da cena, seu destino de caráter narrativo-verbal e, principalmente, seu destino atado ao mundo ficcional em criação. Há a descrição do espaço: um pátio rodeado de prédios. A ação da cena é dada, verbalmente, pelo verbo "observa", usado duas vezes, e flechas indicam a direção da observação. Os personagens aparecem como pequenos retângulos (como já haviam aparecido em outros diagramas do escritor ao longo do processo de produção dessa mesma obra). É adicionado [pag. 045] outro elemento verbal — "inversão de ponto de vista" -, que nos leva a ver o planejamento da estruturação narrativa, no que diz respeito ao foco narrativo. Percebe-se, portanto, uma modificação do ponto de vista por meio do comando "inversão".

Muito do cenário visualizado é abandonado no decorrer do processo e a inversão planejada concretiza-se em um jogo imaginativo do narrador — "se eu

fosse ele, pensaria...".

A imagem e assim verbalizada em *Não Verás País Nenhum* (Brandão, 1982, p. 85):

"Olho pela janela, há um homem que me observa. Penso que está olhando para mim". Ele interrompe o trabalho e se encosta no vidro. Me olha e devo pensar: "Vejo aquele homem há tanto tempo, que vou sentir sua falta, se um dia ele sair dali. Acostumei com ele. Meu deus, delírio. Bela novidade!"

O objeto de pesquisa com o qual o crítico genético lida tem, sob essa perspectiva, o poder de nos impor uma reflexão sobre o heterogêneo e o polimorfo, como lembra Louis Hay (1985). A heterogeneidade deve ser levada em conta porque a documentação do artista é, por natureza, diversificada, tanto em sua forma de apresentação como no tipo de informação que pode nos oferecer. Ao mesmo tempo, a criação excede os limites da linearidade do código e [pag. 046] projeta-se em espaços múltiplos. A organização do texto na página, anotações marginais, acréscimos, intertextos, grafismos diversos, desenhos e símbolos entrelaçam os discursos, desdobram os sistemas de significação e multiplicam as possibilidades de leitura.

Louis Hay refere-se a documentos da literatura nos casos em que eles se limitam à folha de papel. É importante lembrarmos que, mesmo na literatura, há documentos de processo que saem desse espaço, pois envolvem construções de maquetes, objetos escolhidos e recolhidos pelo escritor, etc. Sob o ponto de vista da heterogeneidade dos documentos, não é muito diferente de outras manifestações artísticas. O mais relevante para o crítico genético é não sair em busca daquilo que ele imagina encontrar, mas estar aberto para essa diversidade de formas da documentação. E, no decorrer da pesquisa, encontrar caminhos teóricos para dar conta dessa diversidade e do modo como as informações se inter-relacionam.

Aspecto comunicacional

Sob outro ângulo de análise, o crítico genético tem em mãos um objeto que é marcado por seu aspecto comunicacional de caráter intrapessoal, um exemplo de dialogismo interno. Um diálogo interior conduzido pelo [pag. 047] próprio artista: o que ele está dizendo a si mesmo e que, em alguns casos, registra nesses suportes da criação. São reflexões, registros de leitura e discussões para tomadas de decisão. O processo de criação é um ato permanente de tomada de decisão.

Um fotógrafo, por exemplo, toma decisões relativas a seu posicionamento, enquadramento, lente, luz, etc.

São encontradas, às vezes, as próprias discussões que o artista trava com ele mesmo nesses momentos de decisão. Como no caso do registro do escultor João Carlos Goldberg (1999), que anota em um de seus desenhos preparatórios para uma das peças de sua exposição *(P)rumos — Me(n)tais*: "Alternativa para as pontas. Obs. Não me agrada".

Outras vezes, só temos acesso às conseqüências das discussões, isto é, às adequações. Por trás de uma substituição, uma eliminação, uma adição, há, certamente, todo um complexo processo envolvendo diversos critérios e razões. Fazer modificações é optar. E o crítico pode, a partir dos efeitos dessas opções, chegar a entender alguns desses critérios.

É também esse aspecto de comunicação intrapessoal que confere singularidade ao objeto. São pensamentos daquele artista, para a produção daquela obra específica. No desejo de conhecer a intimidade da criação, o pesquisador faz, na verdade, uma espécie de intromissão [pag. 048] de caráter interpessoal nessa manifestação de comunicação interna, com todas as conseqüências dessa ação. Ele é um interlocutor que entra, inesperadamente, naquele ato de comunicação íntima. Pergunta-se Loyola, em seus diários:

Gostaria de conhecer a sensação de uma pessoa que penetra dentro deste torrencial de apontamentos, informações, dados, frases desconexas. Para mim, o terreno é familiar. Pantanal, mas sei o caminho seguro através dele. Que idéia um outro fará? Terá interesse? Se perde? Ou de repente se conduz bem dentro deles?

Essa singularidade inerente ao manuscrito traz de volta, de certo modo, a aura da obra de arte que Benjamin (1987, p. 170) viu atrofiando-se na era da reprodutibilidade técnica. É a aura como

[...] uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas e desse galho. [pag. 049]

A pesquisa desses documentos valoriza o processo de criação em seu tempo e seu espaço. Estamos, portanto, diante de processos singulares e de momentos que não voltam mais.

Objeto em movimento

Dando continuidade à proposta de caracterizar o objeto de estudo do crítico genético, pode-se dizer que a rede formada por todo o conjunto de documentos, do qual ele está de posse, caracteriza-se por estar sempre em construção. São índices do artista em ação, uma criação em processo, um pensamento em movimento. Os documentos do processo criativo, fonte inesgotável de estudo, são vistos, por seu pesquisador, como testemunhos materiais de um processo evolutivo de criação. Uma seqüência de gestos advindos da mão criadora é experienciada, de forma concreta, pelo crítico genético. O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao que vem antes quanto ao que vem depois. É a mobilidade complexa e a estabilidade precária das formas.

O objeto de estudo da Crítica Genética permite-nos ver os diversos componentes do ato criador na combinação de suas relações, responsáveis pelo movimento da criação. Essa [pag. 050] é uma das riquezas desse material. Os registros que o artista faz, ao longo do processo, demonstram um movimento e uma atividade raramente encontrados na obra, do modo como é mostrada publicamente.

Esses documentos põem em evidência a ação e o movimento que envolvem o ato criador, colocando a criação em contexto mais amplo: sabemos que vivemos uma existência eminentemente móvel.

A terra gira; o sol se desloca; as árvores crescem; as flores se abrem e se fecham; as nuvens se fundem, se dissolvem, vão e vêm; a luz e a sombra se perseguem em um jogo infatigável; as formas aparecem e desaparecem; e o homem, que experiencia tudo isso está, por sua vez, submetido a toda modificação cinética. A percepção da realidade física não pode desconhecer a propriedade do movimento. A própria compreensão dos fenômenos espaciais, o significado da extensão ou distância implica a noção de tempo; ou seja, uma fusão de espaço e tempo que é o movimento. (Kepes, 1969, p. 228)

Enquanto Duchamp (1987) vê a beleza de um jogo de xadrez em sua mobilidade plástica, o crítico genético pode falar de sua atração pelo movimento do ato criador. Nesse ambiente, o crítico genético tem uma particular facilidade em compreender o sonho de Foucault (apud Eribon, 1990, p. 274). [pag. 051]

Sabe qual é o meu sonho? Criar uma editora de pesquisa. Vivo perdidamente atrás dessas possibilidades de mostrar o trabalho em

movimento, em sua forma problemática. Um lugar onde a pesquisa poderia se apresentar em seu caráter hipotético e provisório.

Recorremos a uma anotação de Kafka (1954, p.19), em seu diário, para melhor entender essa característica dos documentos do processo criativo: "Há algo que seja verdadeiramente imóvel? Zenon disse: Sim, a flecha em pleno vôo é imóvel". O objeto de estudo da Crítica Genética, uma flecha em pleno vôo, precisa ser explorado, por alguns momentos, em sua imobilidade-móvel com todo cuidado, para que a realidade-móvel não seja danificada.

A mobilidade desse objeto de estudo está estreitamente relacionada ao tempo da criação. Diante dos documentos de processo, o pesquisador entra em contato com o tempo como ação, isto é, a própria continuidade e duração do processo criativo. A Crítica Genética procura compreender e explicar a ação, já que convive com a continuidade e duração da gênese: planos, dúvidas, anotações, idéias tomando corpo, obras se formando, angústias e prazeres. As peças do mecanismo em ação podem ser isoladas para efeito de análise, mas devem ser colocadas de volta no movimento da criação, para que o pesquisador seja fiel a essa marcante **[pag. 052]** característica de seu objeto de estudo. Em outras palavras, ao separar este ou aquele elemento para análise, não se pode perder a noção do processo no qual se insere.

Poderíamos tomar como exemplo a criação de Guimarães Rosa: uma anotação de seus famosos cadernos, conhecidos pela riqueza de material ali preservada, perde seu valor heurístico, para o crítico genético, se não forem feitos um diligente acompanhamento e uma cuidadosa análise de sua introdução no fluxo criativo e na narrativa em construção. Só assim aquela anotação deixa de ser um mero registro destinado à imobilidade em arquivos e é revitalizada quando reconhecida e interpretada como parte de um organismo em atividade. É importante, para o crítico genético, o processo pelo qual a anotação passa para entrar no mundo ficcional em criação.

A Crítica Genética é, sob essa perspectiva, um estudo do tempo da criação, dando a seu objeto uma dimensão histórica, em seu aspecto processual. Trata-se de um estudo que se depara com um labirinto no tempo, onde tudo é possível: paradoxos e coerências convivem ao longo do processo criativo. Além disso, a linearidade da linguagem revela um labirinto no espaço: pegadas que são deixadas no solo daquele percurso criativo funcionam, para o crítico genético, como uma espécie de **[pag. 053]** pedras-de-joão-e-maria. Não se pode esquecer, no entanto, que a criação excede os limites da linearidade do código e se projeta em espaços múltiplos. O crítico genético lida, portanto, com a ausência de linearidade e a simultaneidade do processo. Voltaremos a essa questão do movimento quando tratarmos das abordagens teóricas.

Relação do crítico genético com o objeto de estudo

O trabalho do crítico genético envolve uma gama de trabalhos empíricos dedicados a documentos que permitem revelar progressivamente a aptidão desses registros para reconstituir, sob certas condições, o processo de criação de uma obra específica (ou obras específicas). Essa crítica guarda, portanto, um procedimento indutivo: a partir de observações, são formuladas generalizações. Entendamos melhor as características metodológicas dessa crítica.

É feito um acompanhamento teórico-crítico dos percursos de produção, por meio de uma abordagem fenomenológica. A atenta observação dos documentos propicia o estabelecimento de relações entre as informações oferecidas pelos documentos, assim como entre os documentos e a obra entregue ao público. **[pag. 054]**

É essa observação que propicia o levantamento de hipóteses que, no decorrer da pesquisa, são testadas. Aquelas que são levadas adiante oferecem conhecimento sobre o modo como se desenvolve o processo criativo, sob a forma de generalizações.

Analisando os passos que o artista deu em direção à sua obra, a Crítica Genética oferece, portanto, a possibilidade de se fazer uma investigação de caráter indutivo sobre o processo de criação. Daí afirmarmos que o contato com o objeto de estudo dessa crítica nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir a espetáculos às vezes somente intuídos e imaginados.

Como veremos mais adiante, na parte Crítica Genética em Ação, na história do desenvolvimento desses estudos, alguns desses críticos passaram a conviver com o percurso construtivo em ato.

A observação dos documentos dos processos criativos, a meu ver, livra a criação da mística difusa em que costuma ser envolvida, um objeto de adoração e culto. O trabalho responsável pela criação está ali, diante do pesquisador. Algo existe nesse caminho que pode ser visto e explicado. Esse trabalho sensível e intelectual escapa dos poderes romanticamente atribuídos à musa e vem para as mãos do artista, podendo ser observado pelo pesquisador. **[pag. 055]** Essa abordagem do movimento criador reforça, desse modo, a contraposição à visão da criação como um arrebatador e inexplicável *insight* sem história.

Limite e liberdade

A análise do crítico genético é, portanto, guiada pelas informações que os

documentos estudados oferecem. Esse material tem poder de ativar descobertas, mostrando a direção que a investigação deve tomar, ou seja, mostrando quais aspectos do processo criativo podem ser iluminados. Os documentos evidenciam o trabalho do artista na manifestação irrecusável de sua materialidade; oferece, no entanto, uma fonte interpretativa que nenhuma tentativa de análise pode esgotar. O material pode ser exposto a diferentes olhares, que podem revelar outros ângulos de análise; ou, ainda, o material está aberto a novos instrumentos analíticos, associados a diferentes interesses exploratórios, que oferecerão, também, novas interpretações, como será discutido mais adiante.

Desse modo, poder-se-ia dizer que o crítico genético manuseia um objeto que se apresenta limitado em seu caráter material e, ao mesmo tempo, ilimitado em sua potencialidade interpretativa. [pag. 056]

Se, por um lado, a riqueza do material oferece ao seu crítico uma diversidade de perspectivas de abordagem, por outro lado, a realidade do material não permite especulações para além daquilo que lá está. O crítico genético pode levantar hipóteses quanto ao funcionamento de um processo específico; no entanto, os documentos oferecem-lhe a possibilidade de testar essas hipóteses.

Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo, pensa, ao longo de seu processo de escritura, na possibilidade de cunhar novos termos, substitutos para *árvore* e *governo*. Decide-se, em um determinado momento, abandonar essa tentativa, pois só encontrava palavras "feias" e "não-convincentes". A obra publicada mostra, inesperadamente, para nós, pesquisadores, as castas de sua sociedade ficcional representadas por *militécnos* e *civiltares*. Hipóteses quanto às razões que levaram o escritor a essas montagens lexicais podem ser levantadas, como o encontro de palavras convincentes e não feias, se tomarmos o critério anterior. No entanto, os registros do escritor não trazem qualquer tipo de informação dessa natureza, não há possibilidade de testar a hipótese. A documentação, como guia controlador das conclusões às quais se pode chegar, não permite, nesse caso, que o estudo enverede por caminhos especulativos, perdendo sua natureza. As hipóteses não [pag. 057] somente podem como, necessariamente, devem ser testadas na confrontação com o material estudado.

Ao longo de um estudo genético, o pesquisador não pode deixar de considerar a ação do acaso, uma vez que nosso saber modifica-se com toda descoberta de um novo documento ou ainda com toda inovação técnica que permita o acesso a informações inéditas. Sem nos esquecer também da possibilidade de haver documentos aos quais nunca teremos acesso.

Tudo é importante

Pode-se afirmar que a tarefa da Crítica Genética é retirar, da materialidade dos documentos, a construção intelectual que guarda, isto é, cada fragmento dos documentos é uma peça de uma rede de caráter intelectual, na medida em que cada fragmento foi elaborado pelo artista para a construção de sua obra. O artista, sob essa perspectiva, cria seus próprios instrumentos para a construção intelectual que envolve o ato criador. Tudo tem exatamente a mesma relevância para o crítico genético: um tempo de verbo modificado, uma influência detectada, um pincel adaptado, um pequeno apontamento do ator na rubrica do dramaturgo. **[pag. 058]** Todo detalhe, por menor que possa parecer, foi, um dia, importante para o artista e o será para o pesquisador.

Relação entre os vestígios

Tudo é importante, tudo é origem de informação para o pesquisador e todo documento está inevitavelmente relacionado a outro. Os significados são construídos somente quando esses nexos são estabelecidos. A criação da obra mostra-se, sob essa ótica, como um sistema complexo e não como uma coleção de dados isolados.

Tendo em mãos os diferentes documentos deixados pelos artistas ao longo do processo, o crítico estabelece relações entre os dados neles contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do artista. A metodologia dessas pesquisas assenta-se naquilo que Morin (2000, p. 23), ao discutir a reforma do pensamento em direção ao desenvolvimento de uma inteligência mais geral, descreve como "arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstituir toda uma história".

O crítico observa os vestígios deixados pelo artista e adota uma perspectiva teleológica diante deles, no sentido que a obra publicada é tomada como elemento direcionador **[pag. 059]** do processo que acompanhamos: o significado de todo material brota exatamente nessa relação que o crítico genético estabelece com a obra considerada final.

O fato de que Crítica Genética não se fundamenta em objeto, mas em propósito próprio, tem o poder de conferir singularidade a esse objeto, como dissemos. No entanto, se esse aspecto não for respeitado, cada um desses aparentes fragmentos passa ser visto como etapas estanques, que se esgotam em si mesmas. Na ausência do estabelecimento de relações, os resultados obtidos não cumprem o propósito da pesquisa.

Delimitação necessária

Por mais material, relativo ao processo estudado, que o crítico genético possa ter em mãos, ele sempre recorrerá a um recorte inicial de caráter fictício: o "ponto de partida" daquela obra. Mesmo que esse recorte seja fornecido pelo artista, isto é, mesmo que ele, em qualquer momento, mencione que aquela obra nasceu naquela anotação ou a partir do efeito de uma determinada imagem, por exemplo. Mas aquela anotação surgiu de uma anotação, que surgiu de uma leitura, que se ligou àquela imagem... Enfim, estamos diante do mito do ponto [pag. 060] originário. É impossível determinar a origem daquela obra, por estarmos, artista e crítico, sempre no meio da cadeia criativa.

Quanto ao ponto final, o crítico genético toma a obra, assim como foi entregue ao público, como referência. Sabemos que essa é a representação mais próxima daquilo que o artista buscava naquele processo. Daí a obra ser usada como ponto de referência para o acompanhamento das decisões do artista ao longo do percurso. Sabemos, porém, que mais umas horas, dias ou meses tivesse, o artista poderia encontrar outra forma que talvez o satisfizesse mais.

Detalhamento do trabalho do crítico genético

Para iniciar a descrição mais detalhada do trabalho do crítico genético com seu material de estudo, recorreremos a uma das características da Crítica Genética apontada por Louis Hay (1986). Ele vê o trabalho desse crítico como uma passagem de materiais brutos para uma construção intelectual. Nessa perspectiva, a Crítica Genética lida com os dados materiais da construção intelectual do artista e é, por sua vez, uma construção intelectual enquanto texto que é constituído pelo próprio crítico. [pag. 061]

Os resultados dos estudos genéticos são empreendimentos intelectuais de caráter analítico, que procuram refletir a construção intelectual artística, preservada nos documentos do processo criador.

Constituição do dossiê genético

O trabalho do crítico genético começa com a constituição ou organização de seu objeto científico. Sua tarefa inicia-se, portanto, numa série de etapas que têm o objetivo de tornar os documentos que ele tem em mãos legíveis. Estou me referindo à elaboração do dossiê dos documentos de processo.

Muitos críticos genéticos chamam de prototexto esse novo texto, constituído pelo crítico com a ajuda de um método específico. Esse termo foi introduzido por Jean-Bellemin-Noel em 1972 e passou a ser usado para evidenciar que já a organização dos documentos a serem estudados é resultado de uma elaboração teórico-crítica. O prototexto, do ponto de vista de Bellemin-Noel (1977), não é o conjunto de [pag. 062] documentos, mas um novo texto, formado por esses materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam. O prototexto não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que

se encarrega de estabelecê-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo. Como explica D. Ferrer (1998), o crítico genético constrói o prototexto a partir dos manuscritos, com a parcialidade de um ponto de vista crítico, necessariamente, seletivo.

Parece ter sido sentida a necessidade de criar um termo específico para designar o dossiê genético formado pelos documentos dos processos estudados, para ressaltar o fato de que já a organização do material é mediada pelo olhar do pesquisador. O que está sendo destacado é que a subjetividade do crítico é inevitável. Essa necessidade científica, talvez, dialogue com a crença na objetividade da ciência, ainda presente em alguns ambientes científicos.

Não se pode negar o fato de que mesmo essa fase de preparação dos documentos já está encharcada do propósito geral da pesquisa. O recorte do material já é feito, de certo modo, em função do que nele procuramos, associado àquilo que somos capazes de ver.

A preparação do dossiê para uma futura análise do processo exige uma metodologia de trabalho inicial comum a outras pesquisas que lidam esse tipo de documentação. Estamos nos referindo a uma série de operações necessárias para estabelecer o dossiê a ser estudado. Essas [pag. 063] etapas são indispensáveis para dar aos documentos da obra o estatuto de objeto científico, pronto para ser descrito e analisado.

Quanto a esse primeiro momento da pesquisa, isto é, aquele da organização do material, pode-se afirmar que o crítico genético que lida com literatura e aqueles que estudam documentos de artes plásticas, fotografia, arquitetura, coreografia ou cinema passam por procedimentos semelhantes.

O primeiro passo é a coleta dos documentos disponíveis do processo ou do artista a ser estudado. Com o desenvolvimento dos estudos genéticos, percebemos que, em muitos casos, o foco não é a construção de uma obra específica. Para citar alguns exemplos, desenvolvi uma pesquisa com base em dezessete cadernos que o artista plástico Daniel Senise produziu de 1988 a 1999 (ver Salles, 2003). Fica claro que o pintor produziu um grande número de telas

no período abrangido por esses seus cadernos. Já Laís Guaraldo (2000) dedicou-se aos cadernos de viagem de Eugène Delacroix e Paul Gauguin, que também geraram mais de um quadro.

Voltemos à coleta dos materiais, lembrando que a permanente possibilidade de encontrar novos documentos faz com que essa dita primeira fase esteja sempre em aberto. [pag. 064]

Isso acontece tanto em pesquisas de arquivos institucionais como nos arquivos abertos pelos próprios artistas aos pesquisadores.

Para o trabalho do crítico genético, é importante que os documentos estejam claros e que o crítico encontre a sua maneira de melhor manuseá-los. Refiro-me à necessidade de o pesquisador encontrar meios visuais de acessar seus documentos que viabilizem o estabelecimento de relações. Folhear páginas de um caderno, por exemplo, na seqüência que esse suporte direciona, não facilita, normalmente, esse olhar relacionai, que não pode se limitar a qualquer tipo de ordenação, linearização ou hierarquização. A cópia dessas páginas, sem encadernação, pode ser uma possível solução para esse problema. Cada pesquisador, porém, encontrará seu modo de manusear o material, de acordo com suas necessidades e as dos documentos.

Louis Hay (1985) fala da complexidade do estabelecimento desse dossiê, especificamente, no caso dos documentos manuscritos da literatura. A constituição em prototexto de um grafismo ao mesmo tempo fixo e profuso implica uma nova leitura. Esta deve abranger o conjunto de significações semânticas e semióticas (significações semióticas dizem respeito a elementos não verbais) contidas numa página de escritura para revelar o seu sistema. Toda transcrição de [pag. 065] manuscrito é modelada por um olhar, o qual, por sua vez, deve ser também modelado pela realidade do seu objeto, se deseja produzir dele uma representação adequada. Percebe-se bem essa relação e essa polaridade na diversidade de procedimentos que pretendem tornar legível uma gênese.

Embora os estudiosos do manuscrito literário, no caso, procurem por um código comum para transcrição, ainda não foi possível chegar a uma padronização: esse código, realmente, só caminha para um consenso. Isso acontece, por um lado, em virtude das peculiaridades de cada escritor, que exigem uma codificação também específica ou singular; por outro lado, diferentes pesquisadores têm acesso a recursos técnicos diversos, que podem oferecer diferentes possibilidades de formas de registro. Como exemplo dessa diversidade de técnicas de registro, temos o tratamento informatizado que vem sendo dado, no ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), às transcrições de manuscritos, possibilitando trabalhar com operações, em muitos casos, numerosas e complexas, que ocorrem ao longo de um processo. A informática torna possível o tratamento de um *corpus* de qualquer dimensão e de

forma não linear, mas hipertextual.

Essas etapas metodológicas adquirem sua singularidade a partir da especificidade de cada [pag. 066] processo criativo e do estado em que os documentos são encontrados. A expansão dos estudos genéticos fez o crítico genético passar a lidar com uma grande diversidade de documentos, de materialidades diversas, daí a dificuldade de generalizações no que diz respeito ao tratamento dado aos documentos que serão estudados. Quando o artista nos mostra um processo organizado e legível, a transcrição não é necessária; trabalha-se com os originais ou cópias dos originais, quando isso é possível. Vale lembrar que os estudos genéticos passaram a lidar também com arquivos digitais, nos quais a relação original e cópia coloca-se de maneira radicalmente diferenciada.

Seja como for, o objetivo da elaboração do dossiê dos documentos de processo não é, necessariamente, a publicação (embora possa vir a ser publicado) e sim o preparo dos documentos para a futura análise genética.

Observação do material

Estando de posse do conjunto de documentos a ser estudado, o crítico genético se expõe a esse labirinto criativo e o observa. É nesse sentido que falamos da postura fenomenológica. Os próprios documentos servem de guia controlador, como já foi discutido, para as interpretações que serão feitas. [pag. 067]

Esse primeiro contato do crítico com a documentação talvez seja um dos mais importantes de sua pesquisa. É o momento de observar e estabelecer relações entre os diferentes documentos. O tempo de convivência com os documentos, nessa fase, é de extrema importância. As anotações do crítico dessas observações revelam recorrências no modo de ação do artista estudado. São essas recorrências que vão levar o crítico para o recorte de sua pesquisa. A pergunta que nos guia é: o que esse material me oferece sobre o processo criativo do artista estudado? Que aspectos de seu processo criativo estão aqui evidenciados?

Esse trabalho inicial com o dossiê exige uma fase de identificação da combinatória de deslocamentos, substituições, expansões e retrações que os documentos manifestam, a fim de assinalar e sistematizar o conjunto de operações genéticas (Hay, 1985) daquele processo. Essa fase de identificação do material é indispensável, porém não suficiente. A identificação surge como uma forma de o crítico genético preparar sua pesquisa. No entanto, a Crítica Genética não se limita a um mero cartório de registro de objetos singulares e/ou gerais observados no manuscrito. Como Philippe Willemart (1984, p. 14) alerta, [pag.

[...] o desejo do pesquisador não se limita a extrair e expor as riquezas que os escritores nos fornecem mas, tal qual um alquimista, discernir e entender o processo de criação — aproximar-se desse mistério.

O olhar genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos possam aguçar: um *voyeur* que entra no espaço privado da criação. O crítico genético não só narra a história das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo; oferecem uma seqüência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos que se repetem e deixam aflorar teorias sobre o ato criador.

O crítico genético procura por explicações para o processo criativo. Daí que simples descrições se mostrem insuficientes. Retira-se da complexidade das informações o sistema que organiza esses dados. Para se chegar a sistemas e suas explicações, são feitas descrições, classificações, relações são estabelecidas e, assim, percebe-se periodicidade e relações são estabelecidas. É feito, desse modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. O interesse não está em cada forma, mas no modo como se dá a transformação de uma forma em outra. [pag. 069]

A percepção, que é interpretativa, é o ponto de partida e o campo de testagem para todas as especulações e, portanto, o início da investigação. Sabe-se que o olhar do pesquisador está, dessa forma, impregnado de seu modo de perceber as coisas, ou seja, de sua visão de mundo, que envolve sua formação e as teorias críticas às quais teve acesso. Mas, ao mesmo tempo, os documentos se impõem ao olhar do crítico, propondo ou exigindo indagações e instigando rumos teóricos, como já foi discutido, ao tratarmos da organização do dossiê genético. O objeto que nos instiga a compreender merece primazia. Os instrumentais teóricos elevem ser convocados de acordo com as necessidades do andamento das reflexões, para que os documentos dos artistas não se transformem em meras ilustrações das teorias. Nesses casos, os conceitos perderiam seu poder heurístico, ou seja, a pesquisa ofereceria muito pouco retorno no que diz respeito a descobertas sobre o ato criador.

Seria muito difícil ou realmente impossível estabelecer uma ordem cronológica nítida dos diferentes momentos dessa relação do pesquisador com seu objeto de pesquisa. Estando implícito, nessa relação, o modo de o crítico perceber esse objeto de estudo, o momento de opção por esta ou aquela teoria e a maneira como ele passa a ver seu objeto instrumentalizado [pag. 070] por uma teoria. O crítico genético escolhe um arsenal teórico que parece explicar aquilo

que ele busca; o que ele procura em uma teoria é o que percebe naquele objeto de estudo; e instrumentalizado, por qualquer teoria que seja, ele percebe o que está equipado para ver. Estamos diante dos meandros, não menos labirínticos, do processo de criação científica.

A mesma dificuldade é sentida em relação à determinação de uma clara demarcação dos limites das etapas de reconhecimento, descrição e interpretação do material.

A tarefa do crítico genético parte, portanto, dos documentos para chegar ao processo. A Crítica Genética é uma prática fundamentada numa perspectiva que transforma a obra em processo, o produto em produção. Esse percurso leva, assim, o pesquisador a reencontrar a obra sob uma nova abordagem.

Um objeto renovado e singularizado pelo propósito dessa pesquisa implica, forçosamente, mudanças de velhos hábitos de pensamento e procedimentos metodológicos. Como explica Louis Hay (1986), nossos hábitos metodológicos são transformados desde o primeiro contato com os materiais da Crítica Genética. Essa nova crítica da obra de arte exige novos modelos de análise; alguns velhos modelos não se adaptam a seu objeto antigo, que renasceu em seu novo propósito. O fato de que essa prática [pag. 071] se diferencia de imediato das disciplinas afins no campo sobre a arte tem por consequência, portanto, a necessidade de buscar um instrumental teórico-metodológico apto a preencher suas exigências.

Para ilustrar essa fase dos estudos genéticos, vou usar o exemplo de uma pesquisa sobre os manuscritos de um romance do escritor paraense Haroldo Maranhão (ver Teixeira, 1998). Havia uma quantidade muito grande de documentos e foi nessa fase de observação do material que, em meio aos documentos estudados, foram encontradas listas feitas pelo autor que armazenavam peças literárias — palavras, frases, sentenças e parágrafos — retiradas de textos diversos de Machado de Assis. Foi assim que se percebeu a recorrência do mecanismo de apropriação na fabricação do romance: o escritor apropriava-se das palavras de Machado de Assis para construir sua própria narrativa. Foi observado que essa apropriação se dava de modo exacerbado em quatro capítulos da obra. Surgiu, assim, o recorte da pesquisa: estudo dos modos como Haroldo Maranhão fazia uso dos textos de Machado nesses quatro capítulos.

Imaginação

Ao abordar o papel desempenhado pela percepção nessa tentativa de compreender os [pag. 072] documentos dos processos criativos, não se pode deixar de discutir a ação da imaginação científica. Para tentar compreender os

modos de ação da imaginação artística, o crítico genético recorre a seus próprios mecanismos imaginativos, que, possivelmente, diferem, de algum modo, dos artísticos. Ele procura formar um diagrama de um complexo estado de fatos. Qual o tipo de imaginação necessário para tal propósito, pergunta-se Peirce, retoricamente. Ele responde que se trata de uma imaginação diferente daquela do poeta, que dá corpo a formas desconhecidas, mas uma imaginação dócil e rápida na compreensão de pistas da natureza.

Calvino (1990, pp. 106 e 107) fala da "imaginação como instrumento de saber ou como identificação com a alma do mundo". Ele diz que também se reconhece na definição da "imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez nem seja, mas que poderia ter sido". Ele diz crer que é indispensável a toda forma de conhecimento atingir esse golfo da multiplicidade potencial. "A mente do poeta, bem como o espírito do cientista, em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível". [pag. 073]

Cabe ao crítico genético, desse modo, expor-se às indicações que seu objeto de estudo lhe oferece e, com o auxílio da imaginação científica, ir ao encontro de explicações relativas ao processo criador em questão.

Discussão sobre a abordagem teórica

A Crítica Genética não escapa do propósito da ciência de encontrar explicações e generalizações. Seus pesquisadores estão empenhados em buscar as características gerais (ou algumas características gerais) que regem a criação artística. Retomamos, assim, o problema dos limites do tratamento descritivo dado à documentação que temos em mãos. A simples identificação do material não nos leva, certamente, a essas generalizações. A Crítica Genética exige de seu pesquisador a procura de instrumental teórico que o habilite a analisar e interpretar o material e, dessa maneira, poder falar em explicações de natureza geral.

Como já foi discutido anteriormente, ao se falar sobre a relação do crítico genético com seu objeto de pesquisa, são levantadas hipóteses que, no decorrer da pesquisa, são testadas. Aquelas que são levadas adiante oferecem conhecimento sobre o modo como se desenvolve o processo criativo, sob a forma de generalizações. [pag. 074]

Integrar as observações advindas do exame dos documentos em um sistema interpretativo requer embasamento teórico advindo de uma prática que inter-

relaciona disciplinas diversas. Ao discutir a abordagem teórica dada aos documentos dos processos criativos, procura-se, em sentido amplo, por uma teoria adequada ao objeto de um modo geral e ao propósito dessa abordagem, ou seja, esmiuçar o processo criativo. Já em outro nível, cada investigador direciona sua pesquisa para metas mais específicas, de acordo com o que seu material fornece, isto é, as especificidades dos documentos com os quais ele está trabalhando.

Por isso, é indispensável conhecer as características gerais do objeto de estudo, discutidas anteriormente, tais como movimento e heterogeneidade.

Tomamos a questão da mobilidade como vital, pois esses materiais nos mostram a dimensão do ato criador no universo da ação. Um diário, por exemplo, lembra Klee (1990, p. 74), não é uma obra da arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não linear da criação. Daí a necessidade do crítico de adotar uma abordagem, "sob o ponto de vista dinâmico" (Tadié, 1992, p. 290).

Ao introduzir na crítica essa noção de tempo (Hay, 1986), seus pesquisadores passam [pag. 075] a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado. O crítico genético deve, portanto, buscar instrumentos teóricos que lhe ofereçam possibilidade de falar da continuidade e do inacabamento intrínsecos a seu objeto.

Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um intenso *insight*, que se concretiza ao longo do processo criativo. Essa perspectiva contém uma linearidade que incomoda aqueles que convivem com a não-linearidade e a simultaneidade desse fenômeno. Seria um modo limitador de olhar para esse trajeto.

Há necessidade de procurar um tratamento teórico fiel à natureza do objeto. Deve-se, portanto, buscar uma harmonia entre o objeto de estudo e o embasamento teórico, para que o resultado desse cruzamento, a análise propriamente dita, reflita a complexidade do objeto estudado. Se o que buscamos é a melhor compreensão da complexidade que envolve o processo criativo, não podemos lançar mão de conceitos teóricos isolados. A discussão sobre a criação é também feita em rede, com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados.

É importante também conhecer as peculiaridades de cada dossiê, isto é, as características singulares daquele processo específico. [pag. 076]

A expansão dos estudos genéticos, da literatura para a grande diversidade dos processos comunicativos, oferece um vasto campo de interações. Essa troca de informações sobre o ato criador nas diferentes linguagens e bastante fértil, no entanto, o pesquisador não pode deixar de lado a compreensão da especificidade de seus documentos. Sob essa perspectiva, não se pode negar que instrumentos

teóricos gerais não bastam. O crítico tem que recorrer às teorias próximas à materialidade de cada processo. A prosa e a poesia são feitas de palavras engendradas de uma determinada maneira, que chamamos de literária, daí recorrermos à lingüística e a instrumentos da crítica literária quando falamos do nascimento de personagens, alterações no tempo ou adequações do espaço, etc. Do mesmo modo, ao lidar, por exemplo, com documentos de fotografia, precisamos recorrer às suas especificidades: equipamento, lente, enquadramento, corte, edição, etc.

É interessante observar que quando os estudos genéticos passaram a se ocupar de uma grande diversidade de processos criativos, ativou-se a inter-relação dessas teorias específicas com a discussão de aspectos gerais da criação. Desse modo, alguns conceitos, ligados a uma determinada manifestação artística, transpuseram essas fronteiras. Passagens de conceitos [pag. 077] como de montagem, do cinema, ou apropriação, das artes plásticas, para outras linguagens são exemplos nos quais também pode ser observada uma troca entre áreas diferentes.

A abordagem escolhida passa a funcionar como um filtro, uma camada interpretativa ou mediadora entre o olhar do pesquisador e o objeto de sua pesquisa. Sob essa perspectiva, podemos falar que os estudos em Crítica Genética vêm oferecendo uma multiplicidade de resultados, de acordo com as teorias que têm sido procuradas. Temos pesquisas que se utilizaram da psicanálise lacaniana, da lingüística e da semiótica peirceana. Outras pesquisas são sustentadas pelos instrumentos da análise do discurso oferecidos por Mikhail Bakhtin; da narratologia ou análise das relações transtextuais de Gerard Genette. Há ainda estudos sustentados pelo conceito de rede, assim como é definido por Pierre Musso ou, ainda, pelas discussões sobre memória e sobre as relações com a cultura desenvolvidas por Edgar Morin e Iuri Lotman.

É interessante notar a semelhança dessa convergência de diferentes abordagens com o que se percebe em outros campos do conhecimento. Vários pesquisadores, em locais diversos (às vezes, sem se ter conhecimento da existência de outros), tentam responder questões comuns que a realidade lhes instiga. [pag. 078]

Não deixa de ser alvo de perplexidade, por exemplo, o esforço que civilizações antigas, do Egito à América, colocaram na sistemática escolha de pirâmides como padrão arquitetônico para construção de monumentos. A única possível explicação, segundo Rogério de Cerqueira Leite (1991), é que a pirâmide seja a única forma geométrica elementar capaz de satisfazer uma inclinação natural por simetrias, e, simultaneamente, ofereça uma relativa simplicidade no que se refere a técnicas de construção.

De forma análoga, uma possível explicação para a escolha dos registros que

os artistas fazem ao longo de seus percursos criativos, por pesquisadores espalhados geograficamente, como objeto de acesso a uma maior compreensão do processo de criação, é que essa seja uma forma de pesquisa elementar ou essencial, capaz de satisfazer uma inclinação natural para compreender o ato criador. Já mencionamos Ítalo Calvino (1990) e Rudolf Arnheim (2006). Não se pode esquecer, também, do texto *Yeats "Sorrow of Love" através dos anos*, de Roman Jakobson e Stephen Rudy (1990). Há, certamente, muitos outros exemplos.

As diferentes abordagens, mantendo suas singularidades, têm contribuído para um todo interpretativo em relação ao objeto estudado. Os pesquisadores passam a saber cada vez mais sobre o processo criativo graças aos diferentes [pag. 079] resultados das diversas pesquisas dedicadas a esse assunto. É aqui que apontamos para a importância do diálogo entre os pesquisadores, essência de uma prática científica, pela qual se chega a resultados de natureza geral (pontos comuns a partir de diferentes abordagens) e, ao mesmo tempo, a resultados de caráter singular. São as especificidades relativas ao poder de cada instrumental técnico. A reunião desses resultados leva ao enriquecimento da explicação que se pode dar ao fenômeno processo de criação. [pag. 080]

CRÍTICA GENÉTICA EM AÇÃO

O crítico nas redes da criação da dança

Ao apresentarmos o estudo sobre o processo de criação da Companhia 2, do Balé da Cidade de São Paulo, no projeto *Todos os 12*, que aconteceu em 2005, estaremos, ao mesmo tempo, apontando para a relevância de repensar o papel do crítico quando ele é parte das redes da criação.

Embora alguns pesquisadores do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP já tivessem feito alguns acompanhamentos de processos, minha³ experiência anterior tinha sido, já há alguns anos, a observação da produção da artista plástica norueguesa, Inghild Karlsen, que preparou parte de seu trabalho apresentado na XXII Bienal de São Paulo (1994), no Centro Cultural Oswald de Andrade. Havia, no entanto, uma diferença básica nas condições [pag. 081] do estudo: eu estava a convite do coordenador, na época, do Centro Cultural — João Cândido Galvão —, onde o projeto foi desenvolvido; embora não houvesse rejeição da artista, não havia total compreensão e conseqüente adesão ao projeto. Desse modo, as visitas aos locais de trabalho foram esparsas e curtas, e, portanto, os resultados foram pouco aprofundados. Uma outra proposta nesse sentido envolvia somente encontros mensais com um grupo de três artistas plásticos que tinham se reunido, pela primeira vez, com o propósito de produzir uma exposição conjunta.

No entanto, foi a experiência no Balé da Cidade de São Paulo que considero um marco significativo em minha pesquisa, no sentido de repensar algumas questões metodológicas que envolviam essa atividade naquele momento. É por esse motivo que escolhi essa experiência, que passo a relatar, como ponto central dessa minha proposta de discutir o crítico nas redes da criação (Salles, 2006).

Particpei do projeto *Um diálogo possível*, na Companhia 2 do Balé da Cidade de São Paulo, na condição de um dos teóricos convidados para o acompanhamento desse percurso. A proposta feita pela diretora do Bale, Mônica Mion, e pelas diretoras cênicas responsáveis pelo projeto, Ana Teixeira e Sigrid Nora, envolvia o acompanhamento das atividades da [pag. 082] Cia. 2 em todos os momentos que eu tivesse disponibilidade. Estava claro que eu fazia parte do grupo como uma das pessoas que talvez propiciasse novas interações, que se concretizariam com um dos diálogos possíveis; no entanto, não havia nada

³ O texto que resulta do acompanhamento de um processo criativo em ato (e de, assim, o crítico fazer parte das redes da criação) já explicita uma conseqüência dessa alteração metodológica: a quase que necessidade de se usar a primeira pessoa do singular. O afastamento implícito no uso de terceira pessoa (ou de outras escolhas) soa extremamente artificial nesses casos.

predeterminado sobre como isso aconteceria. Foi uma experiência que, nesse primeiro momento, durou três meses, em meu caso específico.

Logo de início, já ficou claro de que ali estava sendo colocado um desafio bastante instigante. Habituada com outra forma de metodologia, muita coisa era nova para mim. Por exemplo, como me comportar na observação: fazer anotações seria inibidor? Rapidamente, isso foi resolvido, logo que percebi que os outros participantes tomavam também suas notas. Precisava, ainda, conhecer os termos específicos da área para o estabelecimento de diálogo, trazendo, ao mesmo tempo, as analogias com outras manifestações artísticas. Temia ser muito teórica, pois isso sempre cria obstáculos para as interações buscadas. Os diálogos entre universidade e comunidade artística são marcados, muitas vezes, por resultados desastrosos, quando não é encontrada uma linguagem comum. Essa preocupação e essa incerteza mantiveram-se até o término do projeto.

Outro obstáculo enfrentado nesse acompanhamento foi o fato de, muitas vezes, surgir [pag. 083] a necessidade de emitir julgamentos estéticos acerca de algum momento do processo, como, por exemplo, julgar a qualidade de uma cena proposta. Como crítica de processo, sempre me coloco na posição de tentar compreender as buscas estéticas do(s) artista(s) estudado(s). Não interessa se o crítico optaria por outras escolhas nos momentos em que os artistas enfrentam a diversidade de caminhos a serem tomados, mas sim entender as tendências dessas decisões.

Essas primeiras dificuldades, se não foram totalmente vencidas, foram de algum modo minimizadas. Em algum momento não definido, de observadora externa ao percurso de criação do grupo, passei a me sentir parte do processo. É, assim, a partir dessa perspectiva que passo a apresentar o resultado dessa observação — um caso de crítica de processo.

Ao longo do tempo, ficou explícito que o percurso era conduzido por propostas que se sustentavam em uma sólida vertente ética. Sob esse ponto de vista, havia uma contínua discussão sobre o comprometimento que envolvia todos, pelo fato de o projeto estar sendo desenvolvido em um órgão público. Isso estava implícito em uma das questões propostas pelas diretoras para todos os participantes: "no seu entendimento, que outras ações semelhantes a essa é possível esperar de uma companhia oficial [pag. 084] de dança, que entende seu papel político no cenário nacional da dança?". Esse comprometimento estava na base da proposta estética do projeto, que poderia ser definida como a necessidade de questionamento de modelos de atuação e a conseqüente busca de modos de romper com uma matriz codificada ou um corpo com memória cristalizada. Desse modo, o que se propunha era o abalo de uma tradição vivenciada pelo corpo dos bailamos. Como apropriar-se de seu corpo sem a máscara e as certezas do conhecido? O caminho escolhido para esse

questionamento de certezas foi a busca por diálogos múltiplos. Como bailarinos de uma companhia mantida por verba pública, via-se na pesquisa com o corpo um meio de evitar uma possível estagnação de procedimentos no âmbito da dança propriamente dita.

Foi, assim, propiciado e incentivado o estabelecimento de novas relações, pela exposição a diferentes experiências de naturezas diversas. Da instabilidade gerada, poderiam vivenciar descobertas ou novidades estéticas. Falarei desses diálogos mais adiante. Ao mesmo tempo, o projeto estético envolvia outra questão, de extrema importância para o grupo, que era a contínua reflexão sobre o processo pelo qual estavam todos passando e o questionamento, mais específico, sobre "que dança o meu corpo dança", nos diferentes momentos do percurso. [pag. 085]

Um projeto com esses propósitos, no caso da dança, exige encontrar caminhos diferentes daqueles já bem conhecidos pelo bailarino, o que envolve, entre tantas coisas, até a quebra de uma rotina de trabalho tão inquestionável como a seqüência da aula e o ensaio ou a clara diferenciação entre ensaio e espetáculo. Procuraremos, aqui, mostrar como se concretizou essa busca por novos modos de ação.

Como o próprio título do projeto reflete, ele era pautado pela proposta de interações. Um grupo à disposição de diálogos e de contaminações com a intenção de criar novas possibilidades. O ponto onde queriam chegar não era importante, mas, sim, o percurso, pois não se conhecia, com clareza, o modo como esse percurso seria mostrado publicamente. O grupo estava se expondo, assim, à investigação artística, cujos rumos são vagos, porém direcionadores.

A proposta de base dialógica partiu do convite para quatro bailarinos independentes integrarem o grupo. Era clara a intenção de incentivar as trocas de diferentes trajetórias. A eles foram adicionados os chamados pesquisadores ou teóricos, e duas alunas do curso de graduação em dança da Faculdade Anhembi-Morumbi (São Paulo), que foram convidadas para fazer registros videográficos. Houve ainda outros convidados, que foram chamados ao [pag. 086] longo do percurso. Eram, assim, oferecidas possibilidades múltiplas de interações com o outro, acreditando-se na relevância da ampliação das redes da criação como um possível meio para desestabilização das certezas. O que estava em jogo era o questionamento de matrizes codificadas, a partir da disponibilidade para ouvir e se alimentar do outro. Havia um pedido implícito nesses convites: queriam ser tirados da estabilidade e sair do conhecido. "O que o outro me propõe" e "O que o outro me oferece de possibilidades", eram questões latentes.

Essa proposta era ativada pelo conceito de antropofagia, muito presente nos questionamentos do grupo. Nesse sentido, observei, ao longo do processo, que houve uma vivência desse conceito pelo grupo, que se configuraria como: uma

forma de se apropriar do outro e do que ele oferece. Não me interessa só por aquilo que é meu ou não me contento com aquilo que é meu; ao mesmo tempo, aquilo de que me aproprio é por mim transformado, de acordo com minhas buscas, que se cruzam com as propostas do grupo.

As interações com o outro encontravam seus modos de manifestação em diversos estímulos externos, como, por exemplo, as tarefas propostas pelas diretoras, as conversas, normalmente, no final do dia de trabalho, as saídas para a rua, os filmes assistidos e as conversas [pag. 087] com visitantes. Era uma proposta de integração de outras vozes no processo, que foi marcada, em determinados momentos, por essas múltiplas relações interpessoais, que envolviam relação com diferentes campos teóricos e, principalmente, com pontos de vista diversos, como a psicologia, a crítica de dança, o olhar aguçado para o corpo de Bérqson Queiroz e minhas percepções sobre o processo de criação do grupo.

Tentando esclarecer a natureza dos diálogos, falemos de uma tarefa específica, em pares, geradora de uma cena, que passou a ser chamada de *toque*. Nesse caso, um bailarino, a partir de propostas diversas das diretoras, propunha desafios ao outro, para que novas possibilidades fossem criadas no corpo do outro. Todos pareciam aprender os verbos transitivos, como propor *algo para o outro*, sem fórmulas preestabelecidas, marcações e fixações de movimentos. Esse incentivo de estabelecimento de interações com o outro exige prontidão, atenção para aquilo que o outro diz, ou seja, estar aberto para ouvir o outro, nos mais diversos sentidos: a voz, a vontade e o desejo do outro e de seu corpo. As expressões usadas por eles para falar dessa proposta eram "acolha o que o outro propõe" ou "proponha ao parceiro novos modos de exploração". Como vemos, o contato físico, mas não só físico, foi permanentemente incentivado. [pag. 088]

Ao observar esses acontecimentos, mandei para o grupo uma imagem da rede de proteínas interagindo. O diagrama auxiliava-me a visualizar essas múltiplas ações de um elemento sobre o outro e eu via que era algo semelhante a isso que as diretoras buscavam.

Esses diálogos, travados ao longo do projeto vivenciado por esse grupo, levaram a discussões sobre como se daria a montagem dessas tantas vozes. Nesse contexto, foi trazido o conceito de hibridismo, pensando

[...] nas apropriações e acomodações que dão maior ênfase ao agente humano e à criatividade, assim como à idéia cada vez mais popular de tradução cultural, usada para descrever o mecanismo por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas. (Burke, 2003, p. 55)

É importante destacar que o tom de todas as discussões era muito pouco marcado por respostas, mas por muitos comentários sobre o enfrentamento das diferentes possibilidades que estavam sendo vivenciadas. Sentia-se que, nesses momentos, aconteciam alguns encontros sensíveis, carregados de uma energia criadora, como, por exemplo, quando foram retirados de dentro de uma improvisação movimentos que [pag. 089] transformavam o tubo de PVC em próteses do braço e da perna, dos bailarinos Lilia Shaw e Osmar Zampieri.

Embora o propósito não fosse fazer claras definições de acertos e erros, essas conversas, muitas vezes, caíam nesse campo. Havia questionamentos no ar sobre a resistência oferecida pelo corpo (e a conseqüente manutenção em território conhecido), ou seja, sobre o fato de o corpo não se colocar disponível para abalo de seus hábitos; no entanto, essas dificuldades não eram sempre tornadas explícitas. Nesses instantes, duas questões pareciam estar em jogo, a indisponibilidade para mudanças e a dificuldade de fazer reflexões sobre o processo pelo qual eles estavam passando.

Propostas dessa natureza envolvem desafios instigantes e problemas a serem enfrentados, como as diferentes reações dos membros do grupo. Como conseqüência, todos enfrentavam seus limites e suas possibilidades, que se traduziam em algumas perguntas, em certos momentos, ameaçadoras: "Como lidar com abandonos de modelos ou padrões conhecidos e enfrentar a ausência deles, levando em conta a liberdade para descobertas individuais?" ou "o que esse 'ensaio' que acaba de terminar nos faz pensar?". Como enfrentar a necessidade de encontrar uma resposta, primeiro em seu corpo e depois em seu discurso verbal, para a [pag. 090] pergunta "que dança meu corpo dança agora?". Isso significava buscar um novo corpo, que resiste, reage e responde.

Os limites ou as restrições são enfrentados com dificuldade e permanentemente transformados em desafios. Assim, aparecem momentos em que algo mais significativo era experienciado. Um percurso de criação de possibilidades internas, a partir de estímulos externos e internos (estímulos geradores) que dialogam com a tradição conhecida por aqueles corpos. Para falar dessas dificuldades, recorro a Klaus Vianna (2005, p. 52) que fala da importância "de estar aberto a". No contexto da discussão da criação como rede em construção, poderíamos falar da importância de aguçar a percepção das conexões dessa rede.

É interessante observar como algumas dessas dificuldades implicavam rever alguns conceitos inquestionáveis na área da dança, como o de repetição. A renovação desse conceito, por sua vez, levava a uma outra visão de ensaio. Agora, os exercícios de repetição deixam de ser um meio para chegar a uma ilusória perfeição ou a um modo de evitar erros futuros e, conseqüentemente, garantir acertos nos espetáculos. As repetições passam a ser meios para se

criarem possibilidades. Muitas vezes, a resistência se manifestava na negação das transformações que estavam acontecendo, em outras palavras, [pag. 091] em alguns casos, os bailarinos não se apropriavam da abertura à qual se tinham exposto e permitido.

Esse diálogo proposto mostrou-se de mão dupla: desse modo criou também em mim outras possibilidades. Como exemplo, no que se refere a essa questão das resistências ou limitações, compreendi como o corpo oferece resistência, conhece seus limites e, além disso, quando aberto para sua exploração livre, cria novas possibilidades. Eu conhecia a resistência de outras matérias-primas, como a palavra do escritor ou a tinta do pintor.

Desse modo, todos exploraram (ou se confrontaram com) esse espaço de possibilidades que, no caso específico desse projeto, significava viver a intensidade da diversidade de opções, sem escolhas. Abria-se, assim, mão das opções representadas pelos movimentos coreografados, ou seja, a fixação, pelas marcações, de alguns desenhos dos movimentos, que levaria aos ensaios pautados pelas repetições, discutidas acima.

É nesse sentido que essa nova experiência abolia a clara separação entre processo e obra ou entre ensaio e espetáculo. O novo era não haver expectativas sobre um espetáculo que aconteceria no futuro, mas passar, naquele momento, por um processo de criação com intensidade, trilhando caminhos novos para [pag. 092] o grupo. O propósito era o próprio processo. Ensaio e espetáculo confundiam-se. Muitas das conversas refletiram essa discussão sobre o conceito de ensaio que estava em questão. Era importante compreender que essas reflexões envolviam novos modos de envolvimento e comprometimento dos corpos dos bailarinos, implícitos em uma concepção diferente daquela vivenciada pela maioria deles. Como levar às últimas conseqüências aquilo que todos os artistas bem conhecem e que Klauss Vianna (2005, p. 100) descreve:

[...] insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido.

Até a rotina de trabalho foi alterada, inclusive os horários de ensaio, que dificilmente se modificavam anteriormente, foram flexibilizados e não eram sinalizados pelos toques da campainha, tão conhecidos de todos do universo da dança. Nesse sentido, houve a proposta, algumas vezes, de sair do espaço do Balé da Cidade em busca de novos ares, para o cumprimento de tarefas ou, em alguns momentos de impasse, crise ou cansaço. Nesses casos, não havia encontros por uns dias. A memória [pag. 093] de anos vividos sob outra rotina

chegava a provocar algumas reações interessantes. Por exemplo, em momentos de descanso, o tocar da campainha colocava alguns em estado de alerta e provocava uma natural movimentação em direção ao ensaio.

Mais tarde, próximo do fim do ano (e, conseqüentemente, fim do projeto), apareceu, de modo mais agudo, o debate de como lidar com outro conceito de espetáculo. Nem os termos conhecidos pareciam dar conta. Daí a tentativa de encontrar novas formas para nomear tanto ensaio como espetáculo. Falou-se em apresentação e demonstração cênica, por exemplo.

O próprio título do projeto foi alterado ao longo do tempo. No início, a proposta em tom de hipótese — *Diálogos possíveis* — foi apresentada com uma ficha técnica que incluía oito bailarinos da Cia. 2 mais quatro convidados. À medida que as experiências, se mesclaram, o projeto passou a ser denominado *Todos os 12*.

Alguns efeitos dessa experiência foram explicitados pelos bailarinos. Roberto Alencar, certo dia, comentou sobre o aprendizado, durante o processo, de que quando entrava em ação ou iniciava qualquer exploração de movimentos (improvisação), não estava entrando em cena com toda a expectativa e a carga emocional [pag. 094] de "se sair bem", assim como não estava se preparando para aquele dia que iria para o palco.

Ana Teixeira comentou, certa vez, que tinha encontrado a estratégia de dar nomes aos resultados das tarefas pedidas, como instrumento auxiliar da memória, evitando coreografar esses resultados ou cenas; em outras palavras, evitando a repetição de seqüências de movimentos, mantendo, assim, vivas as variedades de propostas.

Sobre essas tarefas, observamos que havia a preocupação de encontrar meios para propiciar esse espaço de possibilidades ou essa experimentação na rede de relações. Para isso, houve incentivos de ampliação das relações, além dos diálogos já mencionados. Eram propostos jogos, nos quais até as próprias regras podiam ser criadas, com todas as conseqüências de explorar uma liberdade não conhecida e descobrir novas limitações. Sabemos, no entanto, que, para que esse jogo aconteça, deve haver uma disponibilidade dos participantes, que precisam deixar-se levar. Quando isso não ocorre, a troca de experiências entre os participantes é frustrada, não há jogo e mais uma forma de resistência aflora.

Esses momentos de exploração de possibilidades localizaram-se nas propostas das tarefas (algumas verbais), pelas diretoras, que [pag. 095] passaram a gerar cenas. Nessa mesma matriz experimental que gerou a criação dessas cenas, a música ou as explorações sonoras (de Aguinaldo Bueno e Ricardo Iazetta) tiveram um papel importante. Os objetos disponíveis na sala também foram acionados a serviço desse espaço aberto de experiência. Sobre

esses objetos, vale destacar a relevância que adquiriram uns tubos de PVC, que foram explorados de diferentes maneiras (chutados, rolados, encaixados nas pernas c/ou braços como próteses, instrumentos de som, ampliadores vocais) e passaram a fazer parte de muitas cenas.

Essas cenas iam surgindo a partir de algumas seleções feitas pelas diretoras e, assim, voltavam em outros momentos do processo. Foi também pedido aos bailarinos que fizessem listagens das preferidas e das rejeitadas. Foram observadas muitas recorrências nessas avaliações, que, naturalmente, foram utilizadas como critérios seletivos para que essas experimentações fossem levadas adiante.

Os comentários das diretoras sobre a atuação dos bailarinos nessas cenas iam muito em direção à tentativa de não "interpretar" os movimentos. Aqui percebíamos algumas daquelas resistências, mencionadas anteriormente, que se traduziam na manutenção de padrões conhecidos. O que parecia que estava [pag. 096] sendo buscado é que algo acontecesse da natureza de movimentos, mas sem fazer parte de uma seqüência de eventos de uma narrativa.

O que surgiu, também como preocupação, foi a busca pelo tempo das cenas, em que se percebia que o critério implícito nessas discussões era a tentativa do não prolongamento, quando se entendia que a intensidade da seqüência de movimentos se perdia. Foi trabalho das diretoras selecionar os picos mais interessantes das cenas, sob o ponto de vista dessa exploração dos movimentos. Eram feitos recortes desses momentos considerados mais intensos, ou seja, quando a exploração dos movimentos atingia algum tipo de atração. O comprometimento com o gesto e a não preocupação com a "atuação dramática", na seqüência dos gestos, pareciam se relacionar com algum grau de qualidade.

Quanto à relação entre as cenas, procuravam-se variar os roteiros, formados por montagens de cenas. Mais uma vez sem preocupação narrativa, eram explorados diferentes modos de estabelecer nexos entre as cenas. É importante destacar que esses roteiros eram constituídos por fragmentos, que variavam de uma única cena a seis, acontecendo simultaneamente, sem que houvesse aparente relação entre elas. Essa concomitância de cenas sem hierarquias nos faz voltar à imagem de rede, [pag. 097] que apresentamos anteriormente e reforça os conceitos que sustentam o projeto. Ao mesmo tempo, foi observada uma espécie de contágio que se estabelecia em determinados momentos dessas seqüências apresentadas. Havia determinados momentos de concentração de tensão das ações simultâneas e outros, marcados por maior relaxamento na atuação dos bailarinos ou grupos de bailarinos atuando, aparentemente, isolados. Podíamos fazer um diagrama desses picos de intensidade.

A continuidade do processo passou a oferecer novos desafios, sobre os quais havia intensos debates. Discutia-se muito, por exemplo, como manter

esses ensaios/espetáculos ou espetáculos em processo, ao longo do tempo, ainda no espaço de exploração de possibilidades. O que estava em jogo era a manutenção do frescor dos pequenos encontros, ou seja, não deixar nada estabelecido, pois o conforto que essas formas fixadas poderiam oferecer tiraria a sensação de novidade. Mais uma vez, para que um propósito fosse atingido, foram buscados meios para tal. Muito se falou sobre a necessidade da manutenção de um estado de prontidão e atenção para, continuamente, estabelecer relações com o outro, sentir o outro, perceber o que o outro tinha como proposta e oferecer novos desafios para o outro. Não deixar o jogo acabar. **[pag. 098]**

Nesse sentido, houve uma alteração muito grande no olhar dos bailarinos. No início, os olhares eram individuais e abstratos para um horizonte ficcional, que parecia nada ver e, ao longo do tempo, observamos encontros de olhares. De modo semelhante, mais para o começo do processo, durante os roteiros, era criada uma espécie de coxia imaginária, onde os bailarinos que não estavam participando de uma cena específica, naturalmente, não estavam com os corpos atentos, como se não estivessem sendo vistos pelo público. No momento em que essa questão foi percebida, o estado de permanente alerta mudou a concepção de palco, de presença e de atuação.

É interessante observar que quando se aproximou o momento no qual o projeto seria mostrado para um público mais amplo, foram enfrentados, mais uma vez, novos momentos marcados pela dúvida. A relação com esse outro anônimo desencadeou uma série de novas preocupações, como a necessidade ou não de explicar o projeto para o público. Associada a essas questões, havia a preocupação da reação do público diante de um espetáculo/ensaio sem os contornos conhecidos de um espetáculo, como figurino, luz, etc. O linóleo era a única certeza. E as instruções para as mudanças de cena como seriam feitas? Como seria a relação de todos com os novos espaços? **[pag. 099]**

Parece que agora a preocupação com o encontro de cortes e passagens de uma cena para outra era maior. Como estabelecer a relação das partes com o todo, formando uma possível composição. Discutimos que havia semelhança desse momento do processo com a montagem no cinema. Muito se pensou em como seriam feitos os cortes de uma cena para outra, que envolviam, muitas vezes, alguma espécie de comando a cargo das diretoras.

A partir de longas discussões sobre essas dúvidas, chegou-se a algumas decisões. Para que as opções fossem feitas, foram testadas em estado hipotético as possibilidades que se apresentavam diante dos recursos disponíveis. No que diz respeito às instruções, passaram pela possibilidade de fones de ouvido, para chegar ao sinal de uma luz vermelha, comandado pelas diretoras de longe, fora do alcance dos olhos do público. Quanto ao figurino, adotaram as roupas de

ensaio. É interessante observar que, na maioria dos casos, foram mantidas as mesmas roupas em todas as apresentações, formando uma espécie de figurino de ensaio. Em relação à iluminação, optou-se pela manutenção das luzes da platéia acesas e a luz geral de palco. Só ao final as luzes do palco se concentravam em uma cena, mantendo as outras apagadas, fazendo uma espécie de referência aos espetáculos convencionais. Em nome da [pag. 100] manutenção da atenção e da difícil tentativa da não sedimentação das apresentações, sob a forma de espetáculos coreografados, eram propostos, pelas diretoras, em todas as apresentações, novos roteiros, que geravam novas montagens a cada dia.

Quanto às explicações para o público, pensamos, de início, na possível apresentação de um vídeo, antes do "começo" do espetáculo, com depoimentos de alguns daqueles que participavam do projeto, no qual as explicações seriam dadas. Depois chegamos à decisão de que, quando o público entrasse, já encontraria as cortinas abertas e alguns dos bailarinos no palco iniciando as primeiras cenas da montagem daquele dia. E o projeto seria explicado em uma gravação.

Algumas conclusões

Havia um problema que se colocava, ou melhor, um problema que se sentia porque não era claramente explicitado, e isso ocorreu nos últimos dias das apresentações no Centro Cultural São Paulo, que era o encerramento de um projeto com essas características que acabo de apresentar e discutir. Um paradoxo em questão: empregar delimitação de tempo em um projeto que se pautava pela experimentação ao longo do tempo. Como enfrentar um fim desse [pag. 101] projeto, marcado pela busca da não estagnação de formas e pelo incentivo de novas interações gerando permanentemente mobilidade. Enfim, como terminar um projeto aparentemente comprometido com a continuidade?

No entanto, já no início de 2006, depois de receber o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de São Paulo, já começaram a surgir novas propostas de continuidade, com algumas modificações. Houve o convite para apresentação de *Todos os 12* em Brasília, em abril. No entanto, um dos bailarinos convidados

— Ricardo Iazzeta — não pôde voltar para o projeto (ao menos, naquele momento). O projeto era o mesmo, sem ser o mesmo: a entrada do novo bailarino convidado — Mario Nascimento

— previa novos diálogos e novas interações. O projeto encontrou, assim, um caminho para sua continuidade com promessa de novas possibilidades.

Foi possível observar que algumas linhas de força ganharam consistência. Houve, em muitos casos de grande disponibilidade, o claro abandono daquelas

certezas da rotina de preparação de um espetáculo de dança, que todos seus participantes bem conheciam e cujos corpos guardavam em sua memória. Acredito que essa proposta ofereceu a alguns dos bailarinos uma nova visão de corpo e de dança, a partir de um abalo de formas já fixadas pela tradição [pag. 102] de coreografias fixas. Passaram, assim, a explorar livremente formas mais fluidas, saindo do conforto do estabelecido, desprovidas de parâmetros de certo e errado e abertas para o que outro podia oferecer. Talvez o desafio maior estivesse no conviver com a fragilidade, sem esperar que ela fosse superada.

Quanto às tentativas de não cristalização das apresentações, em busca da não automatização dos movimentos, muitos participantes do projeto (e aqueles que assistiram a muitas das apresentações) comentaram que as alterações dos roteiros não se mostraram suficientes. Como o projeto continuou, estratégias novas surgiram.

Depois disso, houve outros espetáculos com os oito bailarinos da Cia. 2 que participaram de *Todos os 12*. O primeiro foi resultado do projeto "Ação Criativa", com as criações "Dois Corpos que Caem" (Osmar Zampieri e Aguinaldo Bueno), "Óptica" (Andréa Maia) e "Um Jardim Além Dele" (Cláudia Palma e Armando Aurich), apresentados na Galeria Olido (São Paulo), em Goiânia, nos teatros de bairro de São Paulo e no Teatro Sérgio Cardoso (São Paulo). Depois, houve uma temporada de quatro noites de solos e duos no Teatro Municipal de São Paulo com outras obras do repertório da Cia. 2, de 2004, "Um outro corpo", direção de Mariana Muniz, com Cláudia Palma, [pag. 103] "Ponto final da última cena", de Sandro Borelli, com Mara Mesquita e Lilia Shaw, e "Freud, o homem", de Raymundo Costa. A última apresentação foi "Como é que faz pra sair da ilha", estreado na Galeria Olido de São Paulo, com direção artística de Key Sawao e Ricardo Iazzetta, que também foi apresentado nos teatros de bairro e no Teatro Sérgio Cardoso.

Foi interessante observar como a proposta do projeto foi levada adiante pelos corpos de alguns dos bailarinos. Nesses casos, ficou claro que eles se apropriaram dos resultados obtidos naquela busca por desestabilização e seguiram, sem repetição de uma fórmula. Aconteceu uma expansão associativa, assim como eu já havia observado em processos de criação na literatura e nas artes plásticas (ver Salles, 2006).

Nesses casos, anotações verbais e visuais mostram um percurso de ampliação de idéias. No caso da literatura de Ignácio de Loyola Brandão, foram observadas séries de anotações em que uma idéia é tomada como causa e a partir daí são imaginados efeitos em um jogo associativo mantido pela seguinte regra: se isso acontece, então provavelmente pode gerar aquilo ou aquilo outro, ou, etc. e, assim, surgem novas possibilidades de obras. De modo similar, no caso de algumas imagens dos cadernos de Daniel Senise, que aparecem de forma

recorrente, foi visto que um novo desenho não apaga os anteriores, mas parece ser contaminado [pag. 104] pelos outros e está, assim, impregnado de sua história no processo criador do artista. Os cadernos do artista mostram, desse modo, a construção de um vocabulário pessoal de imagens que foi ampliando suas definições, em cada desenho novo, por meio de uma série de associações visuais, gerada por uma justaposição prolixa de imagens. Às conquistas dos corpos de alguns bailarinos em *Todos os 12*, foram associadas outras possibilidades, gerando movimentos novos.

É importante destacar que essa indagação artística que sustenta esse projeto coloca a obra coreográfica em diálogo com outras manifestações da arte contemporânea, para além dos limites da dança, que tem posto em debate obras que são formas que se transformam, ou seja, obras que são processo. Obras que tendem a acontecer na continuidade ou na constante mobilidade das formas. Os limites entre obra e processo desaparecem. Se tomarmos obra como aquilo que é exposto publicamente, ela acontece exatamente nas conexões, que se renovam a cada atualização. Ainda nessa contextualização de *Todos os 12* na arte contemporânea, não podemos deixar de destacar a ênfase dada à permanente reflexão sobre o processo de criação. É nesse aspecto que a crítica, que aqui estamos propondo, pôde estabelecer diálogo com o grupo. [pag. 105]

[pag. 106] página em branco

IMPLICAÇÕES DOS ESTUDOS GENÉTICOS

A caracterização dos estudos genéticos exige uma discussão sobre algumas de suas implicações, que dialogam com concepções fortemente arraigadas a visões da obra de arte dentro de seus limites de um objeto acabado.

A ressurreição do autor

O estudo dos documentos de processo, esses prolongamentos do corpo e da mente do artista, leva-nos a sentir e ver a atividade da mão criadora permanentemente respaldada pelo artista: suas preferências, gostos e desejos direcionando sua ação. O gesto do pesquisador de participar, de certa forma, do ato de criação obriga-o a levar em conta aquele que faz a obra. Desse modo, o decreto do assassinato do escritor fica anulado, como Philippe Willemart (1986) constata: o autor não morreu. Com esses estudos, ele volta, inevitavelmente, a viver. O artista ocupa lugar de destaque como criador e artesão que vamos conhecendo pelo itinerário de seu caminho criativo. Os cadernos de anotações, as rasuras e as substituições nos [pag. 107] colocam muito próximos do artista e assinalam seu contato íntimo e contínuo com a obra em criação, não permitindo mais desconhecer esse sujeito. Vemos com nitidez a mão que constrói, hesita, rasura, escolhe, anota, recomeça...

O sujeito, segundo Louis Hay (1985), foi praticamente posto de lado pela crítica estruturalista: desacreditado, num primeiro momento, pela banalidade das explicações biográficas, foi, a seguir, excluído do texto pelo rigor teórico das análises formais. Entretanto, ele reaparece hoje no centro das novas interrogações. A Crítica Genética reencontra, de um outro modo, o artista.

O estudo dos registros do processo revela-nos um universo sob o ponto de vista do artista. Observamos como ele se relaciona com o mundo e como constrói sua obra no âmbito de seu projeto ético e estético.

Há uma forte relação entre este projeto artístico em construção e o próprio artista. Louis Aragon (1979) vê nas hesitações do escritor diante de seu próprio escrito hábeis condutoras do pesquisador às variações da escritura que são, na verdade, suaves modulações da própria música do escritor e seus retornos às margens de si mesmo.

Olhando ainda para as reverberações do (re)nascimento do autor e retomando, com certa restrição, as palavras de Louis Hay (1986), [pag. 108] que

ênfatizam o sujeito como centro das novas indagações, diríamos que os estudos genéticos não colocam o sujeito, precisamente, como centro das indagações, mas como parte dessas indagações.

A Crítica Genética, desde seu nascimento, quando centrada nos estudos literários, foge das amarras teóricas dicotômicas que sempre direcionaram os estudos críticos. Teorias que ora ênfatizam a relação autor/obra, ora obra/receptor e ora a obra em relação a ela mesma. O crítico genético, em seu interesse pelo processo, assiste ao espetáculo da construção de uma obra por uma mente criadora que, além de prever um leitor, tem no próprio criador o seu primeiro receptor. Não se perde, assim, nem a radicação da obra, nem o movimento dialógico contínuo entre as raízes e o desenvolvimento da obra por meio de suas futuras interpretações, sem mencionar as primeiras leituras que vêm do próprio artista. As dualidades são destruídas e uma relação triádica aflora.

Grésillon e Lebrave (1983) ressaltam, no âmbito da literatura, o papel do escritor como seu primeiro leitor, que tem, por sua vez, poderes diferentes de um leitor comum: é um leitor que é, ao mesmo tempo, o eu que escreve, que se lê, que se autocomenta, que reescreve, etc. Lebrave diz que escritura e leitura estão indissociavelmente intrincadas na produção [pag. 109] do texto. O autor e mais leitor do que escritor. É sempre possível corrigir, modificar, anular, enriquecer o enunciado já produzido. Essas correções são mais efeito da leitura do que da escritura propriamente dita. A gênese de um texto constitui, certamente, um caso de interação entre essas duas posições enunciativas, nas quais um mesmo sujeito é, sucessiva e simultaneamente, escritor e leitor. Cada releitura desencadeia uma reescritura: rasuras e novas versões. É o escritor colocando-se na posição de um leitor suposto que procura pesar o efeito produzido nele pela leitura do texto; assim, uma nova redação procura produzir um melhor efeito nesse leitor especial.

Para Almuth Grésillon (1985), dizer que todo escritor se relê pode significar que o escritor escreve e lê praticamente ao mesmo tempo, leitura essa que pode ter como consequência as "rasuras de escritura"; e pode significar, também, que o escritor se transforma em leitor crítico que revê seus escritos com olhos de outro, crítica essa que o leva às "rasuras de leitura".

Não há dúvida que podemos falar desse diálogo em todas as manifestações artísticas. Os verbos escrever e ler podem variar; no entanto, o que há de comum é o fato de o artista ser o primeiro receptor da obra em construção e, ao mesmo tempo, essa sua recepção, avaliativa e julgadora, leva-o a repensar (ou não) aquilo que [pag. 110] está vendo, lendo ou ouvindo e, conseqüentemente, fazer ajustes, cortar, adicionar, seguir em frente, etc. É nas decisões, ou melhor, nos critérios das decisões tomadas que se pode flagrar a presença do autor. O

acompanhamento de processos permite-nos falar de um autor (ou de uma autoria) que se constitui na relação com outros. De dentro das redes da criação retiramos, portanto, essa visão de autoria em uma perspectiva relacional, não centrada em um indivíduo isolado (ver Salles, 2006).

Gênese e valor da obra

Tomaremos de empréstimo as palavras de Valéry (1991, p. 84) para levantarmos outro aspecto, bastante importante, relativo aos estudos genéticos. Se pretendemos proceder com o máximo rigor admitido por tal matéria, devemos nos obrigar a separar com muito cuidado nossa procura pelo modo como se dá a geração de uma obra e a produção de seu valor, ou seja, os efeitos que podem ser originados aqui ou ali, nesse ou naquele leitor, nessa ou naquela época.

Imaginamos ser importante apontar para essa aparente limitação da Crítica Genética, ou seja, o fato de que seu propósito está centrado naquilo que Valéry chama de procura da geração de uma obra. Trata-se, na verdade, de uma [pag. 111] delimitação do objeto de estudo, mais do que uma limitação. Embora estudemos um objeto que vai adquirindo valor estético aos olhos de seu criador ao longo do processo, não faz parte do campo de ação da Crítica Genética o valor que lhe será conferido, no futuro, à versão considerada por ele em condições de ser entregue ao público. O foco de interesse, portanto, é o valor que o artista dá aos diversos momentos da obra em construção, levando a optar por esta ou aquela versão. Ficamos conhecendo, assim, os valores (ou alguns valores) estéticos daquele artista que conduzem a construção de suas obras e não os valores do crítico. Acreditamos que esse aspecto tenha ficado claro ao discutirmos, na parte "Crítica Genética em Ação", a dificuldade encontrada para avaliar um movimento de um bailarino sem compreender o que estava sendo buscado pelo grupo.

O estudo do processo nos dá condições, por vezes, de conhecer os efeitos que o artista espera que sua obra cause. O material que temos em mãos não permite, na maioria dos casos, que tenhamos acesso aos efeitos propriamente ditos. Isso pode acontecer, às vezes, quando o artista junta aos documentos estudados textos críticos, tanto jornalísticos como acadêmicos.

O papel do crítico genético é, portanto, acompanhar o processo criador a partir de uma [pag. 112] determinada perspectiva crítica, na busca por explicações sobre o ato criador. Não cabe a esse crítico conferir (ou não) valor estético à obra nem às suas diferentes versões. Se assim procedesse, estaria deixando de ser fiel ao propósito central da Crítica Genética. Ao avaliar uma

possibilidade de obra, está, necessariamente, paralisando um dos momentos do processo e, assim, deixando de observar a criação em sua mobilidade.

Documentos materiais do processo criativo

Ao longo da caracterização do objeto de estudo da Crítica Genética, enfatizamos o fato de que essa crítica lida com índices do funcionamento de um processo criativo. Isso parece-nos importante de ser discutido, na medida em que deve ser ressaltado que esse estudo caracteriza-se por ser uma pesquisa que vai além de uma mera especulação. No entanto, não se pode olhar para os documentos que povoam este estudo como uma possibilidade de se estabelecer, de forma mecânica, a obra publicada como um efeito de determinadas causas cujas provas os registros dos artistas nos oferecem. Longe dessa conclusão simplista, é a própria [pag. 113] objetividade do objeto de estudo que permite afirmarmos que o material que temos em mãos não explica tudo.

Lidamos com índices do percurso, como já foi ressaltado, e não o processo propriamente dito. Não temos acesso a todos índices, ou seja, a todos os registros que o artista faz ao longo do processo. Além disso, o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros. Desse modo, por mais completo que seja o dossiê com o qual lidamos, não temos acesso a todo o caminho criativo, mas a muito desse percurso.

O crítico genético identifica-se com o personagem de G. Tomasi di Lampedusa (apud M. Maffesoli, 1984, p. 64), em *O Leopardo*, para quem as expedições através daquele

[...] prédio ilimitado eram intermináveis; partia-se como que para uma terra desconhecida, e era de fato uma terra desconhecida, pois o próprio Dom Fabrício jamais havia posto os pés em muitos apartamentos e recantos. Isso lhe trazia enorme satisfação, e ele repetia que um palácio onde todos os compartimentos são conhecidos, não é digno de ser habitado.

Retomando a idéia de que os documentos dos processos criativos deixam transparecer um percurso permanente de tomadas de decisão, pode-se afirmar que o crítico genético é, [pag. 114] portanto, um observador de muitas das escolhas que o artista se obriga a fazer ao longo de um percurso de trabalho sensível e intelectual. O instante poético, explica Bachelard (1986), é, essencialmente, uma relação harmoniosa entre dois contrários. No instante

apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. Muitas das escolhas são resultado de decisões tomadas sem critérios explícitos ou conscientes. Estamos focalizando a criação como um inegável fazer consciente e não consciente e um trabalho sensível e intelectual.

O crítico genético, ao estabelecer relações entre as diferentes informações oferecidas pelos documentos, consegue, muitas vezes, apreender alguns dos critérios que direcionam as escolhas do artista.

Talvez pela existência de "compartimentos não conhecidos", mesmo desmontando um processo criativo como o crítico genético faz, a atração pela obra assim como é entregue ao público não termina. Conhecer os bastidores criativos dá-nos uma certeza: conhecemos as peças (ou algumas peças) do quebra-cabeça, mas a magia de colocá-las em seus devidos lugares continua ou aumenta. Se tudo conhecêssemos, poderíamos nós mesmos remontá-lo, e temos certeza de que isso [pag. 115] é impossível. Conhecemos mais, mas assim mesmo muito desse toque criador e sensível fica sem ser explicitado.

Além disso, o crítico genético vê que o processo criativo não é feito só de *insights* inapreensíveis e indiscerníveis, como romanticamente alguns gostam de pensar. Há, sim, esses momentos sensíveis da criação, aos quais não temos acesso; momentos que são fonte de idéias novas, ou seja, momentos de criação. O crítico genético assiste à continuidade, no fluxo do processo criativo, desses instantes iluminados. A pesquisa genética concentra-se na continuidade do pensamento que se vai desenvolvendo em direção à concretização desses momentos de descoberta. É a ação, mediada pelo pensamento e pelas sensações, que faz a obra se desenvolver. O corpo físico da obra modifica-se lentamente e seu sentido cresce incorporando novos elementos e descartando antigos. É esse trabalho que torna o poema utilizável, segundo Maiakóvski (1984). O momento sensível é uma promessa de vida poética — um devaneio que se quer exprimir — que só nascerá para a vida e assim se expressará se for modelado pela mão criadora. É exatamente esse tempo de modelagem o campo de trabalho do crítico genético, por isso ele pode falar do momento do artesanato criativo que aprisiona e atualiza a descoberta de caráter fugaz. [pag. 116]

Autocorreção do processo de pesquisa

Voltando ao objeto de estudo da Crítica Genética, é importante apontar para o fato de que os documentos oferecem a permanente possibilidade de se reverem conclusões. A possibilidade de se voltar ao objeto que está constantemente à prova de verificação permite que o próprio pesquisador ou

outros que se dediquem àquele mesmo dossiê revejam a sua interpretação.

Há, também, a possibilidade de que surjam novas interpretações que não neguem, necessariamente, as anteriores. Estas podem adicionar algo de novo, adensando a interpretação que as precedeu e, assim, abre-se o caminho para um crescimento contínuo e, praticamente, infinito do conhecimento relativo àquele objeto específico em estudo.

Estudos sobre criação e a crítica de arte

A Crítica Genética veio, certamente, para inovar os estudos sobre o processo criativo, um campo repleto de pesquisas de natureza dedutiva e, ao mesmo tempo, renovar e enriquecer os estudos sobre a obra de arte.

Quanto às pesquisas sobre o processo criativo, podemos afirmar que muito já foi **[pag. 117]** discutido em estudos sobre a obra publicada. Poéticas, ensaios teóricos sobre o processo criativo, depoimentos e entrevistas já foram também fonte de estudos sobre a criação de um determinado autor. Sem dúvida alguma, não podemos negar a relevância dos dados fornecidos por essas fontes; informações essas que, aliás, muitas vezes, auxiliam o crítico genético. No entanto, não podemos nos esquecer que poéticas e ensaios teóricos são textos que já sofreram uma elaboração criativa, passaram por seu processo criador e, muitas vezes, até passaram por editores. De modo semelhante, se procuramos por informações sobre o processo criativo, depoimentos e entrevistas exigem do criador um poder introspectivo bastante desenvolvido. O crítico genético depara-se com a grande complexidade do processo criativo. É nesse contexto que entendemos a dificuldade que muitos artistas enfrentam ao responder a pergunta tão comum: "como é seu processo criativo?". Qualquer resposta que seja envolve seleção de algum aspecto ou, talvez, alguns aspectos dessa densa rede de acontecimentos. Como lembra Valéry (1991, p. 176):

O espanto ultrapassa tudo, quando percebemos que o autor, na imensa maioria dos casos, é incapaz de se dar conta, ele próprio, dos caminhos tomados e de que ele é detentor de um poder cujos mecanismos ignora. **[pag. 118]**

É importante destacar que todas essas informações são relevantes para o crítico genético, na medida em que sejam estabelecidas relações com os outros dados obtidos ao longo da pesquisa. Não se deve tomar nenhuma informação de modo absoluto, nem isolado.

A Crítica Genética pode, também, lançar novas luzes sobre velhos temas que sempre instigaram a crítica de arte. Louis Hay (1985, p. 150) assim exemplifica esses possíveis caminhos que a Crítica Genética pode oferecer para antigas reflexões:

É sem dúvida possível avançar na reflexão sobre a coesão ou a fragmentação de uma obra, quer dizer, a produção de um autor. Por outro lado, os conceitos de intertextualidade ou de historicidade podem ser também submetidos à prova de seu trabalho, na medida em que este último nos permite recuperar os documentos, as observações e as experiências de que o autor se nutriu.

Podemos levantar uma série de discussões que envolvem a produção artística, cujas conclusões podem ser ampliadas com dados vindos da Crítica Genética: a relação entre forma e conteúdo, influências, biografismo, entre outras.

A análise dos documentos de processo, longe de substituir a crítica de arte, tem o poder de ampliar a visão sobre a obra, sendo fiel a seu propósito. A obra é, antes de mais nada, o **[pag. 119]** elemento propulsor dos estudos genéticos: se não existisse a obra, não haveria o interesse de compreender seu modo de fabricação.

Há, no entanto, diferenças básicas entre essas duas abordagens: objetos e propósito. Quando foi feita a demarcação dos limites na Crítica Genética, ficou claro que esta engloba a obra, assim como é mostrada publicamente, aos outros documentos do processo. A obra age como referência de análise, pois representa a forma mais próxima daquilo que o artista desejava de sua obra. As críticas de arte e a crítica literária não concentram sua atenção no acompanhamento do modo como a obra foi feita, mas sim na interpretação da obra. São duas abordagens para a obra de arte, com objetos e propósitos diferentes.

Desse modo, a Crítica Genética, oferecendo outra abordagem para a obra de arte, renova velhas discussões da crítica de arte e pode também dar nova direção para a leitura de um determinado artista ou, mais especificamente, de uma determinada obra de um artista; embora esteja claro que não é esse seu objetivo primeiro. Após um estudo genético, chega-se, sem dúvida alguma, à obra com um arsenal informativo sobre a construção daquela obra, extremamente rico, que auxilia ou dá uma nova dimensão para a compreensão da obra. São informações sobre os procedimentos construtivos **[pag. 120]** daquela obra, ou seja, informações internas àquela criação específica que a leitura da obra publicada não teria condições de fornecer.

Estética em criação

Partindo da discussão de que os estudos genéticos podem renovar os estudos sobre a obra de arte e ampliando o âmbito dessas conclusões, pode-se dizer que a Crítica Genética abala, de certo modo, a concepção de estética tradicionalmente relacionada à obra entregue ao público — a obra de arte fechada na perfeição de sua forma final. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento defrontam-se com a obra em permanente revisão — balbuciante e inacabada. A Crítica Genética manuseia um objeto estético, ou melhor, um objeto que vai adquirindo caráter estético ao ser aceito por seu criador. Pode-se pensar, nessa perspectiva, numa "estética em criação", em perpétuo devir.

Como o estudo genético confronta o que a obra é com o que foi, com o que poderia ter sido ou ainda com o que quase foi, ele contribui para, por um lado, forçar a ver em cada fase um possível término — uma possível obra — e, por outro lado, contribui para relativizar a noção de conclusão e, assim, ver aquela forma, considerada final pelo artista, somente como um ponto [pag. 121] final suportável. Ao mesmo tempo, como cada momento do processo contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, um momento do processo, pode-se falar numa estética do inacabado ou da incerteza.

A criação apresenta-se como um momento em que tudo é infinitamente perfectível. A obra em criação é sempre mutável. É exatamente essa perfectibilidade levada ao seu limite máximo que deixa tão aparente o movimento do processo de criação, rumando para a obra considerada, pelo artista, passível de ser mostrada.

Valéry (1984, p. 77) explica essa característica do processo criativo:

Chegamos ao trabalho pelo trabalho. Aos olhos desses amantes de inquietude e de perfeição, uma obra nunca está acabada — palavra que, para eles, não tem qualquer sentido — e sim abandonada; e esse abandono que a entrega às chamas ou ao público (seja ele efeito do cansaço ou da obrigação de entregá-lo) é uma espécie de acidente para eles, comparável à ruptura de uma reflexão que a fadiga, o aborrecimento ou alguma outra sensação vêm anular.

A idéia de que a obra pode sempre ser alterada leva-nos a conviver com a insatisfação do artista: haverá sempre algo a ser melhorado, uma forma mais adequada de representar aquilo que o artista busca. O crítico genético [pag. 122] observa esse processo de maturação da obra. O momento da colheita é

determinado pelo próprio artista: quando aquela forma o satisfaz, quando aquela forma parece ser a melhor representação de seu propósito ou quando "por cansaço" aquela forma é eleita a possível naquele momento.

O tempo do suporte material da criação que o crítico genético tem em mãos espelha o tempo da criação, com todas as distorções de uma imagem especular. A criação mostra-se como um momento de paz, se tomarmos as inquietações de Benjamin (1987) diante do homem que não cultiva o que não pode ser abreviado e diante dos tempos ultrapassados em que o tempo não contava. O tempo, guardado nos registros do artista, é, por sua vez, o grande aliado do processo criativo, que se manifesta como uma lenta superposição de camadas móveis. Na arte, um trabalho artesanal, o tempo não conta. Os documentos do processo criador têm o poder de guardar o tempo que não pode ser abreviado, o tempo de busca.

O artista parece ser guiado pela regra da esperança, não incorrendo no pecado imperdoável de pensar que isto ou aquilo não poderá, ao menos algum dia, ser conhecido, fazendo uma analogia com o modo como Peirce descreve o trabalho do cientista. Ele luta pela conquista do impreciso por meio de lances nítidos e precisos [pag. 123] de artesanato. Ele empenha-se nessa permanente tentativa de um dia encontrar a obra desejada.

Essa conquista ou a concretização de seu desejo manifesta-se como um grande jogo do artista com ele mesmo, com sua obra em formação e com o mundo. Os documentos de processo são, na verdade, um dos campos onde o artista joga. As regras são por ele estipuladas e baseadas na incerteza, na imprevisibilidade e na aventura. Assim, vem à tona o impulso lúdico que, em muitos momentos, incita à criação.

Revelação de poéticas

Em toda prática criadora, há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica, que, por sua vez, atam a obra daquele artista como um todo. São princípios, de natureza geral, marcados pela singularidade do artista, que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal e singular. Estamos falando de uma teoria, manifesta na ação do criador, que os documentos, por sua vez, (res)guardam. Isso implica dizer que em toda ação criadora há uma teoria implícita.⁴ O papel do crítico genético é retirar dos documentos do artista, com [pag. 124] os instrumentos que ele tem à sua disposição, essa teoria e, assim, uma poética vai sendo mostrada.

Presenciamos o modo como os caminhos daquele processo se encontram

⁴ Ver discussão sobre projeto poético em Salles (1998)

em direção àquela obra. A própria existência desses suportes da criação, o material de análise propriamente dito, leva-nos a esse sistema de organização. O artista caminha da desorganização que ele tem para a forma de organização que busca. Cabe ao crítico compreender aquele sistema específico.

Para que a obra seja construída, o artista anota, pesquisa, experimenta. Nesse percurso, ele registra aquilo que lhe parece necessário sob a forma de diários, planos, diagramas, etc. Não interessa o caráter desses passos, contanto que o auxiliem. Esses meios, além disso, podem ser adaptados ao fim; a variedade desses meios, que os diferentes documentos nos revelam, é a comprovação do que estamos discutindo. Daí podermos falar em processos de criação e não de um só processo. Pode haver variações de processos de um artista para outro, como também em um mesmo artista, como Mário de Andrade (1982, p. 111) percebe: "Eu não tenho como certos escritores dizem ter, pelo menos 'dizem', um processo único de criação artística". [pag. 125]

O artista, nessa busca por suportes que realmente o ajudem, por algum motivo, a chegar à obra, vê-se diante da constatação de Peirce:

Pessoas que constroem castelos no ar, na sua maioria, não realizam muito; mas todo homem que realmente realiza grandes feitos elabora castelos no ar, mas depois penosamente os copia em chão firme.

O crítico genético lida exatamente com essa cópia, em chão firme, dos castelos do artista, um dia elaborados no ar, que ganham contornos mais definidos ao longo de sua construção.

Arnheim (2006) percebe algo semelhante ao acompanhar os esboços de Picasso para *Guernica*: a combinação de crescimento e execução, no processo criativo, leva a um procedimento que não pode ser descrito como a elaboração sucessiva de fragmentos ou partes, mas sim a elaboração de entidades particulares, cada uma das quais atuando dialeticamente sobre a outra. Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à complexidade do todo da composição. [pag. 126]

Novos horizontes da Crítica Genética

Os estudos de Crítica Genética sempre mostraram uma forte tendência em direção à busca pela singularidade de processos criativos específicos. Por necessidade científica, alguns pesquisadores vêm avançando em direção a uma generalização sobre o processo de criação, levando a princípios que norteiam uma possível morfologia da criação. A história das ciências mostra movimento

semelhante em outros campos do conhecimento: o estudo das singularidades necessitando de generalizações. Os estudos genéticos, assim como se desenvolveram no Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP, têm caminhado em direção a uma possível teoria da criação (de base semiótica), ou seja, ferramentas gerais que tiveram como ponto de partida estudos singulares de documentos e que, ao mesmo tempo, se alimentam desses estudos.

O acompanhamento teórico-crítico de vários processos levou-nos à observação de algumas características comuns nesses percursos, que nos possibilitam chegar a essa teorização de natureza geral dos processos de criação. As comparações e os contrastes entre as singularidades, mais a adição de informações advindas das mais diversas fontes, como depoimentos, [pag. 127] entrevistas, diários, *making of's* apontam para esses instrumentos analíticos de caráter mais amplo.

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É com base nessas aparentes redundâncias que se pôde estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabe. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas; pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo.

Se, por um lado, os estudos genéticos ganharam em extensão na ampliação dos limites de manuscrito para além da literatura, por outro lado, na procura por princípios de natureza geral, os estudos das singularidades ganham na profundidade de seus resultados. Esse projeto de ir ao encontro de uma possível morfologia do ato criador levou a uma inversão de perspectiva dessas pesquisas.

Abre-se, assim, a possibilidade de se desenvolverem pesquisas comparadas. Passamos a ter instrumentos de comparação e contraste, tanto no que diz respeito a diferentes autores [pag. 128] de um mesmo meio de expressão quanto a estudos comparados entre processos de criadores de diferentes áreas. Podemos citar dois exemplos dessa metodologia comparativa: a dissertação de Laís Guaraldo (2000), já mencionada, que comparou cadernos de viagem, e a de João Vicente C. Bertomeu (2002), que lidou com cinco campanhas publicitárias.

Tínhamos, no início da história do desenvolvimento da Crítica Genética, estudos gerando conhecimento sobre alguns processos. A metodologia do estudo de documentos era, naquele momento, mais geral do que os resultados singulares aos quais as pesquisas chegavam. Eram pesquisas específicas que caminhavam, necessariamente, para singularidades. À medida que uma possível teoria da criação é configurada, há uma inversão de perspectiva. A teorização

passa, naturalmente, a ser mais geral do que os estudos de caso. De um certo modo, a metodologia dos estudos genéticos passa, assim, a estar a serviço de algo mais amplo, que é a teorização sobre o processo criador.

É importante ressaltar que todos esses tipos de pesquisa vêm convivendo, em termos científicos, de forma bastante fértil, na medida em que não há o abandono de uma tendência em detrimento de uma, mais nova, que esteja surgindo. Há estudos de Crítica Genética de [pag. 129] artistas específicos, caminhando lado a lado com pesquisas que buscam os aspectos mais gerais do ato criador.

Os estudos de processos específicos mostram que essas características gerais apresentam seus modos singulares de manifestação. Essas ferramentas amplas são aspectos da criação que podem ou não estar presentes em um determinado dossiê (ou conjunto de documentos de um processo) e que podem aparecer em diferente gradação de um sujeito para outro. Cada processo é singular, pois as combinações dos aspectos gerais são absolutamente únicas.

Percebemos, assim, que essa teorização sobre a criação, ao oferecer uma abordagem processual, adiciona ao olhar retrospectivo da Crítica Genética uma dimensão prospectiva de uma crítica de processos criativos, ou seja, um modo de se discutirem objetos em movimento, ou uma forma de acompanhar os processos em ato, como vimos em "Crítica Genética em Ação".

Em seu percurso de expansão, a Crítica Genética está chegando ao conceito de processo em sentido bastante amplo, e apontando, assim, para a relevância de se observarem fenômenos inseridos em seus processos ou em uma perspectiva de processo: uma abordagem cultural em consonância com as interrogações contemporâneas (Biasi, 1993). [pag. 130]

O que passamos a ter é outro instrumento para nos aproximar das diferentes formas de comunicação, uma perspectiva comum para se pensarem esses fenômenos ou "princípios organizadores que permitem ligar os saberes e lhes dar sentido", como fala Morin (2000, p. 21). Está, assim, sendo oferecida uma abordagem para esses fenômenos que enfoca processos de construção e não produtos.

Algo é certo: o crítico genético ainda tem muito a fazer por essa abordagem, que não nasceu há muito tempo, e isso instiga-o a continuar. A certeza de que se trata de um campo que ainda pode ser muito explorado estimula muitos pesquisadores.

O abalo produzido pela Crítica Genética, como Louis Hay nos alertou em 1985, ainda não cessou de produzir seus efeitos. Continuará sendo um desafio para a pesquisa ao longo dos próximos anos. [pag. 131]

[pag. 132] pagina e branco

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário (1982). *Lição de Amigo*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- ARAGON, Louis (1979). "D'un grand art nouveau: la recherche". In: *Essais de Critique Génétique*. Paris, Flammarion.
- ARNHEIM, Rudolf (2006). *The genesis of painting: Picasso's Guernica*. Berkeley, University of California Press.
- BACHELARD, Gaston (1986). *O Direito de Sonhar*. São Paulo, Difel.
- _____ (1990). *Fragmentos de uma Poética do Fogo*. São Paulo, Brasiliense.
- BELLEMIN-NOEL, Jean (1977). Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte. *Littérature: genèse du texte*, n. 28, pp. 3-18.
- BENJAMIN, Walter (1987). "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense.
- BERTOMEU, J. V. C. (2002). *Criação na propaganda impressa*. São Paulo, Futura.
- BIASI, Pierre-Marc (1988). "Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre". In: *Encyclopedia Universalis Symposium*, n. 2, pp. 466-476.

[pag. 133]

- BIASI, Pierre-Marc (1993). "L'Horizon Génétique". In: HAY, L. (org.). *Les manuscrits des écrivains*. Paris, Hachette/CNRS Éditions.
- BORGES, Jorge Luis (1976). "O jardim dos caminhos que se bifurcam". In: *Ficções*. Porto Alegre, Globo.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola (1982). *Não Verás País Nenhum*. Rio de Janeiro, Codecri.
- BURKE, Peter (2003). *Hibridismo cultural*. São Leopoldo, Unisinos.
- CALVINO, Ítalo (1990). *Seis Propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras.
- CARPEAUX, Otto M. (1999). O bárbaro barbado. *Folha de S. Paulo*, Mais, 4 de julho.
- CHIPP, H.B. (1993). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes.
- DUCHAMP, Marcel (1987). Pensamentos. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 31 de julho.
- ERIBON, D. (1990). *Michel Foucault*. Paris, Flammarion.
- FERRER, Daniel (1998). "Le matériel et le virtuel: Du paradigme indiciare à la logique des mondes possibles". In: CONTANT, M. e FERRER, D. (org.). *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris, CNRS Éditions.

[pag. 134]

- FERRER, Daniel (2000). "A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá". In: *Fronteiras da criação: VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito*. São Paulo, Annablume.
- GOLDBERG, João Carlos (1999). *Catálogo da exposição (P)rumos — Me(n)tais*. Rio de

Janeiro, Galeria Anna Maria Niemeyer.

GRÉSILLON, A. e LEBRAVE, J. L. (1983). Avant-propos. *Langages*, n. 69, pp. 5-10.

GRÉSILLON, A. e WERNER, M. (cda.) (1985). *Leçons d'écriture; ce que disent les manuscrits*. Paris, Minard.

GRÉSILLON, Almuth (1991). Alguns pontos sobre a história da Crítica Genética. *Estudos Avançados*, v. 11, n. 5, pp. 7-18.

GUARALDO, Laís (2000). *A percepção artística nos cadernos de viagem de Delacroix e Gauguin*. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC.

HAY, Louis (1985). Le texte n'existe pas — Réflexions sur la critique génétique. *Poétique*, n. 62, pp. 147-158.

_____ (1986). Troisième dimension de La littérature.

In: I ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: O MANUSCRITO MODERNO E AS EDIÇÕES. *Anais*, FFLCH-USP.

[pag. 135]

JAKOBSON, Roman (1970). *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva.

JAKOBSON, Roman e RUDY, Stephen (1990). "Yeats 'sorrow of love' através dos anos". In: JAKOBSON, Roman. *Poética em Ação*. São Paulo, Perspectiva.

KAFKA, Franz (1954). *Journal*. Paris, Bertrand Grasset.

KEPES, B. (1969). *Et Lenguaje de la Vision*. Buenos Aires, Infinita.

KLEE, Paul (1990). *Diários*. São Paulo, Martins Fontes.

LEITE, Ronaldo. C. (1991). Do Egito à América, pirâmide é forma ideal. *Folha de S. Paulo*, 28 de novembro.

MAIAKÓVSKI, Vladimir (1984). *Poética*. São Paulo, Global.

MAFFESOLI, Michel (1984). *A conquista do presente*. Rio de Janeiro, Rocco.

MORIN, Edgar (2000). *A inteligência da complexidade*. São Paulo, Peirópolis.

NOVALIS, Friedrich von H. (1988). *Pólen -Fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo, Iluminuras.

PEIRCE, C. S. (1992). *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. CD-ROM Databases, IntelLex Corporation.

[pag. 136]

SALLES, Cecília A. (1990). *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e "Não Verás País Nenhum"*. Tese de doutorado.

São Paulo, PUC. SALLES, Cecília A. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo, Annablume.

_____ (2003). Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. *Revista Ars Eca*, pp. 88-108.

_____ (2006). *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo, Ed. Horizonte.

TEIXEIRA, L. R. (1998). *Ecos da memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo, Annablume. VALÉRY, Paul (1984). *A Serpente e o Pensar*. São Paulo, Brasiliense.

_____ (1991). *Variedades*. São Paulo, Iluminuras.

VIANNA, Klaus (2005). *A Dança*. São Paulo, Summus. WILLEMART, Philippe (1984). *O Manuscrito de Gustave Flaubert*. São Paulo, FFLCH-USP.

_____ (1986). O autor não morreu. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 3 de julho.

[pag. 137]

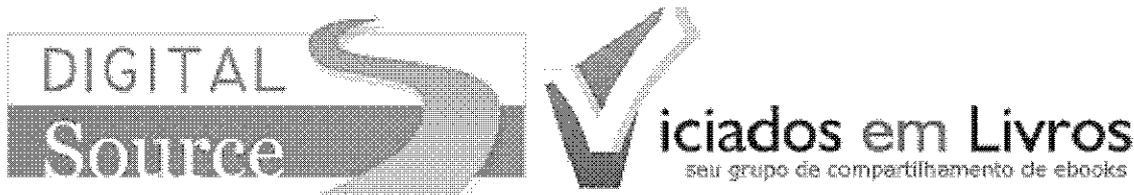
[pag. 138] página em branco

NOTA SOBRE A AUTORA

Cecilia Almeida Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética. É autora do livro *Gesto inacabado — Processo de criação artística* (São Paulo, Annablume, 1998), *Crítica Genética — Uma (nova) introdução* (São Paulo, Educ, 2000), *Redes da Criação — Construção da obra de arte* (Vinhedo, Editora Horizonte, 2006) e do CDROM *Gesto Inacabado — Processo de criação artística* (Lei de Incentivo a Cultura do Estado de São Paulo, 2000). **[pag. 139]**

Esta obra foi digitalizada pelo grupo Digital Source para proporcionar, de maneira totalmente gratuita, o benefício de sua leitura àqueles que não podem comprá-la ou àqueles que necessitam de meios eletrônicos para ler. Dessa forma, a venda deste e-book ou até mesmo a sua troca por qualquer contraprestação é totalmente condenável em qualquer circunstância. A generosidade e a humildade é a marca da distribuição, portanto distribua este livro livremente.

Após sua leitura considere seriamente a possibilidade de adquirir o original, pois assim você estará incentivando o autor e a publicação de novas obras.



<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>

[http://groups.google.com/group/Viciados em Livros](http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros)