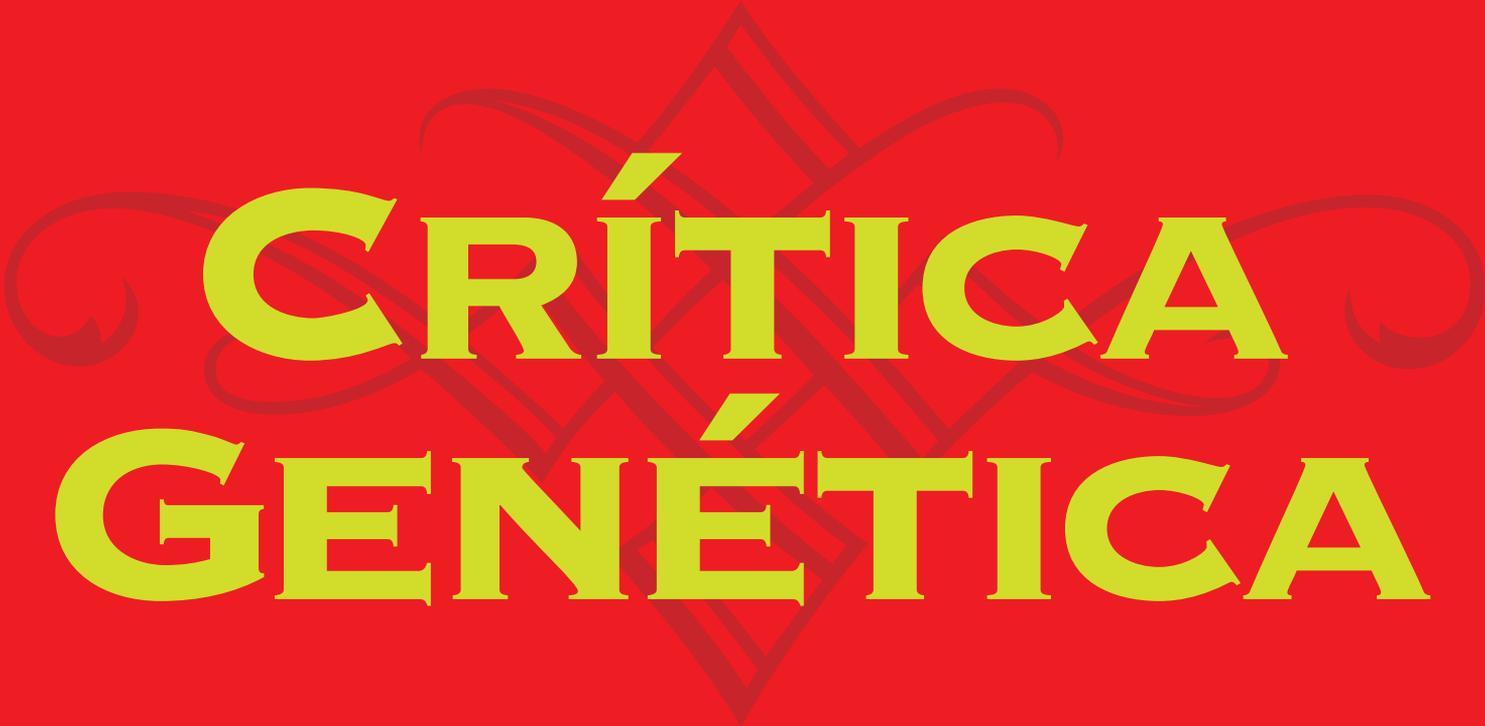


REVISTA DA SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA  
ANO 59 - NÚMERO 1 - JANEIRO / FEVEREIRO / MARÇO DE 2007

# CIÊNCIA CULTURA

TEMAS E TENDÊNCIAS

# CRÍTICA GENÉTICA



**3 EDITORIAL**

**4 TENDÊNCIAS**

PARA REMOVER A PALAVRA RAÇA DOS PRONTUÁRIOS MÉDICOS  
Sérgio D. J. Pena

**BRASIL**

**6 TECNOLOGIA A SERVIÇO DO CRIME**

**8 INSTITUTOS DE PERÍCIA USAM BIOLOGIA MOLECULAR NA INVESTIGAÇÃO POLICIAL**

**10 APROVAÇÃO DE LEIS PARA BIOPROSPECÇÃO EVIDENCIA INFLUÊNCIA DA MÍDIA NAS DECISÕES**

**12 PLANTAS MEDICINAIS SÃO POUCO EXPLORADAS PELOS DENTISTAS**

**14 BARCO ZONA FRANCA VERDE LEVA CIDADANIA À REGIÃO**



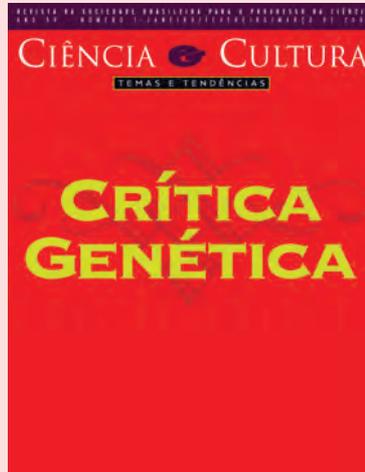
Divulgação

**15 O ESQUECIMENTO DA POLÍTICA E AS MUTAÇÕES NO MUNDO DAS IDÉIAS**

**16 CONCEITO DO QUE É TÓXICO MUDA ATRAVÉS DOS TEMPOS**

**NÚCLEO TEMÁTICO: CRÍTICA GENÉTICA**

ARTIGOS



**24**  
APRESENTAÇÃO  
**Gênese da gênese**  
Claudia Amigo Pino

**28**  
**Crítica genética e crítica literária**  
Verónica Galíndez-Jorge

**30**  
**Epistolografia e crítica genética**  
Marcos Antonio de Moraes

**33**  
**A criação literária na biblioteca do escritor**  
Telê Ancona Lopez

**37**  
**Crítica genética, história e sociedade**  
Roberto Zular

**40**  
**As ciências da mente e a crítica genética**  
Philippe Willemart

**44**  
**Crítica genética em expansão**  
Cecilia Almeida Salles  
Daniel Ribeiro Cardoso

**47**  
**Crítica de processo - um estudo de caso**  
Cecilia Almeida Salles  
Daniel Ribeiro Cardoso

**49**  
**A crítica genética e os acervos de músicos brasileiros**  
Flávia Camargo Toni

NOTÍCIAS .....51  
PESQUISAS .....52

**MUNDO**

**18 O QUE OS ITALIANOS PENSAM DA NANOTECNOLOGIA?**

**20 EMPRESA DO EQUADOR INVESTE EM TECNOLOGIAS DE PRESERVAÇÃO**

**22 INFÂNCIA PRÓXIMA À NATUREZA ESTIMULA PREOCUPAÇÃO AMBIENTAL NA VIDA ADULTA**

**CULTURA**

**55 BIBLIOTECA ELETRÔNICA**  
Royal Society disponibiliza seu acervo na internet

**56 ANTROPOLOGIA**  
*Afirmção da identidade indígena no esporte*

**58 AMAZÔNIA**  
Museu paraense retrata avanço científico na região

**59 LITERATURA**  
*Deu a louca na narrativa infantil?*

**51 CINEMA**  
Pesquisador debate tese de "cinematografia- atração"

**62 POESIA**  
EDSON CRUZ

**64 PROSA**  
LARA CRISTINA DE MALIMPENSA

# E X P E D I E N T E

---

CIÊNCIA  CULTURA

<http://cienciaecultura.bvs.br>

## CONSELHO EDITORIAL

Adalberto Luiz Val, Aldo Malavasi, Antonio Flávio O. Pierucci, Benício Schmidt, Carlos Alfredo Joly, Daniel Hogan, Dora Fix Ventura, Francisco César de Sá Barreto, Gilberto Velho, Hernan Chaimovich, Igor Pacca, João Lucas Marques Barbosa, Marco Antonio Raupp, Miriam Krasilchik, Reginaldo Prandi, Roque de Barros Laraia, Ruben George Oliven, Silvio Coelho dos Santos, Yonne Leite

### EDITOR CHEFE

Carlos Vogt

### EDITORA ASSISTENTE

Regina Pekelmann Markus

### EDITORES CIENTÍFICOS

#### Ciências Biológicas

Giles Alexander Rae, Miguel Trefaut Rodrigues

#### Ciências Exatas

Sílvio Salinas, Marcelo Knobel

#### Ciências Humanas

Eduardo Guimarães, Miguel Chaia

### EDITORA EXECUTIVA

Wanda Jorge

### EQUIPE DE REPORTAGEM

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia,  
Flávia Gouveia, Flávia Natércia,  
Gabriela di Giuglio, Germana Barata,  
Marta Kanashiro, Patrícia Mariuzzo,  
Paula Soyama, Sandra Muriello  
Rodrigo Cunha

### CAPA

João Baptista da Costa Aguiar

### DIAGRAMAÇÃO

Carla Castilho

Luís Paulo Silva (tratamento de imagens)

### REVISÃO

Daisy Silva de Lara

### CONSULTORES

#### Literatura

Álcir Pécora, Paulo Franchetti

### DIRETORIA DA SBPC

#### PRESIDENTE

Ennio Candotti

#### VICE-PRESIDENTES

Celso Pinto de Melo  
Dora Fix Ventura

#### SECRETÁRIA-GERAL

Lisbeth Kaiserlian Cordani

#### SECRETÁRIOS

Ingrid Sarti, Maria Célia Pires Costa,  
Oswaldo Augusto Brazil Esteves Sant'Anna

#### TESOUREIROS

Peter Mann de Toledo (1º tesoureiro)  
Sueli Druck (2º tesoureiro)

#### CONTATOS

#### Redação

[cienciaecultura@sbpcnet.org.br](mailto:cienciaecultura@sbpcnet.org.br)

Revista *Ciência e Cultura* - ISSN 0009-6725

**C**rítica genética é o tema central deste número da revista *Ciência e Cultura* dedicado a essa linha de reflexão e pesquisa dos estudos literários no Brasil. O conjunto de artigos que integram este Núcleo Temático coordenado pela professora Claudia Amigo Pino dão uma medida expressiva da importância dos trabalhos que vêm sendo produzidos já a partir do final dos anos 1960 e que foram anunciando, como precursores, a afirmação da tendência como uma vertente indispensável dos estudos críticos, históricos e teóricos da obra literária no país.

Desde o seu surgimento na França como reação às abordagens estruturalistas do texto literário, mas também como continuidade de várias conquistas metodológicas no tratamento de seu processo de criação, a crítica genética consolidou-se, definiu seu objeto de estudo, institucionalizou-se e difundiu-se de forma interativa e integradora por diferentes países. No Brasil, o professor de literatura francesa, Philippe Willemart, da Universidade de São Paulo, teve um papel fundador e tem sido uma militância intelectual eficaz nesse processo de institucionalização dessa corrente da crítica literária.

Telê Ancona Lopez, também da USP é, nesse sentido, uma precursora e sua dedicação apaixonada, disciplinada e inteligente à biblioteca de Mário de Andrade tem trazido à luz aspectos reveladores do processo criativo desse mais que importante poeta, escritor, estudioso e ensaísta do nosso modernismo.

Vários outros artigos de pesquisadores de destaque compõem o Núcleo Temático deste número da *Ciência e Cultura* e trazem para o leitor uma visão compreensiva e clara de uma corrente teórica e crítica fundamental para o entendimento dos intrincados processos envolvidos na gênese da obra literária.

Reportagens, notícias, informações completam o panorama deste número em que *Ciência e Cultura* é também literatura, em crítica, em prosa, em poesia.

CARLOS VOGT  
*Editor chefe, janeiro de 2007*

# PARA REMOVER A PALAVRA RAÇA DOS PRONTUÁRIOS MÉDICOS NO BRASIL

Sérgio D. J. Pena

A noção de *raças* humanas tem sido usada não só para estudar e sistematizar as populações humanas, mas também para criar um esquema classificatório que parece justificar a ordem social e a dominação de alguns grupos por outros. Assim, a persistência da crença na existência de *raças* está ligada à hierarquização dos grupos humanos em uma escala de valor. Nesse sentido, tal persistência é “tóxica”, contamina e enfraquece a sociedade como um todo. Neste artigo nós queremos defender o ponto de vista de que a classificação em *raças* não tem um papel útil na avaliação clínica do paciente individual e que a medicina brasileira só teria a ganhar banindo-a de seus cânones. Como o espaço disponível não permitirá entrar em detalhes sobre todas as facetas deste complexo problema, sugiro ao leitor interessado a consulta a outros textos recentes de nossa autoria sobre a mesma temática.

**ORIGEM DA IDÉIA DE RAÇAS HUMANAS E A INEXISTÊNCIA BIOLÓGICA DAS MESMAS** É relevante lembrar que o conceito de “raças humanas” como entidades hierárquicas distintas é relativamente moderno, só tendo emergido de forma explícita após o início do tráfico de escravos africanos, talvez mesmo como uma tentativa de conciliar a consciência cristã com as práticas de atrocidades da

escravidão. A mais influente classificação racial humana, baseada na diversidade morfológica que caracteriza populações de diferentes continentes, foi a do antropólogo alemão Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840). Em seu livro *De generis humani varietate nativa* (Das variedades naturais da humanidade) ele propôs a existência de cinco principais *raças* humanas: a caucasóide, a mongolóide, a etiópica, a americana e a malaia. A “raça” que incluía os nativos da Europa, Oriente Médio, Norte da África e Índia, foi chamada *caucasóide* porque Blumenbach achava que o “tipo” humano perfeito era o encontrado nos habitantes das montanhas do Cáucaso. Na ótica de Blumenbach, as *raças* eram entidades fixas, quase espécies diferentes. Vem daí a expressão *mulato* derivada de *mula* (um animal híbrido entre espécies) para designar os filhos de casamentos entre membros de diferentes grupos continentais humanos. Essa classificação *racial* cientificamente obsoleta infelizmente persiste até hoje na medicina, onde a expressão *caucasóide* ainda é comumente usada. Os avanços da genética molecular e o sequenciamento do genoma humano permitiram um exame detalhado da correlação entre a variação genômica humana, a ancestralidade biogeográfica e a aparência física das pessoas e mostraram que os rótulos previamente usados para distinguir *raças* não

têm significado biológico. Pode parecer fácil distinguir fenotipicamente um europeu de um africano ou de um asiático, mas tal facilidade desaparece completamente quando procuramos evidências destas diferenças *raciais* no genoma das pessoas. Uma plethora de linhas independentes de pesquisa molecular fornece evidências científicas incontrovertíveis de que *raças* humanas não existem do ponto de vista genético ou biológico. Apesar disso, o conceito de *raças* persiste como construção social e cultural em nossa sociedade.

**RAÇAS HUMANAS NA MEDICINA BRASILEIRA** O problema na medicina é que as *raças* continuam a ser vistas como verdades biológicas e não como meras construções sociais! Como exemplo, basta ler a bula no medicamento Cozaar, um bloqueador do receptor da angiotensina, vendido no Brasil pela Merck Sharp & Dohme, que contém o seguinte alerta: “Com base no estudo LIFE (Losartan Intervention For Endpoint Reduction in Hypertension — Intervenção com losartan para redução de desfechos na hipertensão), os benefícios de COZAAR® (Losartan potássico, MSD) na morbidade e mortalidade cardiovascular comparados aos do atenolol não se aplicam a pacientes negros com hipertensão e hipertrofia ventricular esquerda”. Este não é um exemplo

isolado, pois sabemos que Estados Unidos, bulas de 8% (15 entre 185) dos novos medicamentos introduzidos de 1995 a 1998 continham advertências sobre diferenças “raciais” em sua eficácia ou efeitos colaterais. Em 2005 a Food and Drug Administration (FDA) aprovou o medicamento BiDil® para tratamento da insuficiência cardíaca congestiva, mas somente para negros.

Com base nos critérios de autoclassificação do censo do IBGE, em 2000 a população brasileira era composta por 53,4% de brancos, 6,1% de pretos e 38,9% de pardos. O que representam esses números em termos de ancestralidade genética? Essa é a pergunta que tentamos responder usando as ferramentas da genética molecular. Os nossos estudos demonstraram que no povo brasileiro existe um alto índice de mistura genética que torna as características de aparência física, como cor da pele, olhos, cabelos, formatos dos lábios e do nariz, em indicadores muito pobres da origem geográfica dos ancestrais de um determinado indivíduo.

A fauna e flora dependem muito da geografia. Assim, diferentes origens geográficas significam exposições diferentes a elementos tóxicos do meio ambiente e a diferentes dietas. Como consequência, emergiram polimorfismos genéticos nos genes dos sistemas enzimáticos de detoxificação, representando adaptações seletivas ao padrão geográfico de elementos tóxicos da flora e dieta locais. Essas variações estão hoje em dia sendo detectadas pelos seus efeitos farmacogenéticos, já que o nosso corpo usa os mesmos sistemas enzimáticos para metabolizar medicamentos. Podemos usar em medicina clínica a aparência física, e mais particularmente a cor da pele, como um substituto dos testes genômicos específicos? A resposta é não, especialmente no Brasil, onde nossos dados

mostram que a correlação entre cor e ancestralidade é muito imperfeita. Espera-se que possamos em breve ter à disposição testes genômicos que nos permitam traçar o perfil farmacogenético do paciente e usar este perfil na decisão clínica. Até lá, devemos nos refrear de usar *raça* como substituta dos testes farmacogenéticos.

No consultório médico, o que está sendo examinado é um paciente individual e não um grupo populacional. A autoclassificação ou a avaliação médica do grupo racial de um paciente não tem nenhum valor em decisões sobre o diagnóstico, o tratamento farmacológico ou outras terapias. Isto não quer dizer que a pigmentação da pele do (a) paciente e outras características físicas não devem ser observadas e devidamente anotadas. Elas são partes integrais do exame físico e podem ter implicações clínicas. O que queremos defender é a retirada da expressão *raça* dos prontuários médicos no Brasil.

Alguns autores têm argumentado que as *raças* podem constituir-se em sub-rogadas de variáveis não-genéticas sociais e culturais, e que abrir mão dessa classificação significaria perda de correlações ambientais e prejuízo para a medicina e a população. Mas essa utilidade hipotética da classificação racial deve ser considerada no contexto dos seus possíveis riscos, sob uma ótica de relação risco-benefício, como tudo em medicina. Temos de tomar cuidado de não dar legitimidade a falsos indicadores e fazer todo o esforço para abandonar essas tênues correlações, atacando com firmeza as verdadeiras variáveis genéticas e ambientais que afetam saúde e doença.

**PELO BANIMENTO DO CONCEITO** Assim, o conceito de *raça* lembra uma casca de banana: vazio e perigoso. Vazio, porque

sabemos que *raças* humanas não existem como entidades biológicas. Perigoso, porque no passado, a crença de que *raças* humanas possuíam diferenças biológicas substanciais e bem demarcadas contribuiu para justificar discriminação, exploração e atrocidades, mesmo no contexto médico.

Existe consenso entre geneticistas e antropólogos que a única divisão biologicamente coerente da espécie humana é em bilhões de indivíduos e não em um punhado de *raças*. Esse fato deve ser absorvido pela sociedade e incorporado às suas convicções e atitudes morais. Vimos acima que independente da cor, a vasta maioria dos brasileiros tem simultaneamente um grau significativo de ancestralidade africana, europeia e ameríndia. O genoma de cada brasileiro é um mosaico altamente variável e individual formado por contribuições das três raízes ancestrais. Assim, não faz sentido falar em afrodescendentes ou eurodescendentes porque a maior parte dos brasileiros tem uma proporção significativa de ascendência africana, europeia e ameríndia. Além disso, por causa da pobre correlação entre cor e ancestralidade, não faz sentido falar sobre “populações” de brasileiros brancos ou de brasileiros negros. Assim, a única maneira de lidar eticamente com a variabilidade genética dos brasileiros é individualmente, como seres humanos únicos e singulares nos seus genomas mosaicos e nas suas histórias de vida. Do ponto de vista médico, esta conscientização nos leva a propor que o conceito de *raça* deveria ser banido da medicina brasileira e que a palavra *raça* deve ser eliminada dos nossos prontuários clínicos.

*Sérgio D. J. Pena é docente do Departamento de Bioquímica e Imunologia, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)*



## INTERNET

## Tecnologia a serviço do crime

Se alguém invadir remotamente seu computador e apagar todos os seus arquivos, nenhum crime terá sido cometido, segundo as leis brasileiras. Invasões, vírus de computador, destruição de dados e novas formas de condutas abusivas uniram-se a delitos “clássicos” como pedofilia, racismo e violência moral no ciberespaço, em prejuízo da vida das pessoas no mundo real. Os invasores são conhecidos popularmente como *hackers*, mas há controvérsias quanto a essa qualificação pois alguns consideram que o termo *cracker* define melhor os invasores (veja box). Se no início da internet os *hackers* foram vistos com simpatia, por sua espartezza e sagacidade, atualmente são encarados como criminosos. “Os danos são cada vez maiores diante da forte dependência tecnológica existente hoje na estrutura produtiva da sociedade”, diz o advogado especialista em direito cibernético Rodrigo Guimarães Colares, do escritório Martorelli e Gouveia. “Se você usa a internet, o risco de ser vítima de um crime tecnológico sempre existe”. Colares classifica os crimes tecnológicos em duas categorias. A primeira inclui crimes tradicionais que utilizam a internet como meio para sua prática: casos de pedofilia, ofensas

morais, racismo, plágio e incitação à violência. A estas ações, o especialista dá o nome de “crimes eletrônicos”. Na segunda categoria estariam as práticas ofensivas cujo fim é a lesão a dados ou sistemas computacionais, especialidade dos *hackers*. São os crimes chamados “informáticos”, que na maioria das vezes não têm previsão em lei no Brasil e, portanto, a rigor, não podem ser chamados de “crimes” no sentido jurídico da palavra, diferentemente do que ocorre em outros lugares do mundo.

Além de uma infinidade de sites e *blogs* destinados aos crimes eletrônicos, há o uso de sites de relacionamento, como o Orkut, para essas práticas ilegais. A polêmica envolvendo o Orkut está na omissão de seus gestores (a gigante Google) diante da incitação a ações criminosas, praticadas por usuários que criam perfis falsos (*fake*) para agir. “Esse é o grande trunfo dos criminosos”, afirma o advogado Márcio Benjamin, do escritório Costa Barros Associados. “Mesmo que se consiga identificar o computador de onde partem os delitos pelo endereço IP [número único que identifica cada computador conectado à internet], é impossível afirmar com certeza quem é o usuário que praticou o dano, sobretudo quando as ações partem de computadores localizados em *lan-houses* [casas de jogos de computadores e internet]”, diz Benjamin.

Entre as invasões e alterações ilegais nos sistemas informáticos de cidadãos e empresas, destacam-se roubo de senhas e informações sigilosas para fraudes financeiras, corrupção de arquivos e páginas da internet e, ainda, seqüestro de documentos importantes (seguido do pedido de altas somas em dinheiro para o resgate). No que diz respeito às fraudes financeiras, em 2005 houve no país um aumento de 579% com relação a 2004, segundo levantamento do Centro de Estudos, Resposta e Tratamento de Incidentes de Segurança no Brasil (Cert.br).

**O QUE DIZ A LEI** Ainda não há uma legislação específica para crimes tecnológicos no Brasil. Até o momento, houve algumas tentativas em se criar uma lei de crimes informáticos, sem qualquer resultado efetivo, salvo adaptações pontuais no Código Penal. O primeiro Projeto de Lei (PL 84/99), de autoria do deputado Luiz Piauhyllino (PDT/PE), tipifica os crimes praticados eletronicamente e inclui novas modalidades de crimes, como o acesso indevido a meios eletrônicos e a difusão de vírus computacionais. “As novas modalidades de crimes (crimes informáticos) não estão previstas no Código Penal, criado em 1940, quando não existia nem computador”, diz Colares.

O PL 84/99 foi substituído pelo PL 89/2003 e incorporado à proposta do senador Eduardo Azeredo, junta-



mente com os PLs 76/2000, do senador Renan Calheiros (PMDB/ AL) e 137/2000, do senador Leomar Quintanilha (PCdoB/TO). O novo projeto de lei propõe a identificação obrigatória dos usuários da internet antes de iniciarem qualquer operação que envolva interatividade, como o envio de e-mails, conversa em salas de bate-papo, criação de *blogs* e captura de dados (*download* - baixar músicas, filmes, imagens etc). O acesso sem prévia identificação seria punido com reclusão de dois a quatro anos. Os provedores teriam a responsabilidade pela veracidade dos dados cadastrais dos usuários e estariam sujeitos à mesma pena caso se permitisse o acesso de usuários não-cadastrados. Bancos, organizações não-governamentais (ONGs), provedores de acesso e advogados discutem o PL sobre cibercrimes mas não há consenso. Permitir o avanço de investigações policiais por meio do rastreamento é o grande argumento dos defensores do PL. Porém, a efetividade da prevenção dos crimes é questionada devido à possibilidade de acesso à internet por provedores de outros países (portanto, não submetidos às leis brasileiras). Há ainda o argumento de que, quando o objetivo é impedir crimes eletrônicos, o controle deveria ser feito na inserção do conteúdo, e não no acesso. A crítica geral dos opositores ao projeto é de que a medida irá provocar a burocratização do acesso e a perda de privacidade dos usuários.

O conteúdo do projeto de Azeredo segue definições estabelecidas internacionalmente pela Convenção de Budapeste (de 2001), ratificada por 43 países da Comunidade Européia e pelos Estados Unidos, em vigor a partir de 2007. A Convenção autoriza o monitoramento das ações eletrônicas dos usuários da internet, mas muitos países ainda não a rati-

ficaram, entre os quais os países do Reino Unido, Portugal, Espanha e Itália. “Uma resolução como essa pode até ser interessante para países que convivem com ameaças terroristas, mas não deixa de ser uma forma de invasão de privacidade”, afirma Colares.

*Flávia Gouveia*

## GLOSSÁRIO HACKER

**CAVALO-DE-TRÓIA** programa disfarçado com arquivo anexado que possibilita a entrada do hacker.

**CRACKER** são os hackers mais radicais. Eles pirateiam programas e penetram em sistemas “quebrando” tudo. A intenção é sabotar ao máximo os grandes servidores.

**DEFACER** usuário mal-intencionado que passa o tempo tentando desfigurar a página inicial de sites conhecidos.

**FIREWALL PESSOAL** software que impede usuários não autorizados de acessar um PC isolado.

**HACKER** a palavra surgiu nos anos 50 dentro do MIT e deriva do termo *hack*, usada para definir atividades de alta tecnologia com os quais alguns estudantes se ocupavam. Alguém que, deliberadamente, ganha acesso a outros computadores, freqüentemente sem conhecimento ou permissão do usuário.

**PHISHING SCAMS** um e-mail disfarçado que tenta enganar usuários com sites falsos e promessas infundadas. Geralmente são cópias quase idênticas de páginas de bancos que levam os internautas a digitar suas senhas e números de cartão de crédito.

**PORTA** conexão eletrônica que permite que os dados trafeguem entre um PC cliente e um servidor através de uma rede.

**VARREDURA DE PORTA (SCAN):** dados enviados por um hacker para localizar um PC ou uma rede e descobrir se há portas abertas que aceitem a conexão.

**Para saber mais:** [http://br.geocities.com/webdesign\\_nit/hacker.html](http://br.geocities.com/webdesign_nit/hacker.html)



Divulgação

Cena da série norte-americana que usa tecnologia de ponta para resolver crimes

## CSI TUPINIQUIM

### Institutos de perícia usam biologia molecular na investigação policial

No seriado norte-americano CSI, sigla para Crime Scene Investigation, uma equipe de peritos usa e abusa da ciência e da tecnologia para desvendar crimes que acontecem em Las Vegas, Miami ou Nova York, dependendo da versão da série. Nos episódios, cuja estrutura de busca do criminoso lembra o clássico Sherlock Holmes, coisas simples como um fio de cabelo ou restos de cigarro, a até o cheiro de um perfume na cena do crime,

são evidências que compõem a investigação. Confrontadas em um banco de dados de DNA ou via equipamentos high tech de última geração, ajudam na identificação dos criminosos. Longe da ficção, a resolução de casos criminais por meio da biologia molecular é um dos ramos atuais da genética forense, que se popularizou, inicialmente, pela investigação de paternidade biológica ou outros vínculos genéticos por meio dos exames de DNA.

Os métodos laboratoriais empregados nas análises criminais são os mesmos usados nos exames de investigação de paternidade. Ambos utilizam os princípios técnicos e acadêmicos da genética de populações

humanas. No Brasil existem hoje vários grupos de excelência trabalhando na área, a maioria deles ligados a universidades. Isto significa, segundo o pesquisador Sidney dos Santos, da Universidade Federal do Pará (Ufpa), que muitos laboratórios brasileiros têm capacidade instalada para trabalhar com genética forense. No entanto, poucos se têm dedicado a desenvolver pesquisa básica na área.

**MARCADOR GENÉTICO** Uma das pesquisas conduzidas por Santos na Ufpa é o desenvolvimento de um conjunto de marcadores genéticos de ancestralidade indígena, africana e européia capaz de identificar e quantificar a mistura interétnica individual. “Isto significa que é possível quantificar a proporção de genes dessas origens em cada indivíduo analisado”, explica Santos. A proposta inicial de Santos era usar os marcadores em estudos de associações entre doenças genéticas e mutações específicas. “Entretanto, sabemos que a possibilidade de estimar a mistura interétnica individual pode ser um coadjuvante no processo de investigação criminal, quando se tem uma evidência biológica do suspeito”, afirma o pesquisador. “Ainda trabalhamos no nível de conjecturas; há um longo caminho



entre disponibilizar a metodologia e resolver as implicações éticas que este tipo de ação pode exigir”, considera Santos.

Uma versão brasileira do CSI pode ser encontrada no Instituto de Pesquisa e Perícias em Genética Forense da polícia civil carioca, que trabalha em conjunto com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O Instituto recebe desde amostras de material de investigações criminais, como parentes que vão doar sangue e, é claro, os próprios suspeitos, para coleta de material genético a ser confrontado com as evidências. O laboratório do Instituto analisa o DNA retirado de evidências como roupa com sangue ou sêmen; sangue coletado de armas ou de veículos envolvidos em crimes; sangue revelado por luminol em roupas, estofamentos ou outros revestimentos; esfregaços oral, vaginal ou anal de vítimas de violência sexual; amostras encontradas em corpos carbonizados ou em ossadas. “Todo este material é preparado para se obter um ‘perfil genético’ que será comparado com parentes, caso se deseje identificar o doador da amostra questionada, ou com o suspeito, caso se deseje identificar o criminoso”, explica Rodrigo Soares de Moura, especialista em

genética forense da UFRJ e coordenador do Laboratório de DNA da polícia carioca.

#### **GERAR PROVAS CONTRA SI MESMO**

Todo exame de DNA é comparativo. Hoje os institutos de perícia trabalham com casos fechados, comparando o DNA do suspeito com o das evidências criminais. Nos casos negativos não há possibilidade de comparar o DNA dos locais de crime com o de potenciais agressores. O que fazer, portanto, quando não há suspeito? Nesse caso uma ferramenta útil seria um banco de DNA criminal, semelhante ao do seriado americano. O banco é um conjunto de tipos diferentes de DNA, os chamados marcadores genéticos. Ele funciona, na verdade, como um banco de impressões digitais. “Se pudéssemos contar com um banco de DNA teríamos uma ferramenta poderosa contra a impunidade, notadamente em homicídios, crimes sexuais e na identificação de pessoas mortas ou desaparecidas”, diz Paulo Roberto Fagundes, coordenador de projetos especiais da Secretaria Nacional de Segurança Pública. Um banco de dados de DNA poderia esclarecer crimes sem suspeitos de forma rápida e objetiva. Entretanto, para ser usado em juízo, o doador teria que

autorizar a análise de seu perfil genético. No Brasil uma pessoa acusada de um crime não é obrigada a fornecer amostra para que seu DNA seja analisado e comparado com o DNA obtido de cena de crimes. “Ninguém é obrigado a gerar prova contra si mesmo. Para construir um banco de DNA criminal teríamos que mudar a Constituição brasileira”, explica Moura. Outro uso para o banco de marcadores genéticos seria na identificação de corpos. “O material genético das ossadas é preparado, analisado e alimentaria um banco de DNA. Quando se analisa parentes de desaparecidos, pode-se encontrar, por confronto genético direto, a pessoa desaparecida”, explica. Vários países têm banco de dados de DNA criminal: EUA, Inglaterra, Canadá, Alemanha, França, Austrália, Nova Zelândia. “A questão é que tipo de crime está sujeito a incluir a pessoa no banco. Na Inglaterra, por exemplo, até em crimes leves se prevê inclusão legal do DNA do agressor no banco”, conta Fagundes. Em todos os países onde se implantou um banco de DNA, existiu uma discussão jurídica precedente. No Brasil, essa discussão está, hoje, no âmbito do Ministério da Justiça.

*Patrícia Mariuzzo*



## PERCEPÇÃO PÚBLICA

## Aprovação de leis para bioprospecção evidencia influência da mídia nas decisões

Num cenário em que a mídia domina o debate político e a tomada de decisão, assim como comportamentos sociais, há interesse da academia em descobrir até que ponto, ao expor controvérsias e polêmicas sobre determinado assunto, os veículos de comunicação influenciam a tomada de decisão de um governo. Tendo como pano de fundo essa reflexão, a pesquisadora Sílvia Fujiyoshi realizou estudo de caso sobre um acordo de cooperação internacional para bioprospecção que não deu certo. O trabalho foi realizado no Departamento de Política Científica e Tecnológica da Unicamp e teve como base a criação de um contrato entre a Associação Brasileira para o Uso Sustentável da Biodiversidade da Amazônia – uma organização social que ficou conhecida como Bioamazonia – e a empresa multinacional suíça Novartis Pharma AG. Proposto em 2000, o acordo para coleta e identificação de bactérias e fungos na Amazônia, produção de extratos e realização de análises para identificar substâncias de interesse farmacêutico não prospe-



Carlos Silva

Floresta e rios amazônicos: disputa por essa biodiversidade

rou e as polêmicas criadas em torno dele foram resolvidas, apenas em 2005, no Superior Tribunal de Justiça. Mais do que ter trazido à tona questões relacionadas à prática da bioprospecção no Brasil, o acordo Bioamazonia/Novartis e sua divulgação na mídia tiveram uma relação direta com a edição de uma Medida Provisória e a criação do Conselho de Gestão do Patrimônio Genético (CGen) que, na opinião de especialistas da

área, têm gerado uma série de restrições sobre o acesso aos recursos genéticos brasileiros.

A pesquisa envolveu uma análise jornalística, contemplando 45 matérias publicadas entre junho e agosto de 2000, em cinco jornais brasileiros. “Foi nesse período que as discussões sobre vantagens e desvantagens do acordo entre a Bioamazonia e a Novartis, a aprovação da regulamentação da lei de acesso aos recursos genéticos no Brasil e a edição da Medida Provisória sobre o tema estavam em pleno curso”, explica Sílvia.

**COBERTURA PARCIAL** O estudo mostrou que a *Folha de S. Paulo* e o jornal *A Crítica*, do Amazonas, foram os veículos, dos cinco analisados, que publicaram a maior quantidade de matérias sobre o tema durante os meses de junho, julho e agosto de 2000. A pesquisadora mostra que o material jornalístico analisado, em sua maioria, está classificado na categoria informativa, com textos no-



ticiosos e factuais. “Foram poucas as peças jornalísticas de caráter interpretativo, com conteúdo resultante de reflexões e cruzamento de informações, foram também restritas as matérias opinativas, com a emissão do ponto de vista dos próprios jornais ou formadores de opinião, sobre o caso”, explica.

Mesmo assim, a análise de Sílvia mostra diversos exemplos de quanto a cobertura jornalística influenciou a tomada de decisão, destacando títulos e subtítulos das matérias, como: “Biopirataria oficial na Amazônia” e “Ministério denuncia contrato que dá à multinacional o poder de explorar, sem controle, a biodiversidade da floresta”, publicados no *Correio Braziliense*, do Distrito Federal; “Acordo ameaça patrimônio genético”, veiculado no jornal *O Liberal*, do Pará; “Pesquisadores rechaçam acordo”, título de matéria do jornal *A Crítica*; e “Acordo Bioamazônia-Novartis enfrenta a oposição de cientistas”, publicado no *Jornal da Ciência*.

A partir das matérias sobre o tema publicadas na *Folha*, por exemplo, a pesquisadora acredita que é possível visualizar como a arena da rede de construção da polêmica Bioamazônia/Novartis se estendeu e como um assunto, aparentemente isolado, ganhou influência e inculuiu novo ritmo e rumo às discussões sobre a regulamentação do acesso aos recursos genéticos no país. “Exata-

mente no mesmo período, quatro projetos de lei para regulamentar o acesso aos recursos genéticos eram discutidos no Congresso Nacional”, compara.

**PASSO A PASSO** Para realizar o estudo, a pesquisadora optou pelo jornal *Folha de S. Paulo*, por representar a cobertura de alcance nacional; o *Correio Braziliense*, por estar localizado em Brasília, onde se concentraram as negociações sobre o acordo; os jornais *O Liberal* e *A Crítica*, dos estados do Pará e do Amazonas, respectivamente, por representarem a cobertura de reconhecimento regional, e o *Jornal da Ciência*, uma publicação especializada da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), destinada ao público de cientistas do Brasil, por representar a opinião de uma categoria que seria impactada diretamente pelas decisões em discussão.

Sílvia entrevistou pesquisadores ligados à Bioamazônia e jornalistas. Nenhum representante da multinacional Novartis se pronunciou, apesar das várias tentativas nesse sentido, conta a pesquisadora. Para a maioria dos entrevistados, a polêmica instaurada, e divulgada pela mídia, colaborou para mudar a legislação relacionada à bioprospecção.

**REPERCUSSÃO** O marco regulatório brasileiro atual, que define os trâ-

mites relacionados ao acesso aos recursos genéticos, à proteção ao conhecimento tradicional e à repartição de benefícios obtidos com o uso desses recursos, é considerado muito rígido por grande parte dos pesquisadores que trabalham direta e indiretamente com a bioprospecção. Para alguns especialistas, isso pode possibilitar e facilitar a biopirataria.

“Com a complexidade de processos que envolvem atores sociais variados, interesses diversos, conceitos que têm significados diferentes para cada um dos atores, é muito difícil um marco regulatório dar conta de toda essa complexidade de maneira que todos os atores sintam que seus direitos estão sendo observados”, afirma a pesquisadora da Unicamp, Lea Velho, coordenadora do projeto Natureza e Impacto de Parcerias Norte-Sul na Produção e Utilização de Conhecimento em Bioprospecção (Parbio), onde se insere a pesquisa que inclui, além do Brasil, estudos na Colômbia, Peru e Suriname, por sua biodiversidade. Para atender a essa variedade de interesses, a lei é rígida e os processos de análise são demorados. “Nessa demora, evidentemente, as coletas de material biológico não param de fato, o que acaba, indiretamente, estimulando a biopirataria”, conclui a pesquisadora.

Gabriela di Giulio



## FITOTERÁPICOS

## Plantas medicinais são pouco exploradas pelos dentistas

O ruído da broca e o cheiro de eugenol, feito do óleo do cravo-da-índia, e óxido de zinco identifica um lugar onde a fitoterapia parece destoar. No entanto, mesmo que esse tema seja pouco discutido fora do meio acadêmico, os produtos naturais estão cada vez mais presentes nos consultórios odontológicos, afirma o pesquisador da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e um dos líderes do Grupo de Estudos de Fitoterapia Aplicada à Odontologia (Gefao), Fábio Correia Sampaio. “O mais paradoxal é que os cirurgiões-dentistas fazem uso de produtos naturais sem ter muita consciência disso”, acrescenta. Segundo ele, crescem as pesquisas com fitoterápicos, impulsionadas pela demanda de produtos e profissionais nessa área. A Organização Mundial da Saúde (OMS) estima que as vendas totais de ervas medicinais alcançaram a cifra de US\$ 400 milhões no Brasil em 2001. Sampaio considera que “categorizar um produto como sendo de origem vegetal tem, hoje, um forte apelo mercadológico”. Para o professor da Faculdade de Odontologia de Piracicaba da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Francisco



Fotos: UFPB

Processo de extração do corante de açaí

Carlos Groppo, embora a tendência de crescimento exista, o uso e a receita de fitomedicamentos nos consultórios odontológicos ainda esbarra na falta de divulgação do assunto entre dentistas. Sampaio reforça essa idéia com uma pesquisa, realizada pela professora Rinalda Oliveira da UFPB, a qual concluiu que os profissionais da área da saúde (médicos, dentistas e farmacêuticos) e pacientes faziam pouco uso das plantas medicinais por falta de conhecimento.

Outro entrave para que os dentistas ampliem o uso de fitomedicamentos é a falta de comprovação científica da eficácia e segurança desses compostos. “Pelo código de ética profissional não podemos optar por tratamentos sem comprovação científica definitiva o que derruba muitos produtos fitoterápicos em relação aos sintéticos químicos, por exemplo”, explica Sampaio. Em um artigo publicado no *Jornal Brasileiro de Fitomedicina*, em 2004, Groppo e sua

equipe constataram que, na odontologia, existe número significativo de trabalhos dedicados a substâncias naturais, “mas são poucas as publicações que permitem um aval científico para o uso desses produtos”, avalia o artigo intitulado “Utilización de sustancias naturales en odontología”.

Além disso, o pesquisador do Gefao destaca que, nem tudo o que se pesquisa em medicina e microbiologia na área de fitoterápicos, pode ser aplicado em odontologia. “Nos modelos de estudo da cavidade bucal devemos considerar os efeitos da saliva, esmalte dental e de outros fatores específicos que fazem do estudo de antimicrobianos bucais um desafio”, acrescenta. Esse cenário, porém, tende a mudar com o estímulo cada vez maior ao uso e à pesquisa na área de fitomedicamentos. É o caso, por exemplo, da lei municipal instituída em João Pessoa (PB), para a indicação de plantas medicinais nos serviço público de saúde, comenta Sampaio. Além disso, a UFPB foi uma das pioneiras na inserção da disciplina de fitoterapia para alunos da área da saúde. O Conselho Regional de Odontologia (CRO) do Rio Grande do Sul (RS) também batalha para criar espaços de debate entre os dentistas sobre o tema e propôs que o Conselho Federal de Odontologia promova discussões nacionais, re-



vela a cirurgiã-dentista e membro da Comissão de Terapêuticas Complementares à CRO/RS, Yolanda Lopes da Silveira. Já o governo federal lançou a Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares (PNPIC), que insere práticas de terapias alternativas, como o uso de fitoterapia como recurso do Sistema Único de Saúde (SUS). Também está em processo de elaboração um banco de dados sobre plantas medicinais e a Relação Nacional de Plantas Medicinais e de Fitoterápicos (Rename-Fito).

**VALE A PENA?** Os principais argumentos a favor do emprego das plantas medicinais concentram-se no fato de que produtos feitos a partir de extratos naturais têm maior probabilidade de causar menos efeitos colaterais, se comparados aos tradicionais, e, ainda, podem ser mais baratos, usando recursos vegetais locais. Um exemplo é a patente pedida pela dentista, Danielle Emmi, da Universidade Federal do Pará (UFPA). Ela desenvolveu um evidenciador de placa dental a base de açaí, fruta comum região amazônica, cuja eficiência é 90% superior ao produto comercializado. Com cinco quilos de açaí, é possível fabricar 100 mililitros (ml) de solução concentrada, com o custo de R\$ 5, se feito em laboratório, revela. A pesquisadora garante que, em escala comercial, o valor de produção cairia. Já o evidenciador de pla-

cas de 10 ml a 15 ml é comprado por R\$ 7 em lojas.

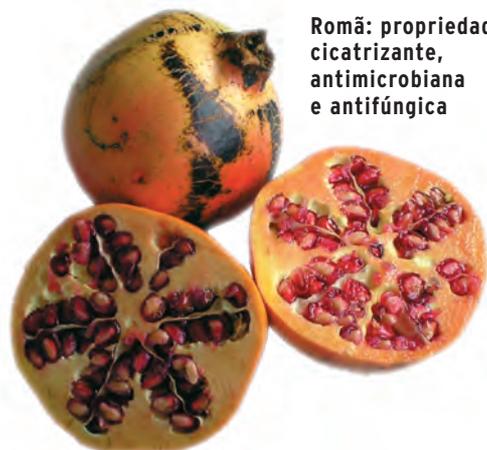
Não se deve esquecer, porém, que o fitoterápico também possui indicações e contra-indicações, alerta Sampaio. O mercado pressiona por pesquisas para desenvolver novos medicamentos mas, também, usa as descobertas científicas para legitimar a criação de uma “planta da moda”, acredita o pesquisador. “Foi assim com o confrei (*Symphytum officinale*) e está sendo atualmente com a babosa (*Aloe vera barbadensis*)”, exemplifica. O primeiro tem efeitos cicatrizante e antitumoral em mama, mas pode provocar problemas hepáticos se utilizado por longos períodos. O segundo, causa nefrite aguda. No caso da odontologia, extratos de plantas ricas em polifenóis, substância que tem efeito bactericida, não são recomendados para uso diário, como creme dental, pois desequilibram a flora bucal e mancham os dentes.

**APOIO INSTITUCIONAL** No âmbito internacional, a OMS se comprometeu com a promoção da medicina tradicional e da medicina complementar e alternativa, por meio do estímulo ao desenvolvimento de políticas públicas dos seus 191 Estados-membros. Segundo a OMS, a regulação adequada ajudaria a enfrentar os principais desafios nessa área, que estão relacionados à segurança, à eficácia e à qualidade das ervas medicinais. Em 2004, a Organização atualizou

uma pesquisa global, onde 141 países responderam ao questionário (74% do total). Com relação às principais dificuldades sobre a regulação dos fitoterápicos, 109 nações apontaram que a principal limitação é a falta de dados de pesquisa, seguida da ausência de mecanismos apropriados de controle das ervas medicinais (93 países) e a falta de educação e treinamento na área (86 votos).

Atualmente, 25% dos medicamentos têm extratos de plantas na sua composição mas os fitoterápicos ainda apresentam potencial para exploração. Uma das apostas está na área odontológica na qual, mesmo com a carência de pesquisas, alho, própolis, hortelã, romã e outras plantas e ervas apresentam resultados iguais ou superiores aos similares sintéticos. “Usar um produto com melhor qualidade e menos efeitos colaterais também é uma exigência do mercado”, conclui a dentista Danielle.

*Paula Soyama*



**Romã: propriedades cicatrizante, antimicrobiana e antifúngica**



## AMAZÔNIA

### Barco Zona Franca Verde leva cidadania à região

Uma embarcação recuperada, após 5 anos de abandono, é a peça-chave para o programa estadual de atendimento à população ribeirinha na Amazônia. Batizado de Barco Zona Franca Verde, além de auxiliar o Programa de Desenvolvimento Sustentável do Gasoduto Coari-Manaus, que atende às comunidades localizadas ao longo do traçado do empreendimento. Apesar das controvérsias sobre os impactos sócio-ambientais da construção do gasoduto Coari-Manaus, que inicia em 2007 o transporte de 5,5 milhões m<sup>3</sup>/dia de gás natural em seus quase 400 Km de extensão, “os benefícios trazidos pelo programa são indiscutíveis”, afirma sua coordenadora, Nádia Cristina Ferreira. O titular da Secretaria de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável do Amazonas, Virgílio Viana, afirma que além das medidas de prevenção de impactos ambientais do gasoduto, foi estruturado um Programa de Desenvolvimento Sustentável para as comunidades que estão em sua



Navegando pelo Solimões, barco oferece serviço de documentação básica e ambulatório

área de influência, realizado pelo Barco Zona Franca Verde. O programa tem a participação de mais de 50 instituições. Na prática, a construção da cidadania parte do fornecimento de documentação básica à população: carteira de identidade, CPF, título de eleitor, carteira de trabalho. Assim, criam-se as condições de acesso para benefícios previdenciários e para programas sociais estaduais como o Projeto Cidadão e o Bolsa-Escola. Outro componente da cidadania é o fortalecimento de associações de moradores e produtores comunitários, como

um fator de organização social das comunidades rurais. Essas ações são completadas por programas básicos de saúde e educação. O barco funciona também como ambulatório, posto de saúde e clínica de atendimento médico, oferecendo serviços clínicos gerais, pediátricos, odontológicos e oftalmológicos.

**NA MARGEM DO RIO** As comunidades atendidas pela embarcação margeiam o gasoduto ainda em construção, que ligará a Província de Urucu (no município de Coari) a Manaus, acompanhando o rio



Solimões. “O objetivo inicial do programa foi atingir as comunidades situadas 5 km à esquerda e à direita do traçado do gasoduto, e os resultados mostraram-se muito satisfatórios”, diz Nádia Ferreira. Desde setembro de 2005, o barco está a serviço do governo para ações de cidadania. Sua última missão foi na reserva de Mamirauá, próxima à cidade de Tefé (AM). A embarcação transportou jovens de uma expedição financiada pela Organização do Tratado Comum Amazônico (OTCA) e pelos ministérios da Educação do Brasil, Peru, Bolívia, Venezuela, Equador, Guiana Francesa, Suriname e Guiana. O objetivo era dar visibilidade às belezas e aos problemas amazônicos e formar novas lideranças que irão divulgar e defender a preservação para o uso sustentável dos recursos naturais da floresta amazônica. Segundo a coordenadora do programa, a Secretaria do Trabalho, Ação Social e Cidadania (Setrac), responsável pelos barcos de Pronto-Atendimento Itinerante (PAI), “adotou” o Barco Zona Franca Verde, com cronograma pronto para suas próximas missões.

Flávia Gouveia

## CIÊNCIAS SOCIAIS

### O esquecimento da política e as mutações no mundo das idéias

As incertezas e profundas transformações nas várias esferas da vida humana compõem um panorama em que a política é um dos objetos privilegiados de esquecimento. Esse mote foi um dos principais eixos do ciclo de conferências “O esquecimento da política, cultura e pensamento em tempos de incerteza”, organizado pelo filósofo e jornalista Adauto Novaes, no segundo semestre de 2006 em Curitiba, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. O evento é parte de uma trilogia inaugurada com “O silêncio dos intelectuais”, em 2005. Neste ano, além do lançamento do livro com os artigos de “O esquecimento da política”, ocorrerá o terceiro e último ciclo da trilogia, que terá como nome “Mutações”. Para Adauto Novaes, tanto o “Silêncio dos intelectuais” quanto “O esquecimento da política” fazem parte de uma idéia geral de discutir não a crise da civilização, que é algo que vem sendo constantemente retomado, mas sim uma mudança nos parâmetros da própria idéia de civilização no ocidente. “Não existe nenhuma área da atividade humana que não esteja passando por uma mudança radical. A própria idéia de in-

telectual clássico ou engajado, que tem como figura emblemática Jean Paul Sartre, tende a desaparecer sendo que ainda não está muito bem definido o novo intelectual, ou qual sua função”, diz Novaes.

Seguindo um questionamento semelhante, o segundo ciclo guiou-se pelas modificações da noção de política. “O que substituiu a política, o que tende a ser hegemônico na sociedade hoje?” pergunta Novaes, e responde: “a privatização do espaço público, daquilo que seria o social. Nota-se aí a substituição da política pela economia, mas ela ainda é substituída pela moralidade, por questões éticas, e algumas vezes a religião também tende a substituí-la”.

Além desse eixo, “O esquecimento da política” também foi direcionado por aquilo que Novaes afirma ser uma crise dos ideais republicanos, nascidos com as revoluções inglesa, francesa e americana. Segundo o organizador dos eventos, a república nasce num embate entre a defesa das questões sociais e a questão individual. “Isso é constitutivo da própria idéia de república. Mas existe hoje uma crise desses ideais na medida em que o individual está dominando a cena cultural e política, na grande maioria dos países” diz ele. Novaes apóia-se em vários teóricos, dentre eles Jacques Rancière, e seu recente livro *La haine de la démocratie*, para dizer que a ideologia dominante confunde ideais republicanos



com liberalismo, o qual define a política como consenso.

**MUTAÇÕES** O terceiro eixo do ciclo de conferências, que é a outra forma de esquecimento da política, foi discutido por meio da idéia de servidão voluntária de Etienne de La Boétie – escritor francês do século XVI. De acordo com Novaes, os dominadores recorrem a várias formas de subjugar as multidões e a mais forte delas, como mostra La Boétie, consiste em transformar os dominados em artesãos ativos de sua própria dominação. Porém, mais do que evidenciar o lado passivo do povo, Novaes considera a obra como fundamental para compreender os homens como seres destinados à liberdade.

Se perpetuar o debate instigado pelos ciclos anteriores, o ciclo Mutações de 2007 promete. “Temos tratado a questão das mudanças de forma indireta, e pela primeira vez vamos discutir diretamente o conceito de mutação nas várias áreas. As grandes mudanças têm sido trazidas pela tecnociência ou pela prática da ciência por meio das técnicas. Vamos montar um ciclo baseado em Nietzsche, para observar o que está acontecendo na biologia, na física, nas artes, na política, nas mentalidades, na sensibilidade”. O próximo ciclo deverá ocorrer entre agosto e setembro de 2007.

*Marta Kanashiro*

## QUÍMICA

### Conceito do que é tóxico muda através dos tempos

Substâncias consideradas benéficas hoje podem ser declaradas tóxicas amanhã. Para melhorar a qualidade da vida, a história registra tentativas de lidar com as doenças, com as pragas dos alimentos, com a contaminação da água e com a higiene do ambiente.

Nesse processo de percepção de que bons resultados imediatos podiam não garantir a segurança no longo prazo, foram saindo de cena práticas usuais, como a ingestão de substâncias – petróleo, clorofórmio e amônia (veja tabela) – consideradas terapêuticas para uso humano no passado. Se tal utilização nos parece bizarra atualmente, não se pode descartar a proibição futura de compostos hoje consumidos largamente. A Sociedade Norte-Americana de Química (ACS, na sigla em inglês) estima que haja 11 milhões de substâncias químicas no mundo, das quais 80 mil utilizadas na indústria alimentícia e



farmacêutica, e também no uso doméstico. Porém, somente cerca de 6% possui dados de toxicidade. “A principal consequência é o fato de muitas substâncias serem liberadas ao consumo, sem um devido estudo toxicológico, capaz de detectar características nocivas à saúde humana após uso prolongado”, alertam os autores de um levantamento das substâncias químicas, publicado recentemente no periódico científico *Química Nova* (vol.29, outubro de 2006), os pesquisadores Luiz Cláudio Ferreira Pimentel, Camille Rodrigues Chaves e Layla Alvim, orientados pelo professor do Departamento de Química Analítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Júlio Carlos Afonso.

Com a explosão da indústria química no século XIX, multiplicou-se a síntese e produção de substâncias com aplicação para corantes, medicamentos, explosivos, fertilizantes e outros, consolidando-se, no século seguinte, como a ciência responsável pela transformação da natureza. O fascínio por esse poder transformador da química como panacéia dos problemas humanos, ofuscou qualquer tentativa de estabelecer cuidados



na manipulação e uso de seus produtos. Apenas em 1920 surgiu o símbolo de veneno (caveira branca em fundo preto) em rótulos de produtos químicos. No Brasil, isso ocorreu ainda mais tarde, em 1943, com a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) que estabeleceu os meios de caracterizar as profissões que ofereciam periculosidade e insalubridade a trabalhadores, graças à exposição e uso contínuo de produtos químicos.

**DDT E TALIDOMIDA** O DDT (diclorodifeniltricloroetano), inseticida largamente empregado no combate a mosquitos transmissores de doenças, como a malária, e de pragas da monocultura, foi um dos precursores da Revolução Verde, dos anos 1970, que questionou fortemente o impacto da tecnologia na saúde humana e ambiental. Os efeitos cumulativos do DDT – no organismo e meio ambiente – só aparecem no longo prazo. Na década anterior, a luz vermelha acendeu também para a indústria farmacêutica com os inúmeros casos de deformações constatadas em fetos e recém-nascidos, consequência do uso indiscriminado da talidomida, usada como sedativo e hipnótico. Tais evidências obrigaram um maior controle na liberação e

comercialização de novas drogas. Atualmente, os medicamentos passam por testes pré-clínicos em cultura de células e em animais, para então chegar a três fases de testes em humanos: fase 1 - em pacientes saudáveis; fase 2 - em grupo de pacientes doentes; fase 3 - em amostra maior de pacientes doentes. A chamada fase 4 ocorre depois que o medicamento está liberado para consumo. Mesmo após passar por tantos testes rigorosos e aprovação de agências fiscalizadoras como a norte-americana FDA e a nacional Anvisa (Agência Nacional de Vigilância Sanitária), casos como a suspensão da venda de drogas largamente consumidas ainda surpreendem. “A velocidade com que um medicamento ou produto novo é difundido em nível mundial tem a ver com a disputa existente entre os lados científico e financeiro dos fabricantes de produtos farmacêuticos e químicos”, alertam os autores da pesquisa.

**LISTA DOS PROIBIDOS** Nos anos 1990, pós ECO 92 (Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento), foi a vez da retirada progressiva de produtos contendo CFC (cloro/flúor/carbono) do mercado,

devido a seu impacto danoso na camada de ozônio, fenômeno que saiu dos jargões científicos para o cotidiano da população.

O foco hoje está nos produtos que utilizam nanotecnologia, já disponíveis no mercado, ainda sem qualquer avaliação de riscos, além de outros amplamente consumidos, cuja segurança só poderá ser melhor avaliada com o passar do tempo, como, por exemplo, os adoçantes artificiais. Embora alguns se espantem com o procedimento, os testes exigidos para aprovação de produtos muitas vezes não dão conta de efeitos em longo prazo e nem de combinações com outros hábitos de vida, assim como ocorreu com as gorduras Trans (ou “transversos”, formadas pelo processo de hidrogenação natural ou industrial) e alimentos que contêm ingredientes transgênicos, que não estão proibidos, mas que precisam estar discriminados na rotulagem do produto. “Todas as novas tecnologias possuem riscos e, a rigor, somente o tempo permite aferir o nível real de segurança do emprego das mesmas”, enfatizam os autores da pesquisa.



# MUN



Nelson Chinaglia/UNIS

Jogo de limpeza de superfície da NanoAventura

## PESQUISA DE OPINIÃO

### O que os italianos pensam da nanotecnologia?

Nanociência e nanotecnologia são áreas emergentes que estão crescendo em ritmo acelerado. Fundos milionários são destinados por empresas e governos ao estudo e manipulação da matéria nessa escala diminuta: da ordem de um bilhão de vezes menor que o metro. E por que tanta fascinação com o muito pequeno? A novidade é que nessa escala a matéria

apresenta propriedades diferentes e oferece possibilidades de criar novos materiais, o que leva a sonhar com uma nova revolução tecnológica. Assim o *mundo nano* vem crescendo cheio de promessas e expectativas. Porém, vozes de alerta, riscos e incertezas sobre a incorporação ao dia-a-dia de novas partículas diminutas têm se levantado, especial-

mente no Canadá e em países da Europa. Imbuídos pela conflitante experiência com as biotecnologias, especialmente com os transgênicos, o desenvolvimento das “nano” já está sendo alvo de pesquisas como a que conduziu na Itália o sociólogo Federico Neresini, que tentam entender como a população incorpora essas novas tecnologias. As motivações para tais pesquisas podem ser bem variadas, desde o interesse acadêmico em entender as relações ciência-tecnologia-sociedade, ou



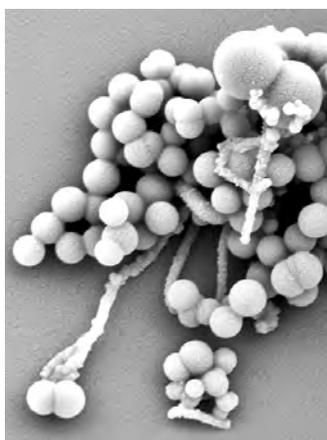
## Notícias do Mundo

um genuíno interesse em provocar participação pública na tomada de decisões, até preocupações em encontrar as estratégias de comunicação mais apropriadas para evitar rejeições sociais futuras.

Neresini tentou reconstruir a representação social das nanotecnologias no seu país baseado em 12 grupos focais e em uma amostra de mil enquetes. O pesquisador, que trabalha na Università di Padova, conseguiu apurar a opinião de pessoas de diversas faixas etárias e formação de todo o país. Tal como é de se esperar para uma área em recente desenvolvimento, a grande maioria não reconhecia o termo nanotecnologia. De 14,5% do total que reconheciam a palavra, a maioria achava que as suas fontes de informação tinham sido – em ordem decrescente de importância – a TV (72,5%), as revistas (59,6%) e jornais (50,8%). O destaque dado à televisão chamou a atenção de Neresini, já que nos últimos meses a televisão não tinha abordado a temática, porém indica o papel informativo que o público outorga a essa mídia. A pesquisa buscou, também, entender quais modelos as pessoas utilizam para construir uma concepção sobre algo que ainda não conhecem. Assim, tentou identificar tanto as associações livres com a palavra nanotecnologia, quanto como as pessoas reagem depois de receber algumas informações sobre o tema

por meio de material audiovisual de divulgação produzido pela Comunidade Européia.

**ESPERANÇA DE CURAS** O resultado mais evidente é que há uma boa recepção da nanotecnologia, em particular no que se refere a possíveis aplicações médicas. A esperança de cura de doenças como câncer ou aids aparece depositada em soluções que a



Formação de “nanouvas”

nanotecnologia poderia vir a oferecer. Por outro lado, utilizando uma escala de 1 a 10, a pesquisa italiana mostrou que a nanotecnologia é vista como “boa”, “útil” e “positiva” em valores em torno de 7-8 sendo que esses valores decrescem um ponto ao avaliar a “segurança” e o “controle” no uso da nova tecnologia.

A percepção que se tem da ciência e da tecnologia em geral também apa-

rece na recepção dessa nova área. Aparecem assim alguns temores ligados à idéia de que o que não se pode ver pode ficar incontrolável. Nesse nível, a diferença entre o mundo micro e o nano parece desaparecer para se unir num mesmo questionamento: como controlar o que não se vê? E aí uma nova preocupação: de quem é a responsabilidade sobre o controle de uso dessa inovação? Neresini destaca que o problema central que se pode ler na sua pesquisa é o questionamento às instituições e aos processos, colocando no centro do debate um tema controverso e urgente: a governança da tecnologia.

No Brasil não há ainda uma pesquisa dessa amplitude, mas já se sabe um pouco como as pessoas se aproximam dessa nova tecnociência, a partir da experiência da NanoAventura, exposição itinerante sobre nanotecnologia, desenvolvida pelo Museu Exploratório de Ciências da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Até o momento as pesquisas realizadas com esse projeto indicam resultados que se aproximam aos de Neresini: uma boa recepção para uma tecnologia ainda desconhecida. Porém a discussão sobre a governança parece ainda distante. Será que o público se sente com direito a opinar sobre o assunto? Ainda faltam pesquisas para responder a essa pergunta.

Sandra Muriello

# MUN

## **GALÁPAGOS**

### Empresa do Equador investe em tecnologias de preservação

O arquipélago de Galápagos, famoso por ser considerado o berço da teoria evolucionista do naturalista inglês Charles Darwin, que visitou as ilhas em 1835, abriga espécies únicas de animais e plantas o que, aliado a uma natureza exuberante, faz da região a maior atração turística do Equador. Evidentemente a manutenção desse patrimônio natural exige cuidadoso trabalho de preservação e manejo ambiental. Um dos parceiros do governo nessa empreitada é a empresa Conceito Azul especializada em biotecnologia e engenharia genética para o desenvolvimento sustentável. Segundo a bióloga e diretora da empresa Virna Cedeño, o diagnóstico e a caracterização apropriada de agentes responsáveis por enfermidades capazes de resultar em mortalidade de espécies são fundamentais para garantir equilíbrio ambiental da região. Em convênio de cooperação científica e técnica com o Parque Nacional de Galápagos, a Conceito Azul implantou laboratórios para



Fotos: Conceito Azul

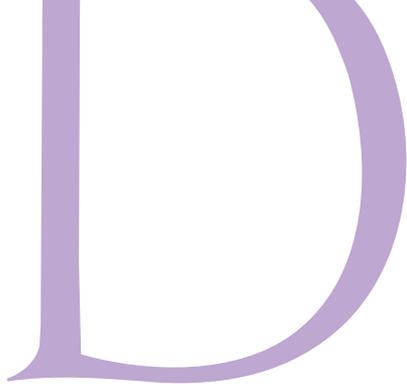
Sala de apoio escolar para crianças da região

monitorar doenças que podem afetar a fauna e a flora das ilhas. Integram o trabalho conjunto o Instituto de Zoologia de Londres e a Universidade de Guayaquil, onde a empresa criou um programa de pós-graduação em biologia molecular e engenharia genética. O laboratório em Galápagos permitiu desenvolver estudos sobre o vírus da varíola que afeta as aves do arquipélago – como o bizão de Darwin –, sobre a raiva em lobos marinhos, sobre enfermidades em tartarugas gigantes, entre outros. Virna destaca que a biotecnologia permite o cultivo *in vitro* para micropropagação das plantas ameaçadas, no caso de espécies que não germinam a partir de sementes. Outro exemplo de uso da biologia molecular é o controle do tráfico de espécies em perigo – caso do tubarão de Galápagos. “O

uso de marcadores específicos permite identificar uma carga de barbatanas de tubarões confiscada em pontos distantes das ilhas. Essa técnica tem sido aplicada para identificação de carne de baleias nos mercados asiáticos”, explica a bióloga. As ferramentas

moleculares podem ser utilizadas para avaliar a

estrutura genética de populações de espécies que são exportadas comercialmente, como a lagosta e o pepino do mar, ambos com pesca autorizada em Galápagos. Melhoramento genético de camarões A principal atividade da Conceito Azul é assessoria em prevenção de enfermidades e melhoramento genético na aqüicultura (criação de animais e plantas aquáticos) em particular na carnicultura. Além do Equador, a empresa atua no Panamá, Peru, Vietnam e no Brasil. Uma das empresas assessoradas pela Conceito Azul é a Potiporã, que atua na região do Vale do Açu, litoral do Rio Grande do Norte. A Potiporã é uma das maiores produtoras da região, produz cerca de oito mil toneladas de camarão por ano, numa área de 960 hectares.



## Notícias do Mundo

A prevenção e o controle de enfermidades permitem que os sistemas de cultivo se intensifiquem e produzam mais em menos espaço, o que reduz as taxas de desmatamento dos mangues, otimiza o uso dos espaços já existentes e, finalmente, diminui os custos de produção. A criação de camarões enfrenta oposição de ambientalistas devido ao impacto de sua instalação sobre os manguezais, que gera desmatamento e lançam grande quantidade de efluentes na água. Para Virna Cedeño, o melhoramento genético permite usar menos produtos químicos para combater bactérias patogênicas ou para fertilizar as piscinas de produção. Com a biotecnologia é possível utilizar bactérias positivas probióticas, naturalmente presentes nos meios de cultivo, para combater as patogênicas. “Uma das formas tradicionais de eliminar bactérias patogênicas é o uso descontrolado de antibióticos, muitos deles indicados contra doenças do homem. Isso tem conduzido ao surgimento de cepas resistentes, o que representa um risco tanto para saúde humana quanto animal, daí a produção de alimentos

contendo esses probióticos ser um aspecto muito importante”, esclarece a bióloga.

### **AQÜICULTURA NOS PRESÍDIOS** A

Conceito Azul está comprometida com vários programas de responsabilidade social no Equador. Num deles foi firmado convênio com a Direção Nacional de Reabilitação Social (DNRS) para desenvolver atividades de reabilitação no sistema prisional de Guayaquil. As primeiras atividades foram feitas com os filhos das internas do presídio feminino, em seguida a empresa passou a oferecer aulas teóricas e práticas de biologia e aqüicultura. Foi criado um pequeno laboratório de biologia molecular para capacitar as detentas em diagnóstico de enfermidades de camarões. Elas preparam materiais e reações, fazem cultivo

de bactérias, realizam provas bioquímicas e elaboram monografias sobre temas de biologia. “A meta é que aprendam técnicas modernas de diagnóstico e que se envolvam em programas de investigação ligados à enfermidades de camarões e peixes”, conta Virna. No presídio masculino implantou-se a Escola de Biologia e Aqüicultura com áreas adequadas para a cultura de tilápias e camarões. Por iniciativa dos próprios presos surgiram outras atividades como a criação de tartarugas aquáticas, iguanas terrestres e peixes ornamentais. “Um de nossos atributos é sermos mais eficazes e ágeis, e podemos empreender atividades que demandariam mais tempo em outro sistema”, acredita Virna.

*Patrícia Mariuzzo*



Integrantes de um dos vários programas sociais para formação de profissionais em aqüicultura



## COMPORTAMENTO

### Infância próxima à natureza estimula preocupação ambiental na vida adulta

O contato direto com a natureza na infância tende a surtir efeitos positivos e duradouros, que se refletem nas atitudes ou no comportamento dos adultos que as crianças vão se tornar. Foi o que descobriram duas pesquisadoras da Universidade de Cornell: Nancy Wells, do Departamento de Design e Análise Ambiental, e Kristi S. Lekies, do Departamento de Desenvolvimento Humano. O trabalho foi publicado na revista *Children, Youth and Environments*, da Universidade do Colorado, nos Estados Unidos.

Por meio de entrevistas com 2 mil pessoas com idades variando dos 18 aos 90 anos, as pesquisadoras testaram a possível relação entre o grau de envolvimento infantil com a natureza e as atitudes e os comportamentos em questões ambientais na idade adulta. Duas grandes questões nortearam a pesquisa: “Como pode a interação na infância com o ambiente natural começar a moldar uma trajetória de vida que inclua respeito às preocupações ambientais e ações ecológicas? Que atividades ou eventos específicos na juventude podem iniciar uma pessoa numa trajetória de vida rumo a um



Ilustração: Julie Rambaud

comprometimento com comportamentos e atitudes ambientalmente conscientes?”.

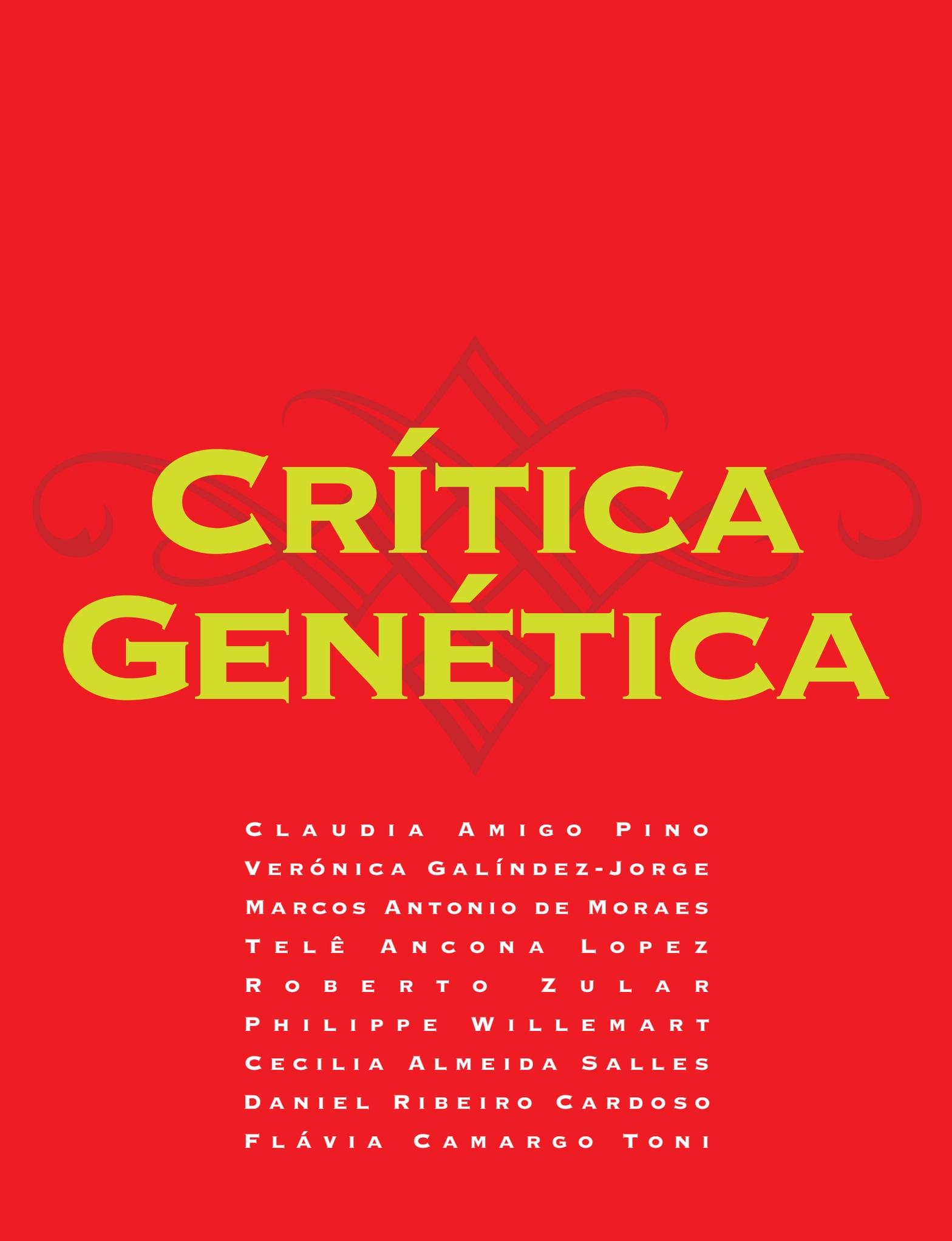
Nancy e Kristi obtiveram como resposta que acampamentos, brincadeiras no mato, caça e pesca figuram entre as principais atividades a fundar os alicerces de um futuro ambientalista. Mas também serve colher flores, plantar árvores ou sementes e cuidar de plantas em casa, ou seja, manter contato com a “natureza domesticada”. Nancy adverte, porém, que não basta expor as crianças à interação com a natureza. “Penso que a exposição ao ambiente natural é necessária ao longo de toda a vida. Ainda que as experiências da infância com a natureza selvagem pareçam particularmente potentes no desenvolvimento do ambientalismo, qualquer contato com a natureza é importante – até a que se encontra no próprio quintal ou em revistas, programas de televisão e pôsteres”, diz.

No entanto, a pesquisadora destaca que não se deve confundir ambien-

talismo com biofilia, uma tendência que, segundo alguns cientistas, os seres humanos carregam consigo inevitavelmente: a de gostar de bichos e plantas. Seus estudos se inserem numa linha de pesquisa que visa a compreensão da forma como as trajetórias de vida das pessoas se constroem — que eventos, atividades e experiências contribuem para as atitudes que tomam em relação à saúde, à pobreza, à carreira, ao ambiente? Não buscam, portanto, o “inato”, se ele existe, e sim o que há de “aprendido” na relação do homem com a natureza: uma sensibilidade e um compromisso que se semeiam e desenvolvem em função de experiências adquiridas.

**BRINCADEIRAS AO AR LIVRE** Em estudos anteriores, Nancy Wells já havia examinado outras dimensões da influência da natureza sobre crianças. Por exemplo, a relação da proximidade com o “verde” com o desenvolvimento cognitivo e a capacidade de crianças lidarem com o estresse e as adversidades. Estudos da mesma linha, realizados a partir da década de 1980 por pesquisadores de diversas áreas, têm posto em evidência a importância de brincar fora de casa, participar de programas de educação ambiental e ter contato direto com a natureza para o estabelecimento de bons hábitos de saúde e sociabilidade, além da consciência ambiental.

Flávia Natércia



# CRÍTICA GENÉTICA

CLAUDIA AMIGO PINO  
VERÓNICA GALÍNDEZ-JORGE  
MARCOS ANTONIO DE MORAES  
TELÊ ANCONA LOPEZ  
ROBERTO ZULAR  
PHILIPPE WILLEMART  
CECILIA ALMEIDA SALLES  
DANIEL RIBEIRO CARDOSO  
FLÁVIA CAMARGO TONI

## APRESENTAÇÃO

# GÊNESE DA GÊNESE

Claudia Amigo Pino

**É** impossível referir-se aos estudos da gênese sem remeter à sua própria gênese. A idéia inicial de se debruçar sobre os manuscritos de escritores não surge repentinamente para um pesquisador, ou para um grupo de pesquisadores: está ligada a uma série de movimentos da crítica literária e de outras disciplinas das ciências humanas na França dos anos 1960.

Naquele momento, a teoria literária estava dominada pelo estruturalismo, que propunha se centrar no estudo do texto, em detrimento do estudo do autor, das condições sociais ou de qualquer outro elemento externo. As revoltas de maio de 1968 marcaram o início de uma nova etapa. Os intelectuais viam renascer um interesse pelas idéias marxistas, sinal de que os textos em si já não bastavam.

A palavra texto, aliás, começa a perder espaço: fala-se de processo, de escrita, de significância, de relação. Mais do que entender as estruturas de uma obra literária, o interesse agora se encontra em saber em que relações de poder essa estrutura surge, o que ela representa para o sujeito que a enuncia, como ela se projeta no leitor. Porém, os métodos para estudar esses “movimentos” não eram tão claros como pareciam, por exemplo, as categorias narrativas definidas pelos estruturalistas mais ortodoxos.

No mesmo ano de 1968, um grupo de germanistas é convocado para organizar os manuscritos de Henrich Heine, que tinham acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França. Os pesquisadores percebem que tem em suas mãos um material privilegiado para conciliar os métodos estruturalistas com o novo interesse pelo movimento. Como os manuscritos constituem de qualquer forma um material, eles podem ser abordados a partir das teorias estruturalistas. No entanto, como esse material é um testemunho de um movimento, ele permite abrir pelo menos uma fresta da porta para a história:

“Essa corrente de crítica genética se inscreve simultaneamente em continuidade e em ruptura com o estruturalismo. Por sua consideração das transformações, das variações, da historicidade, ela oferece uma perspectiva diferente da corrente estrutural mais fechada e mais formal. Mas há continuidade em relação a um outro aspecto importante do estruturalismo, o qual consistiu em dar um estatuto mais objetivo aos estudos literários, sobretudo ao enfatizar a noção de

texto, sendo este último apresentado como objeto científico que se estuda como tal: foi dessa ambição que saímos.”(1)

Além dessa vantagem teórica, duas vantagens práticas seriam logo essenciais para a institucionalização da disciplina, embora também constituam a origem de seus impasses.

Por um lado, no momento em que a produção em ciências humanas é avaliada a partir de critérios das ciências exatas, a crítica genética propõe um material geralmente inédito: os manuscritos ou documentos de processo não publicados pelo autor. A originalidade da pesquisa torna-se indiscutível. Por outro lado, a crítica genética permite dar um uso a um material de arquivo, que tinha sido menosprezado como objeto de conhecimento durante o estruturalismo e é de grande importância para a política cultural francesa. É difícil imaginar a França sem os seus monumentos: eles garantem – em um esforço de preservação dos ministérios da cultura – o status de “berço da civilização” do país. E os manuscritos dos grandes arquivos de escritores são os monumentos literários da França.

Em 1982, o grupo de pesquisadores de Heine transforma-se em uma instituição, o ITEM (Institut de Textes et Manuscrits Modernes), ligado ao Centro Nacional da Pesquisa Científica da França (CNRS). No novo instituto, os pesquisadores organizam-se em grupos ligados ao estudo dos acervos dos grandes escritores franceses (Flaubert, Zola, Proust e Sartre) e em grupos que têm como objetivo pensar os manuscritos a partir de visões específicas, como a lingüística, a autobiografia e a informática.

Philippe Willemart, professor de literatura francesa da Universidade de São Paulo (USP), é o primeiro pesquisador brasileiro a ter contato com a crítica genética. Dedicado ao estudo da relação entre psicanálise e literatura, Willemart percebe, a partir da orientação de Jean Bellemin-Noël, que o manuscrito é um lugar privilegiado para estudar o funcionamento do inconsciente. Assim, debruça-se inicialmente sobre os manuscritos de Flaubert e decide ministrar um curso de pós-graduação sobre a crítica genética. Desse curso participam vários pesquisadores que trabalhavam com manuscritos, mas ainda não sabiam que tipo de exploração teórica eles poderiam ter. Pouco tempo depois, eles formariam a Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) e criariam diversos grupos de pesquisa de

manuscritos em todo o Brasil, alguns centrados em acervos de escritores (no caso do grupo Mário de Andrade, do IEB), outros em visões teóricas, como o Laboratório do Manuscrito Literário, da FFLCH, que parte de um diálogo com a psicanálise, e o Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC, que se sustenta em um diálogo com a semiótica pierceana.

**UM OBJETO QUE ESCAPA ÀS ESTRUTURAS** O objeto da crítica genética não são simplesmente os manuscritos modernos, mas os manuscritos como portadores do processo de criação. Ou o processo de criação observado a partir dos manuscritos.

Por essa razão, a noção de manuscrito para a crítica genética difere um pouco de seu uso comum. Em primeiro lugar, porque por manuscrito entende-se todo documento no qual seja possível encontrar um traço do processo de criação e não necessariamente os manuscritos autógrafos (do próprio punho do escritor). Desta forma, a crítica genética considera manuscritos, por exemplo, a correspondência do autor (se nela há discussões sobre a criação de suas obras), os datiloscritos (versões datilografadas diferentes do texto publicado) ou mesmo gravações de voz com idéias sobre uma obra. Para evitar confusões, a geneticista brasileira Cecília Almeida Salles propôs o nome “documentos de processo” para se referir aos manuscritos-objeto da crítica genética(2).

Da mesma forma, o fato de um manuscrito ser autógrafo não garante o seu valor para a crítica genética. De nada servem, por exemplo, as cópias limpas de poemas feitas por inúmeros autores no final do século XIX. Se as versões manuscritas não tiverem alguma marca de um trabalho de criação (uma rasura, um traço, ou mesmo um desenho), e se não forem diferentes da versão publicada, elas não podem servir de documento do processo de criação. Seria, portanto, impossível realizar uma descrição exaustiva do estatuto do manuscrito para a crítica genética, porque ele toma formas muito variadas que podem ter, por sua vez, marcas igualmente variadas do trabalho de criação. Talvez apenas a palavra fôlio, que designa uma “folha”, tenha uma mesma acepção para todos os geneticistas. As formas como esses fôlios estão ordenados (versões, planos, cenários, anotações, rascunhos) tomam contornos totalmente diferentes de obra para obra, ou de processo para processo. Dificilmente a pesquisa centra-se em apenas um desses manuscritos. Como o objetivo dos estudos genéticos é a percepção de um processo a partir desses documentos, é necessário abordar conjuntos de documentos, chamados também de dossiês. Somente a partir do trabalho comparativo no interior desses dossiês, poderemos observar os manuscritos como portadores de um movimento de criação.

**UM OLHAR QUE ESCAPA AO SEU OBJETO** Torna-se necessário agora entender como se forma esse olhar sobre o processo de criação. Talvez essa seja a parte mais difícil de explicar da crítica genética: há sempre uma desconfiança em relação à possibilidade de estabelecer uma ordem a partir de um objeto tão desordenado.

Na base dessa utopia, os geneticistas colocam a noção de processo, entendido como uma reconstrução das etapas da criação. Para Almuth Grésillon, por exemplo, uma das fundadoras da disciplina, esse suposto “processo” seria principalmente um processo de leitura, e não de um autor, mas do geneticista. Os manuscritos não constituem em si um processo: é na leitura desses documentos que um processo será construído.

Ao levantar as tarefas de um geneticista, Grésillon deixa clara a relevância do papel da construção. Segundo a autora, o trabalho do geneticista teria

duas partes: a primeira consistiria em dar a ver (reunir os manuscritos, classificar, decifrar, transcrever e editar) e a segunda parte, que não seria necessariamente consecutiva, mas muitas vezes paralela à primeira, consistiria em construir hipóteses sobre o caminho percorrido pela escritura, como identificação de rasuras, acréscimos, e formação de conjecturas sobre as operações mentais subjacentes (3).

É interessante perceber que, no Brasil, Cecília Almeida Salles, no seu livro *Crítica genética. Uma (nova) introdução* dá aparentemente menos importância ao papel da reconstrução. Para a pesquisadora, o objetivo da crítica genética não é somente refazer, mas “discutir” e “compreender” o processo (4).

Como toda leitura, essa construção se dará a partir de um trabalho, que Grésillon define como uma tradução dos indícios espaciais em indícios temporais. Tentemos entender mais o que significa esta “tradução”. Mesmo se às vezes encontramos versões manuscritas limpas de muitos textos, em geral os documentos se dão ao pesquisador de forma muito diferente à de uma página publicada. No lugar da sucessão de palavras em uma linha, da sucessão de linhas em uma página e da sucessão de páginas em um livro, podemos encontrar em um manuscrito uma palavra em um canto da página, um parágrafo em um outro canto, acompanhados de outros registros, como flechas e desenhos. É muito comum também encontrar manuscritos em que cada um desses registros se apresenta em cores diferentes, inclusive com letras diferentes. No nível da frase, ou da própria palavra, esta heterogeneidade também está presente na figura da rasura. Assim, no lugar de uma única palavra em uma seqüência, podemos encontrar várias, sobrepostas, tachadas, grifadas.

O manuscrito, assim, não se apresenta como uma seqüência, mas como um espaço heterogêneo, no qual diversos tempos convivem e dialogam entre si. A tarefa do geneticista seria tentar colocar esses tempos dispersos no espaço em uma ordem temporal – não uma ordem perfeita, não uma cadeia indestrutível – mas em um movimento com direção.

O processo então não é dado, é construído, e consiste na criação de uma seqüência ou cronologia, com um sentido determinado, como afirma Grésillon:

“Se o objetivo da leitura ‘normal’ consiste em compreender um escrito, o da leitura de um manuscrito consiste em compreender a gênese de uma escritura, ou melhor, em reconstituir a partir de uma organização espacial a cronologia e o sentido das operações.” (5)

No seu livro *Gesto inacabado*, Cecília Salles desenvolve mais o que seria esse sentido das operações, que ela chama de tendência. Vários artistas teriam já apontado que ao escrever, desenhar ou esboçar, há um elemento direcional do processo, que não é claro nem consciente:

“O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel à sua vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. ‘No começo minha idéia é vaga. Só se torna visível por força do trabalho’ (Maillol)” (6).

Mas como o pesquisador pode identificar nesse trajeto uma tendência que os próprios artistas consideram vaga? Muitas vezes essa identificação se faz

*a posteriori*, ou seja, quando a obra já está acabada. A primeira versão que lemos de um manuscrito é geralmente a obra final (estudamos um manuscrito porque somos seduzidos inicialmente por uma obra publicada). As leituras que fizemos das diferentes versões de um poema e as construções criadas a partir dessa leitura serão feitas a partir desse olhar inicial da obra final. Coloca-se outro problema quando devemos procurar uma tendência em textos inacabados, não publicados em vida, que não apresentam uma versão final. Não é impossível chegar a certas linhas a partir da observação de cada escolha, de cada rasura. Mas esse trabalho normalmente é feito de forma paralela a outro: observar, na obra anterior do escritor, quais são as escolhas mais comuns, o que distingue o seu traço autoral. O cruzamento dessas duas tarefas ajudará a apontar uma tendência.

O estudo de obras inacabadas tem colocado uma outra questão, que também divide os pesquisadores franceses dos brasileiros. Ao lidar com obras que não foram publicadas em vida pelo autor é natural se perguntar pelo alcance ético dessa escolha. É válido trabalhar e dar a ver uma obra que o autor engavetou, não pôde concluir, que enfim, não corresponde à estética que ele procurava? Uma das respostas dadas a essa pergunta – que sem dúvida tem muitas outras respostas – poderia ser descrita da seguinte forma: “o valor não estaria na última versão, mas no processo de criação”.

Almuth Grésillon, no texto citado, deixa claro que a reconstituição da gênese deve ser considerada um objeto científico. Apesar de reconhecer que um manuscrito pode até encantar pela sua beleza, o processo no qual ele está inserido deve ser encarado não como uma obra de arte, mas como um objeto intelectual.

Para Cecília Salles, o manuscrito em si não é portador de uma beleza particular, mas o próprio processo: “Há mais beleza na seqüência de momentos hipotéticos e só aparentemente definitivos do que em cada um desses instantes paralisados” (7).

Esta posição exige o geneticista de um grande problema e ao mesmo tempo cria um outro. Por um lado, ela o protege de considerar uma versão inicial de um romance como “uma obra de arte”. Assim, a crítica genética aparentemente respeitaria as decisões “autorais” de publicar esta ou aquela versão e não cairia no “erro” apontado muitas vezes de dar um valor estético àquilo que o autor não assinaria. Por outro lado, essa posição gera um grande impasse: se o processo não é dado, é construído pelo geneticista, a sua beleza então também será construída pelo pesquisador. A teoria elaborada para proteger o autor é, na verdade, um certo tiro nas suas costas. O próprio pesquisador torna-se o sujeito e o objeto da crítica genética (8).

É importante perceber que o objeto da crítica genética não é um texto, um material, mas um processo: não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu, a partir dos manuscritos que esse escritor deixou. Desta forma, os geneticistas não fazem nada parecido com buscar a “senha” da criação, nem têm o objetivo de recriar, passo a passo, o caminho pelo qual o escritor passou na elaboração de uma obra, como muitos pensam.

**CRÍTICA AO PROCESSO** Depois de quase quarenta anos de existência, os estudos genéticos passam por um momento de reformulação. Pesquisadores de outras áreas começaram a se questionar sobre o sentido de estabelecer

essas “construções” ou esses “processos de criação”, o que repercutiu no estudo dos manuscritos.

Um dos primeiros a se questionar sobre o sentido das cronologias foi um dos ícones do estruturalismo, Michel Foucault. Para ele, antes, os pesquisadores procuravam primeiro estabelecer os movimentos (sociais, históricos, literários) e depois ilustrá-los com documentos. Agora, os pesquisadores, pelo contrário, partiriam do estudo dos documentos, procurariam a sua estrutura, o seu funcionamento interno, para somente depois tentar entendê-lo dentro de um eixo processual. Aparentemente, esta seria a posição da crítica genética em relação ao seu documento, o manuscrito. No entanto, o caminho do documento ao processo apresentaria dificuldades:

“Apareceram, no lugar dessa cronologia contínua da razão, que fazia-mos invariavelmente recuar até à inacessível origem, à sua abertura fundadora, séries algumas vezes breves, diferentes umas das outras, rebeldes a uma lei única, portadoras freqüentemente de um outro tipo de história particular, e irreduzíveis ao modelo geral de uma consciência que adquire, progride e se lembra.” (9)

Todo o objetivo da crítica genética é questionado por esta última afirmação, que aponta para a impossibilidade de estabelecer cronologias contínuas, que reconstituam um caminho desde sua origem. O processo de criação poderia ser definido dessa maneira.

Para o crítico antilhano Édouard Glissant, a necessidade de criar “cronologias” é própria de uma configuração européia, que não corresponderia à forma de conhecimento das culturas “mestiças” (como a da Martinica, sua ilha natal, e, sem dúvida, também do Brasil). As culturas mestiças veriam o mundo como diálogo, como relação entre culturas e não como imposição de uma cultura. Por isso, as culturas mestiças não teriam lendas relativas à

gênese, à origem, como as culturas européias, mas ao choque com outros povos. Elas não teriam a necessidade de uma explicação da filiação, mas de uma teoria da relação.

Na cultura da relação, não haveria busca do tempo perdido. As poéticas européias caracterizar-se-iam, segundo Glissant, pela busca da origem, do instante em que tudo começou. Por isso, existiria, na Europa, o conceito de inspiração, de momento privilegiado da criação em que tudo viria. Tudo estaria organizado em relação a esse ponto inicial, em forma de “cronologia”. Tanto críticos como escritores tentam discernir qual é a primeira versão, qual é a segunda, e reconstituir assim a visão do processo.

Para Glissant, essa visão de mundo não seria possível nos países americanos, nos quais não há uma linha contínua na história. Os povos que aqui viviam foram dizimados, criando assim uma rasura inicial, não um ponto inicial. Assim, nossa história não pode ser entendida como sucessão, mas como parada ou choque nesta sucessão: “Nossa consciência histórica não poderia ‘sedimentar’, se podemos assim dizer, de maneira progressiva e contínua, como para os povos europeus, mas se agregaria sob os auspícios do choque, da contração, da negação dolorosa e da explosão” (10).

O que seria uma crítica genética que não se baseie no estabelecimento de cronologias nem na reconstituição de um processo de criação? Essas propostas estão começando a surgir agora e todas têm em comum a importância de

**O MANUSCRITO  
EM SI NÃO É  
PORTADOR DE  
UMA BELEZA  
PARTICULAR,  
MAS O PRÓPRIO  
PROCESSO**

recorte. Mais do que reconstruir o caminho de criação de uma obra, esses estudos se centram, por exemplo, no uso de um determinado espaço (as cartas, ou as margens), na elaboração de uma personagem, no desenvolvimento de um tema, ou de um aspecto narrativo (o papel do leitor, por exemplo). Dessa forma, agora convivemos com dois tipos de geneticistas, aqueles ultra-especializados, que precisam do mais mínimo documento para estabelecer uma cronologia próxima da “real”, e aqueles que usam os documentos em prol de uma busca teórica própria, que não se atém à especialidade da obra de um determinado autor. Esses novos pesquisadores arriscam-se inclusive a dizer que podem fazer crítica genética sem manuscritos, como explica Philippe Willemart:

“Grosso modo, os geneticistas dividem-se em dois grupos acerca do caminho a seguir em suas pesquisas. Alguns pretendem reconstituir o percurso genético do começo dos traços ao texto publicado e deverão recorrer, em nosso caso, aos escritos precedentes, à correspondência ou aos romances, às poesias, às peças de teatro, ou até mesmo às edições anteriores. Outros, partindo do texto publicado, e pouco preocupados com uma cronologia que não corresponde à realidade da criação, subentendem que nossa mente trabalha como em um palco e não segundo o tempo do calendário e se virarão mais facilmente na direção dos livros lidos, cadernos de trabalho ou anotações que serviram de base à escritura. Farão então pesquisas na biblioteca do escritor se ela existe ou em arquivos digitalizados em computador, CD ou disquete.”(11)

*Claudia Amigo Pino é docente de literatura francesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Atualmente dirige o grupo Criação e Crítica e foi coordenadora do Grupo de Trabalho de Crítica Genética da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística na gestão 2004-2006.*

## NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Dosse, François. *História do estruturalismo. 2. O canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. São Paulo: Ensaio/ Editora da Unicamp, p. 411. 1994. A última frase da citação é extraída de uma entrevista com Louis Hay, um dos fundadores da crítica genética.
2. Salles, Cecília Almeida. *Crítica genética. Uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
3. Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique*. Paris: PUF, p15. 1993.
4. Salles, Cecília Almeida. *Op.cit.*
5. Grésillon, Almuth. “Méthodes de lecture”. Em: *Les manuscrits des écrivains*. Paris: CNRS/Hachette, 1993. P. 149.
6. Salles, Cecília Almeida. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, p 29. 1998.
7. *Op. cit.* pp. 46-47.
8. Em certa medida, também é possível chegar a essas conclusões na crítica literária. Afinal, se considerarmos que a obra é o efeito que ela produz no leitor, como muitos já defenderam, estaremos também considerando o crítico como o sujeito e o objeto da crítica literária. Porém essa posição é assumida e o objeto de estudo passa a ser os dispositivos do texto que produzem efeitos no leitor. Esse ainda não
9. Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, p 16. 1969. Tradução e grifos nossos, assim como os dos próximos trechos citados.
10. Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, p 131. 1980. Tradução nossa.
11. Willemart, Philippe. “A crítica genética diante do programa de reconhecimento vocal”. Publicado em *Manuscrita. Revista de crítica genética*. Nº 12. Junho de 2004. pp. 38-39

## CRÍTICA GENÉTICA E CRÍTICA LITERÁRIA

Verónica Galíndez-Jorge

**A** pesar da complementaridade que implica a conjunção, desprende-se do binômio acima uma alteridade, uma oposição. Ao propormos esta seção, fica claro, portanto, que a crítica genética ainda não é – ou não se sente – parte integrante da crítica literária. Meu esforço concentrar-se-á então na enumeração de interfaces de diálogo que pretendem situar a crítica genética, sobretudo, como prática crítica dos estudos literários.

Ao estudar os manuscritos de Gustave Flaubert (1), deparei-me com várias questões que me obrigaram a estabelecer um diálogo mais explícito entre as duas práticas críticas e que apresento aqui de forma reduzida.

Uma das primeiras questões que iniciaram esse diálogo foi a da escritura. Ainda que haja divergências na crítica literária quanto às correntes que se interessam por esse aspecto da produção literária, temos em comum o interesse pelos processos envolvidos na constituição da matéria literária propriamente dita. No caso específico de Flaubert, abundam os estudos acerca de como se configura a “estranha mecânica” através da qual o escritor, em sua correspondência, diz chegar à elaboração da frase.

A crítica genética acabou não só se aprofundando na questão pontualmente flaubertiana, mas estendeu-a para o estudo dos manuscritos de vários outros escritores. O interesse pela escritura em crítica genética é muitas vezes sinônimo de estudo da criação literária de um determinado autor ou obra. O que foi instituído na crítica como questão a ser estudada a partir de determinado tipo e momento de produção literária passou a ser recorte possível de estudos de manuscritos. O acesso aos rascunhos de trabalho permite, em grande medida, que o crítico desenvolva hipóteses a respeito da construção ou da constituição de um procedimento literário que pode ser associado a estudos de estilística, de história da literatura, entre outros.

Outro ponto incontornável de diálogo é a relação que a crítica genética tem com o estruturalismo francês e com a estética da recepção. No entanto, o ponto já foi bastante desenvolvido por Claudia Amigo Pino em *A ficção da escrita* (2) e retomado com Roberto Zular em *Escrever sobre escrever* (3). A autora trata ainda das relações existentes entre um determinado tipo de produção literária, sobretudo a partir dos anos 1950, e a vertente crítica que se interessa pelo processo de criação da literatura.

Escolhi ater-me aqui a um dos procedimentos metodológicos praticados em crítica genética, que mais sutilmente dialoga com a crítica literária, que não incorpora os manuscritos em suas análises: a escolha de um recorte.

Os anos de formação literária haviam-me ensinado, dentre outras possibilidades, a efetuar leituras de detalhes que pudessem ser relacionadas, durante a análise do texto, ao todo e vice-versa, completando formalmente o que conhecemos por *círculo hermenêutico*. Apesar das críticas a tal proceder, sempre me perguntei o que me atraía tanto nas leituras teóricas

encabeçadas por Spitzer (4) e Auerbach (5), para – já que se trata de escolhas – citar apenas alguns. Compreendo as ressalvas feitas ao longo do tempo ao ilusório encerramento interpretativo que tal proceder acabava impondo ao texto, mas nunca consegui desvincular-me de seu motor: a leitura ou, posto que se trata de crítica, a releitura do trecho cuidadosamente selecionado, da parte revisitada.

Começo a retomar essa questão pelo já clássico texto de Auerbach (6), o leitor é guiado didaticamente pelos caminhos trilhados pelo ensaio: a questão do realismo como grande tema geral, a partir da análise de um trecho que nada tem de particular, apesar de o autor alegar tratar-se de um ponto culminante na descrição de um dos grandes temas de Madame Bovary, o tédio, mas que poderia ter sido substituído por qualquer outro. Sem discutir, aqui, a questão da mimese – que julgo muito atrelada à própria forma teórica escolhida – reconheço algumas etapas essenciais desse percurso teórico que, como veremos, não faz mais do que confirmar a ficção que o próprio escritor cria, a posteriori, em sua correspondência sobre seu processo escritural.

Primeiramente, destaco a total subordinação, tanto temática como narrativa, do trecho em relação ao todo. Cada recorte temático pode ser “justificado” pelas partes, sejam elas os personagens, as cenas, os diálogos, as descrições. Depois de estabelecida essa relação, a análise do trecho, tanto no tocante ao procedimento narrativo como ao tema, pode representar a análise da obra como um todo. Auerbach passa, então, a questões teóricas como o foco narrativo e a construção de um discurso indireto livre.

Uma vantagem de tal procedimento, no contexto da própria obra teórica, é a possibilidade de estabelecimento de uma espécie de cânone da literatura ocidental, já que ao efetuar esse tipo de relação entre a parte e o todo de vários autores, o crítico pode colocá-los lado a lado. Outra é, indubitavelmente, a maior facilidade de se pensarem elementos de teoria literária de forma comparativa e geral. Contudo, e já adentro as desvantagens, perde-se um pouco da riqueza do detalhe, privilegiando a leitura geral, que deve ser inserida em um paradigma de produção mesmo que para indicar a sua quebra – como é o caso de Flaubert em relação a Stendhal ou Balzac e a representação no âmbito do que o crítico chama de “realismo moderno”.

De qualquer forma, mesmo se através do emprego teórico da figura, o crítico apresenta primeiramente um trecho do texto que será lido. O propósito é de, a partir do recorte oferecido ao leitor, este possa já intuir do que se pretende tratar, sem uma apresentação teórica prévia. Seria então possível desprender, do recorte, as características do texto que seriam posteriormente abordadas pelo crítico a partir dos elementos já mencionados: representação realista séria manifestada pelo uso da figura. Alega, ainda, ter-se deixado levar pelo jogo de leitura do texto para chegar a um método interpretativo, e que a escolha dos textos não visava amparar um a priori teórico, o que pode – e já foi – ser amplamente discutido, mas que ignorarei aqui.

Já Spitzer, ficou conhecido como o crítico da leitura estilística, colocando-nos diante do detalhe com outros objetivos. Ao longo de seu capítulo sobre Rabelais, o crítico aponta para características do caminho teórico que está desenvolvendo, a partir, principalmente, de suas reflexões sobre a lingüística. A questão que se deve colocar ao crítico é de “ir da superfície

**...MAIOR  
FACILIDADE DE  
SE PENSAREM  
ELEMENTOS  
DE TEORIA  
LITERÁRIA  
DE FORMA...**

em direção ao ‘centro vital interno’ da obra de arte: observar primeiramente os detalhes na superfície visível de cada obra em particular (e as ‘idéias’ expressadas pelo escritor, são apenas um dos traços superficiais da obra); em seguida agrupar esses detalhes e tentar integrá-los ao princípio criador que deve ter estado presente na mente do artista; e finalmente retornar a todos os outros campos de observação para ver se a ‘forma interna’ que se tentou construir dá conta da totalidade.”(7). Em seguida, integra o procedimento ao que chama de “círculo filológico”, procedimento comum às ciências humanas, que consiste em partir da análise de detalhes para chegar ao todo e poder, mais uma vez, analisar outros detalhes constitutivos da obra de arte.

É necessário, ainda, ressaltar que ambos os críticos, a partir da entrada imediata no texto, incitam o leitor a retornar ao texto literário propriamente dito, em vez de ater-se aos comentários, à literatura secundária. Trata-se, portanto, e em ambos os casos, de exercícios críticos de construção de leitura.

Se observarmos os trabalhos desenvolvidos ao longo dos anos em crítica genética, perceberemos que os críticos, de forma geral, queixam-se do abundante objeto de pesquisa. E isso tanto para aqueles que têm acesso a uma suposta “totalidade” do *corpus*, como para os que sabem de antemão que estão diante de *corpora* incompletos ou mutilados, ente outros. No caso de Flaubert, trata-se de um *corpus* manuscrito geralmente dez vezes mais numeroso do que o número de páginas publicadas, posto que reescrevia, em média, dez vezes cada página; para Paul Valéry, trata-se praticamente da maior parte de sua produção, já que passou anos escrevendo cadernos sem publicá-los; Georges Perec acumulava, variava, reproduzia listas; Milton Hatoum, que chegou a levar dez anos escrevendo um de seus romances, vai imprimindo suas versões...

Essa enumeração tem por objetivo mostrar problemas comuns ao objeto de estudo da crítica genética e que, inevitavelmente, a coloca diante da questão desde sempre desenvolvida pela crítica literária e rapidamente citada aqui: o recorte. Ao apresentar os dois críticos acima, pretendi apenas sensibilizar o leitor para um procedimento metodológico já bastante intrínseco da atividade crítica e que também determina, ainda que o termo seja forte, a atividade em crítica genética.

Depois de reunir, classificar, eventualmente ordenar, descrever e transcrever os manuscritos dá-se início à atividade crítica propriamente dita que pouco, ou nada, difere da atividade desde sempre praticada pela crítica literária. Sobretudo em seu fazer, em sua mobilização metodológica.

Por outro lado, abre-se o espaço para a contribuição que a crítica genética tem dado e deve continuar dando para a crítica literária, no sentido de sensibilizá-la à identificação, leitura e interpretação de movimentos que caracterizam a criação literária e que estão para além da descrição de sua cronologia ou das estruturas que os compõem. É no intervalo entre essas duas práticas, permitindo-nos atentar para o detalhe, mas ao mesmo tempo permitindo que a instabilidade dos manuscritos se instale, que reside boa parte das possibilidades de diálogo frutífero entre crítica literária e crítica genética. Isso significa que nós críticos podemos nos interessar por um determinado movimento de criação literária – por exemplo, espaços escriturais, movimentos de escritura – para lê-los em sua profundidade. Podemos tentar compreender como se relacionam com o restante da produção literária; com os demais manuscritos do mesmo autor; de outros autores; com a obra na qual se insere; enfim, com o momento de produção crítica implicado na atividade do próprio crítico.

Verónica Galíndez-Jorge é docente do DLM-FFLCH-USP; membro do Laboratório do Manuscrito Literário e diretora científica do Grupo de Estudos Literatura Loucura Escrita

#### NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Galíndez-Jorge, Verónica. “Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Gustave Flaubert”. Tese de doutorado defendida em 2003, FFLCH-USP. (revisão no prelo na Editora Ateliê Editorial sem título).
2. Amigo Pino, Claudia. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê, 2004.
3. Amigo Pino, Claudia e Zular, Roberto. *Escrever sobre escrever*. São Paulo: Martins Fontes, no prelo.
4. Spitzer, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard-Tel, 1970.
5. Auerbach, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994 [1929].
6. “Na mansão de La Mole”. In *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 405-441. Apontamos, contudo o problema que pode gerar o cotejamento entre esse texto e o seguinte, “Germinie Lacerteux”, que vai no sentido diametralmente oposto do primeiro, desqualificando, de certa forma, Flaubert devido à falta de um *comprometimento* histórico social, como também veremos em Lukács.
7. Spitzer, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard-Tel, 1970.

## EPISTOLOGRAFIA E CRÍTICA GENÉTICA

Marcos Antonio de Moraes

**A** correspondência de escritores, artistas plásticos e músicos, documentação de caráter privado que vem suscitando grande interesse editorial no Brasil, abre-se para pelo menos três fecundas perspectivas de estudo. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. A segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, alterações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento. Um terceiro viés interpretativo vê o gênero epistolar como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um “canteiro de obras” ou um “ateliê”, busca descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação.

Nessa última direção, tanto mais fértil será o terreno epistolar, quando os interlocutores definem contratos mais ou menos explícitos, nos quais a troca de opinião sobre trabalhos em desenvolvimento fundamenta os passos da criação, muitas vezes vista como ação compartilhada. Escreve Mário de Andrade ao amigo Manuel Bandeira, em outubro de 1922: “Para mim a melhor homenagem que se pode fazer a um artista é discutir-lhe as realizações, procurar penetrar nelas, e dizer francamente o que se pensa” (1). Em vista dessa ostensiva abertura para o debate, a produção artística, colocada à apreciação do outro, se faz, em muitos momentos, a quatro mãos, diluindo o conceito de obra como produto solipsista ou composta sob a égide romântica do “gênio”. Também o contrato da amizade formulado pelo artista plástico Hélio Oiticica, em carta à sua colega de ofício Lygia Clark, em 1 de fevereiro de 1964 – “você é realmente uma amiga insubstituível, uma das pouquíssimas pessoas com quem consigo me comunicar” (2) – propicia a formulação de intenso diálogo em torno da arte e da vida artística brasileira e européia, o que não exclui momentos de tensão no plano das relações pessoais. Essas cartas tornam-se espaços testemunhais que logram tanto historiar fases do pensamento estético dos interlocutores, quanto dar contornos crítico-interpretativos ao momento artístico de 1964 a 1974.

Na *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, os exemplos de intervenção mútua nas etapas do processo criativo são contundentes, abarcando desde a sugestão de troca de palavras em um poema, passando pela

proposta de reconstrução estrutural na obra, como é o caso do romance/rapsódia *Macunaíma*, julgado em certo ponto do entrecho “descosido” por Bandeira, até o apagamento total de um texto, considerada a opinião inteiramente desfavorável do interlocutor. Essa correspondência tão profícua de situações relevantes ao debate sobre o processo de criação ainda propõe uma reflexão a respeito da diluição do conceito de autor. Manuel Bandeira insere em “Camelôs” um verso de poema que Mário decidiu seqüestrar, não o publicando. Pede “licença para o plágio”, em carta de 2 de dezembro de 1924: “Me dá aquele ‘chi que engraçado?’” Mário de Andrade, na carta-resposta, aprova a inserção daquela frase tão coloquial no poema, desqualificando o sentido estrito de autoria: “O ‘Chi que engraçado!’ afinal de contas não é meu, Manuel. Toda a gente diz isso no Brasil. Eu já em vários artigos empreguei o que engraçado [...], estou me lembrando. ‘Camelôs’ é uma delícia. Conserva o ‘Chi, que engraçado’ que é de toda a gente.” (3) Nessa correspondência impõe-se o conceito de alter ego. Situados no mesmo plano intelectual e artístico, Mário e Bandeira puderam estabelecer o diálogo franco da crítica, capaz de interferir na produção de ambos. “Aqui vão de volta os teus poemas”, escreve Bandeira em outubro de 1924. “Li-os, reli-os e, como fiz de outras vezes cortei, emendei, ajuntei, pintei o sete! Tudo, porém, a lápis e levíssimo, de sorte que facilmente se apagam! Fiz como se os versos fossem feitos só para mim e muitas vezes mesmo por mim. Sou o teu maior admirador, mas a minha admiração é rabugenta e resmungona.” (4).

A correspondência ativa e passiva do polígrafo Mário de Andrade afirma-se de modo singular na epistolografia brasileira, como rica seara onde se logra facilmente surpreender os “arquivos da criação”, termo hoje vinculado à crítica genética. Nas cartas assinadas pelo autor de *Paulicéia desvairada*, conhecidas parcialmente em quase trinta volumes e objeto da pesquisa “Correspondência Reunida de Mário de Andrade”, coordenada pelo signatário deste artigo, divisa-se a formulação de consistentes e tentaculares projetos de caráter intelectual, artístico e político. Na crônica “Amadeu Amaral”, no *Estado de S. Paulo*, em 24 de dezembro de 1939, Mário define o espectro da carta a partir dos anos de 1920, capaz de ser o veículo e o lugar propício a discussões de várias ordens, discurso fundado em uma linguagem nova, bastante sedutora porque recusa a retórica vazia e a afetação. Para o escritor, que a si próprio, ludicamente, chamou-se de “epistolomaníaco”, as “cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, contando coisas, dizendo palavras, discutindo problemas estéticos e sociais, cartas de pijama, onde as vidas se vivem, sem mandar respeitos à excelentíssima esposa do próximo nem descrever crepúsculos, sem dançar minuetos sobre eleições acadêmicas e doenças do fígado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma de vida em nossa literatura”. (5).

O processo de criação espelha-se com nitidez nas cartas de Mário. Em algumas delas, o escritor empreende o relato testemunhal do ato de criação, tendo por modelo o conhecido ensaio do poeta e ensaísta norte-americano Edgar Allan Poe, “A filosofia da composição”, de 1845. Contudo, o contar-se do escritor modernista, embora sempre minucioso, difere substancialmente do texto elaborado pelo autor de *O corvo*, que afirma a expressão de autodomínio e da precisão milimétrica nas escolhas de imagens e de palavras. Mário, contrariamente, assume a impossibilidade de abarcar todos os níveis de conhecimento do arte-fazer que se encontra inelutavelmente mergulhado nos turvos escaninhos da psique: “Está claro que certas palavras, certos vocativos, por mais que eu me psicanalise, não consigo descobrir

donde me vieram [...]. Mas vibram como palavras, são expressões-palavras que me parecem sugestivas e por isso deixei elas assim mesmo” (6).

O desejo de conhecer o mecanismo da criação impõe-se ao escritor, ao recuar a idéia de processo criativo domesticado. Mário de Andrade parece impor a moral do artista verdadeiro: o ser fatalizado, consciente de sua técnica expressiva e insaciável pelo conhecimento dos subterrâneos de si e de sua arte. “Faz uns dois anos ou pouco mais me apaixonei pelo fenômeno da criação estética” (7), escreve Mário a Carlos Drummond de Andrade, em 24 de julho de 1944. Essa afirmação brotava como desdobramento de uma carta anterior, de 23 de junho, na qual Mário descrevia a gênese de “Num filme de B. de Mille”, versos destinados ao *Lira paulistana*, livro que marcava para ele uma “fase nova e combativa”. O aprofundamento nas complexas engrenagens do texto literário definia o retrato de um tempo de ebulição lírica (a “louca”), no qual, confienciava o escritor, pudera, em uma só semana, escrever 16 poemas, a partir da descoberta de algumas notas tomadas em 1936, em um caderninho de bolso.

A singularidade dessas duas extensas cartas e de uma outra endereçada ao jovem jornalista Carlos Lacerda, em 5 de abril de 1944, na qual Mário procurava descortinar o emaranhado psicológico que desencadeou a elaboração do longo poema “O carro da miséria”, situa-se na propoção de reflexividade sobre o próprio ato de criar, em sua dimensão multifária. “Principiei dando atenção mais cuidadosa aos meus processos de criação. Não pra modificar coisa nenhuma, não por reconhecer a menor insinceridade nos meus processos de criação, mas para verificá-los”. Nesse sentido, o discurso epistolar de Mário de Andrade acolhe, para além das pegadas da criação, o olhar sobre o próprio processo.

Ao lado desse trabalho de sondagem do trajeto criativo, tendo em vista a obra em sua última versão, localiza-se na correspondência de Mário de Andrade uma constelação de depoimentos que permitem ao estudioso da crítica genética acompanhar o tortuoso processo de produção de um texto, em suas diversas etapas. *Macunaíma*, por exemplo, “se conta” em uma quantidade considerável de missivas a diversos remetentes. A partilha do projeto literário em processo de escrita, as intenções sub-reptícias da narrativa e da personagem, o trabalho de reelaboração de versões, e a recepção crítica da obra encontram guarida nas cartas. O depoimento circunstanciado do remetente sobre o próprio trabalho instiga a participação do destinatário, favorecendo debates que contribuem para que o autor possa ter um conhecimento crítico de seu texto. O interlocutor é, aliás, chamado muitas vezes a colaborar: “Olhe, [Manuel Bandeira] pergunte como coisa de você, pro Gilberto [Freyre] se ele sabe o nome de alguma rendeira célebre de Pernambuco ou do Nordeste qualquer [...]. É pro *Macunaíma*” (8). A carta também logra apontar matrizes da criação do romance, remetendo o pesquisador a notas marginais em livros da biblioteca de Mário, onde se poderá recuperar uma fase escondida do percurso genético. Assim, a carta sinaliza a obra *Vom Roraima zum Orinoco* de Kock Grueberg; e nas páginas desse volume, desvelam-se anotações às margens do texto em alemão, configurando-se como notas prévias de *Macunaíma*. José-Luis Diaz, em seu importante ensaio “Qual genética para a correspondência”, sugere a organização desse material heterogêneo, ao pensar a necessidade de se “compreender sobre quais ‘momentos’ da gênese as trocas epistolares convergem preferencialmente:

elaboração pré-escritural (*inventio*), organização (*dispositio*), formulação estilística (*elocutio*), ou ainda [...] após o evento da publicação. (O que nos lembra que a gênese é um processo interminável, que não se conclui nem mesmo após a morte do autor, e que se prolonga por toda a pesquisa genética posterior [...])” (9). Resta, finalmente, ao estudioso da crítica genética, diante de um dossiê amplo de confidências e reflexões, superar as contradições presentes nos relatos, bem como as eventuais ficções da gênese e as armadilhas do memorialismo.

A correspondência passiva de Mário de Andrade, composta de 6.951 documentos, indexada em projetos coordenados pela professora doutora Telê Ancona Lopez, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, revela igualmente grande potencial de pesquisa no campo dos “arquivos da criação”. Considerando a dinâmica e a consistência dos diálogos construídos pelo autor de *Paulicéia desvairada*, seus interlocutores – artistas plásticos, músicos, ficcionistas, poetas, jovens ou nomes consolidados no panorama artístico brasileiro – encontram campo aberto para mergulhos na criação. Os pintores Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Cícero Dias, assim com o escultor Victor Brecheret plantam no terreno da carta a expressão essencial de seu trabalho, desenhos como expressão lúdica e esboços de obras em

processo ou concluídas, desejando compartilhar o trabalho de invenção e ao mesmo tempo, de certa maneira, aspirando a eventuais sugestões do amigo que, em muitos momentos, atuou como crítico de arte na imprensa. Essas cartas, trazendo *croquis* que sugerem debates e outras que apenas exibem ilustrações autônomas ou vinculadas às mensagens, ganham estatuto de obra de arte, com a mesma importância da tela ou de outro suporte apropriado à pintura e ao desenho, porque são documentos únicos. No campo da música, as cartas de Francisco Mignone, Luciano Gallet e Camargo Guarnieri a Mário de Andrade acolhem partituras e conceitos estético-musicais, incitando a crítica e a criação conjunta daquele que

leccionava no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e se batia por uma expressão musical de caráter brasileiro.

O ficcionista e o poeta, ao colocar em marcha, na carta, o seu instrumento cotidiano, a escrita, promove, em muitos momentos, o trânsito entre o discurso literário e o epistolar. A carta torna-se, assim, território da criação. Sob essa perspectiva, deve ser compreendida a carta de Oswald de Andrade a Mário, de 1 de março de 1923, escrita em Paris, na qual o texto epistolográfico acolhe a personagem Serafim Ponte Grande e suas peripécias no oriente, narrativa depois inserida no romance de mesmo nome, só publicado em 1933. O mesmo se dá em carta de Manuel Bandeira a Mário, no que se refere à gênese do poema “Porquinho-da-índia” que, à primeira vista, parece ter nascido no próprio corpo da carta, ou melhor, no fluxo da escrita e das lembranças do poeta (10).

Esse caso, especificamente, traz à tona uma pertinente questão levantada por José-Luis Diaz. O ensaísta nos alerta que devemos “desconfiar da gênese ‘exibicionista’, mais ou menos truncada e encenada”. Nessa direção, passamos a colocar em permanente suspeição a narrativa testemunhal vazada em correspondência. A crítica genética precisa dar passos cautelosos no universo da epistolografia, assim como os estudiosos do memorialismo e os historiadores levam em conta que toda carta propicia a formulação de *personae*, pois o sujeito molda-se como personagem em face do interlocutor. Essa invenção

**A CARTA  
TAMBÉM LOGRA  
APONTAR  
MATRIZES DA  
CRIAÇÃO DO  
ROMANCE...**

de si (*mise-en-scène*), da qual o remetente pode ter maior ou menor grau de consciência, forja sempre estratégias de sedução. Tornando ainda mais complexa a natureza do gênero epistolográfico, deve-se considerar que a carta encontra-se ancorada em um ponto da trajetória de vida do sujeito. Em vista disso, uma idéia solidamente defendida em certo momento poderá ser reformulada ao longo da correspondência, modificando-se até atingir o campo diametralmente oposto. Nesse ambiente movediço, a verdade que a carta eventualmente contém – a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos – é datada, cambiante e prenhe de idiosincrasias.

Tomo como exemplo emblemático da possível existência de uma “gênese ‘exibicionista’” a carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, remetida do Rio de Janeiro, em 23 de março de 1926. Transcrevo o trecho inicial dela: “Mário./Não gostei que o Dante [Milano] tivesse dado o meu madrigal pra Germaninha [Bittencourt]. Isso me aporrinhou. Agora o mal está feito. Acabei uma carta assim. Depois vi que era um poema e mandei pro Dante com o título de ‘Madrigal monóstico em ritmo inumerável’. Por caçoada. Mas aquilo deve se chamar ‘Madrigal tão engraçadinho’, não acha? Gosto muito dele porque recorda o meu porquinho da Índia, deslumbramento inesquecível da minha infância. Que dor de coração eu tinha porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão! Eu levava pra sala, pros lugares mais bonitos, mais gostosos. Ele não se importava o que queria era estar debaixo do fogão. Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas. /O meu porquinho da Índia foi a minha primeira namorada. [Nota à margem:] Isto é um poema. O 1º verso será: ‘Quando eu tinha 6 anos ganhei um porquinho da Índia’”.

Uma leitura superficial do trecho permite armar a hipótese de que a evocação de um poema efetivamente nascido no ato da escrita da carta (“Acabei um carta assim”) (11) teria desencadeado novamente o mesmo processo. Ou seja, a lembrança do porquinho-da-índia suscitou no poeta novas imagens da infância, contaminando o discurso epistolar. Até que, envolvido pela ambiência lírica, o poeta se dá conta de que construiu, entranhado na carta, um poema. Nesse momento, reconhecendo a legitimidade da obra lírica (“Isto é um poema”), agrega a ele o primeiro verso. Todas as peças encaixam-se perfeitamente nesse quebra-cabeça, exceto pelo aviso de Díaz que ressoa, incomodando: não se trataria, neste caso, de uma engenhosa invenção do poeta, dando a impressão de que o poema nascera no fluxo da escrita?

Efetivamente, também é possível supor que o poema já estivesse pronto e o entranhamento na carta tenha sido proposital. Ao escrever “Este é um poema [...]”, Bandeira sugere a existência prévia do artefato lírico. Diferente, talvez, do uso do verbo no futuro “Este será um poema”, que indicaria o instante da redação e a decisão contemporânea de nomear os versos. No caso da invenção do ato criativo, perder-se-ia inteiramente o encanto de captar o poema *ab ovo*, de perceber o processo de criação, movido pela memória afetiva. De todo modo, desfeita essa possível ilusão, a crítica genética ainda sairia lucrando, ao se propor uma análise cuidadosa dessa carta. Trocaríamos, primeiro, o “encantamento” pela percepção problemática da relação entre epistolografia e crítica genética. Além disso, ganhar-se-ia com a observação das variantes que o poema “Porquinho-da-índia” apresenta em relação ao texto publicado em *Libertinagem*, em 1930.

A carta como “arquivo da criação” proporciona valiosos elementos de fonte primária para os estudiosos da literatura e de outras artes, da mesma forma que fornece subsídios para as percepções teóricas da crítica genética. Apresenta, contudo, como vimos, problemática específica, que nos faz recusar

soluções interpretativas fáceis ou ingênuas, resultantes de deslumbramentos. O correspondente epistolar, embora nem sempre se dê conta disso, é sempre um manipulador de sensações e de realidades. Como nos ensina Díaz, caminhamos em terreno instável, cheio de surpresas e de perigos... E não é isso que torna a epistolografia ainda mais instigante quando relacionada à crítica genética?

*Marcos Antonio de Moraes é professor de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Membro da equipe Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – USP; coordenador do Núcleo de Estudos da Epistolografia Brasileira e atual presidente da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (AMPL).*

#### NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Andrade, M. & Bandeira, M. *Correspondência*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, p. 72. 2000.
2. Clark, L. & Oticica, H. *Cartas 1964-74*. 2.ed. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p.21. 1998.
3. Andrade, M. & Bandeira, M. *Op. cit.*, p. 158; 160.
4. Andrade, M. & Bandeira, M. *Op. cit.*, p. 130.
5. Andrade, M. *O empalhador de passarinho*. 3ª edição, São Paulo, Martins/Instituto Nacional do Livro, p. 182-3. 1972.
6. Carta a Carlos Lacerda, 5 abril 1944. Em: Andrade, M. *71 Cartas a Mário de Andrade*. Org. Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, s.d., p.91.
7. Andrade, M. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, p.231. 1982.
8. Andrade, M. & Bandeira, M. *Op. cit.*, p. 372.
9. Díaz, J.-L. “Quelle génétique pour les correspondances?”. *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, nº 13, Paris, p. 15. 1999. Tradução de Cláudio Hiro e Maria Sílvia Ianni.
10. Em 1998, apresentei com Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo dos Santos, o pôster “Les archives de la création dans la correspondance de Mário de Andrade”, no Deuxième Congrès International de critique Genetique. Esse trabalho coligiu muitos dos exemplos de “arquivos da criação” aqui expostos, tendo ainda proporcionado o debate sobre o tema.
11. Trata-se do poema “Madrigal tão engraçadinho”, inserido em *Libertinagem* (1930): “Teresa, você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na minha vida, inclusive o porquinho-da-índia que me deram quando eu tinha seis anos”

## A CRIAÇÃO LITERÁRIA NA BIBLIOTECA DO ESCRITOR

Telê Ancona Lopez

**A**s bibliotecas de escritores têm se mostrado de capital interesse para a compreensão dos caminhos tomados por poetas, ficcionistas, críticos ou jornalistas. Como somatório de títulos, contribuem para a história da leitura; como espaço da criação, ligam-se implícita ou explicitamente à gênese de obras, ao nos propor matrizes e, na marginália, materializar instantes da escritura. Conservadas ou não no seio de acervos completos, isto é, conjugadas a arquivos, coleções – de quadros, discos, filmes ou de objetos diversos –, essas bibliotecas, quando mantêm cadernos de registro ao longo da chegada de livros e periódicos, ou selos, carimbos de livrarias e faturas de compra, historiam fases da própria formação. Quando nos apresentam etiquetas ou fichas que designam recintos nas casas, estantes e prateleiras, facultam-nos a disposição dos volumes no espaço original e, nas dedicatórias, que em geral carregam, oferecem-nos elementos relevantes da biografia daqueles a quem estas se endereçaram, bem como informações sobre a vida literária, o campo cultural da época a que pertencem. Cartas, crônicas, diários e depoimentos desses leitores diferenciados beneficiam sobremodo o estudo de todos os aspectos aludidos. O termo *marginália*, emprestado do latim, designa o conjunto das notas que os leitores introduzem nas margens e entrelinhas das páginas, no verso das capas ou nas folhas de guarda dos livros ou em periódicos sobre os quais se inclinam, anotações as quais, muitas vezes, se prolongam em folhas manuscritas, recortes de jornais ou revistas, postos no interior dos volumes. Na *marginália* apenas, como a denomino. A *marginália* define-se como a justaposição do autógrafo espontâneo, a tinta ou grafite, às linhas impressas, configurando um diálogo que ali toma corpo.

Na verdade, o aparecimento de notas autógrafas dignifica as estantes de todo e qualquer leitor. Mas, quando se trata de bibliotecas de escritores e de intelectuais de todos os naipes, a *marginália* converte essas estantes em privilegiado objeto de cogitações da crítica genética, sobretudo quando não perduram conjuntos de fôlios que documentam, com autonomia, o processo criativo. Na *marginália* e em certas leituras não assinaladas, ficam, pois, manuscritos recônditos, à espera de uma decodificação escorada na análise de textos inteiros, de fragmentos e de sinais sobrepostos ao livro, ou nutrida por citações fora desse contexto, anunciando a indelével captação por parte do leitor, a ser flagrada pelo crítico. Essa captação pode espelhar uma latência, no inconsciente, memória de uma experiência de leitura, a qual, mesmo passado muito tempo, de repente aflora por força de associações que retomam, de modo claro ou não, o diálogo antigo, para servir a novos propósitos no decorrer do processo criativo de novas obras. Desse diálogo restam vestígios: as notas marginais que valem como notas prévias e os textos de outros autores que escondem matrizes.

Na esfera da literatura, a *marginália* aproxima, na intertextualidade, a matéria impressa e a matéria manuscrita, o tempo da leitura e o da escritura; a absorção e a crítica ou a apropriação criativa. Então, as notas marginais que selecionam trechos e palavras, ao recolher, no texto alheio, idéias, concep-

ções, achados de estilo, informações, personagens etc concretizam, nas obras freqüentadas, um celeiro da criação. As anotações que acrescentam o comentário ou que irrompem como textos paralelos, a lápis ou a caneta, sobre folhas dos livros e sobre fôlios anexados a eles, sobre páginas de periódicos, fazem a seara em estantes assim, pois configuraram novos manuscritos em normalmente curtos, autônomos ou parcelas de outros, nos arquivos da criação. Nessa seara, posturas ou posições coincidentes, afinidades e divergências também afloram.

Nas influências reconhecidas, nas leituras declaradas, na presença de determinadas obras na biblioteca de um escritor, nas notas autógrafas à margem de leituras ou em folhas apenas e em todas as formas e feições do trabalho nesse espaço, insinuam-se matrizes, instaurando o diálogo que traz a intertextualidade da criação. As matrizes são principais quando se ligam ao modo de formar; quando textos ou elementos de um texto – temas, motivos, seqüências, cenas, personagens, estilo, tratamento do tempo e do espaço etc – enraízam a (re)criação que se afirma com originalidade e autonomia ao integrar outro contexto. Desse ponto de vista, as matrizes, consolidadas ou não pela *marginália* de um escritor, descobertas no circuito de um diálogo intertextual, interessam também à literatura comparada. Matrizes e *marginália* nos conduzem, por força da intertextualidade e da dimensão documental, à tentativa de reconstituir, no diálogo, certas instâncias do ato criador enquanto conjugação de leitura e escritura, convergência na esfera intelectual; enquanto sutil passagem da recepção à criação ou alcance maior da recepção que, segundo Daniel Ferrer, se transforma em produção e se extrema na bricolagem. Diálogo, enquanto leitura anotada, implica movimento na pesquisa do artista que se desenrola em consonância com suas obsessões, reconhecíveis na obra; subentende crítica, seleção e assimilação. A *marginália* é, pois, seara e celeiro convivendo paralelos ou fundidos nos arquivos da criação. Ao perseguir a gênese de textos e interpretar as pegadas da criação, o crítico deve saber que lida com a realidade visível de um trabalho em processo, com sinais retratando certos movimentos do desejo do artista. Entenderá então que, nesse processo, as marcas do *scriptor* lhe facultam imaginar uma lógica onde a leitura do artista, os passos de sua impregnação, se desnudam. A *marginália*, exposta como memória da criação, com todos os percalços da não linearidade da memória, conforma graficamente, na conjugação e sobreposição de dois textos, o que hoje denominamos hipertexto. E, em tempos de RPG, ganham força especial as leituras como berço da criação.

As notas marginais autógrafas fazem parte do universo da criação de outros textos e, na medida em que se enquadram no percurso de uma nova escritura, duplicam a natureza documental do objeto livro (ou jornal/revista); ao texto impresso existente em uma biblioteca soma-se, então, o manuscrito. A combinação do texto impresso com o manuscrito renova o sentido do livro; duplica-lhe a significação. A transformar ou selecionar, nas margens, a matéria do autor, ao tecer comentários em uma leitura crítica lateral, e na invenção contígua, o escritor promove uma coexistência de discursos. Na verdade, ao receber o texto impresso como criação de outro, contracena com um segundo escritor. Esse diálogo exhibe o texto nascente que se defronta com uma criação acabada, o livro alheio oferecido ao público (em uma edição que não barra imposições de outros eus, na composição e na revisão, durante o processo de produção industrial). No diálogo, o escritor/leitor supera o passado: a obra e o autor sobre o quais se debruça habitam seu presente, no encontro que ali se cristaliza a cada incursão do lápis ou da caneta. O diálogo anula uma hierarquia tácita ao refutar o domínio do que parecia

terminado, ao desdenhar os limites do espaço do outro e ao fazer com que o alheio se transmute em matéria adstrita a um novo dossiê de criação, isto é, em manuscrito; o outro se torna paradoxalmente determinante e subsidiário. Entendendo, com Octavio Paz, que a criação vale sempre como elevada expressão da liberdade do homem, nessa situação específica, o homem renega a distância e o silêncio perante o objeto livro. Ou melhor, o leitor/escritor materializa, ao anotar, o diálogo inerente a toda e qualquer leitura, no domínio da palavra escrita. Entende-se que, na esfera da criação, não existem tabus e que é riqueza lícita zarpar na bricolagem, na glosa; fazer citações, colagens, paródias, centões. O artista da palavra responde, interpela, redimensiona, transcria na página graficamente dialogizada, hipertexto. Suas notas marginais, vistas como notas de trabalho, postas em contato com a obra publicada do artista, reabrem o confronto com o texto inacabado subjacente e com as edições. Compreendidas na sobreposição ao texto impresso, enriquecem edições genéticas e críticas. A marginalia do escritor, portanto, converte a biblioteca dele em seara e celeiro onde a criação se supre e viceja, dona de sua própria dinâmica.

Por que o grafite, a tinta interrompendo a leitura? Leitura mais detida e cuidadosa, em que a presença do sujeito não se cala, não se esgueira? Vivência plena, pleníssima do presente, no ato de ler; desejo/esperança de regresso às mesmas páginas, sabe-se lá quando? Prazer de se observar num espaço público que é também seu, concretamente? Muitas possibilidades compõem as feições da marginalia.

**MÁRIO ANDRADE, LEITOR E ESCRITOR** Este artigo, que toma a biblioteca de Mário de Andrade (1893-1945) como *locus creationis*, seara e celeiro, pretende expor instâncias da criação de *Paulicéia desvairada*, em 1921-1922, recorrendo à leitura não anotada e a anotações marginais com estatuto de manuscrito. O projeto temático, sob minha coordenação, destina-se a investigar a criação andradiana nos manuscritos e na correspondência, assim como na marginalia e na composição da biblioteca que Mário nos legou. Desenvolvido no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) a partir de 2003, o projeto – cuja equipe leva o nome do escritor – representa a evolução de idéias que nortearam trabalhos meus e de estudantes por mim orientados, desde 1974, as quais, de 1988 em diante, abriram-se à crítica genética. Nos últimos anos tem discutido com pesquisadores do Núcleo de Pesquisa em Crítica Genética da Universidade de São Paulo (NAPCG-USP) e do Institut des Textes et Manuscrits Modernes de Centre National de la Recherche Scientifique (ITEM-CNRS) de Paris.

A biblioteca de Mário de Andrade, em termos das áreas e títulos, assim como da marginalia que a enriquece, começou a ser compreendida em um projeto de pesquisa pioneiro, coordenado pelo prof. dr. Antonio Candido de Mello e Souza, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), entre 1963-1968. O projeto teve como resultado o registro da marginalia e as dissertações de mestrado das três pesquisadoras participantes, bolsistas da Fapesp – Maria Helena Grenbecki, Nites T. Feres e eu. Nossos mestrados, na área de teoria literária e literatura comparada da FFLCH-USP, convalidam uma primeira exploração direta da biblioteca, cotejando leituras com a criação de Mário modernista. Após a transferência do acervo do escritor para o Instituto de Estudos Brasileiros da mesma universidade (IEB-USP), no segundo semestre de 1968, o processamento da biblioteca de acordo com as normas vigentes apurou um total de 17.624 volumes, entre livros e periódicos.

Meu intento, nestas linhas de hoje, é demonstrar que a apropriação, derivada da leitura de Verhaeren sem anotações manuscritas, e firmada nas margens da poesia do expressionismo alemão, alarga os horizontes do modernismo brasileiro nascente e sustém *Paulicéia desvairada*, em 1922, como o primeiro texto e livro moderno, capaz de se lançar com lúcido humanismo no tema da cidade, tema principal na literatura do final do século XIX e início do XX. Essas leituras afastaram o poeta, por certo, do tentador esquematismo futurista que comprometeu a produção de outros poetas nossos, no começo do decênio de 1920, quando se trata da exploração desse tema-chave da modernidade. Dou prosseguimento, aqui, a dois estudos meus: “Arlequim e modernidade”, de 1995 (Lopez, Telê Ancona. *In Mariodeandradiano*. São Paulo: Hucitec, pp. 17-35) e “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”, de 2002, na coletânea de Roberto Zular, *Criação em processo - ensaios de crítica genética* (São Paulo: Fapesp/ Iluminuras/ Capes, pp. 45-72).

**A RECÔNDA ESCRITURA** É curioso pensar que o mesmo Mário de Andrade guardião pontual da memória, custódio severo de um sem-número de documentos em seu acervo ou o criador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tenha apagado os rastros mais evidentes da criação de praticamente tudo que antecede as primeiras edições de livros seus – notas de trabalho, esquemas, versões etc –; descartado manuscritos e se esquecido dos originais entregues a gráficas e editoras. Essa, porém, é a realidade que seu arquivo estratifica, nunca por ele aventada em cartas ou depoimentos, realidade que frustra a expectativa de estudos genéticos amparados em conjuntos de fólhos ou dossiês como os que ali se prendem a obras inacabadas ou interrompidas por diversas razões e, principalmente, pela morte que o colheu muito cedo, aos 51 anos. Todavia, manuscritos de muitos poemas e elos na escritura de muitas obras escondem-se em suas anotações em livros ou na leitura de autores, enquanto que alusões à criação remanescem na correspondência, em entrevistas e em outros textos publicados, principalmente nas crônicas.

No caso de *Paulicéia desvairada*, sabe-se que o livro recebeu duas edições em vida, ambas em São Paulo: em 1922, no volumezinho ilustrado, impresso às expensas do autor, na Casa Mayença e, em 1941, na coletânea *Poesias*, tirada pela Livraria Martins Editora. Para *Poesias* convergiram, com raras alterações no texto, os títulos publicados a partir do ano do estouro modernista até 1930, e os novos conjuntos “A costela do Grã Cão” e “Livro azul”. No arquivo de Mário de Andrade, não há autógrafos ou datiloscritos que preludiam *Paulicéia*, os outros livros do período 1922-1930 e os poemas coligidos em 1941. Não se acham planos, esquemas, notas de trabalho, rascunhos, versões, documentos de processo enfim, enquanto fólhos ou dossiês autônomos. É preciso, portanto, escavar, na biblioteca, a memória desses textos, nos rumos da atualização estética procurada pelo modernista, no momento da criação. Vale dizer, remontar a obras dos mestres das vanguardas e à produção das próprias vanguardas do século XX.

Entre as primeiras está *Les villes tentaculaires précédées de Les campagnes hallucinées*, 18ª edição da Mercure de France, Paris, 1920, do belga Émile Verhaeren (1855-1916), cristão de aspirações socialistas, consagrado como o primeiro poeta da vida moderna. Documento hoje isolado, mereceu, possivelmente, registro tangível no dossiê dos manuscritos de *Paulicéia* quando este se concretizava em fólhos com notas, esboços ou versões, entre 1920 e 1921. Leitura talvez oriunda do curso de literatura universal da Faculdade

de Filosofia do mosteiro de São Bento, associado à Universidade de Louvain, assistido como ouvinte pelo futuro modernista por volta de 1910, a contribuição de Verhaeren é por ele admitida, mais tarde, na correspondência enviada a Manoel Bandeira, Sérgio Milliet, Anita Malfatti e Ribeiro Couto. Mas, ao contrário do que se poderia supor, o exemplar de *Les villes tentaculaires précédées de Les campagnes hallucinées* não guarda anotações manuscritas. Apesar disso, a obra merece ser classificada como matriz geradora de *Paulicéia desvairada* no diálogo que, entre 1920 e 1922, une os anseios de modernidade de nosso poeta à visão da cidade moderna, esposada pelo simbolista belga – a urbe dominadora, áspera, sem euforia. Anseios de modernidade do tupi do alaué que, nesse momento, realiza seu crivo crítico, antropofagia *avant la lettre*, associando conquistas formais tanto dos simbolistas como dos futuristas, à temática humanista de Verhaeren e dos expressionistas, à irreverência dadá e a elementos do purismo da revista *L'Esprit Nouveau*. Crivo que, em *Paulicéia desvairada*, desvia da modernolatria futurista o enfoque da cidade, mostrando-se moderno pela reflexão crítica voltada para o tema e para o próprio artefazer, se pensarmos com Henri Lefebvre a questão da modernidade.

Matriz principal, as duas partes dessa obra de Verhaeren associam-se ao tema da cidade microcosmos andradiana. Duplicam os laços com o Baudelaire de “Les tableaux parisiens” (*Les fleurs du mal*), poesia da proximidade de Verhaeren e leitura antiga do poeta paulistano. Enraízam a criação/ apropriação que se afirma com originalidade e autonomia ao integrar outro contexto. Diálogo sem notas de margem, virtual, sugere a pesquisa e as afinidades de Mário, cristão que valoriza a caridade, com as idéias socialistas de Émile Verhaeren.

A busca da presença de Verhaeren na gênese de *Paulicéia desvairada*, a partir de leituras sucessivas, em 1920, 1921, realizadas pelo poeta no seu exemplar da edição que reúne *Les campagnes hallucinées* e *Les villes tentaculaires*, não conta apenas com o rastro virtual do *scriptor*, o qual leva o crítico a distinguir determinados elementos em um processo criativo complexo, que se firmou ao longo de descobertas e transformações. Entre as crônicas de Mário em “De São Paulo”, na revista carioca *Ilustração Brasileira* entre novembro de 1920 e maio de 1921, série que coexiste com a redação e se apropria, na prosa, de certos versos de *Paulicéia desvairada*, o quinto texto (ano 8, nº 6), em fevereiro desse último ano, atesta a leitura de dois poetas cultores da cidade: “E se eu entremear a crônica com um ou dois versos de Verhaeren e de Coppée, e uma anedota, que se não existir inventa-se, tínhamos uma crônica, que algum Mário de Alencar, piedoso e amigo, poria em livro depois da minha morte”. De François Coppée (1842-1906), poesia ainda parnasiana da vida parisiense, nada restou na biblioteca do poeta leitor, que não mais a mencionará, enquanto que Emile Verhaeren tem a função de matriz de *Paulicéia desvairada* – “livro de cabeceira” –, por ele distinguida na carta ao amigo Manuel Bandeira, em 16 de agosto de 1931 (Moraes, Marcos Antonio de, org. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB/ Edusp, 2001, pp. 519). E confirmada publicamente, em 1942, na conferência “O movimento modernista” (*In: Aspectos da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo; Martins, p. 233-34), depoimento e análise de propostas e conquistas, quando Mário de Andrade já é um nome já consagrado em nossa literatura. Assim procede quando evoca e encena o eclidir dos poemas como uma espécie de resposta à incom-

preensão da família diante da cabeça de Cristo de linhas contemporâneas, escultura de Brecheret, que ele brandira exultante, depois de comprar:

“Eu passara esse ano de 1920 sem fazer poesia mais. Tinha cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. Na minha leitura desarvorada, já conhecia até alguns futuristas de última hora, mas só então descobri Verhaeren. E fora o deslumbramento. Levado em principal pelas *Villes tentaculaires*, concebi imediatamente fazer um livro de poesias ‘modernas’, em verso-livre, sobre a minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais, e nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha se acabado em mim?... [...]

[...]

“Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arrancar, sair, espaiar um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo [do Paicandu]. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indestado. Não sei o que me deu. Fui até a escrivania, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, *Paulicéia desvairada*. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro”.

Neste seu historiar do modernismo, o conferencista se esqueceu da poesia pacifista de Verhaeren, a qual, assim

como a de Heine do mesmo teor, havia iluminado seu livro de estréia, em 1917, *Há uma gota de sangue em cada poema*. Ele freqüentara Verhaeren em *Poèmes* (9ª ed., 3 v.; Paris: Mercure de France, 1913), quando seu lápis de leitor e artista depôs, naquelas páginas, sinais de sua captação de sinestias, de imagens inusitadas e visões apocalíticas, sinais que relatam, ainda que de forma indelével, o surgimento de certos versos, conforme estudei em “Leituras e criação: fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade”, artigo programado para o próximo número de *Manuscritica*, revista da Associação de Pesquisadores de Crítica Genética.

**O INTERESSANTÍSSIMO DESVAIRISMO** O desvairismo, vanguarda brasileira fundada em 1922, restringe-se ao “Prefácio interessantíssimo” e à poesia de *Paulicéia desvairada*. O primeiro, de título montado na *blague* dadaísta, articula uma teoria modernista devedora de muitas formulações colhidas em obras na biblioteca de Mário de Andrade e não está no foco do presente artigo. A segunda, enquanto proposta, abebera-se nos temas de Verhaeren e revitaliza determinadas soluções do estilo do mestre, como o uso do refrão, transitando também, com liberdade, por *Les fleurs du mal*, pelo expressionismo, futurismo, espritonovismo e dadá, ao mesmo tempo que busca o nacionalismo do romântico Gonçalves Dias e outras fontes que não cumpre agora discriminar. O modernista brasileiro, deixando ou não

**O DESVAIRISMO,  
VANGUARDA  
BRASILEIRA  
FUNDADA  
EM 1922...**

notas marginais em suas leituras, supera na síntese e no crivo crítico a chancela limitadora dos “ismos” que concorrem para a realização de seu texto. Ambiciona desvelar uma nova dimensão da cidade na era industrial, a dimensão de um mundo tecnizado cheio de duras contradições sociais e alheio à angústia da alma do homem. Nesse espaço e nessa hora, o eu lírico, guiado por funda consciência, incumbe-se da denúncia, profeta ou louco. Mescla o sarcasmo e a visão apocalíptica da cidade, vinculados por Verhaeren, com esses mesmos traços repetidos nos expressionistas e com a irreverência dos dadaístas, no ataque comum à burguesia, ao capitalismo, mas, paralelamente, comunga o lirismo de Soffici e Luciano Folgore perante a cidade veloz do século XX. Não teme a solidão em suas posições; é Verhaeren, aliás, quem fornece ao poeta a epígrafe para o “Prefácio interessantíssimo”, convalidando, juntamente com as antinomias, o papel do pioneiro, “primitivo de uma nova era”: “*Dans mon pays de fiel et d’or j’en suis la loi*”.

No título *Paulicéia desvairada*, o livro composto de um “Prefácio interessantíssimo”, 21 poemas e um oratório profano reveste-se de especial ironia, se for lembrada a incompreensão de Monteiro Lobato, em 1917, à exposição de Anita Malfatti, marco em nosso modernismo. O desvairismo, estética que sabe armar uma base teórica coerente, contesta, de certo modo, a pergunta “paranóia ou mistificação?”, feita pelo crítico de *O Estado de S. Paulo*, para invalidar a legitimidade da arte moderna, no artigo “A propósito da exposição Malfatti” (São Paulo, 20 dez., 1917).

O mais importante, contudo, no momento da criação da poesia do modernista brasileiro é o diálogo com Emile Verhaeren, *Les villes tentaculaires précédées de Les campagnes hallucinées*. Da primeira parte da obra, deriva o título *Paulicéia desvairada*, e a adoção da loucura, enquanto visão liberada, profética lucidez que contesta a ordem estabelecida na sociedade e define a postura do eu lírico, principalmente nos poemas “Religião” “O rebanho” e em duas das personagens do oratório profano “As enfibraturas do Ipiranga”. Do conjunto das duas partes, como força motriz, advém a visão da cidade moderna tentacular, isso é, expandida e sufocante nas contradições que a conformam. Tanto o reverenciar da loucura, como a cidade agressiva juntam-se, no âmbito da leitura e da invenção de Mário, à poesia do expressionismo da coletânea organizada por Kurt Pintus, *Menschheitsdämmerung: Symphonie Jüngster Dichtung* (Berlim, Ernst Rewohl, 1920), volume na biblioteca do escritor, crivado de anotações traçadas entre 1920 e 1921.

Deste modo, no oratório profano “As enfibraturas do Ipiranga”, as Juventudes Auriverdes, tenores, “loucos, sublimes”, almejam a atualização para a arte e a vida em um compasso brasileiro, olhos postos na “integralização da vida no Universal!”, bebida por certo também nas páginas de Romaine e Whitman, ingrediente que não deve ser ignorado no amálgama que a poesia de *Paulicéia* configura. Proclamam: “Ventem nossos desvarios fervorosos! Fulgurem nossos desvarios dadivosos! Clangorem nossas palavras proféticas/ na grande profecia virginal! Somos as Juventudes Auriverdes! A passiflora! O espanto! A loucura! O desejo! Cravos! mais cravos para a nossa cruz!” (versos 136-142). Enfrentam os passadistas e tombam exaustas no sono, embaladas pelo canto vaticinador da personagem Minha Loucura, soprano ligeiro, solista, que aponta duros embates e a distante consolidação das transformações sonhadas.

Na loucura como forma de percepção mais acurada, “coroa de luz” do eu lírico em “Religião” e atributo do mesmo em “O rebanho”, a alucinação ganha foro de iluminação, fecundada pela segunda “Chanson du fou” de “Les campagnes hallucinées” (*In op. cit.*, pp. 30-32). A apropriação de

Mário transmuta a degradação do campo ante o avanço da cidade, vivenciada pelo “fou” de Verhaeren, na grotesca *passeggiata* urbana, na qual, a animalização dos deputados em São Paulo satiriza os políticos de cartola, no viés da crítica à burguesia, preconizada pelo expressionismo: “Oh! Minhas alucinações!/ Vi os deputados, chapéus altos,/ sob o pátio vespéral, feito de mangas-rosas,/ Saírem de mãos dadas do Congresso.../ Como um possesso num acesso em meus aplausos/ aos salvadores do meu estado amado!...// “Desciam, inteligentes, de mãos dadas,/ entre o trepidar dos táxis vascolejantes,/ a rua Marechal Deodoro...// “Oh! Minhas alucinações!/ Como um possesso num acesso em meus aplausos/ Aos heróis do meu estado amado!...// “E as esperanças de ver tudo salvo!/ Duas mil reformas, três projetos.../ Emigram os futuros noturnos.../ E verde, verde, verde!.../ Oh! minhas alucinações!/ Mas os deputados, chapéus altos,/ mudavam-se pouco a pouco em cabras!/ Crescem-lhe os cornos, descem-lhes as barbinhas...// “E vi que os chapéus altos do meu estado amado,/ com triângulos de madeira no pescoço,/ nos verdes esperanças, sob as franjas de oiro da tarde,/ se punham a pastar/ rente do palácio do senhor presidente.../ Oh! Minhas alucinações!” (*In Poesias completas*. São Paulo: Martins, [1955], pp. 40-41). O refrão “Oh! minhas alucinações!”, revestido de ironia, como bem se observa, reitera a denúncia.

A associação fecunda, desencadeada talvez pelo equívoco em um imediato traduzir de *chanvre* (cânhamo) por *chèvre* (cabra que possui barbicha), marca a transposição modernista brasileira dos quatro primeiros versos da “Chanson du fou” (“*Je les ai vus, je les ai vus, ils passaient par les sentes, avec leurs yeux, comme des fentes, et leurs barbes, comme du chanvre.*”) (*In op. cit.*, pp. 30). A criação de Mário de Andrade efetua a metamorfose dos sofridos seres rurais que marcham fantasmagóricos (“*Deux bras de paille, un dos de foin, blessés, troués, disjoints, ils s’en venaient des loins, comme d’une bataille.// “Un chapeau mou sur leur oreille, un habit vert comme l’oseille; ils étaient deux, ils étaient trois, j’en ai vu dix, qui revenaient du bois.*” – versos 5-13, pp. 30-31) nos deputados que desfilam grotescos na cidade e se mudam no animal de apetite voraz; desenvolve, assim, a sátira expressionista às instituições burguesas. Esta sátira intensifica-se ao apelar para a figura da cabra que ataca os “verdes esperanças, sob as franjas de oiro da tarde,” clara metáfora do Brasil, situada na literatura de circunstância da exploração do aqui e agora postulada pelo modernista, também com apoio no expressionismo alemão. Sátira que continua atualíssima, pode-se dizer entre parênteses...

Rosângela Asche de Paula, em sua tese de doutoramento “O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação” (2006; bolsista da Fapesp e participante do projeto temático citado), coloca “O rebanho” na chave da recriação de “Weltende”, de Jakob van Hoddis (1887-1942), por parte autor de *Paulicéia desvairada*. Segundo esta estudiosa do nosso modernismo, o diálogo com “Weltende” (“O fim do mundo”), primeiro poema da antologia *Menschheitsdämmerung*, alia o esboço de uma tradução, sobreposto a lápis ao texto impresso, à reverberação de imagens que, em “O rebanho” e “Ode ao burguês”, se afinam com a sátira, com o escárnio expressionista ao burguês. O primeiro verso do apocalíptico “Weltende” – “O chapéu do burguês voa da cabeça pontuda (chifruda)” – ressoa nos versos em que o poeta de *Paulicéia desvairada*, no epíteto “chapéus altos” (cartolas), qualifica os deputados. A alucinação/ lucidez extrema-se ao recorrer ao animal, e parte assim para a invectiva ao político burguês, cuja cartola lhe esconde os cornos, invectiva que continuará, sem peias, conforme a percuciente análise

da jovem crítica, na “Ode ao burguês”, no mesmo livro de 1922. Com uma pitada do humor dadaísta, acrescenta-se.

É preciso ainda lembrar que a loucura que denuncia e vaticina, linha de força em *Paulicéia desvairada*, será condensada na função do vate, poeta/profeta, conferida ao eu lírico, na poesia da maturidade de Mário de Andrade, em 1937, no nono verso de “Brasão” – “‘Eu sou aquele que veio do imenso rio’” –, em “A costela do Grã Cão” (*In Poesias completas*; ed. cit., pp. 352). Virá ainda na endeixa visionária da Mãe, em *Café*, concepção melodramática em três atos, concluída em 1942 (*In op. cit.*, pp. 476-478), na qual esta personagem redimensiona a solista Minha Loucura, do oratório de 1922. “Eu sou aquele que” e “eu sou aquela que disse” dialogam com o refrão da terceira “Chanson du fou” em “Les campagnes hallucinées” (*In op. cit.*, pp. 71-74), “*Je suis celui qui vaticine/ comme les tours tocsinnent.*”, revelador, aliás, da leitura de Verhaeren do profeta Isaías (capítulo 51, versículo 12) e do *Apocalipse* (capítulo 1, versículo 23).

A loucura e o vaticínio convivem em *Paulicéia desvairada* com a expressão “arlequinal”, adjetivo e advérbio que se incumbe de traduzir a cidade multifária, na qual o diálogo com Verhaeren reaparece no veloz verso harmônico em “Rua de São Bento” – “A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...” –, da condenação da bolsa de valores, esteio do capitalismo em todas as metrópoles, captada em “La bourse”, em *Les villes tentaculaires* (*In op. cit.*, pp. 156-162). Arlequinal ou brasileiro traje de losangos, na verdade, espelha a construção dessa obra, para a qual concorrem tantas leituras.

*Telê Ancona Lopez é professora titular da área de literatura brasileira do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade. Foi presidente da Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), na gestão 1997-1999.*

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Batles, Matthew. *A conturbada história das bibliotecas*. Trad. João Vergílio Gallerani. São Paulo: Planeta, 2003.
- Canfora, Luciano. *Livro e liberdade*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Casa da Palavra/ Ateliê, 2003.
- D'Iorio, Paolo e Ferrer, Daniel (org.) *Bibliothèques d'écrivains*. Paris, CNRS, 2001.
- Jackson, H. J. *Marginália: readers writing in books*. New Haven/ London, Yale University, 2001.
- Lopez, Telê Ancona. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”. In: Zular, Roberto, org. *Criação em processo: Ensaios de crítica genética*. São Paulo, Iluminuras/ Fapesp, 2002, p. 45-72.
- Neefs, Jacques. “Marges d'ombre”. In: *Hugo dans les marges*. Lucien Dällenbach et Laurent Jenny (org.). Paris, Zoë, p.91-117.
- Rouveyre, Edouard. *Dos livros*. Trad. Claire Levys. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2003.

## CRÍTICA GENÉTICA, HISTÓRIA E SOCIEDADE

Roberto Zular

**E**ntre as muitas maneiras de estabelecer a relação entre crítica genética, história e sociedade, este pequeno artigo tratará do trabalho com os manuscritos do ponto de vista das práticas de escrita. Trata-se, aqui, tão somente de pontuar alguns pressupostos e conseqüências dessa abordagem das práticas, tendo como ponto de partida não os próprios manuscritos, mas as teorias críticas que abordam aspectos históricos e sociais da literatura. De Bourdieu a Foucault ou de Benjamin e Adorno a Antônio Cândido, dificilmente se encontrará alguém que tenha tentado pensar a relação entre literatura e sociedade, atravessada pela história, sem considerar em algum momento as práticas de produção escrita. Todos eles, ainda que se pesem os diferentes pontos de vista, ao considerarem essas práticas de produção, esbarram na análise dos manuscritos. Afinal, não seriam eles um meio interessante para se verificar as marcas sociais que permeiam a produção artística? Falar em práticas significa estar um passo além ou aquém dos movimentos literários, da determinação dos gêneros ou das regras retóricas. As práticas envolvem essas determinações, mas não as tomam como pressupostos teóricos *in abstracto* e, sim, como parte dos materiais que são colocados em jogo na realização artística. Ao pensarmos nesses pressupostos como materiais, vemos o quanto a forma artística é historicamente formada ou, mais ainda, o quanto a forma é um processo de auto-organização da matéria, pensada em sua historicidade radical.

Pelo fato de a crítica genética enfatizar o “fazer” como aspecto fundamental do que quer que se entenda por arte, tem-se que esse fazer está ancorado em um determinado tempo histórico e, por conseqüência, ligado às condições de produção que ele impõe. Daí porque, segundo Roberto Schwartz, numa visada materialista da literatura, grandes escritores, como Machado de Assis, não tendem a se excluírem dessas práticas de produção. Ao contrário, procuram sopesar suas condições sociais, o que, por sua vez, dá peso e ossaturas reais à escrita.

“A inspiração materialista de nosso trabalho não deve ter escapado ao leitor. O caminho que tomamos entretanto vai na direção contrária do habitual. Ao invés do artista aprisionado em constrangimentos sociais, a que não pode fugir, mostramos seu esforço metódico e inteligente para captá-los, chegar-se a eles, lhes perceber a implicação e os assimilar como condicionantes da escrita à qual confere ossatura e pesos *reais*. A prosa disciplinada pela história é o ponto de chegada do grande escritor, e não o ponto de partida, este sempre desfibrado, na sociedade moderna, pela contingência e o isolamento do indivíduo” (1)

Em outras palavras, a realidade social que perpassa a escrita não é alheia à crítica das condições de possibilidade de um discurso, isto é, a um processo crítico interno às suas condições de produção. Nas palavras de Philippe Willemart, em um viés mais cultural e psicanalítico, o escritor questiona quem o pressiona, remaneja a cultura e lhe dá outras dimensões (2).

Se nos permitimos, no parágrafo acima, aproximar duas visões muitas vezes tidas como antagônicas na crítica literária, é porque vemos o quanto essa

visada materialista (que pressupõe um complexo realismo que funciona como ponto de chegada das práticas e não como ponto de partida) e a visada cultural ou psicanalítica podem ser vistas a partir de outro ângulo. A aproximação parte de uma concepção da linguagem que a toma como uma realidade em si mesma e que, performativamente, constitui a realidade que enuncia. O realismo, portanto, dependeria do modo como o peso real da linguagem é assumido na dinâmica de suas formações históricas, as quais são tratadas, também formalmente, no interior das práticas.

Para tirar todas as conseqüências dessa visão da literatura como parte, ela mesma, de um processo social, precisamos de uma teoria da linguagem que nos deixe mais perto desse viés literário como produção de realidade, isto é, da literatura como aquilo que faz, inventa, produz, mais do que representa. Penso, aqui, na teoria do performativo que propõe a existência de determinado tipo de enunciados que não são nem verdadeiros nem falsos. Esses enunciados performativos realizam aquilo que enunciam, criam uma realidade a partir de sua própria enunciação. Por exemplo, quando digo “eu prometo”, realizo a ação de prometer no próprio ato de enunciar-la, pouco importando se eu cumprirei a promessa ou não. No âmbito da literatura, isto quer dizer que ela faz alguma coisa independentemente do suposto mundo que representa, mundo esse que, como vimos, está entranhado na historicidade de suas condições de possibilidade.

Essa noção de performativo, tão cheia de tensões na formulação de seu próprio inventor, John Langshaw Austin, foi largamente discutida por teóricos da literatura como Culler, Compagnon, Costa Lima, entre outros. Deixando de lado as divergências entre eles, a visão performativa da linguagem ataca o binômio literatura e sociedade para mostrar o quanto a prática literária é por si mesma um fato social. Basta que imaginemos a quase infinita cadeia de condições sociais que a tornam possível: o aprendizado da língua e da escrita, o desenvolvimento de materiais para que essa escrita seja efetivada (papel, tinta, escrivãzinha, computador, etc.), os meios de circulação dessa escrita (cartas, livros, jornais, internet, etc.), a existência de um público leitor, a criação de uma instituição chamada literatura, o lugar social do escritor, o universo de discursos no qual algo como um discurso literário pode surgir...

Essa visão performativa, por sua vez, ao atentar para as condições de enunciabilidade da literatura, exige sua compreensão dentro de uma historicidade radical: não se pode entendê-la senão a partir de suas situações de enunciação, as quais, por sua vez, envolvem suas condições históricas de produção e de leitura. Dessa maneira, sequer podemos falar de “literatura” como um termo aplicável a todas as produções escritas de todas as épocas. Como tem insistido João Adolfo Hansen, a instituição literária é uma invenção bastante recente que se configura a partir do século XVIII. Mais do que isso, ela está ligada à própria noção de ficcionalidade, termo criado para distinguir a literatura da história e que só pode ser entendido dentro de um amplo rol de atos performativos que estruturam as sociedades democráticas, como, por exemplo, os atos constituintes do universo político, geralmente compilados em Constituições.

Por outro lado, essa historicidade permite respeitar a especificidade de contextos de produção que pressupõem determinações retóricas e sistemas de gêneros (que alteram por completo os horizontes de produção e de leitura), como também permite respeitar concepções de produção, que envolvem

outros dispositivos, muitas vezes pautados em experiências religiosas ou místicas, como as de São João da Cruz ou mesmo de Mallarmé.

A despeito do interesse que a crítica genética desperta na concepção de uma teoria das práticas de produção escrita, a eficácia de sua realização depende do afastamento de critérios anacrônicos muitas vezes tidos como universais. Isto é, a ênfase que a crítica genética dá ao fazer literário, pressupõe um cuidado com a especificidade dos modos de produção.

A crítica genética, ao explorar a materialidade dos vestígios dos atos de produção e mesmo os horizontes de expectativa técnicos e retóricos que envolvem esses atos, tem uma peculiaridade em relação às outras práticas críticas, por alterar a própria materialidade dos textos, os quais passam a ser lidos conjuntamente com os manuscritos. Daí porque é difícil separá-la da estética da recepção, seja por essa transformação do modo de leitura dos textos, seja por perscrutar os horizontes de expectativa que acompanham as práticas de produção.

Antônio Cândido, ao menos desde a *Formação da literatura brasileira*, tem atentado para a dinâmica envolvida no movimento basculante entre produção e recepção que estaria em jogo na configuração de uma literatura nacional. Independentemente desse critério de nacionalidade, é possível ver a crítica genética como um dispositivo crítico interessante

para tratar desse sistema dinâmico que se forma entre autores, obras e leitores, dispositivo que implica uma reconceitualização dessas categorias constitutivas do sistema. Os estudos genéticos, pensados na chave da visão performativa, desconfiam da noção de autoria ao perceberem que ela funciona muito mais como critério de recepção, isto é, na visão de Foucault em *O que é um autor* (3), como critério que estabelece modos de seleção, valoração e circulação de determinados textos. A ênfase passa então do autor para as práticas produtivas, as quais, ao seu turno, desestabilizam a noção de obra como um todo fechado e acabado. Isto não quer dizer que entramos no universo

pós-moderno de total dessubjetivação e de um culto ao inacabado, ao volátil, ao efêmero.

Primeiramente, a crítica genética permite trabalhar a subjetividade como um dos vetores que entram em jogo na escrita e que, muitas vezes, não é pressuposto dela, mas uma resultante. As práticas de escrita podem ser vistas como um modo de produção de subjetividade, hipótese que Philippe Willemart vem desenvolvendo há tempos.

Ao deixar a autoria como uma variável a mais no jogo da escritura, Willemart separa a autoria da subjetividade, como também distingue o narrador ou a instância de enunciação de um poema da presença fantasmática do autor. Em um viés laciano próximo de Willemart, essa destruição do pequeno eu imaginário (implícita no artifício da autoria) está ligada à pulsão de morte que, nos termos de Wladimir Safatle:

“(...) marca a dissolução do *poder organizador* do Simbólico que, no limite, nos leva à ruptura do *eu* como formação imaginária. Neste ponto, Lacan está muito próximo de Deleuze, outro que procurou compreender a pulsão de morte para além da repetição compulsiva do instinto bruto de destruição. Pois é de Deleuze a afirmação, absolutamente central para aceitarmos a estratégia lacianiana, de que a morte procurada pela pulsão é: “o estado de diferenças livres quando

**AS PRÁTICAS  
DE ESCRITA  
PODEM SER  
VISTAS COMO  
UM MODO  
DE PRODUÇÃO  
DE...**

elas não são mais submetidas à forma que lhes era dada por um Eu; quando elas excluem *minha* própria coerência, assim como de outra identidade qualquer. Há sempre um ‘morre-se’ mais profundo do que um ‘morro’. Desta forma, *o negativo da morte pode aparecer como figura do não-idêntico.*” (4).

Para Willemart, essa figuração do não-idêntico se atualiza em um movimento contínuo entre várias instâncias que se retro-alimentam: escritor, *scriptor*, narrador e autor. Assim, o escritor empírico, aquele que realiza as práticas, é subsumido por uma instância em que prepondera a escritura e que determina de fora os caminhos (o *scriptor*), passando pelo foco de um narrador e dependendo do olhar constante do autor – primeiro leitor, não esqueçamos – que admite os efeitos produzidos, concluindo as várias etapas até a efetiva publicação, posição esta que pode ser ocupada por outro sujeito. Dessa forma, Willemart respeita e integra num espaço de relações a figura empírica do escritor (ligada à experiência, às formas de percepção, sua posição social), uma instância determinada pelo jogo com a linguagem; outra, sempre em regime de retro-alimentação, que opera a mediação por um narrador ou enunciação poética, na qual o imaginário é fundamental e as situações de enunciação respondem a situações construídas ficcionalmente; e, por fim, a instância da autoria no interior do processo (como aceitação de efeitos de sentido), à qual acrescentaríamos uma instância exterior, isto é, a função-autor que trata Foucault no texto antes citado.

O mesmo tipo de reflexão – que não nega a instância da autoria, mas que também não se subsume a ela – pode ser desenvolvido no que toca à noção de obra, cuja completude e totalidade é posta em questão pelas delimitações das práticas e suas configurações históricas, que exigem novas formas de inteligibilidade. Um modo de atravessar sucintamente essa desestabilização da noção de obra é pensar as rápidas mudanças que têm ocorrido nos meios digitais ou, em um passado nem tão distante, os efeitos causados pela generalização do uso da imprensa, fortemente ligados ao surgimento de formas literárias como o conto e o romance. Vários estudos genéticos, como os de José Alcides Ribeiro, vêm mostrando as transformações pelas quais passam diversos romances quando publicados em periódicos ou em formato de livro.

Façamos uma pequena parada antes de continuarmos. Do que foi tratado até aqui, podemos dizer que, em suma, trata-se de deslocar os problemas teóricos da formulação de um conceito de “processo de criação” para uma teoria das práticas de escrita, práticas essas que, a nosso ver, estão intrinsecamente ligadas às configurações históricas e sociais.

Desse sumário resulta que a relação entre literatura, história e sociedade que propomos, evita confundir a historicidade com estabelecimento simplista de paralelos entre acontecimentos literários e fatos históricos, que muitas vezes, pretendendo falar da realidade, não é mais que a aplicação de lugares comuns do discurso histórico e social aos textos literários. De fato, o que muitas vezes se trata como “a realidade” representada pela literatura, é um artifício intertextual (tantas vezes tido como oposto ao realismo!) entre sociologia, história e crítica literária.

Ao trabalharmos com a dinâmica das instâncias, procuramos desvincular as práticas literárias de uma relação puramente imaginária entre leitor e autor, de um universo pré-edípico ou paradisíaco que possibilitaria, depois da derrocada da teoria, uma relação imediata e acrítica com os textos, muitas vezes equivocadamente chamada de “leitura imanente”. Nesse ponto, não por acaso, confluem a psicanálise e a crítica social, ao separarem a nossa pequena

existência individual de leitores das dinâmicas subjetivas e sociais que presunham uma mediação pela alteridade, chame-se ela “Outro” (na formulação de Lacan), ou sociedade. No dizer de Adorno:

“O *totum* das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjetivo apenas, é a presença potencial do coletivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a mônada sem janelas. É o que se manifesta de maneira mais drástica nas correções críticas do artista. Em cada melhoramento, a que se vê obrigado, frequentemente em conflito com o que ele considera o primeiro impulso, trabalha ele como agente da sociedade, indiferente quanto à consciência desta. (d.m.)” (5)

A entrada no interior das práticas nos leva a uma alteridade irreduzível, a um falar que diz mais do que diz, a uma enunciação que transcende o enunciado, a uma determinação que nos vem de fora e na qual tanto jogamos quanto somos jogados.

Não fosse essa alteridade, esse limite negativo, esse processo que leva para algo além dele mesmo, qual seria a necessidade da arte? Para simplesmente desvelar ou expressar o que já estava lá? Isto é, não seria mais produtivo pensar a arte como aquilo que exige de nós criação para que possamos dar a ele realidade? Como aquilo a que nos aproximamos somente pela construção formal?

Um dos maiores desafios que se coloca para a crítica genética reside na compreensão desse terreno movediço e fértil que surge na passagem das práticas às formas. Ora, se admitimos a forma como algo que está para além do seu processo de formação, como esse salto no abismo que extrapola as determinações das práticas ainda que intrinsecamente relacionada a elas, somos obrigados a pensar nos limites éticos da prática do geneticista. Essa ética das formas não é estranha à postulada por Lezama Lima:

“O segredo desenvolvimento de uma obra, anterior a seu surgimento e justificativa, permanece como cerrado feudo de conduta. Como incorporá-lo à obra de arte? Talvez esse mecanismo não possa ser transmitido, pois para obter seu ganho ético, sempre será preciso começá-lo de novo, e então veríamos esse trabalho mecânico como uma obra realizada, mas cujos recursos gerantes seriam sempre inadvertidos enquanto se produzem” (6).

**COMO INCORPORÁ-LO À OBRA DE ARTE?** Eis a questão que perpassa o movimento das práticas à forma: quanto ou o quê do processo de produção deve ser exposto? Quais os limites para configuração de um objeto que se pretenda autônomo em relação ao seu modo produtivo? Do que vimos até aqui, creio ficar claro que a idéia de “autonomia relativa” da arte é uma abstração que só faz sentido quando pensada como uma postura ética – de recusas, de rigor, de desprendimento – que só pode se dar no interior das práticas. Creio que não temos como fugir da aporia: a busca de autonomia, muitas vezes contrária às práticas, só pode ser pensada a partir delas.

Por outro lado, é cada vez mais evidente, nas práticas contemporâneas, um movimento contrário ao da autonomia e que chega mesmo a fundir as práticas de produção com os modos de exposição. Esse movimento pode ser visto como a radicalização de um grande arco histórico que começa com a questão da reflexividade nos primeiros românticos alemães, passando, por exemplo, pelos manifestos modernistas (que são em boa parte discussões

sobre práticas de produção) e pela publicação de manuscritos pelos próprios escritores (como no caso de Francis Ponge). A crítica genética, de certa forma, apenas responde a essa demanda de reflexão sobre as práticas produtivas da própria literatura.

No entanto, é na cultura contemporânea que a questão dos limites se faz ainda mais necessária diante do desejo de transparência, do culto da auto-exposição ou da constância da pergunta “como você escreve?”. Quando não há qualquer coisa que seja produzida na intimidade que não alcance um valor mercadológico no instante seguinte (premência que sofrem com muita força os manuscritos de trabalho, as cartas, etc.), seria interessante que o crítico genético se perguntasse pelos limites de sua própria pesquisa. Isto é, o trabalho do geneticista, com mais força do que qualquer outro trabalho crítico, é um trabalho que depende do questionamento constante de seus próprios pressupostos.

Crítica da crítica ou escrever sobre escrever, esse movimento reflexivo que embaralha as práticas de escrita e de leitura – do qual Borges tirou as consequências ficcionais mais irônicas e paradoxais – para não se perder no infinito – ou para sair do xeque-mate da nova reflexividade tratada como um drama da leitura por Borges – depende de um olhar atento à especificidade dos objetos, posto que estéticos, em torno dos quais as práticas se formalizam.

A forma vista a partir das práticas e da performatividade da linguagem, torna-se, assim, ela mesma uma questão social e histórica, num movimento crítico capaz de questionar as construções simbólicas que emergem em dada configuração histórica e social.

Nesse quadro, a crítica genética tem uma dificuldade suplementar que advém da percepção de sua intrínseca relação com as práticas artísticas que lhe são contemporâneas. Daí pensarmos em uma ética das formas ou, em termos foucaultianos, em um trabalho com os limites no limite mesmo da opacidade dos objetos: “penso que é sempre necessário um trabalho sobre os nossos limites, isto é, um trabalho paciente que dá forma à impaciência da liberdade” (g.m.).

*Roberto Zular é docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Organizou o livro Criação em processo. Ensaio de crítica genética e, com Claudia Amigo Pino, publicará em breve, pela Martins Fontes, Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p.225.
2. Willemart, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1996.
3. Foucault, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992.
4. Safatle, Wladimir. *A paixão do negativo. Lacan e a dialética*. São Paulo: Unesp, p.277. 2006.
5. Adorno, T.W. *Teoria estética*. Portugal, Edições 70, p. 68. 1992.
6. Lima, Lezama. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática, p. 38. 1996.

## AS CIÊNCIAS DA MENTE E A CRÍTICA GENÉTICA

Philippe Willemart

**M**anuscritos e disquetes do escritor, esboços e croquis do artista testemunham de uma maneira privilegiada o trabalho da mente. Poucas publicações relacionam as ciências da mente com a crítica genética. No entanto, a incidência dos significantes «pensamento» e «processo de criação» nas revistas *Manuscrita* da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (1990) e *Gênese* (1992) do Instituto de Manuscritos Modernos do CNRS (França), nas obras e teses citadas na bibliografia deste dossiê, indica que a crítica genética se preocupa indiretamente com o trabalho sutil do pensamento e se interroga implicitamente sobre as ciências da mente.

Como funciona a mente? Quem domina o outro? O cérebro e sua base biológica ou a estrutura psíquica? Um câncer é provocado por uma desregulação das células ou pela morte de um ente querido? Qual é a causa real e original? Esse dilema é objeto de debates acirrados entre cientistas, psiquiatras, psicólogos e psicanalistas. Todos, de qualquer modo, reconhecem as numerosas interferências entre corpo e psique, mas se repartem mesmo assim entre dualistas, que como Descartes sustentam a separação do corpo e da alma ou do espírito, e monistas, que defendem a união estreita do corpo com a mente. Esses últimos, cada vez mais numerosos, não apostam numa separação estanque nem atribuem mais influência a uma parte do que a outra: “Se a mente não é outra coisa do que o corpo em movimento”, não há porque separar o cérebro da mente, salienta o cognitivista Varela(1). Merleau-Ponty dizia o mesmo: “nosso corpo não é um objeto para um ‘eu penso’: ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio” (2).

Para entender o funcionamento da mente ligado ao surgimento da palavra ou da escrita, há pelo menos três pistas: a psicanálise, as ciências cognitivas e o estudo do manuscrito ou dos esboços de qualquer artista.

**A PSICANÁLISE** A escuta psicanalítica no divã é a primeira e supõe um não pensamento identificado ao inconsciente como origem do pensamento(3). Embora não trate explicitamente dessa pista aqui, não deixarei de mencioná-la nas entrelinhas, já que tem muito a ver com o nascimento da escritura(4).

**AS CIÊNCIAS COGNITIVAS** O estudo do cérebro elaborado por cognitivistas e neurolinguistas é a segunda pista. Entretanto, as abordagens dessa ciência são várias e às vezes antagônicas. Os progressos da ciência na descrição do cérebro por várias técnicas e a possibilidade de testar os efeitos de um remédio em uma deficiência localizada (5) levaram alguns cientistas a achar que assim chegarão à origem do pensamento. Mas, apesar das técnicas de medida ou de captação bastante fina dos movimentos do cérebro ou das tentativas de identificação de um neurônio a uma imagem, a complexidade do cérebro é tanta que a passagem do neural ao mental continua um mistério. O estudo por imagens confirma o funcionamento holístico do cérebro e permitiu aos cientistas um distanciamento da localização e da identificação

entre uma zona do cérebro e uma atividade humana, como acreditavam estudiosos do século XIX como Broca (1859) e outros. Mas, se o cérebro é cada vez mais conhecido, como mostram estudos recentes (6), nenhum aparelho pode até hoje nos dizer como funciona o pensamento (7).

Não é também assimilando “o cérebro à caixa preta da primeira cibernética de Norbert Wiener” (8) nem a um computador ou a uma rede de computadores (9) que entenderemos o pensamento.

A corrente do cognitivismo sintetizada por Jean Petitot e Francisco Varela defende a naturalização da fenomenologia (10). Partem da hipótese de que a filosofia desenvolvida por Husserl tem uma base natural e biológica. É a *embodied cognition* ou a “cognição enactiva” (11) ou encarnada. As várias camadas que constituem o ser humano, desde o psíquico até o biológico, interagem umas com as outras (12) e se auto-organizam nos dois sentidos, ascendente e descendente. A cognição enactiva não se choca necessariamente com a teoria psicanalítica, já que admite o não pensamento ou o inconsciente que inclui o corpo de pulsões como uma das camadas que, como as outras, interferem constantemente no conjunto. Em segundo lugar, esse novo saber não procura uma equivalência biológica com uma ação cognitiva determinada, já que admite “uma infinidade potencial de representações” para um elemento biológico e acentua seu nível metafórico e metonímico. Assim, “o problema filosófico tradicional da relação entre o espírito e o corpo é transformado em um problema cientificamente solúvel: a chave da relação reside precisamente nos processos que dão nascimento ao mental, qualquer que seja a matéria com a qual se prefere concebê-los” (13).

**O MANUSCRITO** Essa última vertente do cognitivismo ajuda a entender indiretamente o que se passa nas manifestações da mente visíveis no manuscrito, na inserção da criança na língua ou na aprendizagem de uma língua estrangeira, que constituem a terceira pista (14). Além de não supor uma equivalência entre uma localização no cérebro detectável pelos métodos mencionados acima e uma atividade cognitiva, o connexionismo encarnado sustenta que qualquer atividade engloba as várias regiões da mente.

**TRÊS HIPÓTESES LITERÁRIAS** Antes de abordar a crítica genética, devo lembrar três hipóteses não mais cognitivas, mas literárias, a respeito do trabalho da mente.

A primeira é dos surrealistas, que acharam ter descoberto o funcionamento do pensamento na escritura automática, mas seus manuscritos curiosamente revelam rasuras e uma submissão à sintaxe.

A segunda é da poetisa norte-americana Elizabeth Bishop. Ela assimilava a mente a um universo no qual se posicionavam corredores, galerias sussurrantes e trilhas que supõem um espaço ordenado misturado com outros, sem arquiteturas aparentes (15), universo que não está longe dos módulos e dos não-módulos de Fodor (16).

A terceira é de Celina Borges Teixeira. Estudando os rascunhos de *L'Ange* de Valéry (17), ela sugeriu que as versões se olhavam, se falavam na mente do escritor como as peças dos móveis de Calder empurradas pelo vento. Esses movimentos teriam criado versões intermediárias não transcritas, o que teria perturbado os arquivistas que não podiam estabelecer uma ligação entre duas versões A e C, por exemplo, ignorando a versão B não transcrita.

**UMA ARTICULAÇÃO DE CONCEITOS** Enquanto as reações do cérebro podem ser visualizadas, os caminhos do pensamento se revelam até hoje

misteriosos. Só nos resta criar um arsenal simbólico ou um quadro de conceitos, o que torna mais inteligível o trabalho do pensamento. Embora muito pobre em relação ao que se passa realmente (18), este enquadramento do pensamento pelos conceitos, facilita a compreensão.

À pergunta sobre a origem da escritura ou o que desencadeia o trabalho da criação, Proust sugere uma pista no *Caminho de Swann* (19). Encantado com a pequena frase de Vinteuil ligada a seu amor por sua amante Odette, Swann ouvia além dessa felicidade momentânea, um Outro, ele mesmo no passado, que gozava (é o “*jouis jouir*” de Lacan), mas não queria saber desse gozo que lembrava um sofrimento do passado.

A atitude de Swann leva a pensar que toda atividade humana é baseada no binômio gozo/sofrimento dos quais poucos querem saber por que dói. Por que não elaborar um conceito que define a relação necessária entre o gozo e o fazer artístico particularmente?

Todo romance, poesia, drama ou obra em geral é acionado por um pedaço ou um grão de gozo que inclui a dor. O manuscrito exhibe esse movimento. À medida que o texto se constrói e se desfaz pelas rasuras, as supressões e os acréscimos, ele passa pela representação e pelo grão de gozo. Chamei esse movimento texto móvel, a mobilidade sendo ligada ao texto instável que se faz e o texto se referindo ao mesmo tempo ao grão de gozo estável e à escritura parada enquanto não revista pelo autor. Nessa conceituação, suponho um grão de gozo idêntico durante a escritura da obra, que desaparece na entrega ao editor porque não excita mais o escritor.

O grão de gozo ou o pedaço de Real como dirá Lacan, conduz o jogo levando o escritor a se dizer, a dessubjectivar-se para renascer como autor.

Em outras palavras, bloqueado pelo «texto móvel» – conjunto de impressões, de sensações aliado às chamadas do grande Outro – um convite, a pressão dos amigos, a tradição literária e crítica, etc., o desejo do escritor dá partida à «pulsão de escrever». Rascunhando páginas e páginas, o escritor encontra novas solicitações que surgem nos silêncios, nas rasuras e na invenção da escritura. Ele se torna então «*scriptor*» ou instrumento dessas chamadas e solicitações e, em seguida, «leitor» de sua escritura. Assim, ele constrói «a memória da escritura».

O escritor Flaubert de *São-Julião* não é exatamente o de *Um coração simples* ou de *Herodias*. Não porque faz ressurgir elementos recalçados como reza a teoria freudiana, mas porque pela escritura, faz significar elementos que, antes, não tinham a menor importância, ou ainda, porque inclui no mundo, elementos até então ignorados. As personagens-chave de Guimarães Rosa são exemplos desse acréscimo ao conhecimento universal e assim, para todos os grandes autores. O aporte da literatura e das artes à compreensão do ser humano, reconhecido por Freud desde o início, é inegável.

Num último movimento, de *scriptor* e leitor, o escritor se torna autor na mesma página rasurada quando não volta mais atrás e passa ao parágrafo ou à página seguinte. Ele vê emergir assim, aos poucos, um texto novo, original e significativo que tem a vantagem de trabalhar a relação com o seu inconsciente e com o de seus leitores.

O conceito de texto móvel escapa às coações kantianas do tempo e do espaço, demais dependentes da geometria euclidiana. O gozo de Swann é extratemporal e não se situa em algum lugar senão nas dobras da língua. Da mesma maneira, o grão de gozo que desencadeia a escritura, lembra algo de minúsculo comparável à corda dos físicos, infinitamente pequena com mais de quatro dimensões (20).

Isolado e esquecido, o texto-corda esconde suas riquezas como o grão de gozo. Mas, uma vez agarrado pelo escritor atento ao que lhe vem pela mão e ao que se escreve – o «se» pronominal indicando o instrumento que ele se tornou, um *scriptor* –, «o texto móvel» que inclui o texto-corda e seu gozo, desenrola suas múltiplas dimensões, lineares e não-lineares, caóticas ou não, e gera a escritura nos manuscrito (21).

O texto móvel aliado ao desejo do escritor desencadeia a constituição da «memória da escritura» de determinado conto, romance ou poema. Como surge o primeiro momento da constituição da memória da escritura ou do baú de determinado conto, romance ou poema?

Jean Starobinsky falava de “*uma origem trágica anterior ao poema*” a respeito de Pierre-Jean Jouve (22) e Paul Ricoeur, da «*obra de arte (que) [...] na sua origem não é o produto do artesanato das palavras, (mas que) nos antecede (e que) deve ser descoberta*; (e, retomando Proust, escreve:): “*nesse nível, criar, é traduzir*» (23). Gilles Deleuze dizia mais ou menos a mesma coisa a respeito do mesmo autor: “*Precisa em primeiro lugar experimentar o efeito violento de um signo e que o pensamento esteja forçado a procurar o sentido do signo*” (24). Valéry acrescenta que “*todo um trabalho se faz em nós sem nosso conhecimento /.../ nosso estado consciente é um quarto que arrumam em nossa ausência*” (25). Henry Bauchau fala de obrigação interna: “*eu me choco com uma recusa interior categórica de continuar o romance. Sou obrigado a abandoná-lo e, durante esse verão e os anos que se seguiram, senti-me incitado ou talvez forçado a escrever poemas da coletânea *Les deux Antigones**” (26).

Essas declarações manifestam claramente a unidade intrínseca da mente com o corpo e as atividades de escritura. A biologia interfere na psique continuamente e vice-versa, como já pensavam os filósofos sensualistas que, de Locke a Peirce passando por Condillac e Maine de Biran foram retomados por Freud, Proust, Lacan, Petitot e muitos outros.

A memória da escritura não será definitivamente composta e continuará a juntar informações que, entrando no mesmo espaço e se auto-organizando nos dois sentidos, ascendente e descendente, como já sublinhei (27), transformarão o escritor em instrumento de sua escritura, ou seja, em *scriptor*. O acúmulo de informações durará até a última rasura e às vezes transbordará o romance, o conto ou o poema do momento. Uma vez na memória, a informação entra no sistema à procura de outras próximas, por caminhos desconhecidos do escritor que, atento a esse jogo, traduz ou transpõe o que lhe convém na página.

A memória da escritura pode ser comparada a um universo no qual a dinâmica das partículas consegue construir tal ou tal conto ou romance e não tal outro. Esse universo seria, portanto, constituído de milhares de ondas-partículas reais ou virtuais, isto é, observáveis ou não, que formam um campo energético bastante poderoso para resistir à morte ou ao esquecimento, atravessar a mão do escritor (28) segundo a força de atração manifestada pelo escritor escrevendo. A velocidade dos acontecimentos-informações ou dessas partículas-informações chega a se desligar de sua dimensão temporal inicial, facilita sua inserção no manuscrito e lhe dá a dimensão temporal da ficção. Não é durante o deslocamento entre a memória da escritura e o manuscrito que a trajetória se bifurca bruscamente – a cópia ou o plágio confirmam a identidade do ponto de partida ou do ponto de chegada. Flaubert copiou trechos do *Étude critique sur la*

*Bible* de Nicolas Michel, por exemplo, mas rasurando-os ou transformando-os no decorrer das campanhas de redação. Em outras palavras, ele desligou a trajetória de sua origem e a fez sua. Alexandre Dumas dizia que “*L’homme de génie ne vole pas, il conquiert*” (29).

Assistimos então a uma luta entre o escritor-scriptor e o autor-leitor como testemunham as rasuras. Há dois tipos de informações: as da memória da escritura, que já estão na mente e aquelas que, atraídas pela escritura, explodem de repente, do meio ambiente, das leituras ou da tradição. A transferência atrai esses dois tipos de informações que se espalham na página, adquirindo assim uma existência para o escritor.

As informações insistem ou desistem e, sob a pressão da lógica do autor que as ama ou as destrói, ou, em linguagem de informação, que as trate ou não, elas são integradas ou rejeitadas, e ganham uma existência para o autor. Seis conceitos formam a rede até agora: o texto móvel, a memória da escritura, a existência para o escritor e a existência para o autor, o escritor-scriptor e o autor-leitor.

**UM NÃO SABIDO GENÉTICO** A esses seis conceitos se acrescenta um sétimo, ao mesmo tempo próximo e distante da teoria psicanalítica, que eu havia chamado de inconsciente genético, mas cujo conteúdo se encaixa melhor no conceito de não sabido genético.

Alguns fatos levantados e analisados nos cento e cinco fólios do manuscrito do primeiro capítulo do conto *Herodias* ilustram o conceito de não sabido (30): a pluralidade religiosa do tetrarca e sua hesitação entre as crenças árabes, judias ou romanas, a pouca distinção das personagens Antipas e Herodias visível nos lapsos de escrita, as relações amorosas de caráter divino entre Iaokanann e Antipas, a nova genealogia traçada entre Josué, Amos, Iaokanann e Antipas, o anagrama quase perfeito entre Amasias, o sacerdote de Jeroboão II que expulsou Amos e o primeiro nome do carrasco, Amasaí, que matará Iaokanann, a denegação da angústia em Antipas, a condensação Amos-Josué, a posição irreligiosa do narrador, isto é, o saber que decorre da fascinação do escritor pela *Bíblia* e o *Estudo crítico sobre a Bíblia* de Nicolas Michel, etc.

Dispersos no manuscrito, esses feitos, subtraídos do texto editado, decorrem de seu não sabido genético. Fazem parte de um não sabido para o leitor, mas não de um impensado para o escritor, que os conhece, condensa ou elimina, nem para o crítico genético que decifra os manuscritos. Parecidos com os elementos latentes do sonho, ignorados do sonhador, mas pensados pelo agenciamento onírico, eles são ativos, desencadeiam o sonho narrado e, aqui, o texto publicado. O manuscrito se torna assim similar ao sonho em estado latente, se não levarmos em conta o seu fácil acesso e sua possibilidade de interpretação para o crítico.

O não sabido genético é, no entanto, diferente da memória da escritura porque já fez parte da narrativa.

Se, por um lado, tocamos nas ciências cognitivas que se interrogam sobre o funcionamento do cérebro e da mente, por outro lado, mergulhamos na crítica genética que estuda essencialmente os múltiplos circuitos que rasgam o manuscrito para desembocar na constelação estelar da escritura.

Assim, o não sabido genético, parte da memória da escritura, contribui para formar um universo aberto e sensível às milhares de informações que irradiam o mundo, sem limite, portanto, para a sensibilidade do escritor. Em

**O MANUSCRITO  
SE TORNA  
ASSIM SIMILAR  
AO SONHO  
EM ESTADO  
LATENTE...**

expansão contínua, esse verdadeiro universo encontra seu limiar nas dimensões da página ou do capítulo no final da trajetória, mas enquanto dura o processo, as informações vindas de toda parte ultrapassarão de longe o número daquelas contidas no texto publicado. O gênio do escritor, em grande parte inconsciente, se mede por sua capacidade de sair de suas estruturas para aceitar o imprevisível que se confunde muitas vezes com a caída das fronteiras entre dois campos; por exemplo: o da história e da literatura para Flaubert, da gramática e da escritura para Mário de Andrade (31), das ciências e técnicas e da ficção para Proust.

No entanto, toda a escritura não é pensada pelo escritor. Há zonas de escrituras suscitadas pelo impensado que explicam um pouco mais o trabalho da mente.

**O NÃO SABIDO OU O IMPENSADO DA LÍNGUA** O impensado se confunde com “o texto móvel” que coloquei ao nível das sensações ou do afeto e ao redor do qual nasce esse novo saber que aparece no manuscrito. As expressões “ao redor de” ou “à beira de”, lembram a descrição lacaniana do inconsciente, que se caracteriza pela falha que conduz e leva o sujeito, mas não aparece nos rascunhos nem no texto publicado. Esse impensado aparece nitidamente na excelente obra em sete volumes na qual o filólogo Jacques Damourette e seu sobrinho, psiquiatra e psicanalista, Edouard Pichon, tentam discernir os mecanismos e as idéias da língua francesa que constituem o impensado da língua (32). Falamos sem saber, isto é, sem conhecer o impensado da gramática que modela nossa fala.

Entretanto, devemos distinguir esse impensado social do impensado do “texto móvel”, singular e não mais comum a todos, decorrente também de um afeto, mas que na maior parte do tempo ficará desconhecido. Paradoxalmente, os dois impensados se aliam na sua dimensão social. O primeiro pela língua, como o demonstram suficientemente Damourette e Pichon e o segundo pelo viés do leitor ou do público receptor. O prazer da leitura não é somente devido a uma cultura reencontrada, como definia Barthes, mas também a uma comunidade de desejos e de afetos entre o autor e seu leitor. Esbarramos novamente no gênio do escritor que, com as antenas atentas, ultrapassa os horizontes do homem comum, abre-se além e aquém do tempo presente e pode reunir seus contemporâneos e, muitas vezes, as gerações futuras, em um conjunto de aspirações que atravessam os homens, mas que ele verbalizará, como os gramáticos fazem com a língua. [...] Podemos dizer que o impensado, sublinhado por Damourette e Pichon, associa-se ao passado do inconsciente freudiano, ao passo que aquele anunciado pelos escritores se aproxima do imprevisível lacaniano, dado fundamental de sua concepção do inconsciente.

Oito conceitos compõem assim a rede inteligível do manuscrito, cercam o nascimento da escritura e ajudam a entender como funciona o pensamento: o texto móvel; a memória da escritura; a existência para o escritor e a existência para o autor; o escritor-scriptor e o autor-leitor; o não sabido genético e o impensado da língua.

*Philippe Willemart, é professor titular de literatura francesa e coordenador científico do Laboratório do Manuscrito Literário e do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética na Universidade de São Paulo (USP). Em 1985, participou da fundação da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML). Ver suas publicações no site: [http://planeta.terra.com.br/artelms\\_psiicanalise/](http://planeta.terra.com.br/artelms_psiicanalise/)*

## NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Réda Benkirane. Autopoïese e émergence. Entretien avec Francisco Varela. *La complexité, vertiges et promesses*. Paris: Le Pommier, p.174. 2002.
2. Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, p.22, 1996. citado por Safatle. *A paixão do negativo*. São Paulo, Unesp, p.76. 2005.
3. Lacan. *Le séminaire. Livre XIV. D'un autre à l'autre*. Paris: Seuil, p.13. 2006.
4. Ver os romances de Pascal Quignard e Willemart. *Além da psicanálise, as artes e a literatura*. São Paulo: ed. Nova Alexandria. 1995 e *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: ed. Perspectiva. 2005.
5. Determinar a quantidade de energia usada pelo cérebro pela emissão de positron (TEP) ou perceber as partes do cérebro que trabalham durante uma atividade pela ressonância magnética (RMN) ou pela magnetoencefalografia (MEG).
6. Mariluce Moura. “Visões íntimas do cérebro”. *Pesquisa FAPESP*. São Paulo, agosto 2006. 126. p.38.
7. Changeux, Pellegrin, Asher, Jeannerod. *Le cerveau*. Emissões de França Cultura dos 4. 11. 18 e 25 de março de 2004.
8. Destacamos também o aviso de Jean-Louis Deneubourg no mesmo volume em que ele se opõe aos neo-lamarckistas ou anti-darwinistas: “é preciso desmistificar o aspecto milagroso da auto-organização, pois de fato, houve uma série de tentativas e de erros que antecederam este acerto sobre a identificação das condições ideais [...] a seleção natural teve seu papel”. *Emergence et insectes sociaux*. p.113.
9. Stevens Kastrup Rehen: Poderíamos comparar o cérebro a uma sala repleta de computadores, onde cada neurônio é uma determinada máquina. [...] Cada computador - ou grupo de computadores - tem sua própria individualidade. [...] com diferentes velocidades e capacidade de armazenamento. Sendo assim, numa sala com computadores diferentes é muito mais difícil prever a resposta a um determinado problema. *Agência Fapesp 24/03/2005*. Entrevistado por Washington Castilhos. Essa posição do cérebro-rede reflete a segunda hipótese dos conexionistas.
10. Sob a direção de Jean Petitot, Francisco Varela, Bernard Pachoud, et Jean-Michel Roy. *Naturaliser la phénoménologie. Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*. Paris: CNRS, 2002.
11. “É a imagem do poema de Machado que diz que não há caminho e que o caminho se faz andando”. Réda Benkirane. Id., p.173.
12. “A ciência cognitiva faz igualmente a hipótese crucial que os processos que sub-entendem o comportamento cognitivo podem ser explicados a níveis diferentes e a graus variáveis de instrução, cada um deles correspondendo a uma disciplina ou a um grupo de disciplinas específicas. Ao nível mais concreto, a explicação é biológica, enquanto que ao nível mais abstrato, ela é somente funcional [...] este nível funcional de explicações é assimilado ao nível psicológico e mental. Em outros termos, a ciência cognitiva mantém que não há diferença essencial entre o fato de dar uma explicação funcional da atividade do tratamento da informação responsável do comportamento cognitivo de um organismo, e o de explicar este comporta-

mento em termos mentais. É somente pelo viés dessa hipótese suplementar que a ciência cognitiva se torna *stricto sensu* uma nova forma de teoria do espírito". *Naturaliser la phénoménologie. Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*. Sous la direction de Jean Petitot, Francisco Varela, Bernard Pachoud, et Jean-Michel Roy. Paris: CNRS éditions. 2002.(1999) p.6.

13. *Idem.*, p.7.
14. Para a inserção na língua materna ou numa língua estrangeira, reenviarei os interessados ao artigo de Cristina Casadei Pietrarroia: « (Re) lendo a escrita: em que as pesquisas cognitivas sobre a leitura podem ajudar na compreensão da criação literária? ». *Manuscrita*. São Paulo: ed. Annablume, 6 - p.123. 1996.
15. Sílvia Maria Guerra Anastácio. *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo : ed. Annablume. 1999.
16. J.Fodor. *La modularité de l'esprit*. (trad.A.Gerschenfeld). Paris: Minuit. 1986.
17. Celina Borges Teixeira. "Leituras em movimento", in *Manuscrita*. 9. São Paulo: ed. Annablume, p.119. 2001.
18. Alain Berthoz . *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob. 1997 in Petitot. *Op.cit.* p.463.
19. Proust. *No caminho de Swann. Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Ed.Globo S.A,18ª edição, s/d. p.206.
20. "Nas teorias das cordas, o que se pensava anteriormente em termos de partículas é agora representado como ondas de uma corda de papagaio em vibração. [...] Quanto às múltiplas dimensões, é como a superfície de uma laranja: olhada de perto, ela é toda curva e enrugada [...] É assim mesmo para o espaço-tempo: na pequena escala, ele tem dez dimensões e é muito curvo." Stephen Hawking, em *Une brève histoire du temps*. Paris: Flammarion. p.198 e p.201. 1988.
21. Willemart. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: ed. Nova Alexandria, p.101. 1995.
22. *La Quinzaine Littéraire*, p.16. 15 de janeiro de 1988.
23. Paul Ricoeur. *Temps et récit. II. La configuration du temps dans le récit de ficção*. p.214.
24. Gilles Deleuze. *Proust et les signes*. Paris, PUF, p.32. 1983.
25. Valéry. *Cahiers*. (Organizados por Nicole Ceylerette-Pietri e Judith Robinson-Valéry). Paris: Gallimard, II, p.355. 1988.
26. Henry Bauchau. *L'écriture et la circonstance repris dans Oedipe sur la route*. Paris: Babel, p.403. 1992.
27. Benkirane. *Autopoiese et émergence. Entretien avec Francisco Varela*. *Op.cit.* p.166.
28. Paul Sporn. *Physique moderne et critique contemporaine. Poétique*. Paris: Seuil. sept.1986. 67. p.321.
29. Michel Schneider. *Voleur de mots*, p.117. 1985.
30. Willemart. *Universo da Criação Literária*. São Paulo, Edusp, 1993
31. Mário de Andrade. *Macunaíma*. in Têlé Ancona Lopez.Vontade,- Variante-II Encontro de edição crítica e crítica genética.p.323.
32. "Le style d'un individu n'est rien d'autre que l'histoire de son âme et la grammaire donne la description de l'histoire de ce style". *Edouard Pichon et Jacques Damourette. Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*. In Roudinesco. *Histoire de la psychanalyse en France*. Paris: Seuil . 1986. T. 1. p.314.

## CRÍTICA GENÉTICA EM EXPANSÃO

Cecilia Almeida Salles  
Daniel Ribeiro Cardoso

**A** crítica genética, em seu surgimento, propunha o acompanhamento teórico-crítico do processo de criação na literatura; no entanto, já trazia consigo a possibilidade de explorar um novo campo transdisciplinar, que nos levaria a poder discutir o processo criador em outras manifestações artísticas. Essa ampliação dos estudos genéticos parecia já estar inscrita na própria definição de seu propósito e de seu objeto de estudo. Se os estudos genéticos tinham como objetivo compreender o processo de constituição de uma obra literária e seu objeto de estudo eram os registros do escritor encontradas nos manuscritos, esse campo de pesquisa deveria quase que necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra, pois processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam. Seria possível, portanto, conhecer alguns dos procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir desses registros deixados pelos artistas.

Em 1992, quando a primeira edição do livro *Introdução aos estudos genéticos* foi publicada, esses novos rumos já estavam, de certo modo, sendo delineados. Tinha-se discutido, ali, 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. Isto oferece novas perspectivas para pesquisas sobre as especificidades e as generalidades dos processos criativos artísticos, para não mencionar a possibilidade de se adentrar o interessante campo de pesquisa dedicado à relação ciência/arte – agora sob a ótica genética" (1).

Hoje, os estudos genéticos abarcam os processos comunicativos em sentido mais amplo, a saber, literatura, artes plásticas, dança, teatro, fotografia, música, arquitetura, jornalismo, publicidade etc. Essa ampliação deve-se, inicialmente, às contribuições teóricas e metodológicas trazidas na tese "Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum" (2), defendida em 1990 por Cecilia Salles, assim como às pesquisas desenvolvidas pelo Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CECG-PUC/SP). Pierre-Marc de Biasi, de modo semelhante, prevê esses novos direcionamentos da crítica genética, em seu artigo "L'horizon génétique" (3).

Trata-se de uma abordagem para a obra de arte a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como, anotações, diários, esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, cópiões etc. 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. Uma abordagem crítica que procura discernir algumas características específicas da produção criativa, ou seja, entender os procedimentos que tornam essa construção possível. Tendo em mãos os diferentes documentos deixados pelos artistas, ao longo do processo, o crítico estabelece nexos entre os dados neles contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do artista. A metodologia dessas pesquisas se assenta naquilo que Morin (4), 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”. Uma abordagem cultural em diálogo com interrogações contemporâneas, que encontra eco nas ciências que discutem verdades inseridas em seus processos de busca e, portanto, não absolutas e finais.

É interessante observar que, de modo especular, a crítica genética passa por ajustes, a medida em que vai se desenvolvendo. Em nome de sua inevitável expansão, sofre rasuras transformadoras que exigem ajustes conceituais, teóricos e metodológicos. Uma dessas adequações diz respeito a seu objeto de estudo – o manuscrito. Nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito já não era usado limitando-se a seu significado de “escrito à mão”. Dependendo do escritor, podíamos nos deparar com documentos escritos à máquina, à mão, digitados no computador ou provas de impressão, que receberam alterações por parte do próprio autor.

Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboços, ensaios, partituras, cópiões, contatos e maquetes como manuscritos, que estavam estreitamente ligados à linguagem verbal. Buscou-se um outro termo que desse conta da diversidade das linguagens. Documentos de processo pareceu cumprir essa tarefa (5). Acredito que este termo nos dá mais amplitude de ação. Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos (ou registros) dos processos de criação literária.

Pode-se dizer que esses documentos, independente de sua materialidade, contêm sempre a idéia de registro. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. Cada tipo de documento oferece ao crítico informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes desse percurso.

Prendemos, com as reflexões que esses documentos proporcionam, oferecer uma outra maneira de se aproximar da arte, que incorpora seu movimento construtivo. Trata-se de uma discussão das obras como objetos móveis e inacabados, que difere significativamente dos estudos sobre os fenômenos artísticos, em suas diversas manifestações, que discutem os produtos assim como são mostrados publicamente.

É sempre interessante lembrar que o histórico desses estudos tem datas bem delimitadas se levarmos em conta a natureza oficial, no campo científico, do nome crítica genética: 1968, França, com a criação do Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS). Muitos outros críticos fizeram estudos genéticos sem receber o nome de crítica genética. Rudolf Arnheim (6), por exemplo, que publicou em 1962, *The genesis of a painting. Picasso's Guernica*, onde são esmiuçados os esboços da *Guernica* para conhecer o nascimento, movimentos e relações das personagens de Picasso. Italo Calvino (7), em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, vê os manuscritos de Leonardo da Vinci abrindo uma fresta para o funcionamento de sua imagi-

nação. Não se pode esquecer, também, do texto de Roman Jakobson (8), *Yeats “Sorrow of Love” através dos anos*, publicado em 1977.

As artes visuais são, e sempre foram, no Brasil e no exterior, alvo de inúmeras exposições de esboços, rascunhos ou cadernos de artistas; porém, não são todas que deixam o processo aparente. Desenhos isolados não são documentos processuais, pois não têm o poder de indiciar o desenvolvimento de um pensamento em criação. O Museu Rodin, em Paris, muitas vezes, oferece esse tipo de exposição que apresenta desenhos e moldes de uma obra específica. A exposição *Paraiso*, de Arthur Luiz Piza, no Instituto Moreira Salles (9), para citar outro exemplo, onde foram expostos os cadernos de anotações do artista. Segundo Piza (10), ele nunca volta atrás, não tem julgamentos em relação a esses cadernos, “não passam por processos de obras”. Essas “confissões pessoais” (como ele chama) ganharam reproduções: as imagens foram escaneadas e emolduradas.

A exposição *Gaudí - A procura da forma* (11) centrou-se, particularmente, na lógica das operações e transformações empregadas no processo de criação das formas para constituição dos espaços arquitetônicos inusitados, característica própria do artista catalão. Fotos de obras, esboços e maquetes são colocadas lado a lado com instigantes simulações que jogam luz sobre seu processo criativo. Observa-se que Gaudí parte de elementos básicos – volumes e superfícies – para em seguida, aplicar operações geométricas e transformações topológicas em busca das superfícies e efeitos desejados. Tem-se a certeza, ao sair da exposição, de ter conhecido, acima de tudo, um Gaudí geométrico.



**Fig.01. Modelos geométricos de conóides utilizados como referência em projetos de Gaudí. Fotos: Tiana Chinelli**

É importante ressaltar duas questões que sempre surgem quando se apresenta essa abordagem para a obra artística. Por um lado, embora se tenha a consciência de que o crítico genético não tem acesso a todo o processo de criação – não há a ilusão da totalidade – mas apenas a alguns de seus índices. Pode-se, no entanto, afirmar, com certa segurança, que convivendo, observando e estabelecendo relações entre os documentos do processo que se teve acesso, pode-se conhecer melhor o percurso da formação da obra, em pesquisas de natureza indutiva. Sob esse ponto de vista, não há 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.

Por outro lado, enfatiza-se que se trata de uma outra possível abordagem para a arte, que caminha lado a lado com as críticas das obras, assim como foram entregues ao público. Trata-se, portanto, de um encontro bastante fértil com as críticas de obras.

Quanto à abordagem teórica dada aos documentos dos processos criativos, pode-se afirmar que os pesquisadores devem procurar, antes de mais nada, por teorias adequadas a objetos em movimento, na medida em que o propósito é a compreensão de processos. 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 e, também, de acordo com as explicações por ele buscadas. As diferentes abordagens, mantendo suas singularidades, têm contribuído para uma ampliação de nosso conhecimento sobre o objeto estudado. Os pesquisadores passam a saber cada vez mais sobre o processo criativo graças aos diferentes 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, onde se chega a resultados de natureza geral – pontos comuns a partir de diferentes abordagens – e, ao mesmo tempo, chega-se a resultados de caráter singular. São as especificidades relativas ao poder de cada instrumental teórico. A reunião desses resultados leva ao enriquecimento da explicação que se pode dar ao fenômeno processo de criação.

A crítica genética vinha se dedicando a estudos de casos: análise e interpretação do processo criador de determinados artistas. Pesquisas com o propósito de entrar na singularidade de um processo criativo. Neste contexto, foram produzidos muitos artigos, teses, dissertações que se dedicam ao acompanhamento da produção de obras de Daniel Senise, Ignácio de Loyola Brandão, Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira, Graciliano Ramos, Carlos V. Fadon, Lucas Bambozzi, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Joan Miró, Luis Paulo Baravelli, Roberto Santos, Elizabeth Bishop, Cildo Meireles, Caio Reisewitz, para citarmos somente alguns.

Por necessidade científica, mais recentemente, alguns pesquisadores vêm avançando em direção a uma generalização sobre o processo de criação, levando a princípios que norteiam uma possível teoria da criação. É o estudo das singularidades buscando generalizações.

A análise de documentos de diferentes meios de expressão possibilitou-nos chegar a algumas caracterizações, de natureza geral, sobre o ato criador. As comparações e contrastes entre as singularidades, mais a adição de informações advindas das mais diversas fontes como depoimentos, entrevistas, diários, *making off's* apontam para o encontro desses instrumentos analíticos de caráter mais geral.

A diversidade de estudos de documentos de artistas específicos nos permite encontrar assim alguns procedimentos de natureza geral, que ganham nuances em processos específicos. São essas variações que nos levam às singularidades dos procedimentos de um artista determinado. O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pôde estabelecer algumas 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 cabem. 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.

É nesse ambiente que os livros *Gesto inacabado: processo de criação artística* (12) e *Redes da criação: construção da obra de arte* (13) se inserem: apresentação e discussão dessa morfologia do processo criador. Uma possível teoria da criação com base na semiótica de Charles S. Peirce, que teve como ponto de partida os estudos singulares de documentos de processos e, ao mesmo

tempo, alimenta-se dessas mesmas pesquisas. São guias condutores flexíveis e gerais o suficiente para retornarem depois aos processos específicos. Semelhante à busca de Eisenstein (14), procuramos por uma morfologia “volátil e não um cânone inflexível”.

Para alcançar esse objetivo, recorremos a documentos de áreas diversas: registros de escultores, cineastas, *videomakers*, escritores, pintores, coreógrafos, arquitetos etc. As diferentes manifestações artísticas se cruzam em reflexões sobre modos de criação, abrindo assim diálogo com todos aqueles que, por motivos os mais diversos, se interessam pela criação artística.

Para desenvolver tais discussões, são estabelecidos diálogos entre pensadores da filosofia e da arte e os próprios artistas. Reflexões gerais que mantêm diálogo permanente com os documentos dos artistas. Seus relatos, desse modo, trazem de volta a experiência múltipla e vívida que alimenta toda a reflexão teórica. Esses exemplos devem ser vistos como seleções feitas daqueles considerados mais significativos para ampliar a compreensão sobre os aspectos do processo criativo, que está sendo focado.

O *Gesto inacabado* se propunha a pensar o processo de criação artística, mas estava, provavelmente, indo além dos limites desse objeto específico. Pretendia-se, naquele momento, “oferecer mais do que um simples relato de uma pesquisa, mas uma possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo”. Estávamos, de certo modo, oferecendo alguns instrumentos para uma teorização que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade.

Acreditamos que essas discussões tornaram-se fundamentais para se pensar certas questões contemporâneas, que envolvem, por exemplo, a autoria e a intrínseca relação obra & processo. As reflexões teóricas que trazem essa perspectiva processual para a arte ultrapassam, portanto, os ditos bastidores da criação. Daí percebermos que estávamos diante de recursos teóricos para desenvolver uma crítica de processo, que parecia

abranger mais do que a crítica genética. Muitas questões de extrema importância para se discutir a arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas, de modo especial, necessitam de um olhar que seja capaz de abarcar o movimento.

Algumas obras, incluindo todo o potencial que as mídias digitais oferecem, parecem exigir novas abordagens. Ao mesmo tempo, muitas dessas obras exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não somente a tradicional coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente, isto é, a abertura das gavetas dos artistas para conhecer os registros das histórias das obras. Muitos críticos de processos passaram a conviver com o percurso construtivo em ato. Algumas obras contemporâneas – mas não só – incitam, ou mesmo forçam, a constituição de novas metodologias para abordar seus processos de criação. Ao mesmo tempo, os resultados desses estudos mudam, de alguma maneira, os modos de abordá-las sob o ponto de vista crítico.

Essas novas questões, que pareciam merecer maior atenção, exigiam novas formas de desenvolvimento do pensamento que dessem conta de múltiplas conexões em permanente mobilidade. Chega-se, assim, às redes.

A perspectiva processual, se levada às últimas consequências, não se limita, portanto, a documentos já produzidos, que, portanto, pertencem ao passado das obras. Ficou claro que estavam sendo construídos instrumentos

**O PERCURSO  
DA CRIAÇÃO  
MOSTRA-SE  
COMO UM  
EMARANHADO  
DE AÇÕES...**

teóricos, que se ocupam de redes móveis de conexões. Ao olhar retrospectivo da crítica genética, estávamos adicionando uma dimensão prospectiva, oferecendo em abordagem processual. Surge, assim, a crítica de processo.

*Cecília Almeida Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Coordena o Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP e é pesquisadora do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética da USP.*

*Daniel Ribeiro Cardoso é doutorando em comunicação e semiótica pela PUC/SP. Pesquisador do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP e do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética da USP.*

#### NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Salles, Cecília A. *Crítica genética: uma introdução*. São Paulo: Educ, p 106. 1992.
2. Salles, Cecília A. "Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum". Tese de doutorado. PUC/ SP, 1990.
3. Biasi, Pierre-Marc. "L'horizon génétique". In L. HAY (org.), *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette/CNRS Editions, 1993.
4. Morin, Edgar. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, p 23. 2000.
5. Salles, Cecília A. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
6. Arnheim, Rudolf. *El "Guernica" de Picasso - Génesis de una pintura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1976.
7. Calvino, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
8. Jakobson, Roman. *Poéticas em ação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
9. Piza, Arthur L. *Paraíso*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
10. Piza, Arthur L. *op cit.* pp 04 e 08. 2005.
11. Gaudí, Antoni. *Gaudí: A procura da forma*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.
12. Salles, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
13. Salles, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.
14. Eisenstein, Serguei. *Memórias imorais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

## CRÍTICA DE PROCESSO – UM ESTUDO DE CASO

Cecília Almeida Salles  
Daniel Ribeiro Cardoso

**A** teorização, que a crítica de processo (1) oferece, auxilia a compreensão os estudos sobre a história das obras entregues ao público. Ao mesmo tempo, para uma discussão aprofundada de obras processuais, o crítico necessita, como foi dito, de ferramentas que falem de movimento. Muitas dessas obras se dão no estabelecimento de relações, ou seja, na rede em permanente construção que fala de um processo, não mais particular e íntimo. Cada versão da obra pode ser vista de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige. São obras que nos colocam, de algum modo, diante da estética do inacabado; nos incitam a seu melhor conhecimento e o conseqüente acompanhamento crítico dessas mutações.

Como fica claro, para se aproximar, de modo adequado, complexidade dos vínculos entre processo e obra, o crítico precisa de instrumentos teóricos que sejam capazes de discutir obras na complexidade das interações em sua dinamicidade. Uma abordagem que compreenda a criação em sua natureza de rede complexa de interações em permanente mobilidade. Nesses casos, as leituras dos objetos estáticos não são totalmente satisfatórias. Uma pergunta pode surgir diante do que está sendo proposto.

**POR QUE ESTUDAR PROCESSO DE CRIAÇÃO?** É importante contextualizar essa pergunta na perspectiva teórica adotada. Ao falarmos do processo de criação como um processo sógnico (em termos peirceanos) estamos falando do inacabamento intrínseco a todos os processos, em outras palavras, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse – seja uma fotografia, uma escultura ou um artigo científico – como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado. Sabe-se que onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. Nesse contexto, não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais. A busca, no fluxo da continuidade, é sempre incompleta e o próprio projeto que envolve a produção das obras, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. O que move essa busca talvez seja a ilusão do encontro da obra que satisfaça plenamente. Nesse contexto, não há uma separação entre processo e obra, a obra entregue ao público é um momento desse processo, que pode teoricamente ser modificada a qualquer momento. Ademais, há muitos artistas contemporâneos que propõem transpor, que incorporam e passam, principalmente através de obras elaboradas com os meios digitais, a experiência vivenciada pelo artista durante o processo de criação, ou seja, a experiência de formação como obra.

A exposição *Investigações: o trabalho do artista no Itaú Cultural São Paulo*, ocorrida durante o ano de 2000, lançava luz sobre os modos e processos de



criação de vários artistas. Nessa exposição encontrava-se, em especial, um trabalho que chamava a atenção. Tratava-se de uma obra em hipermídia – *ad finem* – elaborada por Carlos Fadon Vicente, que transpunha, que trazia de algum modo a vivência do artista no processo, propunha ao *interactor* a arte como experiência.

Notava-se que com a produção cada vez mais freqüente de obras que lançam mão dos recursos disponibilizados pelos novos meios, questões emergiam à crítica genética. Como os artistas lidam com as possibilidades e recursos dos meios digitais? Existem vestígios de processo de formação da obra? Qual a natureza e quantidade dos documentos de processo? Qual o caminho da crítica genética? Teorias e conceitos pareciam precisar de ajustes, assim como já se percebia a necessidade de se elaborar metodologias e ferramentas para o tratamento desses novos tipos de documentos com os quais se iria deparar.

Com essas questões que começavam a aparecer no CECG-PUC/SP e instigados pelo trabalho de Fadon, desenvolveu-se durante os anos de 2001 a 2003, a pesquisa [*arte|comunicação*]: *processos de criação com os meios digitais* (2), que se inseria nessa expansão proposta à crítica genética.

Seguindo a linha metodológica do grupo, procurava-se por uma obra produzida com os meios digitais – problema que se apresentava ao grupo – que pudesse ajustar, corrigir e forçar a formação de uma abordagem adequada. Escolheu-se o processo de criação da obra em hipermídia *ad finem*, iniciada por Carlos Fadon Vicente no centro de estudos *CaiiA-STAR* - Reino Unido (3) e re-trabalhada para exposição. O processo de elaboração e a obra *ad finem* fora selecionada como objeto de pesquisa, não só pela quantidade e diversidade dos vestígios do processo que se apresentavam – o que já era uma resposta a algumas das questões – mas, principalmente, pela continuidade e coerência com todo o projeto poético do artista.

Na etapa inicial da pesquisa construiu-se um quadro com a história da produção do artista (4), uma abordagem cronológica das exposições, dos projetos classificados por tipo de suporte adotado e duração. Mostra-se, nessa construção gráfica, uma sobreposição de atividades. Muitos dos trabalhos são desenvolvidos simultaneamente e já naquele momento da análise se pôde começar a perceber que havia uma contaminação entre os vários projetos do autor. Uma mistura de idéias, de inquietações e até mesmo de pequenos resultados guardados, vestígios ou memórias das experiências anteriores. Numa outra etapa da pesquisa, após a coleta dos documentos de processo e sua organização em um dossiê, passa-se a interrelacioná-los, buscando-se recompor o percurso de formação da obra estudada. Aqui se teve o entendimento, que o trabalho apresentado em 2000 no *Itaú Cultural São Paulo*, tem sua gênese em fragmentos e processos estabelecidos nos projetos anteriores. Ademais, com *ad finem*, Fadon traz sua vivência no processo de geração das imagens para o *interactor*, é como se este pudesse experienciar o momento de formação da obra, e isto era o interesse da pesquisa, o processo de formação das imagens.

Não obstante às dúvidas e questões iniciais, a quantidade de registros encontrados, que se relacionavam de algum modo à produção da obra, fôra em tal volume e riqueza de informação (5) que se fez necessário adequar os procedimentos adotados pela crítica genética até então. Estruturou-se um banco de dados (6) para os mais de 1.100 registros, entrevistas e documentários ajuntados. Além de criar uma nova maneira de indexar e arquivar os documentos de processo, o banco de dados – dossiê eletrônico – mostrou-se também uma ferramenta útil à reconstituição das conexões entre os elementos. Para análise genética da obra *ad finem* adotou-se a imagem fotográfica de base química – uma série de 12 fotogramas de 6x6 centímetros cada – realizada em 1995 como o ponto inicial do processo. A partir de 1.999, após ter digitalizado a série completa dos fotogramas, Fadon inicia um conjunto de operações e transformações: seleciona trechos, corta, rotaciona, e altera aleatoriamente as cores. Desse processo duas imagens contíguas na série total, uma com três flores e outra com o relógio de algibeira, são escolhidas, separadas da série total e arquivadas individualmente.

Para pesquisa, após a seleção desses elementos mais importantes na produção da obra, partiu-se para uma análise da forma das imagens contidas nos fotogramas. Nesse momento, lançou-se mão de conceitos da teoria geral de sistemas. Teoria esta apresentada por Mario Bunge como uma possível ontologia científica que, por ser geral e abrangente, busca características comuns nos sistemas, independentemente de sua natureza. Configurou-se, no momento, uma crítica genética como uma crítica de processo, onde processo define-se como uma série de mudanças de estado (7) do sistema, estas legalmente conectadas. Ou seja, nessa condição legal, se uma imagem – admitida como um sistema coerentemente formado – encontra-se em um estado S1 e passa a S2 a S3 ... Sn deve existir uma lei, uma regra, um hábito de formação. Procura-se, então, um modo de descrever essas mudanças e, através dessa representação, é que se pretende chegar a conhecer as regras, os hábitos de formação da obra. Assim, fundamentados nos índices do processo, procurou-se construir uma representação que se aproximasse do pensamento constituidor do hipermídia *ad finem*.

Voltando ao momento de produção (8) da obra, após a seleção das duas imagens – flores e relógio – Fadon opera transformações em uma delas. Apenas as flores continuaram a passar por processos de transformações o que gerou, ao final, 17 imagens fragmentadas, perfazendo um todo de 18 imagens, incluindo a imagem inicial.

A partir destas 18 imagens e suas transformações, foi construída uma série temporal que representava a variação do índice definido como coerência formal (9). Verificou-se, após tratamento das imagens, uma série discreta de pontos que indicava a perda da coerência – tendo como referência a imagem inicial – uma tendência que se estabeleceu durante o processo de criação. Um movimento de desconstrução, de desorganização da forma inicial das flores,

mas dentro de limites admitidos pelo artista. Verifica-se, com mais cuidado, que não se trata do autor propor uma desorganização total, de geração de ruído puro, mas o que fora revelado com a construção do espaço de estado é a formação apenas de pequenas áreas ruidosas, de fato mostra-se a criação de outras imagens que, se destacadas da série, podem ser consideradas bem formadas. Porém tendo como referência a imagem inicial das flores há uma perda progressiva de organização nas seis primeiras interações e após a sétima o índice estabiliza e passa por pequenas flutuações de recuperação e perda da forma (10). É como se o artista proporcionasse a aceleração de um operador de desorganização, de entropia da imagem, mas que ao atingir determinados limites voltasse a se reorganizar. Fadon propõe esse movimento de reorganização em forma de hiperfórmula para a exposição, ele propõe a inversão da ordem de surgimento das imagens. Parte da mais ruidosa e recupera a coerência formal das flores, sugerindo ao interactor experienciar o processo de formação da imagem das flores e não o processo de desorganização. Como vemos, esse estudo, além de oferecer uma nova abordagem para a obra de Fadon, agora sob a perspectiva de seu processo de produção, proporcionou também uma resposta definitiva à sempre decretada morte dos estudos genéticos no meio digital. Os documentos desse processo, em vez de serem encontrados nas pastas de plástico ou papelão, foram coletados nos arquivos do computador do artista.

*Cecília Almeida Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP e pesquisadora do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética da USP.*

*Daniel Ribeiro Cardoso é doutorando em comunicação e semiótica pela PUC/SP. Pesquisador do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP e do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética da USP.*

## NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Crítica Genética como abordada pelo Centro de Estudos de Crítica Genética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CECG/SP).
2. Cardoso, Daniel R. [arte|comunicação] : processos de criação com meios digitais. Dissertação de mestrado inédita. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.
3. CAiiA-STAR - Centre for Advanced Inquiry in the Interactive Arts, University of Wallis College, Newport & Science, Technology and Art Research Group, University of Plymouth.
4. Cardoso, Daniel R. *op cit.* p 129. 2003.
5. Ao nos depararmos com a quantidade e qualidade dos registros disponibilizados, guardados como cópias de segurança do autor, pôde-se ter acesso a informações precisas tais como: data de criação, data de modificação, duração das operações etc. cf., Cardoso, Daniel R. *op cit.* pp 90-91. 2003.
6. Cardoso, Daniel R. *op cit.* Anexo III. 2003.
7. Sistemas mudam de estado ao longo do tempo. Estas mudanças são comunicadas ao ambiente o que define evento. Processos podem ser entendidos como uma série de eventos ao longo do tempo.
8. Cardoso, Daniel R., *op cit.* p 91. 2003.
9. Cardoso, Daniel R., *op cit.* pp 86 - 94. 2003.
10. Cardoso, Daniel R., *op cit.* p 88. 2003.

## A CRÍTICA GENÉTICA E OS ACERVOS DE MÚSICOS BRASILEIROS

Flávia Camargo Toni

**A** música brasileira de concerto tem, na crítica genética, campo vasto de trabalho em função de certas características da própria área de música, bem como do fazer musical. No entanto, nossos acervos musicais têm sido contemplados, principalmente, com obras que se valem de notação musical tradicional, ou seja, aquela grafada sobre pentagramas – os conjuntos de cinco linhas paralelas – e assentada sobre papel. Ainda que repletas de grafismos e anotadas com escrita aparentemente hermética, as partituras são documentos textuais e, como eles, possuem metodologia conhecida para o estabelecimento do texto musical, seja para se alcançar uma edição crítica ou genética. Entre os pentagramas desenhados a bico de pena por J. Sebastian Bach ou as “bulas” poéticas de Willy Corrêa de Oliveira para seu *Miserere* para piano, inúmeros recursos especiais têm sido empregados para indicar de que forma se pretende a produção de determinado som – aquilo que de “tangível” chega a nossos ouvidos – embora, em termos numéricos, a maior parte da música escrita até hoje obedeça a fórmulas tradicionais de grafia e leitura de códigos. Algumas obras do século XX, inclusive, integram imagens a suas narrativas, à semelhança dos argumentos poéticos usados pelos compositores românticos, criando ambientes extra-musicais para o intérprete, caso de *Sports et Divertissements*, de Erik Satie, com desenhos de Charles Martin e textos do próprio compositor (1). E a questão torna-se bem mais complexa ao tratarmos da música eletroacústica, do teatro musical ou, ainda, de combinações dessas formas de expressão e registro musicais.

O compositor alemão Karlheinz Stockhausen sintetizou a problemática da questão ao explicar a um repórter que método seguia para trabalhar, em entrevista concedida no final da década de 1970.

“Não existe *um* método de trabalho. Depende do material e da concepção específica de cada obra. Tive de me acostumar, nos últimos vinte anos, a utilizar um método novo para cada obra. [...] Quando trabalho no estúdio e estou unicamente ocupado com sons sintéticos, os métodos são naturalmente muito diferentes dos utilizados quando interpretamos música intuitiva, com músicos escolhidos especialmente.”(2)

Em seguida, narra a concepção de *Inori*, obra que consumiu cinco meses e meio de trabalho para a busca de certa maneira de expor movimentos atrelados a sons, em oposição a *Ceylon*, peça que consiste num único ritmo e num texto curto, para cinco instrumentistas que obedecem a uma organização formal genérica. Logo, conclui não ser possível eleger um único método de trabalho, o que pode ser tomado como uma constante na produção dos compositores do século XX que não se ativeram à forma padrão de

grafia da notação musical que dominou, por exemplo, todo o século XIX. Mas, ainda que se delimite o tema em torno da notação clássica sobre o papel, é necessário diferenciar aquela produzida antes dos programas para computador, ou seja, a obra produzida até cerca de dez anos atrás, do registro manual, muitas vezes de cunho autoral. Isto porque o emprego de software específico elimina fase importante do registro do pensamento criador na música, registro que tantas vezes é traduzido no arte-fazer da escrita musical.

Antes da comercialização de papéis impressos para a notação musical, especiais porque trazem estampados os conjuntos de pentagramas, os compositores preparavam seus papéis desenhando as cinco linhas com penas de canetas e tinta nanquim ou comum. No entanto, devido às convenções da grafia, há multiplicidade de tipos de papéis porque o espaço planejado para assentar o texto musical para vinte e dois instrumentos diversos é bastante diferente daquele empregado para o teclado de um piano. Logo, era comum o planejamento do trabalho através de esboços ou esquemas sintetizando as principais idéias e condução de temas.

Mesmo na fase da construção da peça sobre o papel adequado, a maior parte dos compositores utilizava-se do lápis comum, uma vez que anular os registros a tinta implicava em rasurar o próprio pentagrama. Só a partir daí “cobria-se” o lápis com a tinta, ou seja, escrevia-se à tinta sobre o lápis. No entanto, a música que ficou fora do circuito comercial precisava, com frequência, ser duplicada para que os diversos instrumentistas pudessem executá-la, exceção feita às obras para piano, por exemplo. A tarefa geralmente cabia aos compositores que, na cópia, podiam abrir mão da fase de preparação com o lápis. Cópia autógrafo ou de terceiro, estava assim criada a primeira situação oficial para o aparecimento de variantes de um texto que, não raro, traz diferenças na grafia em relação ao modelo que lhe dá origem. Esta é uma das principais características dos acervos de nossos compositores que escreveram até meados do século XX, vale dizer, coleções onde não raro são encontradas peças de música de câmara com as partes individuais dos músicos do grupo copiadas ou pelo autor ou por terceiro, conjuntos nem sempre completos porque ao circularem entre vários intérpretes, era comum que algumas das partes se extraviassem.

Com a popularização da cópia heliográfica, processo de cópia com vapor de amônia, o artesanato da escrita musical se altera bastante e dá origem a variantes de textos com outras características. Isto porque o preparo do material tem que ser feito sobre papel vegetal, ainda mais difícil de se lidar do que aquele de fibra de celulose. Neste caso, de forma mais nítida que no processo anterior, a existência de um esboço registrando parcialmente as principais idéias é importante porque mesmo o lápis, quando apagado, deixa marcas que podem comprometer o resultado final. Réguas, penas, tinta nanquim e lâmina gilete ou de bisturi passaram a decorar as mesas de trabalho porque os erros só podiam ser reparados às custas de raspagens do que se assentara a tinta e a posterior recomposição do pentagrama danificado. Tendo em vista as limitações para a revisão dos textos estabelecidos sobre o papel vegetal, as cópias heliográficas passam a acolher as marcas do repensar do autor, ou apenas da confrontação entre a idéia matriz e sua realização sobre o papel vegetal.

Certos músicos que, a exemplo de Camargo Guarnieri, tiveram longa vida produtiva durante os anos de 1930 a 1980, trazem em seus acervos exemplos das duas fases descritas e proliferação de testemunhos suficientes para a composição de dossiês genéticos. Eis o caso de seu *Choro para piano e orquestra*, do qual se dispõe de:

I) Para a parte geral do maestro (grade):

- a) Cópia heliográfica do autógrafo com poucos acréscimos a lápis preto, também autógrafos;
- b) Cópia heliográfica de terceiro, com acréscimos e supressões a lápis preto e caneta vermelha, além das marcas da regência.

II) Da redução para dois pianos:

- c) Cópia heliográfica do autógrafo, sem marcas;
- d) Cópia heliográfica do autógrafo com poucas marcas a lápis, principalmente ligaduras e dinâmicas;

III) Das partes individuais da orquestra:

- e) cópia heliográfica assinada “Rapeca del Fraceli 1957” onde há material das cordas crivadas de sinais ou as mesmas partes, sem marcas e, finalmente,
- f) cópia heliográfica assinada por Ricardo Tupi, sem marcas.

Com catálogo de obras registrando mais de seiscentos títulos de composições, acervo de tal importância e com tamanha complexidade é laboratório privilegiado para o conhecimento do pensamento criador de Camargo Guarnieri.

*Flávia Camargo Toni é musicóloga, livre-docente na área de música do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da mesma universidade.*

#### NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Raro exemplar da obra editada em 1926 figura na biblioteca que pertenceu a Mário de Andrade, acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo.
2. Biblioteca Salvat, p. 27, 1979. Entrevista provavelmente concedida a Montserrat Albet, editor do volume.

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Biblioteca Salvat de grandes temas: A música contemporânea.* Barcelona, Salvat Editores, 1979, p. 27.
- Grier, James. *The critical editing of music.* New York: Cambridge University Press. 1996.
- Roland-Manuel (org.) *Histoire de la musique.* Vol. II. Paris, Gallimard. 1963.
- Salles, Cecília A. *Gesto inacabado: Processo de criação artística.* São Paulo: Annablume, 1998.
- Szendy, Peter. *Écoute: une histoire de nos oreilles.* Paris: Les Éditions de Minuit. 2001.
- Idem* (Ed.) *Genesis: Écritures musicales aujourd'hui.* 4, 1993.

GLAUBER ROCHA

## Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça! Era só isso mesmo?

Em 1971, antes de embarcar para o exílio em Portugal, Glauber Rocha entregou para a Cinemateca Brasileira, um armário com gavetas repletas de cartas, manuscritos, recortes de jornal e outros documentos pessoais. Uma década depois, Josette Monzanni descobriu que, desse arquivo pessoal do cineasta, constavam três roteiros, até então totalmente desconhecidos, do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Reunidos com as duas primeiras versões (uma das quais publicada pela editora Civilização Brasileira em 1965), a série de roteiros foi analisada pela professora do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar, no livro *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Editora Annablume/Fapesp, 2006).

“Glauber trabalhou nesses roteiros entre 1959 e 1963, preocupado com a criação de uma estética cinematográfica e de uma mensagem política que fossem verdadeiramente revolucionárias”, afirma Monzanni. Ao analisar o processo de preparação dos roteiros, o livro questiona o mito do improvisado suscitado pela máxima conhecida do diretor – “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” – assim como a imagem de Glauber como um gênio meio maluco. Monzanni lembra que os roteiros refletem um processo minucioso de planejamento do filme pelo cineasta, que realizou várias viagens



Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de 1964

pelo sertão nordestino e fez pesquisas rigorosas sobre o cangaço. “Durante o período em que trabalhava nesses roteiros, Glauber dirigiu seus dois primeiros filmes – *O pátio e Barravento*. Essas experiências cinematográficas resultaram numa melhoria técnica dos roteiros de *Deus e o Diabo*”, explica a pesquisadora. Através dos roteiros foi possível também acompanhar a construção de cada personagem do filme. Foi assim que Antônio das Mortes, de simples tenente, foi se transformando na figura emblemática do jagunço matador.

*Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol* é fruto da dissertação de mestrado de Monzanni defendida, em 1992, na PUC-SP, sob orientação de Arlindo Machado e Haroldo de Campos. Monzanni optou pela abordagem da crítica genética. A pesquisadora ressalta que, diferentemente da literatura (mais comumente abordada por essa área de estudos), a linguagem cinematográfica exige, do pesquisador, a consideração de elementos como a construção de planos-sequência e a montagem do filme, previstos, como no caso de Glauber Rocha, ainda no roteiro.

“Por isso, mantive a parte metodológica da dissertação bastante explícita no livro: para que ele também seja utilizado como um manual por aqueles que quiserem trabalhar na área de crítica genética de roteiros cinematográficos”, explica a autora.

Carolina Cantarino

### IMAGEM E SOM

## Colóquio abordará crítica genética do audiovisual

De 22 a 24 de março, o Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) realizará o colóquio Estudos Contemporâneos do Audiovisual. A conferência de abertura será de Ismail Xavier, crítico de cinema e professor da Escola de Comunicação e Artes (Eca) da USP. Quatro mesas-redondas estão previstas com professores do departamento, convidados e abertas para o público. Os temas abordados serão “Narratividade audiovisual” – incluindo crítica genética ligada ao audiovisual, especialmente cinema e vídeo – e “Histórias e políticas do audiovisual”. Essas serão, também, as linhas temáticas que irão integrar o Programa de Mestrado em Imagem e Som que está sendo criado pelo departamento: o pedido de reconhecimento já foi encaminhado a Capes e espera-se que a primeira turma tenha início em 2008.

**NOME DO GRUPO**

MÍDIA E CULTURA CONTEMPORÂNEA

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

ALEXANDRE FIGUERÔA E  
ALINE MARIA GREGO LINS

**ÁREA PREDOMINANTE**

CULTURA; MÍDIA;  
JORNALISMO; ARTES

**LINHAS DE PESQUISA**

Produtos culturais; Linguagens  
audiovisuais e processos de criação

**INSTITUIÇÃO**

Universidade Católica de Pernambuco

**ENDEREÇO**

Rua do Príncipe, 526 – bloco A  
Recife – PE – CEP: 50050-900  
Tel: (81) 2119-4145 Fax: (81) 2119-4059  
E-mail: [amgrego@unicap.br](mailto:amgrego@unicap.br)

**NOME DO GRUPO**

MANUSCRITO MODERNO

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

VERA MARIA CHALMERS E  
LUÍS DANTAS

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA BRASILEIRA, LITERATURA  
ESTRANGEIRA, TEORIA LITERÁRIA

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética; Estudo do acervo  
de Oswald de Andrade

**INSTITUIÇÃO**

UNICAMP

**ENDEREÇO**

Rua Batatais, 170 apto.91  
CEP: 01423-010 – São Paulo-SP  
Tel: (11) 3885-3456  
Fax: (11) 3885-3456  
E-mail: [verachalmers@uol.com.br](mailto:verachalmers@uol.com.br)

**NOME DO GRUPO**

GRUPO DE PESQUISA  
EM CRÍTICA GENÉTICA

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

MARLENE GOMES MENDES

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA BRASILEIRA

**LINHAS DE PESQUISA**

Epistolografia; Edições  
genético-críticas; Crítica genética

**INSTITUIÇÃO**

UFF

**ENDEREÇO**

Rua Visconde do Rio Branco s/n  
Campus do Gragoatá, Bl. C sala 538  
CEP: 20060-080 –Rio de Janeiro–RJ  
Tel: (21) 2629-2620/2610-2710  
E-mail: [marlenemendes@globo.com](mailto:marlenemendes@globo.com)

**NOME DO GRUPO**

LABORATÓRIO DE ESTUDOS  
E ENSINO DA ARTE

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

APARECIDO JOSÉ CIRILLO E  
MARIA REGINA RODRIGUES

**ÁREA PREDOMINANTE**

ARTES

**LINHAS DE PESQUISA**

Processo de criação;  
Poéticas da tridimensão

**INSTITUIÇÃO**

UFES

**ENDEREÇO**

Av. Fernando Ferrari, 514, Campus de  
Goiabeiras, Centro de Artes  
Vitória, ES – CEP: 29075-910  
Tel: (27)3335-2577 Fax: (27) 3335-2581  
E-mail: [labarte@gmail.com](mailto:labarte@gmail.com)

**NOME DO GRUPO**

NÚCLEO DE ESTUDOS DA  
EPISTOLOGRAFIA BRASILEIRA

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

MARCOS ANTONIO DE MORAES

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA BRASILEIRA

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética; Epistolografia;  
Correspondência de escritores brasileiros

**INSTITUIÇÃO**

USP

**ENDEREÇO**

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403  
Cidade Universitária  
CEP: 05508-900 – São Paulo – SP  
Tel: (11) 3091-4294  
E-mail: [mamoraes@usp.br](mailto:mamoraes@usp.br)

**NOME DO GRUPO**

CINEMA E COMUNICAÇÃO

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

JOSETTE MONZANI E JOSÉ GATTI JR.

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA BRASILEIRA;  
TEORIA LITERÁRIA; COMUNICAÇÃO,  
CINEMA BRASILEIRO E ESTRANGEIRO

**LINHAS DE PESQUISA**

Epistolografia; Estudo do acervo;  
Processo de criação cinematográfica

**INSTITUIÇÃO**

UFSCAR

**ENDEREÇO**

R. Totó Leite, 1120  
CEP: 13569-240 – São Carlos – SP  
Tel: (16) 3374-8456/9786-0092  
E-mail: [jmonzani@uol.com.br](mailto:jmonzani@uol.com.br)

**NOME DO GRUPO**

LABORATÓRIO DO MANUSCRITO  
LITERÁRIO

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

PHILIPPE WILLEMART E  
VERÓNICA GALINDEZ-JORGE

**ÁREA PREDOMINANTE**

TEORIA LITERÁRIA; LITERATURA  
BRASILEIRA E FRANCESA; ARTES

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética;  
Psicanálise e literatura

**INSTITUIÇÃO**

USP

**ENDEREÇO**

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403  
Cidade Universitária  
CEP: 05508-900 – São Paulo – SP  
Tel: (11) 3091-4077/Fax: (11) 3032-2325  
E-mail: *plmgwill@usp.br*

**NOME DO GRUPO**

NÚCLEO DE APOIO À PESQUISA  
EM CRÍTICA GENÉTICA

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

PHILIPPE WILLEMART E  
TELÊ ANCONA LOPEZ

**ÁREA PREDOMINANTE**

TEORIA LITERÁRIA; LITERATURA  
BRASILEIRA E FRANCESA; ARTES

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética

**INSTITUIÇÃO**

USP

**ENDEREÇO**

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403  
Cidade Universitária  
CEP: 05508-900 – São Paulo – SP  
Tel: (11) 3091-4077/Fax: (11) 3032-2325  
E-mail: *plmgwill@usp.br*

**NOME DO GRUPO**

GELLE- GRUPO DE ESTUDOS  
LITERATURA LOUCURA ESCRITURA

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

VERÓNICA GALINDEZ-JORGE

**ÁREA PREDOMINANTE**

TEORIA LITERÁRIA;  
LITERATURA COMPARADA

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética; Escrita; Relações  
discursivas entre literatura e loucura

**INSTITUIÇÃO**

USP

**ENDEREÇO**

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403  
Cidade Universitária  
CEP: 05508.900 – São Paulo – SP  
Tel: (11) 3091-4077/Fax: (11) 3032-2325  
E-mail: *vegarj@usp.br*

**NOME DO GRUPO**

A ESCRITA NO BRASIL COLONIAL

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES  
E JOÃO ROBERTO INÁCIO RIBEIRO

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA BRASILEIRA

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética; Crítica textual

**INSTITUIÇÃO**

UNESP/ASSIS

**ENDEREÇO**

Av. Dom Antônio, 2100  
CEP: 19806-900 – Assis – SP  
Tel: (18) 3302-5880  
E-mail: *edmoraes@assis.unesp.br*,  
*jinacio@assis.unesp.br*

**NOME DO GRUPO**

ESTUDOS DE POÉTICA  
MODERNA E CONTEMPORÂNEA

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

ROBERTO ZULAR

**ÁREA PREDOMINANTE**

POESIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA;  
TEORIA LITERÁRIA; POÉTICA

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética; Práticas de  
produção, circulação e recepção

**INSTITUIÇÃO**

USP

**ENDEREÇO**

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403  
CEP: 05508-900 – São Paulo – SP  
Tel: (11) 3091-4312  
E-mail: *rzular@usp.br*

**NOME DO GRUPO**

CRIAÇÃO E CRÍTICA

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

CLAUDIA AMIGO PINO

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA FRANCESA; LITERATURA  
BRASILEIRA; TEORIA LITERÁRIA

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética;  
Criação na literatura contemporânea,  
Estudos sobre crítica literária

**INSTITUIÇÃO**

USP

**ENDEREÇO**

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403  
CEP: 05508-900 – São Paulo – SP  
Tel: (11) 3091-4077/Fax: (11)-3032 2325  
E-mail: *hadazul@usp.br*

**NOME DO GRUPO**

EQUIPE MÁRIO DE ANDRADE

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

TELÊ ANCONA LOPEZ

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA BRASILEIRA

**LINHAS DE PESQUISA**

A criação literária de Mário de Andrade em seu arquivo e em sua biblioteca; Edições genéticas, críticas e fidedignas anotadas; Edição da correspondência Mário de Andrade.

**INSTITUIÇÃO**

IEB-USP

**ENDEREÇO**

Av. Prof. Mello Moraes, travessa 8, 140  
CEP: 05508-900 – São Paulo – SP  
Tel: (11) 3091-3244  
E-mail: [teleal@usp.br](mailto:teleal@usp.br)

**NOME DO GRUPO**

SIGNOS VERBAIS E NÃO-VERBAIS SOB A PERSPECTIVA DA CRÍTICA GENÉTICA

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

SILVIA LA REGINA SILVIA M. ANASTÁCIO

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA, ARTES  
PERFORMÁTICAS E TRADUÇÃO

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética; Estudo do acervo de Rina Sara Virgillito, de Elizabeth Bishop, de Virginia Woolf

**INSTITUIÇÃO**

UFBA

**ENDEREÇO**

R. Barão de Geremoabo, 147  
Campus Universitário Ondina  
CEP: 40170-290 – Salvador – BA  
Tel: (71) 3263-6255  
E-mail: [smganastacio@uol.com.br](mailto:smganastacio@uol.com.br)

**NOME DO GRUPO**

CENTRO DE ESTUDOS DE CRÍTICA GENÉTICA

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

CECÍLIA ALMEIDA SALLES  
E CHRISTINE MELLO

**ÁREA PREDOMINANTE**

ARTES; PUBLICIDADE E JORNALISMO

**LINHAS DE PESQUISA**

Crítica genética;  
Teorias do processo de criação;  
Processos de criação nas mídias

**INSTITUIÇÃO**

PUC/SP

**ENDEREÇO**

Rua João Ramalho 182, 4º Andar  
CEP: 05008-000 – São Paulo – SP  
Tel: (11) 36728288/Fax (11) 38651374  
E-mail: [cecilia.salles@gmail.com](mailto:cecilia.salles@gmail.com)

**NOME DO GRUPO**

ARQUIVOS LITERÁRIOS E MEMÓRIA CULTURAL

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA BRASILEIRA;  
TEORIA LITERÁRIA

**LINHAS DE PESQUISA**

Estudo dos acervos de Guilhermino Cesar e de Caio Fernando Abreu;  
Criação literária e tradução

**INSTITUIÇÃO**

UFRGS

**ENDEREÇO**

Av. Bento Gonçalves, 9500  
CEP: 91501-970 – Porto Alegre – RS  
Tel: (51) 3316-6698  
E-mail: [marciaivanalimaesilva@yahoo.com.br](mailto:marciaivanalimaesilva@yahoo.com.br)

**NOME DO GRUPO**

ESCRITURA, TEXTO & CRIAÇÃO (ET&C)

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

EDUARDO CALIL E VALDIR BARZOTTO

**ÁREA PREDOMINANTE**

EDUCAÇÃO (ENSINO-APRENDIZAGEM);  
ANÁLISE DO DISCURSO

**LINHAS DE PESQUISA**

Psicanálise; Criação; Práticas de textualização em sala de aula

**INSTITUIÇÃO**

UFAL

**ENDEREÇO**

Rua Presciliano Sarmento, s/n, Resid. Oceanis, quadra B, lote 03  
CEP: 57044-130 – Maceió – Alagoas  
Tel: (82) 3338-7392  
E-mail: [eduardocalil@hotmail.com](mailto:eduardocalil@hotmail.com)

**NOME DO GRUPO**

ACERVO DE ESCRITORES MINEIROS

**LÍDER(ES) DO GRUPO**

WANDER MELO MIRANDA E  
REINALDO MARTINIANO MARQUES

**ÁREA PREDOMINANTE**

LITERATURA BRASILEIRA

**LINHAS DE PESQUISA**

Literatura, história e memória cultural;  
Poéticas da modernidade

**INSTITUIÇÃO**

UFMG

**ENDEREÇO**

Av. Antônio Carlos, 6627 – 3º andar  
Biblioteca Central – CEP: 31270-901  
Belo Horizonte – MG  
Tel: (31) 3499-4624/Fax: (31) 3499-4768  
E-mail: [acervoem@yahoo.com.br](mailto:acervoem@yahoo.com.br)

## ROYAL SOCIETY DISPONIBILIZA SEU ACERVO NA INTERNET

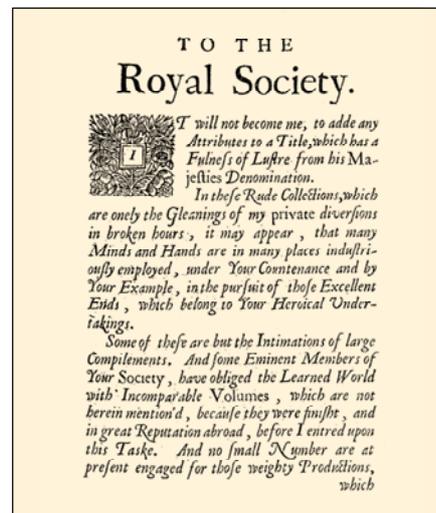
A Royal Society, uma das mais respeitadas instituições científicas do mundo, tornou disponível seu acervo eletrônico. Não chega a ser a mítica Biblioteca de Alexandria, no Egito, que reuniu o maior acervo cultural e científico da Antigüidade (entre 400 e 700 mil rolos de papiro), mas o tamanho do arquivo em artigos, por exemplo, é invejável: mais de 60 mil, desde o ano de 1665. Além dos pesquisadores em ciências naturais, a coleção deve interessar a historiadores, filósofos e sociólogos da ciência. E também aos meramente curiosos.

Mais que um retrato histórico de mais de 300 anos, os arquivos compõem um filme, contando grande parte da história da filosofia natural, em reforma a partir do século XVI, e da ciência, da qual apresenta trabalhos seminais. A lista inclui preciosidades como: as primeiras observações de organismos sob os recém-inventados microscópios; a descoberta de diversos planetas e luas do sistema solar (Marte, Urano, Oberon); os *papers* de Isaac Newton, inclusive o primeiro – “Nova teoria sobre luz e cores” – publicado em 1672, ano em que se tornou membro da Royal Society e descreveu também o projeto do telescópio refletor; a série de experimentos com eletricidade de Michael Faraday, no século XIX; trabalhos de Charles Darwin; e a teoria

da relatividade einsteiniana, entre tantos outros marcos científicos.

A primeira edição da *Philosophical Transactions* foi publicada em março de 1665, apresentando a correspondência do filósofo natural e diplomata Henry Oldenburg, o primeiro secretário-adjunto da sociedade, com os principais cientistas europeus. Oldenburg foi o primeiro editor da revista. Na carta-dedicatória, além das devidas deferências à realeza de um “obediente e humilde servo” e a Deus, ele exalta o potencial da ciência (bem como dos cientistas), sobretudo a local, e se propõe a disseminar “encorajamentos, investigações, direções e padrões que deverão animar audiências universais”.

**ORIGEM NO DEBATE** Portanto, com a abertura de seus arquivos em 2006 a Royal Society apenas estende e aprofunda a missão baconiana a que sua primeira publicação se dedicou desde o início: ao relatar os estudos e trabalhos do engenho humano “em muitas partes consideráveis do mundo” e, com isso, expandir o alcance dos princípios racionais e da “civilização”. Fundada oficialmente em 28 de novembro de 1660, a entidade nasceu a partir de encontros de filósofos naturais que, na década de 1640, se dedicavam a discutir as idéias de Francis Bacon. A idéia era promover reuniões semanais para acompanhar



experimentos – cuja curadoria coube inicialmente a Robert Boyle – e discutir o que hoje se denominariam “tópicos científicos”.

Em 1624, Bacon havia publicado *A nova Atlântida*, espécie de utopia em que o governo da ilha fictícia de Bensalem cabia aos sábios (meio sacerdotes, meio cientistas), que compunham a “Casa de Salomão”. Estava posto o projeto de domínio total da natureza, num programa de pesquisas extremamente atual: prolongar a vida, devolver a juventude, mitigar a dor, curar doenças incuráveis, criar instrumentos de destruição (armas, veneno), acelerar a germinação, fabricar “compostos ricos” para a terra, produzir alimentos novos, fabricar novos fios e novos materiais, criar ilusões e maiores prazeres para os sentidos. Bacon defendia que conhecimento era poder, e não somente “argumento ou ornamento”. Divorciada da ciência e da filosofia, a política poderia se tornar destrutiva e não construtiva. Para tanto, fazia-se necessário organizar a própria pesquisa, estimular a comu-

nicação e o intercâmbio dos pesquisadores em atividade e fornecer patrocínio real ao avanço de idéias e experimentos. A Coroa britânica ouviu seus conselhos.

**O FAZER CIENTÍFICO** Pode-se notar como era artesanal o modo de fazer o que viria a ser a ciência. Os trabalhos eram, em geral, de um único autor, periodicidade bastante irregular, e os relatos tinham tom pessoal. Todas as disciplinas cabiam numa única revista. Não havia separação entre amadores e profissionais: cientistas eram diletantes, excêntricos, cavalheiros, teólogos. A escala da atividade científica era pequena, as oportunidades de emprego eram raras. Se uma descoberta ou invenção se mostrava útil, isso não era parte de um esforço sistemático para obter inovações técnicas e muitas vezes nem se dava de forma intencional.

Foi somente no século XIX que a atividade de pesquisa científica se profissionalizou e passou a integrar, como capital, o sistema de produção, conquistando espaço crescente nas universidades, indústrias e governos. Petróleo, eletricidade, aço e motor de explosão, setores industriais nos quais a pesquisa de cunho mais teórico se mostrou de grande utilidade, abriram os olhos da classe capitalista. Em especial, aos das empresas gigantes que surgiam, frutos da concentração de capital, não escaparia a percepção da importância da pesquisa como meio de estimular ainda mais a acumulação de capital.

*Flávia Natércia*



**Demonstração em arco-e-flecha; ao fundo, equipe de pesquisadores assiste aos jogos**

## ANTROPOLOGIA

### AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE INDÍGENA NO ESPORTE

Várias etnias indígenas reúnem-se, todo o ano, para festas e eventos esportivos no Brasil. São diferentes modalidades – como cabo-de-guerra, corrida de toras, bola de borracha com cabeça, arco-e-flecha, canoa-gem e zarabatana – numa competição onde não se espera o anúncio dos campeões: todos são ganhadores. Alguns pesquisadores que integram a parceria da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com a Universidade Politécnica de Madri (Espanha) são frequentadores assí-

duos desses eventos desde 2005, quando iniciaram sua coleta de material (equipamentos e vestuário), o que possibilitou, em outubro último, realizar a primeira exposição sobre o tema na capital espanhola. A mostra itinerante vai cumprir um roteiro pelo país até chegar ao Brasil. A equipe é formada por Maria Beatriz Rocha Ferrreira e Vera Regina Toledo Camargo, da Unicamp, e Manuel Hernández Vázquez, Alicia Sánchez Gómez, Pedro Jiménez Martín e Diana Belén Ruiz Vicente, da Politécnica de Madri. O interesse de Vázquez no projeto vem de sua experiência como diretor do Museu de Desportos do Instituto Nacional de Educação Física (INEF), em Madri, e, por isso, entusiasta da idéia de o Brasil investir em um museu dedicado ao tema.

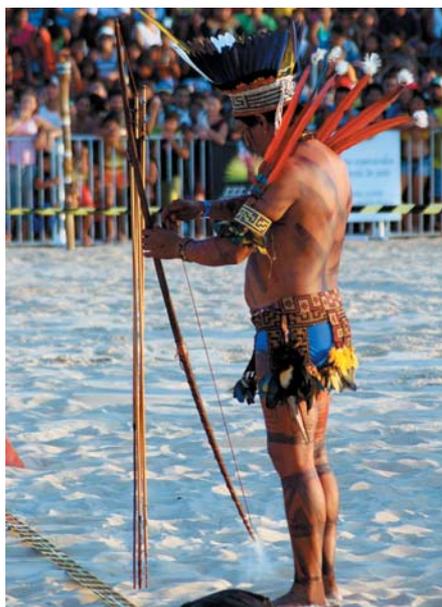
O Brasil é uma das principais nações com representação indígena, distribuída em 261 etnias e mais de 350

mil indivíduos. Mesmo assim, ainda há poucas exposições relevantes sobre a cultura indígena e menos ainda sobre seus esportes, lembram as pesquisadoras da Unicamp. Existem pelo menos quatro museus, encontráveis na internet mas não listados pela Funai: Museu do Índio da Fundação Biblioteca Nacional (RJ), o Museu do Índio Tuküna, em Novo Hamburgo (RS), o Memorial dos Povos Indígenas em Brasília (DF) e o Museu do Índio, em Cuiabá (MT). Em maio, a equipe apresentará os primeiros resultados desse trabalho no Fórum Social Indígena, para que os índios sejam informados sobre a pesquisa em que participaram como objeto. A colaboração firmada entre as duas universidades inicia, este ano, a segunda fase e deve focar-se na divulgação das informações colhidas, por meio de exposições, publicações de livros e artigos, assim como a edição e digitalização de filmes capturados por algumas etnias e que correm o risco de se deteriorar.

**TROCAS CULTURAIS** Iniciados há cerca de dez anos, os jogos de povos indígenas regionais, estaduais e nacionais têm cumprido o papel, também, de estimular o intercâmbio cultural e servir de fórum para discussões, o que fortalece a cultura das diferentes tribos. Esses eventos são promovidos pelo Comitê Intertribal – Memória e Ciência Indígena e pelo Ministério dos Esportes, entre outros apoiadores. Os jogos estaduais já ocorreram em Tocantins, Pará, Amazonas, Mato Grosso do Sul, Paraná, Goiás e Bahia. Com a divulgação de atividades de lazer, rituais e ritos de sobrevivência, os índios têm conseguido não apenas mostrar a importância de sua cultura para os não-índios e outras etnias, como também reforçá-la internamente, considera a antropóloga Maria Beatriz, do Laboratório de Antropologia Biocultural da Faculdade de Educação Física da Unicamp. “O depoimento de caciques mostra que eles vêem o esporte como re criação e

meio de fixar o índio nas aldeias”, conta. Além dos problemas de pobreza, alcoolismo e prostituição que costumam acometer alguns dos que estão próximos das cidades, o suicídio é um drama que atinge algumas etnias. Esse é o caso dos Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul, cuja média de suicídio é de 50 mortes ao ano, em uma população de 38 mil pessoas. Entre as explicações para o fato está o “esgotamento de qualquer possibilidade de recuar no espaço, diante da ‘civilização ocidental’, e, simultaneamente, ter seus valores de dignidade humana aviltados”, afirma Anastácio Morgado, da Escola de Saúde Pública da Fiocruz em artigo sobre o suicídio na etnia nos *CADERNOS DE SAÚDE PÚBLICA* (vol.7, n.4, 1991). “O esporte não vai resolver o problema do suicídio, mas é um meio minimizar o drama”, enfatiza a antropóloga da Unicamp, há 15 anos dedicada ao estudo da antropologia desportiva.

Germana Barata



Reoriental/lojal

Preparação do competidor



Panofel Hernandez Vasquez

Índios Kaiapós: uma das equipes participantes dos jogos realizados no Pará, em 2006

## MUSEU PARAENSE RETRATA AVANÇO CIENTÍFICO NA REGIÃO

Naturalistas de diversos países há muitos anos vêm se encantando com a exuberância da fauna e flora amazonenses e, apesar da crítica sobre a redução de espécies e espécimes, a região continua protagonista de discussões internacionais sobre meio ambiente. Nesta trajetória está o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), localizado em Belém, que conta a história das explorações da maior floresta tropical do mundo e das mudanças de interesses que impulsionaram a ciência na região.

Em mais de 135 anos de existência, o museu sempre contou com a participação de especialistas e dirigentes estrangeiros, marca que permanece até hoje. O livro *As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi: aspectos históricos e iconográficos (1860-1921)*, da Editora Paka-Tatu (413 págs), lançado no final de 2006, reúne cerca de 250 imagens, muitas inéditas, e informações detalhadas sobre a concepção, a instalação e a consolidação dessa instituição que é referência internacional para estudos etnográficos e de história natural da Amazônia.

Os autores – Luís Carlos Bassalo Crispino, professor do Departamento de Física da Universidade Federal do Pará (UFPA), Vera Burlamaqui Bastos, chefe do setor de flora da instituição, e Peter Mann de



Foto: reprodução do livro

### O zoólogo suíço Emílio Goeldi

Toledo, diretor do (MPEG) entre 1988 e 2005 – conseguiram juntar um rico acervo de material que, para historiadores, será certamente um deleite. São mais de mil notas, bibliografia, relação dos arquivos, bibliotecas, acervos e instituições de pesquisa no Brasil e no exterior, que contribuíram para a pesquisa. As citações e fontes que compõem a história da instituição também foram recuperadas e a conclusão da pesquisa levou à organização do arquivo Guilherme de La Penha, pertencente ao museu. Além da consulta a várias fontes primárias, como ofícios, cartas, relatórios provinciais e institucionais, os organi-

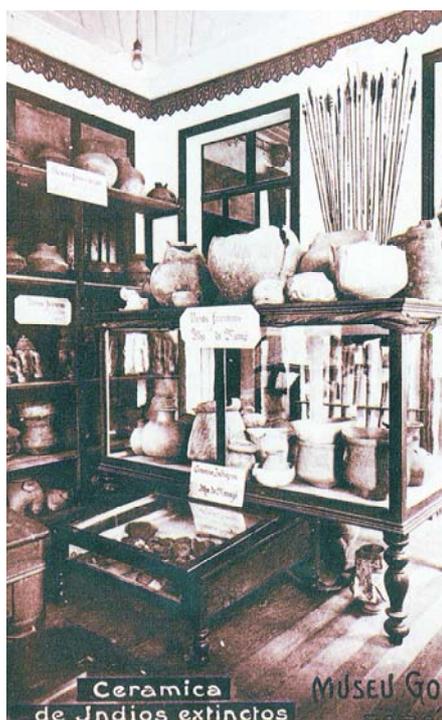
zadores também fizeram uso de jornais de época. A obra reproduz, ainda, 20 cartões postais de interiores do museu, publicados no Álbum do Estado do Pará em 1908, em comemoração aos oito anos do governo do Estado do Pará.

**ORIGEM** O Museu foi idealizado a partir da percepção de que Belém abrigava grande fluxo de naturalistas que lá permaneciam ao fim das expedições pela Amazônia, antes de retornarem a sua pátria, carregados de ricas coleções de animais e plantas, que nem mesmo os nativos conheciam. O então presidente da província do Pará, Antonio Coelho de Sá e Albuquerque, contratou em 1859 os serviços do naturalista francês Louis Jacques Brunet para coletar material em explorações pela província. Depois de frustradas tentativas, a instalação se oficializou em 1871 e sua consolidação ocorreu durante a direção do zoólogo suíço Emílio Augusto Goeldi (1859-1917) e dos administradores estrangeiros que o sucederam até os idos de 1921. Atualmente o Museu está vinculado ao Ministério da Ciência e Tecnologia.

Emílio Goeldi administrou o então chamado Museu de História Natural e de Etnografia entre os anos de 1894 e 1907. É certo que o momento político econômico do recém-proclamado Estado do Pará era propício, em função dos lucros vindos da exportação da borracha, mas Goeldi foi capaz de atrair um montante considerável para o orçamento anual da instituição, como nunca antes havia sido conquistado. Ele ampliou o edifício e prio-

rizou o estudo de problemas relacionados à economia social da região. A decisão de homenagear o zoólogo, batizando o Museu com o seu nome, ocorreu na virada do século XX, outorgada pelo governador da época, Lauro Sodré. A honra lhe causou embaraço, porque à época Goeldi ainda atuava como diretor do MPEG. A gentileza decorreu de sua atuação junto à Suíça, país que julgava uma disputa internacional sobre os limites da região das Guianas envolvendo França e Brasil. Sua influência teria impulsionado a resolução da questão, culminando na incorporação da área do atual estado do Amapá ao estado do Pará. Em 1907 Emílio Goeldi voltou a seu país natal alegando preocupação com a educação dos filhos e com sua saúde.

Germana Barata



Interior do Museu

## LITERATURA

### DEU A LOUCA NA NARRATIVA INFANTIL?

Diversas gerações dos mais diferentes lugares do mundo têm em comum a memória de cenas clássicas dos grandes contos infantis, como aquela em que Chapeuzinho Vermelho chega à casa de sua avó com uma cesta de doces e encontra o lobo, na cama, disfarçado de vovozinha. O diálogo que se segue, com algumas variações, indaga sobre as mãos e as orelhas grandes dessa estranha vovó; e a perseguição que o lobo faz à Chapeuzinho inquietou crianças de todas as épocas. Porém, se de repente a verdadeira vovó sai de dentro do armário toda enrolada em cordas e, em seguida, surge um lenhador – equivalente ao caçador das versões mais tradicionais do conto – e os quatro se põem a gritar? E se essa cena é interrompida e a narrativa recomeça com a casa da vovó cercada pela polícia e um interrogatório em que cada um dos quatro personagens principais (Chapeuzinho, lobo, lenhador e vovó) é suspeito do roubo das receitas de doces da floresta. Você diria: “Deu a louca na Chapeuzinho”? Este é o título da versão brasileira do filme de animação *Hoodwinked*, da Blue Yonder Films, dirigido por Cory Edwards, a mais recente adaptação do tema. Embora a caracterização das personagens em *Hoodwinked* dê comicidade ao conto



clássico – o lobo é um cínico repórter investigativo e a vovó, além de excelente doceira, também pratica esportes radicais –, o filme mantém os conflitos humanos e sua capacidade de simbolizar anseios, medos e necessidades das crianças, o que é próprio das narrativas infantis. Essa é a opinião da psicopedagoga paulista Andrea Magnanelli, que viu o filme e gostou. Ela critica desenhos da Disney que tentam ser “fiéis” aos contos infantis “originais”, mas amenizam ou suprimem situações mais dramáticas, para evitar chocar a criança. Esta opção, porém, retira a força que os contos infantis têm que é justamente elaborar soluções para conflitos internos existentes na infância.

Mesmo a cena inicial de *Hoodwinked* sendo facilmente associada à história clássica, é apenas mais uma das diferentes versões do conto da Chapeuzinho Vermelho: o historiador norte-americano Robert Darnton descobriu 35 diferentes versões que circularam somente no norte da França, durante a Idade Média. A maioria era de relatos orais da tradição popular, que Charles Perrault recolheu e alterou em alguns pontos, publicando em 1697 sua versão

com o final trágico em que a avó e a Chapeuzinho são devoradas pelo lobo. No século XIX, surge a versão dos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, com o final em que o caçador salva a menina, tira a avó da barriga do lobo e coloca pedras no lugar. Esta se tornou a versão mais famosa do conto, a partir da qual o compositor brasileiro Braguinha fez a versão mais conhecida por aqui, com cantigas da Chapeuzinho, do lobo e do caçador.

As versões possibilitam diferentes leituras: “varia de criança para criança, de lugar para lugar”, diz a psicopedagoga. “E a criança não cria raiz num papel só, não precisa se identificar com uma só personagem, mas pode relacionar com a sua realidade a imagem de uma avó que não é só aquela que faz tricô e doces”, continua. Andrea destaca em *Hoodwinked* o fato de cada um dos quatro principais personagens dar a sua versão da história. Isso permite trabalhar com a criança a idéia de que as pessoas andam por variados caminhos, cada um com sua história e pontos de vista diferentes.

“Essa idéia também aparece na literatura, em *A verdadeira história dos três porquinhos*”, lembra Andrea, referindo-se à versão de Jon Scieszka para outro clássico infantil, cujo personagem principal é o lobo, que bate na porta de um porquinho e pede uma xícara de açúcar para fazer um bolo de aniversário para a sua avó; mas o lobo espirra, porque está resfriado, e acaba derubando a casa de palha do porquinho. Assim como *Hoodwinked*, essa história também tem elementos jornalísticos: os repórter e resacha-



Cena do desenho *Hoodwinked* que se apropria da tradicional fábula

ram que essa versão do lobo não daria boas manchetes e não venderia os jornais e, por isso, decidiram alterar a notícia, criando a versão em que o lobo tenta comer os porquinhos, o que possibilita mostrar às crianças que além de existirem diferentes pontos de vista, eles não são imparciais.

Essas narrativas que dialogam com os clássicos, parecendo subvertê-los, na verdade abordam conflitos, medos e anseios que muitas pessoas trazem desde a infância e com os quais podem conviver mesmo na fase adulta. No cinema, o filme *Shrek*, que é apontado nas resenhas como o maior exemplo de ironização de contos infantis, também traz conflitos humanos. O protagonista, um ogro que vive isolado em um pântano, teve seu sossego interrompido, porque os personagens

de contos de fadas foram banidos de um feudo e condenados a viver ali. Para se livrar deles, o ogro precisa libertar uma princesa para ela se casar com um nobre. O isolamento de um sujeito feio e a descoberta de que ele pode ter amigos e até mesmo se apaixonar e ser correspondido são elementos desse filme que tocam diretamente em conflitos infanto-juvenis.

O mesmo pode-se dizer para *Hoodwinked* que, embora pareça ter virado a narrativa infantil de cabeça para baixo, como sugere o título da animação em português, aborda conflitos como o desejo de Chapeuzinho de ser independente e de conhecer outros lugares, ou o da avó, que quer ser algo mais do que a melhor doceira da floresta.

Rodrigo Cunha

## PESQUISADOR DEBATE TESE DE “CINEMATOGRAFIA- ATRAÇÃO”

Autor do livro *Du littera i re au filmique: système du récit* (Paris: Meridien, 1989) e outros trabalhos de destaque no campo da história e teoria do cinema, o professor e pesquisador da Universidade de Montreal (Canadá), André Gaudreault, esteve no Brasil no semestre passado para uma série de palestras onde expôs sua tese de uma “cinematografia-atração”, correspondente ao que se convencionou chamar período inicial do cinema, aproximadamente entre 1895 e 1910. Ou seja, da primeira exibição pública do cinematógrafo Lumière, em Paris, à ascendência do cinema narrativo e institucional – ao cinema comercial que assistimos hoje, dos filmes de cerca de duas horas que contam uma história de forma linear. Gaudreault cumpriu um *tour* com sua palestra “O cinema dos primeiros tempos ou a ‘cinematografia-atração’”, a partir da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), falando, em seguida, para pesquisadores das universidades federais de Goiânia, de Brasília, Rio de Janeiro e da Bahia.

O tipo de cinema que se praticava na virada do século XIX para o XX era sensivelmente diferente daquele a que estamos acostumados hoje,

diz Gaudreault. Nos filmes dos irmãos Auguste e Louis Lumière, da Edison Co., da Pathé Frères ou da Star Film de Georges Méliès, por exemplo, a curiosidade ou espetáculo visual – em suma, a “atração” – tinha privilégio sobre a narrativa. Nessas obras, a cor, os efeitos de truagem, a performance de dançarinas, mágicos ou fisiculturistas eram os verdadeiros atrativos, com prioridade sobre o enredo ou a própria maneira de se contar uma história. Gaudreault discorre, com erudição, a respeito dos instrumentos ópticos que precederam o cinema e analisa em profundidade filmes de Edison, Méliès e Lumière, no sentido de provar que a “cinematografia-atração” herda uma “circularidade narrativa” em conformidade com a tecnologia e modo de exibição cinematográfico de sua época. Para o teórico canadense, o conceito de “cinematografia-atração” permite dois movimentos fundamentais: 1. distinguir claramente o período inicial da “cinematografia”, anterior ao do “cinema” tal como o conhecemos, e 2. dar uma identidade a esse período, não só técnica como estética.

**TRUQUES VISUAIS** Além disso, Gaudreault demonstra que, ao contrário do que pensavam os historiadores clássicos, os primeiros tempos da cinematografia não foram nada pobres ou rudimentares em termos de montagem. Baseando-se numa pesquisa minuciosa de películas, o pesquisador prova que uma porcentagem razoável dos filmes de Georges Méliès, e mesmo das “atualidades” ou tomadas ao vivo dos irmãos Lumière, apresenta fragmentação

decorrente de artifícios como a parada de câmera ou a superposição, o que contraria a velha noção de que, nos primeiros tempos do cinema, praticamente não havia montagem. Um filme como *Le diable noir* (1905), de George Méliès, ótimo exemplo de uma “cinematografia-atração” baseada em truques visuais, revela uma montagem complexa quando analisado por Gaudreault, ainda que muito diferente da montagem clássica que viria a se consolidar anos depois, por meio da obra de realizadores como o americano D.W. Griffith. Em comparação a *Le diable noir*, no mesmo ano de 1905, *Rescued by Rover*, filme da Hepworth Co., já apontaria o caminho de um cinema narrativo.

Por fim, Gaudreault aponta que o conceito de “cinematografia-atração” não se refere a um “cinema primitivo” que meramente precedeu o “cinema-instituição” que conhecemos hoje. Segundo o professor canadense, a “cinematografia-atração” é uma vocação do cinema que coexiste, até hoje, com o cinema narrativo que foi se impondo como dominante, por volta de 1910. A “cinematografia-atração” está embutida em inúmeros filmes da atualidade, sobretudo nos de ação ou ficção científica, como as séries de James Bond ou *Guerra nas Estrelas*. Enfim, essas duas grandes forças do cinema, a atração e a narração, se complementam no decorrer do tempo, o passado e o presente se reciclam para o futuro, e a arte e técnica do cinema continuam a girar, como numa roda de praxinoscópio.

*Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia*

# P O E S I A

---

EDSON CRUZ

## **ESMERO**

retocar a canção  
chegar até

a imperfeição

de mero José  
a impossível João

## **SOPRO**

assim como não há  
eu vejo

assim como não dá  
ensejo

assim e só assim  
desejo

## FEITIÇO

algo assim tão  
inatural  
que chega a ser  
outra natureza

algo sim não  
mais factício  
por demais tal  
coisa feita

que de tão artifício  
vira arte  
vira livro  
vira ofício

## EU

um ser  
atônito feito um deus  
absorto

em meu rosto  
gotas de um mar  
morto

LARA CHRISTINA DE MALIMPENSA

**DE OLHOS NO CHÃO**

Já falei pro Josivaldo: se ele gostasse de passarinho, não colocava na gaiola. Entre gostar de passarinho e gostar de ter passarinho, tem diferença.

Nunca gostei de ver bicho em gaiola. E vim parar aqui, neste jardim zoológico.

He rdei o dom da minha avó que enxergava tristezas. De todos os tipos, mas principalmente as que mancham. Sim, porque nem todas têm a densidade que faz tristeza virar mancha.

Tristeza de verdade vira uma tacha, de tamanho variado. Quando vem desses golpes que a vida desfere num repente, já nasce grande. Às vezes, começa num salpico, e vai engrandecendo, ou não. No caso do bicho enjaulado, costuma avultar. Aparece num ponto qualquer de seu corpo, escura. Quando fica do tamanho do corpo, é sinal que a morte não tarda.

Enxergar tristeza é uma sina. Tento não olhar pra dentro das jaulas. O dia inteiro, mantenho o olhar fixo no movimento da vassoura e nos restos que o chão não rejeita.

Também não olho pros outros, os de fora da jaula, que olham o bicho, mas não enxergam a tristeza do bicho. Não olham pra mim e não olho pra eles. Finjo que não sou um deles. Tenho vergonha.

Eles vêm aos bandos, olhar o bicho encurralado na solidão. Falam o tempo todo. E o bicho ali, calado, aquela dignidade de quem sofre em silêncio, aquele silêncio compacto de bicho que sofre, principalmente se já viveu onde devia, longe do homem, e não esqueceu.

*Crescei e multiplicai-vos.* Se Deus fosse vivo, garanto que não repetia uma coisa dessas. Ficava quietinho, olhando o movimento macio de uma onça pintada. Pintada, mas sem mancha.

## Realização



Sociedade Brasileira para o  
Progresso da Ciência

## Apoio

