

# DIÁLOGO NA CRÍTICA GENÉTICA

CECILIA ALMEIDA SALLES  
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA/SP

**e**ste artigo tem como ponto de partida a palestra de Almuth Grésillon (*Aux limites de la genèse: de l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène*) proferida no *IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições: Gênese e Memória* (São Paulo, 1994).

Participando da mesa redonda que tinha por objetivo debater o instigante texto de A. Grésillon, fiz algumas reflexões sobre questões nodais, no meu modo de ver, para os estudos genéticos que foram levantadas pela pesquisadora. Foram dois os temas que selecionei para o estabelecimento deste diálogo: a configuração dos limites da gênese e a tradução intersemiótica percebida na transposição do texto teatral para o palco.

Salman Rushdie (1991)<sup>1</sup> em seu livro *Haroun e o mar de histórias*<sup>2</sup> narra uma visita mítica do filho de um contador de histórias ao Mar dos Fios de Histórias. O menino sai em busca das águas que sempre alimentaram o poder narrativo de seu pai. O fornecimento dessas águas foi repentinamente cortado quando sua

---

1. Devo agradecer a Heloisa Prieto por ter me apresentado ao texto de Salman Rushdie.

2. RUSHDIE, Salman (1991) *Haroun e o mar de histórias* São Paulo: Ed. Paulicéia

esposa o abandona, o tempo pára e seu filho lhe pergunta: “Para que servem essas histórias que nem sequer são de verdade?” Cheio de culpa pelo mal causado por sua pergunta, seu filho parte em direção ao Mar de Histórias e descobre que a Água das Histórias entra por uma Torneira Invisível, através de um processo que é Complicado Demais Para Explicar.

Não indo muito além no desenvolvimento da trama da narrativa de Rushdie, faço uso, para nossa discussão, da imagem do Mar de Fios de Histórias como porta de entrada para a visão da criação como um processo contínuo.

Por mais material relativo à gênese de uma obra específica que o crítico genético possa ter em mãos, ele sempre recorrerá a um recorte inicial de caráter fictício: o “ponto de partida” daquela obra. Mesmo que esse recorte seja fornecido pelo artista, isto é, mesmo que ele ofereça instruções sobre o nascimento da obra que apontem para o início em um determinado rascunho ou em uma certa anotação, por exemplo. Mas aquele rascunho surgiu de uma anotação que veio de uma leitura, que outra leitura o tinha levado, assim indefinidamente. Estamos, assim, nos banhando nas águas do mar de fios de histórias. A indefinição de limites do mar e o emaranhado de fios são belíssimas imagens para lidarmos com a origem das narrativas, em um sentido bem amplo, ou seja, o ponto de partida de obras de arte, em geral. A ponta de um fio é encontrada por um artista hábil e, assim, uma história é desenvolvida; no entanto, a outra ponta continua mergulhada nas águas do mar de histórias sem ficar nitidamente definida.

De modo semelhante, Lygia Bojunga Nunes em seu *O Livro*<sup>3</sup> narra o momento de seu fazer literário em que “ficava tudo na minha cabeça, eu não escrevia nada. Pelo seguinte: nessa época eu já tinha me resignado com o meu jeito de escrever livro; já tinha aprendido – à custa de virar muita impaciência em paciência – que, pra mim, fazer livro é ir puxando um fio que se dependura lá do meu sótão (o tal sótão que a gente tem: nevoento, misterioso; onde mora o subconsciente, o

---

3. Ver análise feita por Maria dos Prazeres Santos Mendes em sua tese de doutorado *Monteiro Lobato, Clarice Lispector e Lygia Bojunga Nunes: O estético em diálogo na literatura infanto-juvenil*.

sonho; a imaginação, a intuição; a fantasia, o medo). Já tinha aprendido também que eu tinha que puxar o fio devagar. Senão rebenta. Quando eu começava a puxar, o fio vinha arrastando lá de cima uma porção de coisas inesperadas (sons, imagens – lembranças? sonhos? imaginação?), e quase sempre elas tinham um jeito tão mandão, que iam logo inventando novas regras pro jogo e modificando meu planejamento todo. Mas o meu problema é que eu custo muito pra enxergar a ponta do fio. E sem ver a ponta dele, como é que eu vou puxar?

Ambos os autores falam do mesmo fio, só que guardam seus fios em locais diferentes: S. Rushdie no emaranhado das águas do mar e Lygia Bojunga no sótão nevoento. Para os dois, puxar o fio exige habilidade e envolve a magia do desconhecido e do indefinido.

Enfrentamos, desse modo, o mito do signo originário. Artista e crítico vêm-se diante da impossibilidade de determinar com precisão a origem daquela obra ou de qualquer obra. É impossível estabelecer o nascimento da obra no fluxo da continuidade. Não conhecendo a origem das coisas, não se chega, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade. Temos que nos conformar que não podemos explicar com nitidez quando e onde um estado de coisas se chegou àquela situação nova – nova no sentido de que não existia anteriormente (cf. Mircea Eliade 1972)<sup>4</sup>.

Tanto o crítico como o artista estão sempre no meio da cadeia criativa – no meio de uma cadeia caracterizada por uma regressão infinita. É sempre possível indentificar um ponto no processo contínuo como sendo mais próximo do ponto de partida.

A convivência com manuscritos nos força a fugir da busca ingênua pela origem da obra. Assistindo a continuidade do processo criador, a crítica genética defronta-se também com a impossibilidade de se idealizar o “último” texto – o fim absoluto. Jorge Luis Borges diz que o conceito de texto definitivo corresponde ou à religião, ou ao cansaço.

Isto abala, de certo modo, a concepção de estética tradicionalmente relacionada à obra entregue ao público – a obra fechada em sua perfeição final. Convivendo com contínuas metamorfoses, somos obrigados a ver cada estado como uma possível obra e somos forçados

---

4. ELIADE, Mircea (1972) *Mito e realidade* | São Paulo: Perspectiva

também a relativizar a noção de conclusão: a obra considerada final pelo artista é sempre, potencialmente, uma possível etapa.

É importante ressaltar que quando me refiro à continuidade penso em suas diferentes modalidades: refacção do texto; alterações em diferentes edições; re-leituras feitas pelo próprio artista concretizadas em outras obras: retomadas da trama ou personagens, expansões de enredo etc.

Nessa perspectiva, desfrutamos do valor dinâmico do inacabado (cf. Mario de Andrade 1989)<sup>5</sup> fugindo do dogmatismo, das afirmativas sem discussão, dos limites bem traçados que o acabamento naturalmente oferece.

Voltando à imagem de Rushdie (1991: 62), ele descreve o Mar de Histórias como uma tapeçaria líquida em que fios se entrelaçam de forma complexa. “Em diferentes áreas do Oceano havia diferentes tipos de histórias, e como todas as histórias que já foram contadas e muitas que ainda estavam sendo inventadas podiam se encontrar aqui, o Mar de Fios de Histórias era, na verdade, a maior biblioteca do universo. E como as histórias ficavam guardadas ali em forma fluída, elas conservavam a capacidade de mudar, de se transformar em novas versões de si mesmas, de se unirem a outras histórias e assim se tornarem novas histórias; de modo que, ao contrário de uma biblioteca de livros, o Mar de Fios de Histórias era muito mais do que um simples depósito de narrativas. Não era um lugar morto, mas sim cheio de vida.”

O estado de permanente metamorfose ou transformação que caracteriza a criação coloca em discussão a própria noção de gênese, de início ou de ponto inaugural. Da gênese bíblica preservaríamos a duração do processo simbolizada nas imagens dos sete dias. A obra vai se desenvolvendo ao longo do tempo, sem uma nítida definição de seu ponto inicial.

O crítico, ciente da continuidade do processo criativo, põe limites de caráter artificial determinando um início e um fim do processo que correspondem aos limites do dossiê e não do processo em estudo. São considerações científicas necessárias que

---

5. ANDRADE, Mário de (1989) *O Banquete* São Paulo: Livraria Duas Cidades

tornam a análise possível. Trata-se um signo – uma anotação, um rascunho, um esboço – como se fosse o primeiro e outro o final, na medida em que sejam capazes de satisfazer seu propósito em uma dada investigação.

Isto acontece em todas as pesquisas de crítica genética: a dificuldade determinar com exatidão começos e fins de processos. Há sempre a possibilidade de encontrar um material ou uma referência a um material que esteja mais próximo de um possível ponto de partida.

A clareza e nitidez da determinação dos contornos são, nessa visão, sempre artificiais mas necessárias. Isso se dá, provavelmente, porque para perceber formas de processo, como no nosso caso, é indispensável que existam delimitações. São referências para percepção. Não sendo estabelecidos limites, torna-se impossível dimensionar o fenômeno (cf. Ostrower 1990)<sup>6</sup>. Mas isso não quer dizer que esses são os limites do fenômeno ou até que o fenômeno tenha limites. O dossiê tem limites; o processo, não.

Chego ao segundo tema despertado pela palestra de Almuth: as traduções de linguagem que caracterizam o processo teatral. Para tal discussão, parto de uma constatação que cheguei ao longo desses anos que venho lidando com questões ligadas ao estudo do processo de criação tendo como respaldo material os manuscritos dos artistas. Os estudos genéticos necessitam buscar generalizações para poder lidar, de forma mais fértil, com as singularidades. Melhor explicando, o crítico genético com auxílio da teoria (ou teorias) por ele eleita (ou eleitas) para sustentar suas análises deveriam procurar por uma morfologia ou teoria da criação.

Chegamos ao geral através de comparações e contrastes de estudos das singularidades de um artista. Ao mesmo tempo, a força da análise das especificidades surge na permanente referência aos princípios de caráter geral fornecidos por uma teoria mais ampla de criação.

É a partir da busca por generalidades que pude recorrer, anteriormente, à continuidade do processo e, agora, à idéia de que todo processo criativo é um processo intersemiótico.

---

6. OSTROWER, Fayga (1990) *Acasos e criação artística* Rio de Janeiro: Ed. Campus

No interior da criação ocorrem permanentes traduções de um código semiótico para outro – de uma linguagem para outra. Há diferentes aproveitamentos de cada linguagem e há intervenção de diferentes linguagens. O crítico genético, acompanhando a intimidade dos processos, vê essas transformações de linguagens operando ao longo do tempo. Não há como evitar, está diante de seus olhos os desenhos do escritor, a palavra do escultor ou do gravador, só para citar alguns exemplos. Pode-se, portanto, generalizar que todo ato criador é um processo de tradução intersemiótica. Não se trata de um privilégio ou de uma singularidade do teatro ou das manifestações artísticas coletivas. Tendo essa generalização em mente, cabe, daí, ao crítico encontrar aquilo que caracteriza as relações entre as linguagens naquele processo em estudo, ou seja, cabe ao crítico compreender a natureza do tecido intersemiótico de cada processo, que esta, sim, é absolutamente única.

Assim, ouvimos Cortázar dizer que o primeiro motor de sua criação é a imagem. Sabemos que Fellini fazia desenhos no início de cada filme para se orientar e orientar seus colaboradores. Miró criava a atmosfera da criação em seu ateliê com coisas que impulsionavam seu trabalho com fotos, propagandas e arte popular; e ele contava que pintou muitas telas em momentos em que seu estado de espírito estava moldado pela poesia. Para não citar a presença da linguagem visual no trabalho com a palavra de Paul Valéry.

São sempre encontrados resíduos de muitas linguagens nos processos de criação de cada obra. É claro que nos casos do romance que é transformado em roteiro de cinema, ou do texto que sai das mãos do roteirista indo para as do cineasta, ou ainda do texto teatral quando vai ser encenado essa tradução sai dos limites da comunicação interpessoal (do artista com ele mesmo) e entra nos meandros da comunicação intrapessoal (entre mais de uma pessoa). Isso se dá pelo fato de que no teatro e no cinema, partindo dos exemplos citados, o processo de criação é coletivo. Quando falo em coletivo, aqui, estou me referindo a formas de expressão artística cujas concretizações se dão, necessariamente, através do cruzamento de processos de diferentes artistas – um processo interferindo sobre o outro. O que é diferente de uma criação coletiva onde, por exemplo, um texto surge da ação de mais de uma pessoa.

Nesses processos coletivos, portanto, podemos perceber comportamentos estanques ou comportamentos cooperativos como no caso do trabalho a quatro mãos – dramaturgo e diretor. Não podemos, portanto, tratar de forma semelhante todas as produções teatrais simplesmente pelo fato de ser o teatro uma produção coletiva. Sempre haverá unicidades de cada caso a ser analisadas individualmente: o autor como diretor, o diretor como ator, a intervenção do autor etc.

No caso de processos coletivos, como o teatro, quando se percebe um diálogo entre o dramaturgo e o diretor com consequências no texto, está se discutindo tanto a singularidade de alguns desses processos onde há uma mesclagem do desempenho de certos papéis, como está se constatando uma tradução intersemiótica. Em outras palavras, não se pode generalizar quanto à existência desse diálogo específico em processos de criação teatral – dramaturgo e diretor trabalhando juntos sobre o texto verbal. Trata-se, aqui, de uma criação coletiva – não geral – em um processo sempre coletivo. Ao mesmo tempo, sempre haverá uma transformação na natureza das linguagens na passagem do texto para o palco feita pelo diretor – da palavra do texto para sua materialização na ação do palco.

Volto à importância da análise de aspectos gerais do processo criativo para se conseguir chegar, em mais profundidade, às especificidades. Todos os processos de criação são processos de tradução intersemiótica, havendo um natural cruzamento de códigos. Uma das singularidades do teatro está no fato de ser também um cruzamento de processos, em se tratando de um processo coletivo.

É claro que há outros casos de processos coletivos, como o cinema e a dança, que, se comparados com o teatro, apresentarão outras semelhanças que não somente o fato de não ser uma criação individual; mas serão encontradas, também, certamente, diferenças que tecem suas singularidades, ou seja, diferenças que fazem o teatro ser teatro e não cinema.

*Agradeço à Almuth Grésillon a oportunidade que seu texto me ofereceu de travar um diálogo, entre críticos genéticos. São raras essas oportunidades, por isso precisam ser aproveitadas.*

• • •