

Circulação da Crítica Genética na contemporaneidade

**PUBLICAÇÃO DOS RESUMOS E RESUMOS EXPANDIDOS
SIMPÓSIOS • 28 e 29 de outubro de 2021 •**

Circulação da Crítica Genética na contemporaneidade

Encontro on-line da APCG.

28 e 29 de Outubro de 2021.

<https://www.even3.com.br/encontroapcg2021/>

Coletânea de resumos e resumos expandidos. ISBN: 978-65-993313-2-9

Circulação da Crítica Genética na contemporaneidade.
Copyright © 2021 by Autores.

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer meio de comunicação para uso comercial sem a permissão escrita dos proprietários dos direitos autorais. A publicação ou partes dela podem ser reproduzidas para propósito não-comercial na medida em que a origem da publicação, assim como seus autores, seja reconhecida.
Os textos e as figuras são de responsabilidade dos autores.

Organização: Associação dos Pesquisadores de Crítica Genética
Capa e projeto gráfico: Patricia Kiss
Editoração: Méteis Produção Editorial
Revisão: Katerina Blasques Kaspar
Revisão de texto: A responsabilidade pela aplicação normativa, conteúdo, correção ortográfica e gramatical dos artigos é exclusivamente dos autores.

ISBN: 978-65-993313-2-9



Méteis Produção Editorial
Rua Eça de Queiroz, 466 - 21
04011-031, São Paulo, SP.
www.metiseditorial.com.br
metis@metiseditorial.com.br

ORGANIZAÇÃO DE SIMPÓSIOS

Simpósio 1: Editar, mostrar, intervir: qué hacer con los archivos de creación en Latinoamérica

- Graciela Goldchluk (UNLP)
- Juan Pablo Canala (Universidad de Buenos Aires)

Simpósio 2: Arquivos: práticas e perspectivas de um campo em expansão

- Cleber Araújo Cabral (UFMG)
- Paulo Roberto Barreto Caetano (UniMontes)

Simpósio 3: Processos de criação: visualidade e performance

- Edson do Prado Pfützenreuter (Unicamp)
- Patricia Kiss Spineli (PUC-SP)

Simpósio 4: Suportes da escrita literária

- Carla Cavalcanti e Silva (Unesp)
- Claudia Amigo Pino (USP)

COMITÊ CIENTÍFICO AVALIADOR

- Aline Novais de Almeida (USP)
- Carla Cavalcanti e Silva (Unesp)
- Claudia Amigo Pino (USP)
- Cleber Araújo Cabral (UFMG)
- Edson do Prado Pfützenreuter (Unicamp)
- Graciela Goldchluk (UNLP)
- Juan Pablo Canala (Universidad de Buenos Aires)
- Lea Hafter (UNLP)
- Patricia Kiss Spineli (PUC-SP)
- Paulo Roberto Barreto Caetano (UniMontes)
- Philippe Willemart (USP)

ORGANIZADORES - APCG

- Aline Novais de Almeida (USP),
- Edson do Prado Pfützenreuter (Unicamp),
- Lea Hafter (UNLP)
- Leonardo Mendes (USP),
- Katerina Blasques Kaspar (USP),
- Patricia Kiss Spineli (PUC-SP),
- Thiago Leão (USP)
- Wagner de Miranda (PUC-SP)

_Produção editorial:

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a colaboração de autoras, autores, avaliadores e coordenadores de Simpósio por fazerem possível esta edição do Encontro da APCG. Nosso agradecimento às pesquisadoras Cecília Almeida Salles (PUC-SP), Benedetta Zaccarello (Pesquisadora CNRS), Sylvia Saítta (Universidad de Buenos Aires), Tatiana Longo Figueiredo (Mário de Andrade, IEB-USP) e ao pesquisador Marcos Antonio de Moraes (IEB-USP) pelas conferências ofertadas.

Também agradecemos o apoio da Universidade de São Paulo, a Universidade Estadual de Campinas e o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp.

Apoio:



UNICAMP

Programa de pós-graduação em **ARTES
VISUAIS**

APRESENTAÇÃO

A presente coletânea de resumos e resumos expandidos é resultado do “Encontro da APCG: Circulação da Crítica Genética na contemporaneidade” organizado pela Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG). O evento ocorreu de forma on-line, ao longo dos dias 28 e 29 de outubro de 2021, como preparação para o Congresso Bienal da APCG, a ocorrer presencialmente em Outubro de 2022, em La Plata (Argentina).

Este e-book apresenta os trabalhos aprovados e comunicados nos seguintes simpósios: 1. Editar, mostrar, intervir: qué hacer con los archivos de creación en latinoamérica; 2. Arquivos: práticas e perspectivas de um campo em expansão; 3. Processos de criação: visualidade e performance; 4. Suportes da escrita literária.

Os textos aqui apresentados refletem os estudos dos mais diversos pesquisadores envolvidos com a pesquisa em processo de criação, inseridas nas mais diferentes áreas do conhecimento, e relacionando-se com o pensar a Crítica Genética no contemporâneo.

Boa leitura!

Diretoria APCG

Sumário

RESUMOS EXPANDIDOS:

FUNDO JGR: UM PROJETO LITERÁRIO, UMA PROPOSTA DE BRASIL. Camila Rodrigues.....	10
O ARQUIVO DE AUTRAN DOURADO: A HISTÓRIA NA/DA LITERATURA E AS MÁSCARAS DO ESCRITOR. Jonatas Aparecido Guimarães.....	14
EL ARCHIVO COMO ESPACIO TOPOLÓGICO: APORTES CRÍTICOS DE UNA CATEGORÍA PARA PENSAR UN ARCHIVO DIGITAL LITERÁRIO. Susana Gómez; María Alejandra Alí.....	16
O PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERLINGUAL DA OBRA <i>DEIRDRE</i> , DE W. B. YEATS. Ana Beatriz Teixeira Monteiro; Sílvia Maria Guerra Anastácio.....	17
A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE FONTES IBIAPINA NO PERIÓDICO ALTEROSA: UMA VISITA AO SEU ARQUIVO PESSOAL. Lueldo Teixeira Bezerra; Raimunda Celestina Mendes da Silva.....	19
CORREDOR DE MEMÓRIAS ESCRITA DE UM BLOG COMO CADERNO DE ARTISTA. Maria Cláudia Mesquita Poças.....	21
PROCESSOS CRIATIVOS NAS MÍDIAS: UMA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO EM REDE EM POTÊNCIA. Paola Rodrigues Pinheiro.....	25
PELOS CAMINHOS DA CRÍTICA GENÉTICA. Nora Vaz de Mello.....	27
QUERO TIRAR MEUS DEMÔNIOS! A CORRESPONDÊNCIA DE GLAUBER E SUA PUNÇÃO CRIATIVA. Denise Veras.....	32
DESVELAR E PROJETAR ESCOLHAS: ABERTURA DE UM PROCESSO EM QUE A DESMONTAGEM É PRESSUPOSTO METODOLÓGICO. Juliana Raposo Semeghini.	36
CONJUGAÇÃO DE LINGUAGENS E REDES NO CANTO DE CLARA NUNES: PERCURSO CRIATIVO. Beatriz Helena Ramos Amaral.....	40
ELEMENTOS COREOGRÁFICOS EM MÁRCIA MILHAZES CIA. DE DANÇA: UMA APROXIMAÇÃO DO NEOBARROCO NA DANÇA. Luiza Maria Almeida Rosa.....	45
PERFORMATIVIDADE DO LUTO: GRACIELA ITURBIDE E A FOTOGRAFIA COMO ESFORÇO DE ELABORAÇÃO. Paula Martinelli.....	48
ELIZABETH BISHOP E LOTA SOARES: UM RECORTE SOBRE DUAS IMAGENS DISTINTAS. Rosana Araújo da Silva Amorim.....	52
MEU PROCESSO CRIATIVO: DA GRAVAÇÃO AO LIVRO DE ARTISTA. Sílvia Ferreira Lima.....	54
MONTAGEM E COMPARTILHAMENTO: O PROCESSO CRIATIVO EM STREAMING DE MIGUEL ISSA. Digmar Jiménez Agreda; Carlos Eduardo da Silva.....	59
POEMAS TRIDIMENSIONAIS EM PAPEL PLANO. Carolina Zuppo Abed.....	62

A PESQUISA DA EXOGÊNESE DE UMA OBRA COMO PROCESSO SOCIAL. Rosie Mehoudar.....	64
A FOTOGRAFIA E A PINTURA NO PROCESSODE CRIAÇÃO DOS ROMANCES DE ÉMILE ZOLA. Aline Magalhães dos Santos Silvério Ishiib.....	70
O QUE A PESQUISA SOBRE OS CADERNOS PROUSTIANOS NOS CONTAM. Carla Cavalcanti e Silva.....	72
A “ESCRITA DE SI” COMO CONSTRUÇÃO DA “SUBJETIVIDADE ESTÉTICA” NAS CARTAS TROCADAS ENTRE GIUSEPPE VERDI A ARRIGO BOITO. Carlos Eduardo da Silva.....	74
A ESCRITA DA FALA AS ANOTAÇÕES DE AULA DE ROLAND BARTHES. Claudia Amigo Pino.....	77
DO PALCO AO TEXTO: NÚCLEO NU E A ESCRITA PERFORMATIVA. Lucas Miyazaki Brancucci.....	79
LIMA BARRETO EM SEUS PAPÉIS. Giovanni T. Kurz.....	82

RESUMOS:

ANÁLISIS DEL <i>ANTE-TEXTO</i> DE <i>POEMA DE CHILE</i> DE GABRIELA MISTRAL: LA RECONSTRUCCIÓN DE SU PROCESO DE ESCRITURA. Bernardita Domange.....	86
EDIÇÃO CRÍTICO-GENÉTICA DE “UM BRASIL PARA BRASILEIROS” DE CAROLINA MARIA DE JESUS. Raffaella Andréa Fernandez.....	87
ARCHIVOS EN DIÁLOGO: INSTITUCIONES EDICIONES Y ESCRITURA LITERARIA. Juan Pablo Canala.....	89
<i>EL DESENCUENTRO</i> , O CÓMO MANUEL PUIG EMPEZÓ A ESCRIBIR NOVELAS. Lea Hafter.....	90
UN LEGADO EN EXPANSIÓN. CONFIGURACIONES Y LECTURAS DEL ARCHIVO. Luciana Di Milta.....	91
ADÓNDE Y CON QUÉ LENTES ENCONTRAR LAS HUELLAS ALEJADAS DEL CENTRO. Lucía Fayolle; María Eugenia Rasic.....	93
ESTUDOS DE PROCESSOS DE CURADORIA EM AMBIENTE ON-LINE NA AMÉRICA DO SUL. Wilson Renato Negrão.....	94
TENDÊNCIAS DO MOVIMENTO CRIADOR EM FOTOGRAFIA: O ACÚMULO E PROCESSOS PERCEPTIVOS COM ARQUIVOS DE CRIAÇÃO. Cassiano Cordeiro Mendes.....	95
A RETÓRICA E O FASCISMO DA LÍNGUA EM ROLAND BARTHES. Paulo Procopio Ferraz.....	97


Resumos Expandidos



FUNDO JGR: UM PROJETO LITERÁRIO, UMA PROPOSTA DE BRASIL

Camila Rodrigues - Doutora em História FFLCH/USP
onapomona@gmail.com

Para problematizar o papel do arquivo literário como espaço de trabalho de pesquisadores, não apenas da Crítica Genética (PINO; ZULAR, 2007), mas também de outras humanidades, apontamos que o material ali contido nos permite esboçar propostas de Brasil, materializadas em literatura, o que tomamos como autêntica zona de reflexão e intervenção dos escritores. No início do século XXI o historiador Carlo Ginzburg (2002, p. 114) propôs que, para abordar as relações entre História e Literatura no novo século, caberia ao pesquisador deixar a análise do produto literário final, para concentrar-se em suas fases preparatórias, o que legitimou metodologicamente a consulta a esse tipo de acervo por historiadores afim de problematizar tempo e narrativa. Seguindo esta aborgem foi desenvolvido em extenso estudo (RODRIGUES 2009;2014) em História Cultural (HUNT,1995) tomando como fontes documentos disponíveis no Acervo de João Guimarães Rosa, o Fundo JGR, disponível no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), com aproximadamente 20.000 documentos sobre as funções deste autor na vida pública, como literato e diplomata (LANNA et al. (org.), 2010). Deste montante, centramo-nos na análise de um recorte de cerca de 3987 documentos que correspondem ao seu meticuloso trabalho de criação literária, através de correspondências, anotações, diários, cadernos, cadernetas, pastas com folhas avulsas, entre outros; a partir dos quais adentramos os “bastidores daquela criação”(WILLEMART,1999), para ver esboçadas as linhas de força do projeto literário das “estórias” (ROSA,1962 ; 1967). Sob este viés, foi feita uma consulta aos seus Cadernos de Estudos, nos quais o tema oralidade destacou-se nos registros de elocuições, pausas (M%) e ritmos (RODRIGUES, 2014); conforme foi apresentado em 2013, no XI Congresso Internacional da APCG (RODRIGUES, 2015). Dando continuidade a esse estudo, em 2021,



trazemos uma face complementar, com alguns textos de recepção dos livros, selecionados e arquivados pelo próprio autor, e que mostram resultados daquele projeto literário, nos quais a escrita x oralidade é discutida por críticos literários e formadores de opinião e escritores como Josué Montelo (1962), que observou nas estórias a marca da crise da linguagem; Tristão de Ataíde (1967), que destacou que tanto valor ao que se ouve poderia causar estranheza no leitor; ou mesmo Carlos Osmar (1962), que comemorou a utilização de novos sons e a busca de “melodias verbais” e por fim Paulo Mercadante (1967), que esboçou um histórico da separação entre fala e escrita na literatura brasileira à época, mostrando como tais obras contribuíram para a História da Literatura e das ideias de seu tempo. Dialogando com o crescente interesse pela análise dos Fundos Pessoais como espaço de debate sobre os Estudos Brasileiros (UMATTI; NICODEMO, 2018) e novas possibilidades de escrita da História do Brasil, salientamos que nesta seleta crítica também encontramos posicionamentos de intelectuais como Temistocles Linhares (1963), observando que, para além do trabalho com a linguagem, a narrativa das estórias mostra a vida de outro ângulo; já Carlos Lacerda (1967) lamenta que a linguagem aprimorada poderia esconder “o movimentos da vida” nas estórias; enquanto Léo Gilson Ribeiro (1962) comemora o advento da produção escrita de Guimarães Rosa, que resgata séculos de cultura oral e Antonio Olinto (1967) conclui que “fazendo em sons e sentidos”, Rosa também “faz um Brasil que é palavra e coisa”. Resgatar estas fontes nos mostra que, mesmo em seu lançamento, as estórias rosianas foram enxergadas e discutidas como uma proposta de Brasil e resgatar tal debate faz emergir face do meio intelectual brasileiro na década de 1960 a partir daquela literatura fincada na escuta e na inventividade.

Palavras Chave: Arquivo IEB; Crítica Genética; Estudos Brasileiros; Fundo JGR; Guimarães Rosa.

Referências

GINZBURG, Carlo. Decifrar um espaço em branco. In: **Relações de Força: História, retórica, Prova.** Trad. Jonas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras. 2002. Pp. 100-17.

HUNT, Lynn (org). **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

IUMATTI, Paulo Teixeira; NICODEMO, Thiago Lima. Arquivos pessoais e a escrita da história no Brasil: um balanço crítico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 38, nº 78, p.97-120, 2018.

LANNA, Ana Lúcia Duarte; ROSSI, Fernanda da Silva Rodrigues ; RIBAS, Elisabete Marin (org.). **Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros**. 2010. (Editoração/Catálogo).

PINO, Claudia Amigo & ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever – uma introdução à crítica genética**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RODRIGUES, Camila. **A respeito dos Cadernos de Guimarães Rosa e o questionamento da História**. In: Romanelli, Sérgio. **Compêndio de Crítica Genética: América Latina**. Vinhedo, Editora Horizonte, 2015, p. 169-173.

RODRIGUES, Camila. **Escrevendo a lápis de cor: Infância e História na Escrita de Guimarães Rosa**. Tese de doutoramento na área de História. USP, 2014.

RODRIGUES, Camila. **Mãos vazias e pássaros voando: Memória, invenção e não-história em “Tutaméia: Terceiras estórias”**, de João Guimarães Rosa. Dissertação de mestrado na área de História. USP, 2009.

RODRIGUES, Camila. **Poemas para ouvir : Uma interpretação dos Cadernos de Estudos para a obra de Guimarães Rosa**. **Manuscrita** (São Paulo), v. 25, p. 95-106, 2013.


ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1962.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1967.

WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Referências de Arquivo

ATHÁIDE, Tristão. **Fabulógico Guimarães Rosa**. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 de ago de 1967. (Arq.IEB/JGR R 12,3,40).



LACERDA, Carlos. **Cartão de agradecimento por Tutaméia**. Rio de Janeiro, 01 de ago de 1967. (Arq.IEB/JGR R 12,3,37)

LINHARES, Temistocles. **Significação do conto**. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 de jan de 1963.(Arq.IEB/JGR R 7,38)

MERCADANTE, Paulo.Alivio/ **Escrever bonito**. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1967. (Arq.IEB/JGR R 12,3,24)

MONTELO, Josué. **Tendências atuais da prosa brasileira IV (trecho)**. *Jornal do Comércio*.[S.l.],6 de dez de 1962.(Arq.IEB/JGR 7,52)

OLINTO, Antonio. **Tutameia, tutameemos**. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de ago de 1967.(Arq.IEB/JGR R12,03,041)


OSMAR, Carlos. **Guimarães Rosa conta as suas 'Primeiras estórias'**. *Gazeta de notícias*. [S.l.],30 de set de 1962.(Arq.IEB/JGR R 7,121)

RIBEIRO, Léo Gilson (org). **Panorama do mundo**. *Jornal de Letras*. [S.l.],05 de out de 1962.(Arq.IEB/JGR R7,104)

O ARQUIVO DE AUTRAN DOURADO: A HISTÓRIA NA/DA LITERATURA E AS MÁSCARAS DO ESCRITOR

Jonatas Aparecido Guimarães – doutorando em Estudos Literários pela UFMG;
professor do IFTM
jonatasaparecido@yahoo.com.br

Este trabalho é um recorte de pesquisa de doutorado em fase final de elaboração, na qual se propõe, a partir da análise da obra de Autran Dourado, uma nova concepção do personagem, entendendo-o como produção contínua de máscaras. Parte do corpus analisado em minha pesquisa, o arquivo do escritor foi incorporado ao Acervo de Escritores Mineiros em 2017, agregando a sua biblioteca, pesquisas históricas usadas na composição dos livros, esquemas das futuras narrativas, artigos publicados em jornais e revistas, além de expressivo volume de cartas trocadas com vários intelectuais. Por essa perspectiva, entendendo-se que a literatura também atua na produção das máscaras dos sujeitos históricos, este trabalho encara o próprio escritor como personagem, observando as diversas personas que habitam o seu arquivo. Dessa forma, procurando visualizar as relações com o cenário intelectual que é contemporâneo ao escritor, busco problematizar como as máscaras do autor permitem pensar as relações entre a literatura e a História. A partir disso, argumento que as cartas de Autran se inserem em uma rede de relações entre os intelectuais da época, revelando um contexto de produção literária intimamente ligado a acontecimentos sociais, políticos e econômicos. Então, nos vemos diante de uma rede em que figuram nomes como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, João Cabral de Mello Neto, Otto Lara Resende, Severo Sarduy, Antonio Candido, Silviano Santiago, Curt Meyer-Clason, Darcy Ribeiro, Fernando Henrique Cardoso. Por essa rede, é possível notar as correspondências que são trocadas entre os escritores e demais intelectuais da época; as leituras que estes fazem e comentam entre si; as editoras e editores que dão materialidade à circulação dos livros; os principais acontecimentos políticos. Ou seja, o arquivo não apenas dá forma sensível ao projeto literário de Dourado, como também permite observar suas relações com a cena intelectual



na qual se inscreve. Assim, é possível encarar o arquivo parte constitutiva da obra de Autran, revelando uma história da literatura e da vida intelectual de sua época, bem como uma história política. Por conseguinte, a análise da rede de relações estabelecida na troca de correspondências conduz a uma percepção alargada de obra literária e da própria noção do autor enquanto intelectual inscrito em um contexto histórico, social e geográfico. É por essa perspectiva que abordagens como as de Walter Benjamin, Jacques Derrida, Pierre Nora ou Peter Sloterdijk enxergam a construção do arquivo do enquanto um processo de constituição do sujeito autor. Um ponto comum em suas diferentes abordagens, em um mundo no qual se multiplica a massa de documentos, o papel do intelectual é deslocado de seu lugar iluminista, passando a se colocar como aquele que agencia o vertiginoso murmúrio de vozes. Dessa forma, a imagem do arquivo remete a uma ágora heterotópica e heterotemporal, a qual é co-habitada tensionalmente por múltiplas personas. Tendo sempre em vista as relações com o cenário intelectual, a análise do arquivo de Autran Dourado revela a figura de um autor que ostenta múltiplas personas, sendo atravessado seja pelas máscaras dos intelectuais com quem se corresponde, seja pelas máscaras provenientes de tempos diversos que transitam pelo seu arquivo.

Palavras-chave: Autran Dourado; Máscaras; Arquivo; Correspondência; História.

Referências

- DOURADO, Autran. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DOURADO, Autran. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *Ditos e escritos: estética, literatura, pintura, música e cinema*. 2.^a ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: bolhas*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- SLOTERDIJK, Peter. Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

EL ARCHIVO COMO ESPACIO TOPOLÓGICO: APORTES CRÍTICOS DE UNA CATEGORÍA PARA PENSAR UN ARCHIVO DIGITAL LITERÁRIO

Dra. Susana Gómez - Universidad nacional de Córdoba Argentina
CIFYH-Universidad Nacional de Córdoba y CRLA-Archivos, Universidad de Poitiers, Francia
susana.gomez@unc.edu.ar

María Alejandra Alí - Universidad Nacional de Córdoba y CRLA-Archivos,
Universidad de Poitiers, Francia
maali@filo.uba.ar

El Archivo Digital Julio Cortázar, constituido en el CRLA-Archivos (Universidad de Poitiers, Francia) genera una necesidad de reflexión conceptual para su descripción y organización, dadas las nuevas opciones de acceso y de consulta en el formato digital.

La recepción en 2019 de una gran donación de materiales por parte de Gladys Ancieri-Yurkievich, quien fuera la primera conformadora del Fondo Julio Cortázar, implicó un desafío teórico, ya que se constituye en un conjunto o serie que se radica “en paralelo” y en conexión con el universo temático vinculado a Cortázar, por lo cual nos interesa interrogar los “lugares de lectura” y de integración entre acervos. Para ello, definiremos el “espacio topológico” como una categoría reflexiva que permite describir estos diálogos, ya que su noción básica atiende al análisis de las propiedades de las figuras en un espacio como lo es el archivo. Esta noción nace del aporte de la matemática y fue utilizada por autores como Foucault, Lotman, Fredric Jameson y Boris Groys.

Nos decidimos por demostrar en qué sentido la adoptamos como una clave epistemológica que incluye incorporar nociones de convergencia y la conexidad topológica en tanto son descriptivas de la relación entre los documentos que un usuario encuentra en su búsqueda. Pensamos que se podrían describir desplazamientos de lectura, búsquedas multidimensionales, en un entramado que forma figuras nuevas, potenciado por las posibilidades que otorga la virtualidad informática.

Palabras clave: Archivos de escritores, Archivo digital, Espacio Topológico, Genética textual, Literatura.

O PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERLINGUAL DA OBRA *DEIRDRE*, DE W. B. YEATS

Ana Beatriz Teixeira Monteiro¹. Graduada em Letras Vernáculas e Inglês na Universidade Federal da Bahia.


teixeira98beatriz@gmail.com

Silvia Maria Guerra Anastácio. Universidade Federal da Bahia.

smganastacio10@gmail.com

Este trabalho integra o projeto “O processo de criação de audiolivros em português baseados em textos de língua inglesa: produção de uma peça radiofônica baseada na obra *Deirdre*, de W. B. Yeats”, que perpassa a criação da tradução, da adaptação para roteiro de peça radiofônica e gravação em audiolivro, realizado pelo Grupo de Pesquisa e Extensão Tradução, Processo de Criação e Mídias Sonoras (PRO.SOM): Estudos de Tradução Interlingual e Interartes, orientado pela Prof^a. Dr^a. Sílvia Maria Guerra Anastácio e sediado no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA). Este trabalho tem como foco a criação da tradução interlingual da peça *Deirdre* (1907), do autor irlandês William Butler Yeats, a ser posteriormente disponibilizada para as demais etapas que compõem o processo de criação dos audiolivros. O eixo teórico-metodológico utilizado foi o da Crítica Genética e, para tanto, foi criado um dossiê genético contendo as diversas versões da tradução do texto, todas datadas, comentadas e com o registro das alterações realizadas durante o processo de revisão da tradução, com a finalidade de serem disponibilizadas aos pesquisadores envolvidos para posterior análise crítica. Para o arquivamento e edição dos arquivos utilizados durante o processo de criação do audiolivro foi utilizada a plataforma online do Google Drive, que permite o acesso simultâneo de todos os pesquisadores a um mesmo documento, o

¹ Orientadora: Sílvia Maria Guerra Anastácio, Profa Dra. em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e de Língua e Cultura no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. smganastacio10@gmail.com



que fez com que o PRO.SOM mantivesse a dinâmica de trabalho em auto-ria colaborativa, tal como é feito presencialmente. A peça escolhida para ser adaptada resgata a lenda celta de Deirdre of the Sorrows, a mulher mais bela da Irlanda que, em busca da sua liberdade, foge com seu amado Naisí e enfrenta seu algoz, o Rei Conchubar. Ela representa o desejo da Irlanda pela independência e, por esta razão, Deirdre é um dos trabalhos que marcam a Renascença Céltica, movimento sócio-cultural irlandês em que os autores buscaram representar na literatura, dentre outras formas de arte, a temática celta. Devido à manutenção da suspensão das atividades presenciais na UFBA em decorrência da pandemia do Coronavírus, todas as atividades foram realizadas de forma remota através de plataformas online. Os aplicativos de comunicação Skype e Google Meet foram utilizados pelo Grupo para a realização de encontros semanais, momento em que eram realizadas as revisões do texto, bem como eram feitas discussões críticas em conjunto sobre os materiais pesquisados, como a vida do autor e o contexto histórico da obra, além da leitura e discussão de textos teóricos de Crítica Genética, Estudos da Tradução, Adaptação e Direção, que eram também fichados pelos integrantes do grupo. A pesquisa justifica-se pela necessidade de disponibilizar audiolivros em língua portuguesa produzidos a partir de textos traduzidos de língua inglesa e adaptados para peça radiofônica, de forma a contribuir para o crescimento do mercado de audiolivros e, por consequência, para a inclusão social de pessoas com deficiência visual ou não alfabetizadas, que também se beneficiam desse produto. Deirdre, em especial, é uma obra inédita em língua portuguesa e sua tradução e adaptação colabora para a expansão da literatura irlandesa no mercado brasileiro, com destaque ao autor William Butler Yeats, o que pode gerar interesse por outros autores e outras obras irlandesas.

Palavras-chave: Tradução interlingual, Crítica Genética, Renascença Céltica.

A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE FONTES IBIAPINA NO PERIÓDICO ALTEROSA: UMA VISITA AO SEU ARQUIVO PESSOAL


Lueldo Teixeira Bezerra – Mestrando em Letras pela UESPI
lueldot@gmail.com

Raimunda Celestina Mendes da Silva – Doutora em Letras - PUCRS;
Professora do PPGL UESPI
r.celestina@uol.com.br

O crescente número de instituições que se dedicam à curadoria de arquivos de escritores tem contribuído consideravelmente para o aumento de pesquisas em espaços detentores de documentos de fontes primárias. Tendo este espaço como lugar de guarda de documentos pessoais, o presente estudo busca compreender a produção literária do escritor piauiense João Nonon de Moura Fontes Ibiapina no periódico *Alterosa*, a partir do seu arquivo pessoal, que se encontra no Núcleo de Estudos em Memória e Acervo – NEMA, pertencente à Universidade Estadual do Piauí - UESPI.

A revista *Alterosa* era um periódico mineiro e teve circulação nacional. Foi criada em 1939, pelo jornalista Miranda e Castro e adquirida pelo governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, em 1962. *Alterosa* circulou até o fim de 1964, quando foi fechada e seu aparato técnico vendido à Editora Abril. Esse periódico circulou pela primeira vez em 20 de agosto de 1939 e foi pensada como uma revista mensal ilustrada e publicada pela Sociedade Editora *Alterosa* Limitada, com sede em Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais.

A obra literária de Fontes Ibiapina reúne aspectos que contribuem para a formação da identidade e cultura do sertão piauiense, especialmente por enfatizar as desigualdades sociais por meio da ficção que, de certo modo, soa como uma denúncia idealizada por parte do escritor. Toda trajetória literária de Fontes Ibiapina foi resultado de anos a fio de pesquisas, as



quais originaram documentos autorais e autográficos dos quais fazia uso para a construção das tramas de suas obras. Esses documentos – revistas, jornais, agendas, cadernos de anotações, livros com marginalias – ajudam a testemunhar o movimento escriturário de Fontes Ibiapina e, atualmente, estão em processo de organização sistemática no Núcleo de Estudos em Memória e Acervos – NEMA.

As obras literárias de Fontes Ibiapina trazem marcas de um regionalismo que caracterizam o sujeito, o espaço, a cultura e a linguagem nordestina. Para tanto, o escritor realizou várias pesquisas que geraram documentos autorais e fortunas críticas que espelham suas obras. Assim, seu arquivo pessoal é problematizado como um construto social que contribui para a constituição da memória, fonte e objeto do conhecimento, arquivos de poder e objetos de trocas simbólicas, de uma sociedade regional do passado.

Diante de uma produção literária no periódico supracitado, surgiu então a necessidade de estudar a circulação dos textos de Fontes Ibiapina fora do estado do Piauí. Para tanto, durante este estudo, consideraremos não apenas a publicação dos contos na revista em análise, mas também a correspondência por parte do escritor para o periódico, que foram publicados no campo “carta aberta”, sessão existente dentro da revista. Os contos publicados por Fontes Ibiapina nesse periódico trazem questões culturais, memorialísticas, históricas e ficcionais sobre o estado piauiense. Assim, ao ler as publicações no periódico *Alterosa*, percebe-se que o escritor fez considerações sobre a forma de viver do homem sertanejo, questões políticas, os costumes e a linguagem da região nordestina. Afirma-se que Fontes Ibiapina encontrou na revista *Alterosa* um meio de divulgar suas produções. Assim, ambas a revista *Alterosa* foi suporte para o escritor empreender sua carreira literária.

Palavras-chave: Arquivo Literário; Fontes Ibiapina; *Alterosa*.

CORREDOR DE MEMÓRIAS ESCRITA DE UM BLOG COMO CADERNO DE ARTISTA

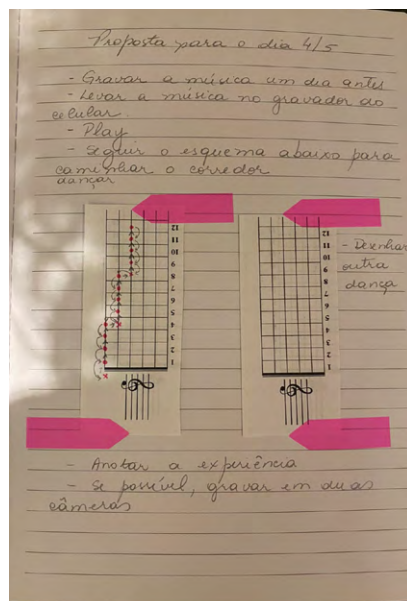
| Maria Cláudia Mesquita Poças - Escola Superior de Artes Cênicas Célia Helena
mclaudiamesq@gmail.com


A minha proposta de apresentação é refletir sobre o processo de criação do diário eletrônico (blog) que chamei de Corredor de Memórias. São postados, diariamente no blog, textos, fotos, vídeos, sons, páginas de diário, recorte de livros e tudo o que se refere a pesquisa em artes da cena. Faço a pesquisa em um apartamento que utilizo como sala de ensaio, laboratório, espaço de experimentação. Vivi meus 20 primeiros anos nesse apartamento que abriga, além de minhas memórias, a minha pesquisa para o Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena, desde abril de 2021. Pesquiso sozinha por conta da necessidade de isolamento imposto pela pandemia causada pela Covid-19. Realizo estudos de movimento, improviso e performances. Para me observar, registro tudo utilizando câmeras de celular. São os olhos de fora, forma que encontrei para ver o que estou fazendo, para pensar sobre o trabalho e para apresentar para outras pessoas que me acompanham nessa caminhada. Desejo apresentar algumas das minhas observações sobre imagens captadas em vídeos que registrei, imagens coletadas ao acaso, a minha própria recepção como artista e primeira leitora da obra em desenvolvimento. O erro, o acaso, o lapso são por mim analisados como elementos transformadores da investigação. Utilizo os conceitos de aleatoriedade, criação de programas performativos e recepção dos vídeos por mim, a própria performer-pesquisadora. Chamo de programa performativo as regras que crio para investigação no apartamento. “Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista.” (FABIÃO, 2013 p. 4)

A minha ideia é apresentar dois vídeos. O primeiro está no link que segue <https://www.youtube.com/watch?v=VP-oUdd08MU&t=7s>.

Ao gravar o vídeo eu não imaginei o que estava sendo gravado. Eu tinha um programa que redigi para o dia, fui ao corredor para cumprir. Quando assisti, vi uma luz estourada. Na hora que posicionei o celular no corredor, as cortinas estavam fechadas. Por algum desejo enquanto dançava na sala para me aquecer, eu resolvi abrir as cortinas. Ao terminar o aquecimento, liguei o som do violão que gravei em casa e fui caminhar no corredor. Poderia supor meu encontro com as lajotas, as portas, a penteadeira da minha bisavó, o chão empoeirado de um ano sem limpar. Estava em contato com o programa que redigi, com as minhas memórias e com as minhas expectativas. Cumpri o meu programa. Mais tarde assisti o que o celular gravou. Eu vi todo o meu plano até que começo a ver uma mulher que some na luz. Era um vídeo de registro, não tive preocupação com iluminação ou outros elementos que compõem a arte de criar vídeos. O acaso fez o que fez. Nesse momento eu não tinha mais um programa, expectativas, deixei de ver as lajotas, os móveis ou as minhas lembranças e saudades. Tudo se afastou para que uma mulher sumisse na luz e reaparecesse. Me lembrei do Cortázar contando para Ernesto Gonzalez Bermejo em entrevista que “O fantástico irrompe o cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando.” Eu imaginei que gravaria um vídeo de registro, mas acabei gravando um acontecimento, um corpo que me provocou novas reflexões.

Após o encontro com o vídeo, com o erro da luz estourada, a mulher que some na luz e a trilha que gravei previamente, ainda inspirada por Cortázar, trabalhei o conceito de jogo, criando com as lajotas, um tabuleiro para a minha caminhada. Fiz correspondência entre o caminhar as linhas das lajotas e o braço do violão. Avançava o passo no tabuleiro em determinada nota tocada.





Segui o novo programa, inclusive a observação “se possível, gravar em duas câmeras.” Assisti um dos vídeos após a pesquisa no corredor e só depois de dois dias olhei a outra câmera que também me surpreendeu. Segue o link do segundo vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=iXHd4dJvKoE> .

Vivi toda a experiência que me propus, utilizei a ideia do tabuleiro-braço-violão, gravei em duas câmeras. Quando já estava na parte desenhar outra dança, fui até a janela e dancei dentro das cortinas. As luzes do corredor mudavam de cor. Novamente o acaso me surpreendeu.


Como disse anteriormente, não tenho domínio sobre o uso de câmeras. Eu simplesmente me posiciono e vejo depois o que fiz. Mas algumas vezes, sou surpreendida por algumas imagens que as câmeras registraram sem que pudesse supor o que estava acontecendo. Eu me pergunto se crio ou se sou criada pelo processo. O blog tem me apresentado isso a cada dia. Levantei e analisei muito material que criei e coletei. Entendo que, num primeiro momento, sou criadora e receptora da minha própria pesquisa. “(...) o ator deve desenvolver um “espectador interno”, ligado a capacidade de testemunhar silenciosamente os próprios atos. O desenvolvimento dessa capacidade, requer, às vezes, a redução drástica dos movimentos, de modo que as pequenas ações e impulsos se tornem perceptíveis.” (QUILICI, 2017, p. 330).

Com a incorporação desse percurso dentro da minha pesquisa artística e acadêmica, refiz o exercício e me lancei novamente nas cortinas. Tenho trabalhado a repetição das experiências e incorporando novos acasos, tenho escrito novos programas e aprofundado na leitura das experiências que encontro. Esta é um pequeno exemplo da experiência que vivencio e que registro publicando no blog Corredor de Memórias.

Palavras-chave: Performance, Programa Performativo, Literatura, Música, Processo de Criação.

Referências

BERMEJO, Ernesto González. *Entrevistas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.



FABIÃO, Eleonora, "Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência", in ILINX, *Revista do LUME*, n. 4, dez. 2013, pp.01-11.

QUILICI, Cassiano Sydow. Variações sobre o tema de "participação" e o trabalho perceptivo do performer. In: DESGRANGES, Flávio e Simões Giuliana. *O ato do Espectador – Perspectivas artísticas e pedagógicas*. 1ª ed. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTe, 2017.

PROCESSOS CRIATIVOS NAS MÍDIAS: UMA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO EM REDE EM POTÊNCIA

Paola Rodrigues Pinheiro - PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
paolarpinheiro@gmail.com

Esta pesquisa é pautada sob a ótica da crítica de processos e busca iniciar uma discussão acerca dos processos criativos nas mídias e a sua produção de conhecimento em rede. Tendo como delimitação as mídias *Instagram* e *Youtube*, a pesquisa questiona como esses processos de criação das artes do corpo nesses ambientes virtuais e como isso pode gerar conhecimento em rede. E para isso, propõe uma discussão acerca dos conceitos de criatividade de Vincent Colapietro (2016), de criação em rede de Cecilia Salles (2008; 2013) e da complexidade de Edgar Morin (2015).

Propõe uma revisão bibliográfica, realizando um diálogo entre três autores, Vincent Colapietro (2016), Cecilia Salles (2008; 2013) e Edgar Morin (2015), relacionando suas teorias acerca da temática de processos de criação e complexidade com o tema de minha dissertação de mestrado. Sendo assim, este artigo irá iniciar uma discussão sobre o processo de criação na rede, tendo como base o diálogo com os autores acima.

A presente pesquisa visa discutir os processos criativos no ambiente hipermidiático e a potência que esse espaço de criação tem na produção do conhecimento em rede, investigando como os processos de criação neste espaço midiático constroem esse conhecimento. O objetivo desse estudo é dar início a uma discussão acerca do assunto processos de criação nas redes sociais enquanto novo espaço habitado por artistas de diversos segmentos e como esse compartilhamento dos processos gera a produção do conhecimento em rede. Tal discussão é gerada a partir do diálogo entre os pensadores sobre processo de criação Vincent Colapietro (2016)

e Cecilia Salles (2008; 2013) e o pensador do conceito de complexidade Edgar Morin (2015).

Esta temática partiu de experiências próprias enquanto artista pesquisadora durante o cenário pandêmico, e também da observação e afetação a partir de outros artistas, que usam cada vez mais as hipermídias como *Instagram* e *Youtube* para divulgar e vender suas obras. Além disso, este ambiente das redes sociais, principalmente na pandemia, se transformou em um espaço de resistência para muitos artistas, que descobriram novas maneiras de ocupá-lo.

Palavras-Chave: Processos de criação; Conhecimento em rede; Redes Sociais.

Referências

COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. Em: PINHEIRO, A.; SALLES, C. (org.) *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.

JOHNSON, Steven. *De onde vêm as boas ideias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LEÃO, Lucia. *O labirinto da hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo* / Edgar Morin; tradução Eliane Lisboa. 5. ed - Porto Alegre : Sulina, 2015.

SALLES, Cecilia A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SALLES, Cecilia A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6ª edição. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecilia A. Crítica dos processos de criação: interações como campo de possibilidades. Em M. CONRADO (Org). *Dilemas da arte contemporânea: autoria, uso de imagem, processos de criação e outras questões*. Curitiba: Ed. do Autor, 2018.

PELOS CAMINHOS DA CRÍTICA GENÉTICA

Nora Vaz de Mello - Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais.

noravmello@gmail.com

Este texto busca relatar como a Crítica Genética, por meio da Crítica de Processo, foi efetiva na análise do processo de criação da coreografia do espetáculo *Terra Brasilis* (TB). Esta análise, em sua completude, foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, como requisito para obtenção do meu título de Mestre em Estudos de Linguagens, sob a orientação da Professora Doutora Olga Valeska.

O espetáculo de dança contemporânea *Terra Brasilis* (1999), da Companhia de Dança Movimento (CDM), de Belo Horizonte, foi criado pela autora deste trabalho e apresentado em algumas capitais brasileiras e em várias cidades de Portugal, Espanha, Paraguai e Escócia.

A inspiração veio da obra literária homônima, do jornalista e escritor mineiro Rogério Zola Santiago, que, em uma narrativa pungente, questiona a necessidade das adaptações impostas ao imigrante brasileiro quando confrontado com a realidade de uma outra cultura, com valores bem diferentes da nossa.

Somente pelo resgate processual foi possível analisar as inúmeras atividades que ocorreram desde o surgimento da ideia de se fazer aquele espetáculo de dança, até a sua entrega ao público e a posterior circulação no cenário nacional e internacional, uma vez que a estreia do espetáculo ocorreu há mais de duas décadas. Foi possível, também, lançar um olhar crítico sobre as articulações entre os diferentes elementos constitutivos da obra acabada.

Palavras-Chave: Crítica Genética. Crítica de Processo. Coreografia *Terra Brasilis*. Dança Contemporânea.

Método

A opção de fazer esta análise pela crítica genética, na visão teórico-metodológica das cinco perspectivas de crítica de processo, criada pela pesquisadora Cecília de Almeida Salles (2014), balizou a releitura de toda a documentação das etapas de construção do espetáculo. A cada novo exame foi sendo possível perceber as transformações pelas quais passaram as atividades envolvidas na seleção dos momentos essenciais a serem retratados na coreografia e as experimentações necessárias à sua evolução. Para estudar a gênese desta obra de arte foram analisados os fólios contendo as marcas do processo de construção artística, para o que recorri a agendas, manuscritos, folders, reportagens, críticas, fotos, imagens presentes na filmagem e fotografias que foram feitas na noite de estreia, no Teatro Alterosa, em Belo Horizonte.

Discussão

Por se tratar de um estudo muito detalhado, vou trazer para o debate a *Segunda Perspectiva do Processo Criativo* (SALLES, 2014), o “movimento tradutório”, empregada no estudo das mutações ocorridas no processo criativo, desde a concepção original até a obra pronta, especialmente em relação ao libreto e à sua tradução na cena coreográfica-1.

A criação da coreografia de *Terra Brasilis* iniciou-se pela tradução do texto de Santiago em um libreto, o que foi feito pelo diretor teatral, Roberto Cordovani. O enredo, no libreto, narra o encontro de dois homens e três mulheres, todos brasileiros, em uma estação de Boston, após quatro deles perderem o último trem da noite, que os levaria de volta para suas casas.

O quinto personagem é um funcionário encarregado da limpeza no local. A ambientação cênica em uma estação de metrô vem da interpretação do texto de Santiago: “*Subway* – [...] Conta-me no trem uma estória comum, banco compartilhado rumo à parada da rua *Copley*”. (SANTIAGO, p.23).

Os cinco personagens foram tirados do texto poético, nem sempre coincidindo com as características como descritas no texto original. A frase do livro de Santiago “*Maria no inverno avassalador*” (op.cit) influenciou na escolha do figurino do espetáculo, apontando o frio do inverno como elemento indicial.

No processo inicial de criação da coreografia, os bailarinos foram instruídos a estabelecer uma relação entre a situação objetiva do seu personagem e a necessidade de inseri-lo no contexto do espetáculo, elaborando as suas particularidades a partir da bagagem de vida de cada um deles.



Figura 1. Cena Coreográfica 1. Foto: William Dias. Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.

Comparando a “Versão Inicial” com a “Versão Final” do libreto, encontradas nos arquivos da Companhia de Dança Movimento, vejo que, na “Versão Inicial”, as ideias foram introduzidas de forma manuscrita, em 1999. Pela análise dos fólhos percebi que, após o texto ser digitado, cada integrante da equipe artística recebeu uma cópia impressa e nela fez as suas próprias marcações cênicas.

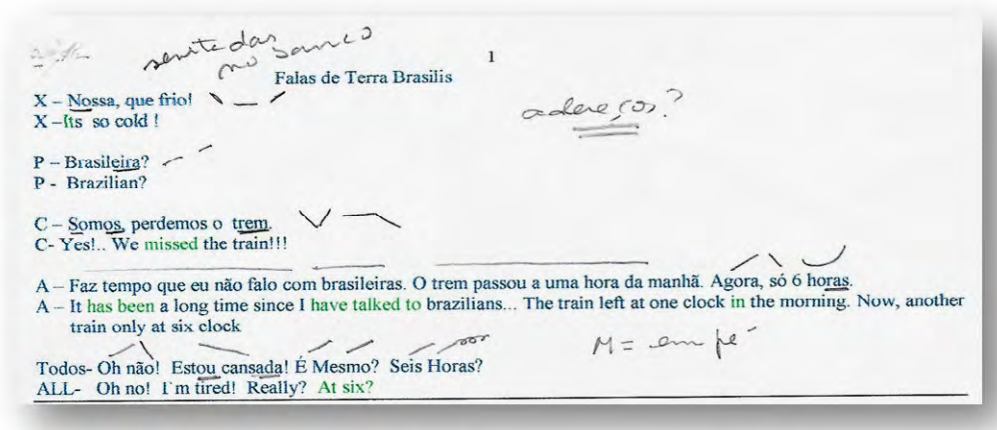


Figura 2. Fólio 1-Versão Inicial do Libreto TB Cena Coreográfica-1. Fonte: Documentos do Arquivo da CDM.

Os fólhos encontrados nas anotações descrevem marcas do processo criativo de cada etapa. Na “Versão Inicial” do libreto existem anotações em forma de grafismos, acima das frases, que indicam a modulação e a entoação da voz para cada personagem.

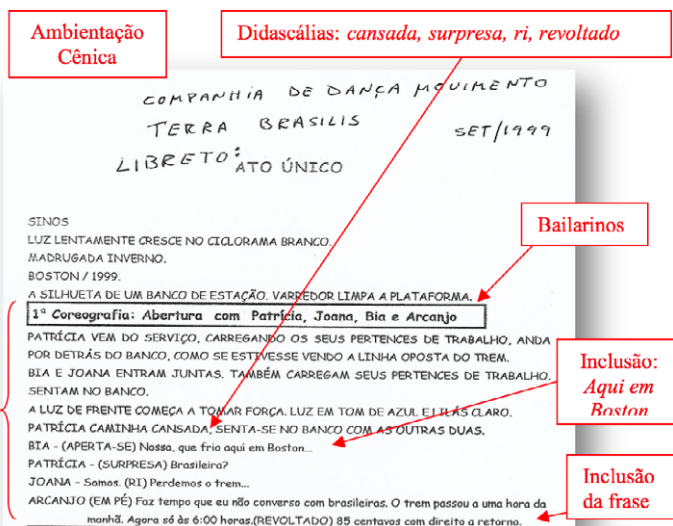



Figura 3. Fólio 2-Versão Final do Libreto TB Cena Coreográfica-1.

Fonte: Documentos do Arquivo da CDM.

Pela crítica genética, o pesquisador tem a liberdade de fazer as suas próprias leituras dos documentos resgatados, neste caso as duas versões do libreto. De acordo com Pino (2014), o propósito dessa teoria “não é reconstituir o processo de criação original, mas construir algo novo (hipóteses), a partir do qual surgem novas perguntas sobre a criação de forma geral” (p.264). Assim, ao analisar cada uma das versões, foi necessário prestar atenção aos índices contidos em cada documento, para identificá-los no processo criativo.

Conclusão

Posso concluir que as informações mais relevantes não foram aquelas obtidas puramente pela análise de cada um dos documentos preservados, mas sim pela percepção da relação existente entre eles. Com a escolha do



tema baseado no livro de Santiago, consegui estabelecer a intertextualidade entre o libreto e o texto de poesia em prosa do autor, preservando o caráter poético original. A transmutação do libreto para os movimentos e gestos da coreografia teve como principal elemento a figura do imigrante brasileiro, que foi analisado pela via da interpretação cênica. Posso dizer que pelos caminhos da Crítica Genética foi possível compreender como determinados recursos foram importantes para análises de processos de criação visando a performance.

Palavras-chave: Crítica Genética; Crítica de Processo; Coreografia; Terra Brasilis

Referências

- MELLO, Nora Vaz de. **A dança contemporânea e o texto poético**. Seminário internacional de língua, literatura e processos culturais. Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras. Caxias do Sul: UCS, 2016. p.1438-1447.
- MELLO, Nora Vaz de. **Processo Criativo da Coreografia do Espetáculo Terra Brasilis da Companhia de Dança Movimento**. 2018.152f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem, Literatura, Cultura e Tecnologia) - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, Belo Horizonte, 23 out. 2018.
- PINO, Claudia Amigo. **Crítica genética: o que interpretar?** Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 10 - n. 2 - p. 259-273 - jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://seer.upf.br/index.php/rd/article/viewFile/4196/3093>> . Acesso em: 19 ago. 2018.
- SALLES, Cecília A. **Redes da criação: a construção da obra de arte**. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2006. Edição Kindle.
- SALLES, Cecília A. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.
- SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2014.
- SANTIAGO, Rogério Zola. **Terra Brasilis**. Belo Horizonte: Lê, 1999.
- TERRA BRASILIS. Belo Horizonte: Companhia de Dança Movimento, 1999. 1 fita de vídeo (60 min).

QUERO TIRAR MEUS DEMÔNIOS! A CORRESPONDÊNCIA DE GLAUBER E SUA PUNÇÃO CRIATIVA


Denise Veras - Doutoranda em Literatura/UNB. Mestre em Letras/UFPI
deniseverasletras@gmail.com

A informação no mundo contemporâneo, onde seu acesso se torna cada vez mais facilitado, tomou lugar de destaque em qualquer campo de trabalho, encontrando sua relevância até mesmo na preservação de boas relações sociais, fazendo com o que a sociedade em si passasse a se organizar em volta desse precioso bem.

A classificação das fontes se dá em “convencionais” e “não-convencionais” de tais registros. Segundo Magalhães (2005, p. 56), as convencionais são “aquelas que, tradicionalmente, compõem os acervos de bibliotecas públicas, escolares e especializadas”. Aquelas que não podem ser adquiridas pelos canais normais de venda, obrigando o pesquisador a despender tempo em sua localização e aquisição, como as cartas manuscritas, são classificadas como não-convencionais. Dessa maneira, mesmo que a princípio não tenham sido escritas com propósito literário, as cartas manuscritas são consideradas fontes de informação não convencionais e podem ser estudadas por seu valor literário.

Eagleton (2006, p. 13), para quem o valor de cartas está inscrito no literário, explicita que o “segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico”.

Essas cartas, que configuravam apenas meios de comunicação, assumiram, *a posteriori*, um caráter de registro histórico e literário, uma vez que “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido” (EAGLETON, 2006, p. 12). Ademais, pode-se afirmar também que as epístolas surgem como um dos tipos de manifestações artísticas, pois elas têm o poder de despertar interesse em vertentes diversas.




Através delas Glauber Rocha registrava a sua trama intelectual e todo o emaranhado pelo qual passava o seu processo criativo. Esses registros estão não apenas nas correspondências trocadas entre ele e outros intelectuais da época, como também em ensaios publicados em jornais e revistas do seu tempo. Nesta pesquisa a ênfase foi dada às correspondências, embora os citados materiais não tenham sido preteridos quando acessados.

Nesta proposta analisa-se cartas de Glauber Rocha que trazem conteúdos conceituais, isto é, recortaram-se pontos que apresentam posições do cineasta sobre os traços estéticos de sua obra, bem como ideias e propostas de inovação no campo cultural. Partindo desse pressuposto é que foram analisadas as cartas escritas por Glauber Rocha, dos anos de 1953 a 1981, período caracterizado pelas tensões políticas relativas ao regime ditatorial a que o país estava submetido.

Dentro da correspondência de Glauber Rocha, é possível identificar elementos que sinalizam suas posições estéticas e políticas. A marca de seu cinema revolucionário já era anunciada na correspondência dos primeiros anos de sua produção cinematográfica.

Nesse comentário pode-se perceber a empolgação do jovem brasileiro em alterar os rumos do cinema nacional, romper barreiras, subverter tradições. Em uma carta de 1953 que Glauber Rocha escreveu para o tio, Wilson, ele descreve e apresenta suas primeiras concepções filosóficas, como também seu repúdio – que viria a permanecer por toda vida – às *influências*: “penso que um escritor deve escrever o que pensa e o que sente, enfim deve expressar a sua própria filosofia. Podes ficar certo que **procurarei seguir minha própria filosofia**” (ROCHA, 1953, *apud* BENTES, 1997, p. 78, grifo meu).

Nesse excerto da carta, Glauber Rocha aponta suas leituras filosóficas, sinalizando o que viria a ser a sua posição estética mais adiante: a constituição de um pensamento só seu, livre de *influências* de terceiros, ideias e pensamentos do próprio cineasta como reverberações dos fatos sobre sua pessoa. Na mesma carta o autor deixa claro que rejeitava as conquistas fáceis, preferia aquelas que “para consegui-las, arranquem-nos suor da face” (ROCHA, 1953, *apud* BENTES, 1997, p. 80).



Aos 18 anos Glauber Rocha dirigia a *Jogralasca*, que faziam apresentações no próprio Colégio Bahia. Em carta para o escritor, ensaísta e intelectual baiano Adalmir Cunha Miranda, de 1957, Glauber Rocha faz registro sobre seu objetivo com *Jogralasca*: “[...] visamos um objetivo: **levar a poesia ao povo de cultura média, ao estudante e ao operário [...]**, embora enfrentando as possibilidades de vaías etc.” (ROCHA, *apud* BENTES, 1997, p. 93, grifo meu).

Nesse trecho pode-se observar que o objetivo do cineasta foi o mesmo por toda sua existência, tendo apenas o amadurecido ao longo do tempo. Nessa época ele se interessava por teatro; segundo Rocha (*apud* BENTES, 1997), o *Jogralasca* era feito em formato de peça a partir de poemas escolhidos, e eles não eram apenas lidos, declamados, mas teatralizados com roupas e cenário apropriados.

O que se pode inferir desses registros é que a criação do movimento do Cinema Novo, do qual Glauber Rocha se tornaria arquétipo, teria forte inspiração do teatro, sobretudo do teatro do dramaturgo alemão Bertold Brecht. Isso pode ser verificado também em 16 cartas escritas a diversos amigos e parceiros no período de 1953 a 1981. Em algumas ele aponta o estilo de Brecht como modelo: “Cada filme deve tocar o povo, não demagogicamente, mas no sentido que Brecht toca. O povo deve raciocinar em torno dos problemas” (ROCHA, 1961, *apud* BENTES, 1997, p. 158). Em outros trechos Glauber Rocha (*apud* BENTES, 1997) assume que imita o estilo do dramaturgo em questão: “Apenas imitei Brecht”.

Ao longo dessas cartas, o que se pode perceber é um Glauber Rocha envolvido por ideias e ideologias, tendo bebido de várias fontes, trabalhando não só com adaptações, mas também com a aplicação, na própria produção cinematográfica, dos mesmos princípios estéticos do dramaturgo.

Impossível de ser compreendido ou resumido, Glauber Rocha parece buscar mais a sensibilidade que a compreensão de seus telespectadores. Finalizo aqui reforçando a importância de discutir o ainda perene material deixado por esse fecundo artista. O convite inicia através de suas cartas e segue constante pela produção de um dos maiores ensaístas contemporâneos que esse país já conheceu.

Palavras-chave: processo criativo; cinema; Glauber Rocha; cartas.

Referências

BENTES, Ivana (Org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.


MAGALHÃES, M. H. de A. Fontes de informação geográfica. In: CAMPOLLO, B.; CALDEIRA, P. da T. (Org.). **Introdução às fontes de informação**. Belo Horizonte: Autêntica. 2005.

DESVELAR E PROJETAR ESCOLHAS: ABERTURA DE UM PROCESSO EM QUE A DESMONTAGEM É PRESSUPOSTO METODOLÓGICO

Juliana Raposo Semeghini - Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp
jursemeghini@gmail.com


A proposta desta comunicação resulta da percepção de como as escolhas iniciais de minha pesquisa de mestrado – ainda em andamento, hoje em fase conclusiva – afetaram a dinâmica de seu percurso processual. Pesquisa essa que propõe uma investigação performativa dos territórios de memória do Centro de Convivência Cultural de Campinas (CCC) – patrimônio urbano de arquitetura brutalista tombado no bairro do Cambuí, projetado pelo arquiteto Fábio Penteadó. Diante do frágil reconhecimento do patrimônio urbano como pertencente à malha viva da cidade e a atual situação de abandono do CCC, essa pesquisa se propõe a investigar a relação entre esse monumento e o imaginário coletivo; as contradições latentes na implantação histórica desse projeto; e a possibilidade de atualizar a situação do CCC criando novas perspectivas para a multidão capaz de ocupá-lo. Através do vínculo entre arquitetura, urbanismo e as artes da cena, surge a possibilidade de convidar interessados em realizar programas performativos no espaço do CCC, enunciados conceitualmente polidos, tal como descritos por Eleonora Fabião (2013), que podem ser norteadores de uma experiência que aproxima os participantes do reconhecimento do próprio corpo e de suas relações em devir com o patrimônio.

Compreendo minha trajetória dentro do Programa de Artes da Cena como uma sequência de encontros que estão intrinsecamente relacionados à minha produção escrita. Logo no primeiro semestre, cursei a disciplina “Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação de artistas da cena”, ministrada por Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson (Lume Teatro), que nasceu do desejo de orientar os alunos a revisitarem suas



memórias artístico-acadêmicas de modo a encará-las como vetores que os conduziriam aos seus projetos de pós-graduação, além de articular dentro da Universidade saberes que orbitam o conceito da desmontagem, compartilhados entre artistas latino-americanos que também têm experimentado desvelar as tramas de seus processos de criação.

A prática da desmontagem surge entre as reflexões pedagógicas de incentivo à criação teatral promovidas pela criação da Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe (EITALC), em Cuba, no ano de 1988, como um “convite a um olhar público sobre determinados momentos do ato privado do processo criativo” (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 17). A professora pesquisadora da Universidade Autônoma Metropolitana Cuajimalpa, na Cidade do México, Ileana Diéguez, que foi membro da diretoria da EITALC, organizou junto com Mara Leal, atriz-performer-pesquisadora da Universidade Federal de Uberlândia, o livro “Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena” (2018). Essa coletânea tem a qualidade plural de apresentar a desmontagem ora enquanto prática pedagógica, ora como articuladora de conceitos estéticos e políticos de procedimentos de criações autorais, ora como metodologia de pesquisa. É nesse último enfoque descrito em que me atenho para planejar essa comunicação enquanto abertura do estado atual de uma pesquisa em processo de criação nas Artes da Cena cujos pressupostos metodológicos, críticos e interpretativos se apoiam na desmontagem como prática disparadora. Colla e Hirson também publicaram na referente coletânea um texto de autoria conjunta com algumas pistas das práticas pedagógicas que desenvolveram para estimular os alunos durante o percurso da desmontagem. Seu texto ressalta mais uma das importâncias do procedimento: “o reconhecimento de caminhos trilhados atrelados a um desejo de trilhar, ou seja, o distanciamento do vivido gerava as possibilidades de relatar e, simultaneamente, projetar escolhas e *modus*” (Ibid., p. 207). O objetivo desta apresentação é justamente destacar a importância da prática da desmontagem no início do percurso da pesquisa como método que permite revisitar o que já foi construído e ao mesmo tempo projetar o que está por vir. E, diante disso, abrir a situação atual da pesquisa como modo de revelar possíveis reverberações dessa escolha ao longo de um processo.



A vivência de travessia da desmontagem me provocou a revisitar minha experiência formativa durante a graduação em Arquitetura e Urbanismo (Unicamp, 2014), reelaborar discussões sobre o patrimônio urbano e produzir novas narrativas sobre o deslocamento de meu corpo ao tatear essas questões através de lentes performativas. Para desenvolver a desmontagem, elaborei um programa performativo que ao ser realizado pudesse ser processo de reconhecimento do meu passado, implicando meu corpo em lembrar os espaços criados pelo prédio da faculdade de Arquitetura. Ao encarar a desmontagem como pressuposto metodológico, foi possível projetar quais seriam meus desejos ao trilhar a continuação da pesquisa, me questionando como esse microcosmo e seus agenciamentos poderiam atuar se o contexto se expandisse, resultando na projeção-desejo de convidar um grupo para realizar programas performativos na praça pública do CCC.

Acontece que, diante da impossibilidade de ir a campo devido à pandemia da Covid-19, acabei me aproximando da leitura de romances que me atingiam corporalmente, como as obras de Clarice Lispector, para pensar como programas performativos poderiam surgir dessas escrituras ficcionais e ganhar diferentes suportes em forma de instruções ou roteiros de performances a serem realizadas pelo leitor em seu próprio tempo. Leio “A cidade sitiada” (1949) pelas relações que estabeleci com o CCC na pesquisa até o momento, e encaro esse romance não somente como um livro que ocupa-se de um vocabulário urbano, mas como germen de um tipo de olhar que dissolve a relação hierárquica entre sujeito e objeto, entre Lucrecia – a personagem principal – e o mundo ou, nesse caso, entre sujeito e patrimônio urbano. Viver uma experiência que não é sujeito-centrada significa perceber a presença do outro por seus afetos em nossos corpos. Os romances polinizam minhas referências bibliográficas não apenas como inspiração, mas como saber praticado, mobilizando o tema e engendrando a forma da pesquisa acadêmica. Durante a comunicação, planejo desvelar o momento atual da pesquisa, que acredito seguir operando através da noção de desmontagem, e abrir o mapa de minhas leituras de Clarice Lispector com minhas conexões e projetos de como os programas performativos inventados podem ser experienciados.

Palavras-chave: desmontagem; patrimônio urbano; programa performativo.

Referências

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Org.). **Desmontagens**: processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do Lume**. Campinas, nº 04, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 12 dez. 2021.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.


CONJUGAÇÃO DE LINGUAGENS E REDES NO CANTO DE CLARA NUNES: PERCURSO CRIATIVO

Beatriz Helena Ramos Amaral - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
beatrizhramaral@uol.com.br

Constitui propósito deste estudo, primeiramente, o exame das singularidades da conjugação das linguagens musical, verbal, visual e gestual, no âmbito dos processos criativos da intérprete, pesquisadora e compositora Clara Nunes (1942-1983) realizados em performances e gravações de álbuns musicais de sua significativa trajetória estética, em especial os concebidos e realizados entre 1970-1982. A abordagem terá como base conceitos fundamentais da Teoria dos Processos de Criação concebidos pela ensaísta Cecília Almeida Salles, que também nos permitirão investigar a natureza de uma relevante “rede de criação” composta por três obras do repertório da cantora e perscrutar suas peculiaridades, em especial a presença de elementos que configuram embriões ampliados, desenvolvidos para atender os desígnios de valorização da cultura brasileira autêntica erigidos como alicerces em torno dos quais Clara teceu os fios condutores de sua arte.

A conjugação entre as várias linguagens que se integram no canto de Clara Nunes permite investigar a gama de complexidade existente em seu projeto estético, bem como penetrar nas tramas de várias “redes de criação”, termo concebido por Cecília Almeida Salles, nas quais a intérprete estruturou e alicerçou o seu percurso musical, artístico e cultural.


Principiamos a abordagem com base nos elementos concernentes ao imbricamento de linguagens. Afigura-se importante destacar o momento em que a intérprete e pesquisadora construiu um verdadeiro ponto de virada em seu percurso estético: o ano de 1971, com a gravação do álbum long-play intitulado Clara Nunes, o quarto dos dezesseis álbuns individuais de sua trajetória, gravado na Odeon (atual EMI-Odeon). A seguir, um retrospecto para reavivar a história e contextualizar o fato.



Nascida no Distrito de Cedro, no município de Paraopeba, interior de Minas Gerais, a cantora iniciou a carreira profissional ao sagrar-se vitoriosa no Concurso “A Voz de Ouro ABC”, em seu estado. Contratada pela Rádio Inconfidência, também comandou um programa de televisão. Os primeiros álbuns continham músicas predominantemente românticas, escolhidas pela gravadora, e não atingiram as vendas esperadas, inobstante o reconhecimento da voz extraordinária da intérprete. Entretanto, uma das obras do segundo álbum, “Você passa e eu acho graça”, samba de autoria de Ataulfo Alves e de Carlos Imperial, destacou-se, como sua primeira gravação de sucesso radiofônico. Este fato sinalizou para Clara sua afinidade com o samba. Restava patente que, com a música autenticamente brasileira, a chamada música de raiz, sua voz começava a construir um espaço próprio, além de promover seu reencontro com significativas memórias de infância. A partir deste momento, a intérprete resolve criar uma trajetória diferente, inteiramente voltada para a música brasileira. Vislumbramos, na criação do projeto estético da intérprete, a presença do erro a que alude SALLES (2006, p.132-133) ao focalizar erro e do acaso como elementos ativos do percurso de criação. Sustenta a ensaísta que, “para muitos artistas, o erro, ao ser avaliado, é recebido como um acaso criador que leva à descoberta.” A recepção aos primeiros álbuns não satisfaz a intérprete, que decidiu construir novos rumos para sua obra.

Ao assumir a liderança de sua carreira, Clara passou a atuar em todas as linhas de criação. Começou a definir o repertório, indicou os músicos que a acompanhariam e escolheu o produtor de seus discos, com quem desenvolveu um projeto incluindo a criação de uma imagem áudio-visual, com indumentária especificamente voltada para a cultura popular e para a religiosidade de matriz africana, composta por vestidos brancos, geralmente rendados e colares de contas. Ocorreu também o imbricamento de ambas as linguagens – a sonora e a visual - com a linguagem corpórea e gestual da cantora, cujo empenho também se traduz pelo fato de ter Clara estudado expressão corporal e dança de origem africana com a bailarina, professora e coreógrafa Mercedes Batista, criadora do balé afro-brasileiro.

Centraremos nossa atenção, a seguir, em três obras do repertório de Clara que se articulam em rede: a) Macunaíma, herói de nossa gente, compo-



sição de David Corrêa e Norival Reis, 1974; b) Canto das Três Raças, de autoria de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, 1975; c) Canto dos Índios Krahô, recolhido em 1978 na região de Tocantins e apresentado pela intérprete no seu espetáculo Clara Mestiça, em 1981 (áudio e imagens inseridas no documentário homônimo, editado por Diego Alexandre, Instituto Clara Nunes).

“Macunaíma, herói de nossa gente”, de David Corrêa e Norival Reis é totalmente inspirada no romance “Macunaíma”, publicado em 1928 e também chamado de rapsódia por seu autor, Mário de Andrade. O conteúdo folclórico e indígena recriado por Andrade é trabalhado pelos autores do samba-enredo. A letra fala por si. A presença dos mitos e lendas brasileiras se faz presente, com a menção ao negrinho do pastoreio, ao uirapuru, entre outros. No apogeu da carreira, outras obras confirmam e reiteram a própria opção temática da cantora. Em 1976, Clara grava “Canto das Três Raças”, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. Percebemos que a decisão da escolha dos produtores coube à própria cantora. O alinhamento existente entre Clara e cada um dos mencionados produtores é visível e traz, como resultado, uma discografia impecável. A intérprete cria com o corpo todo. Eis a palavra de Heloísa de Araújo Duarte Valente (1999, p.126), que, ao tratar do tema, escreve: “Um cantor que domina tecnicamente sua voz, parece brincar com ela. [...]. Se isso acontece, é porque o corpo todo está indissociavelmente integrado na performance da música.”

A rede criativa eleita para este estudo se perfaz com o canto dos índios Krahô, do estado de Tocantins e que foi apresentado por Clara em seu show “Clara Mestiça” (1981). A proposta do espetáculo era a de apresentar a mestiçagem, a afirmação das etnias componentes do povo brasileiro. O início do show realça elementos indígenas. Clara aparece com um maracá na mão. Enquanto segura o instrumento, a intérprete se desloca pelo palco, entoando o canto Krahô, em interpretação que lhe valeu alentados elogios da crítica, em especial do escritor e jornalista Antônio Callado.

O conjunto coeso composto por voz, timbre, imagem visual, corporalidade, expressão corporal, gestualidades é índice da interação de linguagens da ampla ressonância estética que constrói e embasa o percurso da intérprete.

te. A perseverança da opção de Clara pelo povo e a direção que, a partir dos anos 1970, imprimiu ao seu fazer artístico, eleva a força do seu canto brasileiro. Entre os pilares de construção de seu extraordinário legado, estabelecem-se nítidas redes de criação, cujos embriões se ampliam e se multiplicam para a reedição dos fios condutores de sua trajetória.

Palavras-chave: processos de criação, redes de criação, Clara Nunes, música brasileira, literatura brasileira.

Referências

- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Clara Estrela, o filme. In: **Germina – Revista de Literatura e Arte**. Belo Horizonte: Germina, 2020.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Fontes, 1963
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. São Paulo: Martins, 1976.
- CALLADO, Antônio Carlos. Brasil de Isabel a Clara. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro:
- FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes - guerreira da utopia**. Rio de Janeiro: Agir, 2019.
- MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira**. Cotia – SP: Ate-liê Editorial, 2011
- PINHEIRO, Paulo César. **Histórias das minhas canções**. São Paulo: Leya, 2010
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação – Construção da Obra de Arte**. Vinhedo, SP, Horizonte, 2006
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**. São Paulo: Annablume, 1990.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música - o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004
- STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical**. Tradução de Luiz Paulo Hortênsia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz - entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

Referências fonográficas e audiovisuais:

CLARA ESTRELA. Documentário de Susanna Lira e Rodrigo Alzuguir. 1h12 minutos. Rio de Janeiro: 2017

CLARA MESTIÇA. Documentário de Diego Alexandre, Instituto Clara Nunes. 26'21, 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/53zr46oHseE>>


NUNES, Clara. Você passa e eu acho graça. Álbum musical long-play, Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Faixa 7B-305

VÍDEO MEMÓRIA EBC. Clara Nunes canta o Canto das Três Raças. Disponível em: <<https://memoria.ebc.com.br/cultura/galeria/videos/2013/04/clara-nunes-canta-o-canto-das-tres-racas>>

ELEMENTOS COREOGRÁFICOS EM MÁRCIA MILHAZES CIA. DE DANÇA: UMA APROXIMAÇÃO DO NEOBARROCO NA DANÇA

Luiza Maria Almeida Rosa - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
luiza.almeida.rosa@gmail.com

As coreografias da Márcia Milhazes Cia. De Dança (1994), companhia brasileira sediada no Rio de Janeiro, dirigida por Márcia Milhazes, possuem uma peculiaridade e uma complexidade que o conceito de neobarroco, cunhado pelo tradutor e pesquisador brasileiro Haroldo de Campos (2001, 2011, 1955) e pelo escritor e ensaísta cubano Severo Sarduy (1979), em seu paradigma histórico sobre a criação artística na América Latina, contribui para analisar. Em 1955, 17 anos antes de Sarduy, Campos escreveu pela primeira vez o termo barroco moderno ou neobarroco no artigo "A Obra de Arte Aberta". Segundo ele, o neobarroco deriva do barroco que tomou forma no Brasil e América Latina, no século XVII, em nomes como Gregório de Matos (1636-1696), na literatura, e Aleijadinho (173?-1814), na escultura, tomando novas proporções depois da segunda metade do século XX. O conceito amplia a possibilidade perceptiva de obras de arte (poesia, romance, pinturas, dança, teatro) e, também, sustenta perspectiva histórica que compreende que a literatura, as artes, no Brasil, não estão vinculadas a movimentos artísticos centro-europeus por linearidade e sucessão apenas, sendo aqui o lócus de produções mal-acabadas, mas pela reunião de fragmentos de códigos eruditos que aqui tomam espaço e se misturam a outras referências artísticas e a fenômenos da paisagem e da oralidade. Por esse olhar, seria equivocado pensar o trabalho artístico de Milhazes por modelo de sucessão linear em relação ao campo da arte onde atua – dança erudita –, cujos códigos se estabeleceram na Europa centro-ocidental antes de fazerem parte de sistemas artísticos no Brasil, porque não tomam essa gramática como modelo, mas como referência lado a lado com a paisagem carioca e com o trabalho quase artesanal que




manuseia materiais locais, em gestos, em cores, em texturas. Sarduy, no ensaio “O Barroco e o Neobarroco” (1979), elenca alguns componentes do neobarroco como: o artifício, que pode aparecer nas formas de substituição, proliferação e condensação; paródia, vinculada à intertextualidade e à intratextualidade; erotismo com seus espelhamentos. Nas criações de Milhazes, o neobarroco está presente em elementos como: base espiralar de toda célula de movimento, circuitos de proliferações de gestos, artificialização, ornamentos, volutas, trajetórias irregulares em vaivém, em ziguezague, jogo de contrastes, texturas, carnavalização de códigos do balé, movimento infinito. Esses elementos foram identificados no espetáculo “Guarde-me” (2017), criado a partir do estudo da música de câmara barroca (Europa, século XVII) e da leitura de cartas escritas no início do século XX, por anônimos e por artistas reconhecidos. Serão apresentados, durante o Encontro da Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), por meio da partilha de uma entrevista gravada em vídeo com a companhia, em setembro de 2018, na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, como parte de sua tese de doutoramento. Nessa entrevista, a diretora e a bailarina Ana Amélia Vianna comentam o modo de compor da companhia enquanto os bailarinos se movimentam e ilustram o que está sendo dito. Só foi possível elaborar a leitura de que as obras de Milhazes se inscrevem no neobarroco, porque, além do espetáculo, a pesquisadora obteve acesso aos meandros das criações, anotações da artista, bem como ao discurso de Milhazes e dos bailarinos sobre suas obras, o que adequa a presente proposta de comunicação à metodologia da Crítica Genética, que desenvolve análises baseadas não apenas em obras fechadas, mas em arquivos dos processos de criação.

Palavras-chave: Márcia Milhazes; Cia. De Dança; coreografia; neobarroco; Haroldo de Campos

Referências

CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. *Diário de S. Paulo*, 3 jul. 1955. Disponível em: <https://poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=2>. Acesso em: 21 set. 2021.



CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos.** São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **Résurgences baroques: le trajectoires d'un processus transculturel.** In: MOSER, Walter; GOYER, Nicolas (org.). **Ressurgences baroques.** Bruxelas: Ante post, 2001

ROSA, Luiza. **Redemunhos do amor: a comunicação barroca em Márcia Milhazes.** São Paulo, SP, tese (doutorado), PUC-SP, 2018.

SARDUY, Severo. **O Barroco e o Neobarroco.** In **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PERFORMATIVIDADE DO LUTO: GRACIELA ITURBIDE E A FOTOGRAFIA COMO ESFORÇO DE ELABORAÇÃO

Paula Martinelli, doutoranda, PUC-SP
paulamartinellia@gmail.com

Angelitos (1970-1978), série de autoria da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, é o ponto de partida para uma leitura psicanalítica que se estende também aos arquivos de criação da artista, suas falas em entrevistas e deslocamentos em trabalhos posteriores.

Composta por fotografias de crianças mortas, *Angelitos* confronta duas imagens que parecem ser as mais distantes entre si: infância e a morte, marcos do início e do fim da vida. Ao dado geral da proximidade entre esses verbos impregnados de imagens, nascer e morrer, acrescenta-se a dimensão subjetiva: as fotografias são representações criadas por uma mãe em luto pela perda da filha ainda menina; uma artista que gostava de fotografar a morte representada em caixões bonitos, até o encontro fatídico com um personagem que viria chamar de “o homem da face bica-da” (ITURBIDE apud GERMANO, 2019, p. 156).



Figura 1: Imagem da série Angelitos (1970-1978), Tuxtepec, 1977, Graciela Iturbide. Fonte: GracielaIturbide.org

Ao confrontarmos as falas da fotógrafa que rememoram os processos de criação e seu entrelaçamento ao trabalho do luto, percebemos que os arquivos de criação revelam indícios de uma função subjetivante que opera na produção das imagens e que se faz presente tanto na obra, o excerto do processo que fora publicado, quanto nos documentos do percurso. O dado biográfico (a morte da filha quando esta tinha apenas seis anos de idade) é




Figura 2: La muerte en el cementerio (1978), Graciela Iturbide. Fonte: site Solromo.com

levado em conta junto a todos os demais que nos dizem quais os modos particulares do criar – e do ser – Iturbide encontrou diante de tal perda.

A visita aos arquivos de Iturbide nos lembra a importância social dos rituais fúnebres para o povo mexicano; por meio deles também descobrimos que a artista aborda a morte como se esta fosse encarnada, alguém ou um personagem; sabemos da beleza atribuída aos caixões pequeninos, conhecemos o homem da face bicada (Fig. 2) e o tratamento cerimonioso da fotografia em sinal de respeito dispensado a seu corpo inerte. Na fala da artista, todas essas imagens aparecem associadas, reforçando o dado geral do confronto entre morte e infância e oferecendo detalhes sobre a inserção do tema no esquema associativo da fotógrafa.

O corpo bicado – ao qual Iturbide se refere como “um homem no meio da rua” (Op. cit.), dando a entender que poderia tratar-se de uma pessoa qualquer – significou uma mudança drástica no trajeto de criação. Até o encontro fatídico, retratar a morte era conferir ordem estética ao irrepresentável; ato simbólico de recusa da perda da filha traduzido no rechaço à morbidez e na admissão de uma certa beleza repetidamente buscada, pois “[...] o conteúdo reprimido de *uma ideia ou imagem* pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser *negado*.” (FREUD, 1925, p. 250, grifos meu e do autor, respectivamente). Ao tomar fotografias



de caixõezinhos bonitos, Iturbide trabalha em uma síntese imagética que transita entre realidade e o desejo, demonstrando que “[...] a atitude conforme ao desejo e a atitude conforme à realidade existem lado a lado” (FREUD, 1927, p. 249): ela admite a morte, mas a transforma em algo belo, alternando demandas do real e do inconsciente.

Até que a morte se lhe mostra no homem da face bicada: desprovida da aura ritualística do caixão, das flores e do enterro. O corpo em decomposição, sobrevivido pelas roupas inertes e intactas. “[...] senti que a morte estava me dizendo “Graciela, para! Encara o seu sofrimento, mas pare com essas coisas”. Fotografei o homem, pois seria falta de respeito deixá-lo. Mas depois desse dia não fotografei mais os ‘anjinhos’” (Op. cit.). É como se a imagem da morte adulta, madura, não enterrada, pudesse de fato dirigir-se a ela para dizer-lhe que a beleza atribuída aos caixõezinhos reside somente nos olhos de uma mãe-fotógrafa que se recusa a deixar – equivalente a fotografar na fala da artista (Op. cit.) – a filha. O homem da face bicada faz saber que aqueles caixõezinhos bonitos e seus conteúdos serão também atingidos pela decomposição natural dos corpos, pela ação da morte que é uma só, a destruição. Por meio dele, dessa aparição, a realidade da morte se impôs e exigiu da fotógrafa outras criações que derivassem desse confronto e da sua aceitação.

Foram oito anos de busca pelos caixõezinhos: “Era como uma terapia, mas uma terapia dolorosa” (ITURBIDE, 2018, s.p.); um processo demorado que Freud descreve em *Luto e Melancolia* [1917 (1915)] quando diz que “[a solicitação da realidade] é cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique” (p. 173).

Segue-se no trabalho Iturbide o interesse por pássaros, os mesmos que fizeram do corpo do homem a imagem crítica. Há um deslocamento para a morte representada que lhe parece tolerável, uma adaptação criativa que coincide com a reorganização de si. Agora, o corpo da própria fotógrafa encontra os pássaros no autorretrato *Ojos para volar* (1991) – dessa vez, ela está viva; as aves, mortas. Os pássaros são *da morte* porque estão mortos, foram pela morte tomados, porque bicam o morto no rosto e porque estão sobre o *rosto* da artista que declara gostar de fotografar as



Figura 3: Ojos para volar (1991), Graciela Iturbide.
Fonte: GracielaIturbide.org

formas que, em sua fantasia, o irrepresentável assume. No autorretrato, ela coloca aves sobre os próprios olhos, como se elas lhes devorassem ou, ainda, os fossem e definissem o modo de olhar: adereços do corpo da fotógrafa, lentes de morte. “Fiz a dos pássaros num dia em que estava triste, em crise. Peguei-os, coloquei sobre meus olhos e pensei: são olhos para voar!” (Op. cit.).

Depois, as aves se transformam em outra imagem do não-dizível, a liberdade: “Dos pássaros da morte passei aos pássaros da liberdade. Foi como uma liberação” (ITURBIDE, 2018, s.p.). A imagem dos pássaros e a dialética peculiar que Iturbide estabelece entre as aves e o corpo humano possibilitam a passagem da repetição ao movimento; da morte à vida. Um esforço de elaboração que se dá pelas vias da performatividade fotográfica.

Palavras-chave: fotografia; performatividade; psicanálise

Referências


- FREUD, Sigmund. *O fetichismo* (1927). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FREUD, Sigmund. *A negação* (1925). In: Vol XVI, 1923-1925: O Eu e o Id, “autobiografia” e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia* [1917 (1915)]. In: Vol XII, 1914-1916: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GERMANO, Beta (org.). *Espaços de trabalho de artistas latino-americanos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- ITURBIDE, Graciela. Entrevista concedida a Naiara Valdano. Woman Art House, 2018. Disponível em <https://womanarthouse.com/2018/05/30/graciela-iturbide/>. Acesso em: 22, set., 2021.

ELIZABETH BISHOP E LOTA SOARES: UM RECORTE SOBRE DUAS IMAGENS DISTINTAS

Rosana Araújo da Silva Amorim¹ - Doutoranda em Literatura e Cultura UFBA/BA.
amorimrosana21@gmail.com

A literatura e o cinema, como formas de linguagem e expressão artística, têm dialogado de maneira cada vez mais próxima. Ao pensar na adaptação do texto de partida, o romance de Carmem Lucia Oliveira, para o filme de Bruno Barreto, podemos considerar que essa recriação no texto de chegada se apresenta com múltiplas possibilidades interpretativas, trazendo “rastros” do texto de partida. É sob esse prisma que a presente comunicação objetiva mostrar o filme Flores Raras como uma adaptação do romance Flores Raras e Banalíssimas. Quanto ao texto-fonte, incorpora-se às categorias de uma metaficção historiográfica, na medida em que se propõe a (re) contar a história de amor entre Elizabeth Bishop e Lota de Macedo Soares, tendo como cenário o Brasil dos anos 1950 e 1960. A escritora fundamenta sua produção em documentos e arquivos pessoais, fontes históricas e relatos de pessoas do círculo de convivência de Lota e Bishop. Com o objetivo de conhecer os caminhos que levaram à criação da obra cinematográfica, com base nos roteiros disponibilizados pela Produtora L.C. Barreto, refletiremos sobre a gênese da referida obra pelo viés da análise dos documentos de processo, utilizando princípios e critérios da crítica genética. O que planejamos é uma reflexão sobre a gênese da referida obra pelo viés da análise dos manuscritos deixados pelos roteiristas, utilizando princípios e critérios da crítica genética. Entendemos que esse processo de análise de transposição entre o texto literário Flores Raras e Banalíssima e o texto fílmico Flores Raras revela que a tão debatida oposição livro/filme tende a se transformar cada vez mais numa relação de “suplemento”, reafirmando que todo texto é completo em si mesmo,

Orientadora: Sílvia Anastácio



mas traz em si as particularidades do olhar de cada autor, inclusive do roteirista que se propôs a ressignificá-lo. Tratamos aqui, especialmente, da construção de personagens, de uma criação que é abordada a partir de indícios materiais, vestígios, rastros criativos do artista, elementos tais que têm a finalidade de atingir uma meta estética. Nesse sentido, as imagens do filme parecem revelar a assinatura e a visão de mundo do diretor para aquela obra em particular. O resultado aponta para um espectador o qual é constantemente lembrado do texto de partida que deu origem à obra que está sendo apreciada: o que se vê diante da tela não é apenas um filme, mas um desdobramento de criações, visto que, antes da filmagem, existem os processos criativos dos roteiros, que dão lugar à versão cinematográfica. Certamente que se trata de um novo discurso, a partir de uma nova lente, que se forma na adaptação, fazendo uso de ferramentas específicas da nova mídia para a qual o texto de partida está migrando. No intuito de ampliar a discussão acerca das possibilidades de adaptação de uma obra, estabelecemos aqui um diálogo entre as teorias que fundamentam a tradução intermediária em paralelo com os objetos de pesquisa – literatura e cinema – circunscritos nesse resumo expandido, na perspectiva de promover o entendimento das linguagens literárias e filmicas. Nessa perspectiva, o filme de Barreto revelou-se uma grande contribuição para que a obra de Oliveira provocasse grande interesse do leitor contemporâneo, trazendo novas reflexões para a historiografia brasileira e, naturalmente, para o próprio contexto da época, que foi palco da trama vivenciada. Essas transposições só vêm confirmar que uma produção artística sempre está em processo, não havendo finitude, ou seja, mesmo que pontualmente finalizada e entregue ao público, a obra poderá ser retomada, por meio de exercícios interpretativos advindos de diferentes olhares. Temos, assim, a noção de produção artística como, nas palavras de Salles (2011), uma forma inacabada, ou seja, a obra é passível de ser revista, numa retomada que se evidencia sob diferentes aspectos. Em nosso caso, no universo da arte cinematográfica, o espectro pode ser ampliado devido aos recursos de reprodução inerentes a essa linguagem, sobretudo pelo forte apelo imagético.

Palavras-chave: literatura; cinema; Lima Barreto


MEU PROCESSO CRIATIVO: DA GRAVAÇÃO AO LIVRO DE ARTISTA

Silvia Ferreira Lima - Prof.^a Dr.^a Artes Visuais Unicamp – SP
silviaferlima@gmail.com

Apresento meu percurso de artista visual recente, com influência da linguagem verbal: meus conhecimentos sobre a poesia concreta e os poemóbiles de Júlio Plaza e Augusto de Campos. Neste caso, cito as explicações de Amir Cadôr de que o poemóbile de Júlio Plaza e Augusto de Campos seguia a proposta de utilizar a linguagem verbal para lhe dar novas características visuais. Logo, o trabalho visual de Júlio Plaza oferecia um novo formato ao livro ou ao poema de Augusto de Campos, poeta que trabalha com a concretude das palavras.

Posso fazer referência a diversos outros artistas visuais que a partir de fins da década de 60 até a década de 70, fizeram trabalhos inovadores. O próprio Amir Cadôr, que organiza um catálogo online com diversos livros de artista num blog da UFMG, apresenta inumeráveis trabalhos e comenta que quando estudou na Unicamp pouco ou nada se dizia sobre livros de artista. Bom, quando estudei em 2015, cheguei a ter uma disciplina eletiva com a artista convidada, Lena Bergstein, que trabalhava com livros de artista. Creio que daí por diante inúmeros artistas contemporâneos trabalharam livros de artista e apresentaram sugestões de eletivas como a própria Rosana Paulino, com um trabalho instigante, tratando do corpo da mulher negra. Atualmente podemos citar o trabalho desenvolvido nesta linha pelas professoras doutoras Luise Weiss e Sylvia Furegatti, sobre livros de artista.

Tive orientação da Prof.^a Dr.^a Luise Weiss, entretanto, foi sobre gravura e não sobre livros de artista. Os livros de artista surgiram como consequência, uma vez que os livros sempre me interessaram, o que acabei estudando depois; não que eu tivesse parado de estudar gravura. Pelo



contrário, estudei entalho de topo com o Luís Carlos Officina, história da gravura e impressão com Cláudio Mubarac e gravura colorida e de matriz perdida com Francisco Maringelli. Cursos que fui fazendo fora da universidade.

Logo, quando aflorou o interesse por livros de artista, procurei todas as referências possíveis; para ouvir e trocar ideias, a internet neste caso ajudou muito; assim como a troca de experiências e a prática. Lembro do conselho que recebi na minha banca de defesa da Prof.^a Dr.^a Lygia Eluf, que o doutorado é apenas o início da formação de um artista-pesquisador. Só agora entendo o que ela dizia. Realmente, comecei a pesquisar muito e a buscar informações em todos os lugares aos quais tive acesso, novamente agradeço à existência da internet, pelo acesso rápido, abundante e disponível a todos. Precisamos aprender a pesquisar. Isso realmente é o mais importante.

Conseqüentemente, neste trabalho, estou me dispondo a contar o meu processo criativo, da obsessão em buscar informações e desenvolver minhas ideias. Utilizando a teoria peirceana empregada por Cecília Salles, em *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (1998,39): “Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista”. Faço uma citação, porém há outras características apontadas pelo trabalho da autora que possuem mais significado para mim, agora que sou artista visual, do que quando iniciei a vida acadêmica estudando as *Galáxias* de Haroldo de Campos em 1995.

O trabalho do artista visual é individual, seu primeiro receptor é ele mesmo, ele só entende seu processo de criação depois que cria. Só podemos teorizar, ou falar de um terceiro, depois de desejar o primeiro e viver o segundo. Neste momento, emprego a tríade peirceana, para colocar o meu papel de escrever sobre o processo desenvolvido ao começar a produção de livros de artista. Num segundo momento, tive várias trocas, como a conversa com o amigo e curador Andrés I. M. Hernández, que sugeriu que eu explorasse a recepção para meus trabalhos de gravura criando livros de artista. A única coisa que ele não imaginava era que eu buscaria informações em vários âmbitos: pesquisando livros, fazendo cursos com encadernadores e especialistas em livros de artista, como: Dominguez

Martin, Estela Vilela, Márcia Rosenberger, Fabíola Notari, Tê Pires; além da participação em diversos grupos de livros de artista, como: Dobras de Si, com Estela Vilela e Ana Fancotti; Ulises Carrion com Marcia Rosenberger, o Grupo de Livro de Artista na Casa Contemporânea com Fabíola Notari e o Bora Encadernar com Tê Pires.

Depois de traçar meu objetivo, parti para a busca de referências e informações e a troca de ideias. Entretanto, conforme esclarece Cecilia Salles em *Gesto Inacabado*, meu processo não acabou. Apenas iniciou uma profícua semiose, com novas representações e novas ideias, explorando novos materiais e nova bibliografia não apenas nacional como a de Amir Cador e Paulo Silveira; ou internacional como: Alisa Golden, Esther Smith, Aldren Watson, Hedi Kyle e Ulla Warchol. Aqui para fazer referência aos livros, que também são importantíssimos aos trabalhos dos artistas. Só que a pesquisa continua com a experiência, a exploração dos materiais, como os tipos de papel, a composição dos signos, as etapas de ações, como: entalhar, dobrar, cortar; a troca de ideias com os colegas e parceiros, daí os grupos; e o relato da especificidade do processo de cada artista.

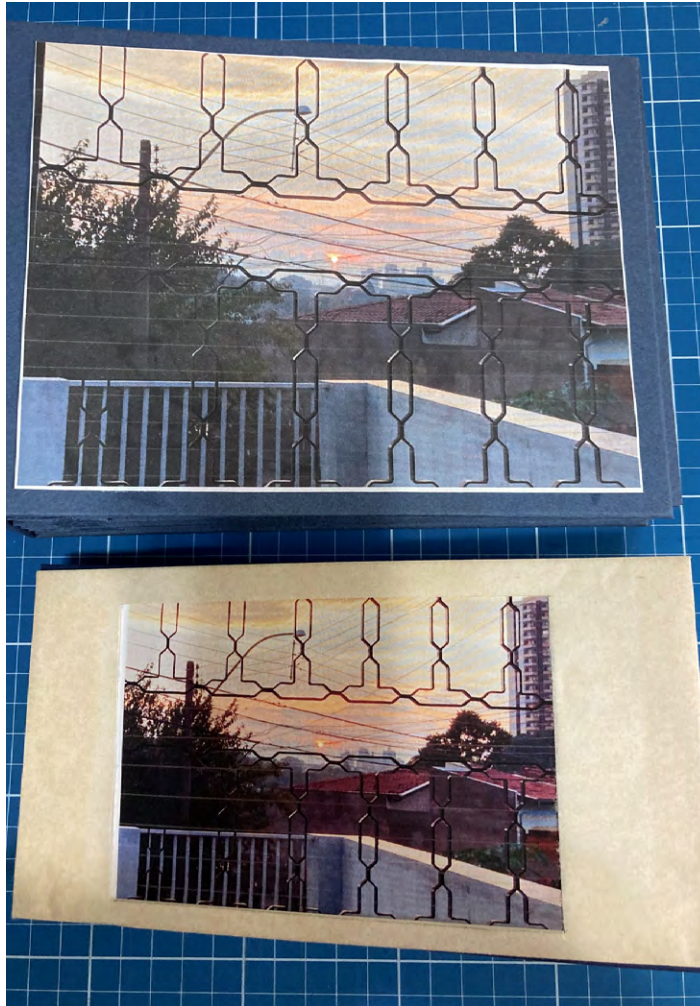
Por fim, acrescento algumas fotografias da artista sobre seu trabalho, o que dá um enfoque ao artigo.



Livro de artista *Fishbone Fold* com capa, conforme orientado pela Estela Vi-
lela, feito em papel reciclável 180g com gravura e escrita de minha autoria,
dimensões 16x10cm.



Livro de artista com duas dobras, orientação de Fabíola Notari, tema:
NOSSA CASA, Grupo de estudo de livros de artista - Casa Contemporâ-
nea, dimensões 21x10cm, papel Hahnemuhle 200g. Referência à música
*Terra! Planeta Água*_Guilherme Arantes.



Dois volumes de livro de artista desenvolvido com fotografia da janela e nove provas de xilogravura de topo colorida com matriz perdida, impresso em papel alta alvura 180g, livros nas dimensões de 20x16x5cm e 10x19x2,5cm. O primeiro feito com papel canson 200g, papel fotográfico e papel alta alvura para as gravuras. O segundo feito com papel canson e papel Wenzhou para montagem dos envelopes, cortados com janelas para as imagens. Duas provas de artista.


Palavras-chave: artes visuais; poesia concreta; linguagem verbal

MONTAGEM E COMPARTILHAMENTO: O PROCESSO CRIATIVO EM STREAMING DE MIGUEL ISSA.

Digmar Jiménez Agreda - doutora pela Pós-graduação em Literatura na UFSC.
ciachama@gmail.com

Carlos Eduardo da Silva - doutorando pela Pós-graduação em Literatura na UFSC.
cae.silva@gmail.com

A presente pesquisa analisa o procedimento do diretor e encenador venezuelano Miguel Issa (1962-) que busca registrar vários dos próprios gestos de criação num website público. Nesse sítio, Issa produz um uma ligação entre um modo de compartilhamento baseado na utilização de uma web semântica e de uma rede de recursos digitais para realizar múltiplas entradas e compartilhamentos projetam-no como um criador transmidiático e interconectado no universo virtual da contemporaneidade; bem como, cria-se um diálogo com o público que ao site acessa, e cria formas de relacionar a obra em criação com a percepção do mencionado público ao material publicizado. No material disponibilizado na web, observam-se aspectos importantes no trabalho de Issa, destacando-se a ênfase dedicada ao trabalho de consciência corporal como eixo fundamental da fusão das linguagens artísticas envolvidas: dança, teatro, música e textos dramáticos para a realização dos espetáculos. Apesar disso, o recorte de pesquisa dar-se-á nos registros disponibilizados de bastidores da criação do monólogo *Gregory, Canal de Fe* (2020). A hipótese de partida considera as diferentes postagens como sendo um *repertório multimídia* de rastros e modos criativos, com formatos variados em suporte *streaming*, tais como: áudios, fotografias, vídeos, sons, podcasts, entrevistas e confissões pessoais sobre os processos de criação do diretor e dos artistas com quem Issa trabalhou. Portanto, percebe-se que o referido website reúne não apenas o material do artista mantenedor, mas o de sua equipe, o que alça tal dispositivo ao nível de suporte para rastros criativos coletivos. Essa característica reforça o aspecto polifônico, intertextual, colaborativo e, portanto, coletivo da arte teatral, em que o gesto criativo não pode ser




individualizado, isolado em uma unidade criadora, mas é atravessado por inúmeras interferências, seja da autora ou autor do drama, da iluminadora ou iluminador, das atrizes ou atores. Cada um dos envolvidos, por si só, já carrega uma incontável teia de outros atravessamentos prévios que desembocarão na sala de ensaios e experimentos. Miguel Issa demonstra profunda compreensão desse princípio ao estabelecer uma conexão entre seu gesto criativo com os dos demais artistas. O problema que impulsiona este trabalho é a percepção de que esses repertórios multimídia constituem-se em uma estratégia de montagem digital utilizada por Issa tanto para reiterar as imagens geradoras de seus diferentes projetos artísticos, bem como para produzir reverberações nas criações a partir dos diálogos que se estabelecerem com os espectadores. Pois, um dos objetivos de revelar vestígios de criação na rede mundial de computadores é produzir um diálogo online, isocrônico, com um possível público ou comunidade de seguidores, que irá fornecer elementos a serem incorporados na criação. A isso, o diretor chama: *dramaturgia do movimento*, isto é, a dinâmica criativa porosa, permeável, que absorve os *feedbacks* do público. Algumas das referências nas quais a pesquisa se apoia são: *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, de Bourriaud (2009); *Teoria da Vanguarda*, de Bürger (2012); *Processos de criação em grupo*, de Salles (2017); *Navegar no ciberespaço, Linguagens líquidas na era da mobilidade, Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir, Redes sociais digitais e Temas e dilemas do pós-digital*, de Santaella (2004, 2007, 2010, 2013 e 2016); por fim, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, de Wiener (2019).

Palavras-chave: Crítica Genética, Dramaturgia do Movimento; Montagem; Estéticas Tecnológicas.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SALLES, Cecília A. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. A estética das linguagens líquidas. In: SANTAELLA, Lúcia; ARANTES, Priscila. (Org.). **Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Redes sociais digitais**. São Paulo: Paulus, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação**. São Paulo : Paulus, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Temas e dilemas do pós-digital**. São Paulo: Paulus, 2016.

WIENER, Norbert. **Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine**. 2. ed. Cambridge: MIT Press, 2019.

POEMAS TRIDIMENSIONAIS EM PAPEL PLANO

Carolina Zuppo Abed (USP-SP)
carolina.abed@gmail.com

Uma instalação interativa pode ser um poema? Um projeto de exibição de instalações poéticas, composto apenas por seus rascunhos, sem nunca sair do papel, pode guardar em algum nível sua pretendida tridimensionalidade? Nesta comunicação, serão apresentados os rascunhos e as anotações da exposição “Passatempoemas” (o nome foi suprimido para não haver identificação), um projeto de instalações que tem como objetivo proporcionar experiências poéticas a partir da interação do público com a obra. A exposição foi concebida como parte do projeto de mesmo nome, contemplado pelo ProAC de 2019, em complemento à publicação do livro “Passatempoemas: desafios verbo-lógico-matemáticos”. Devido à pandemia de Covid-19, porém, todas as exposições foram canceladas, sem previsão de novas datas nem garantia de sua realização futura. A partir dos esboços e das anotações resultantes do processo de criação das instalações, pretende-se levantar a discussão em torno do valor desses documentos como literatura. Seria possível extrair alguma experiência poética a partir da incursão pelos cadernos da autora?

A proposta de “Passatempoemas” em ambas as frentes – tanto no livro quanto na exposição – é articular o lúdico ao poético, por meio de poemas-charada que demandam participação ativa do leitor; este deve descobrir a lógica de funcionamento de cada texto para construir seu sentido, oculto à primeira vista. Sem essa participação, pode-se dizer que os poemas sequer existem até que alguém os realize. A ação do público, então, é tão criadora quanto a da autora. A obra pretendeu questionar e ampliar o conceito de poema, recuperando algumas proposições da poesia concreta (cf. Campos et. al., 1987) e do poema//processo (cf. Cirne, 1968), buscando atualizá-las e ampliar suas possibilidades. Avizinhada também aos experimentos oulipianos, intentou construir uma literatura

“ludicamente séria e seriamente lúdica” (Fux, 2011, p. 28), investindo na dimensão brincante da poesia que se constrói unicamente na interação entre texto e público.

Ora, se desde a sua concepção o projeto mantinha no centro de seu horizonte de preocupações a ideia de expandir a noção do que é e do que pode ser um poema, talvez os próprios esboços de instalações, com suas instruções de montagens, tamanhos e materiais, bem como as explicações sobre a dinâmica de resolução de cada charada poética, possam ter valor literário, configurando uma espécie muito *sui generis* de poesia visual. Cabe aqui lembrar a distinção entre poesia – conceito abstrato – e poema – objeto de linguagem – proposta pelos pensadores do poema//processo. Importa, aqui, então, não apenas entender se existe uma dimensão poética nesses documentos, mas se eles podem aceder ao conceito de poema tal como pensado por essa corrente de escritores, “ressaltado por seu aspecto material, tátil, passível de ser manipulado, rasgado, notado pela possibilidade da transformação, manipulação e processo” (Nóbrega, 2017, p. 12). Esta comunicação pretende colocar à prova esse material, expondo-o a um público de primeiros leitores que poderão dialogar com ele; público este essencial para que a intenção literária se realize (ou não se realize).

Palavras-chave: Concretismo brasileiro. Poema processo. Literatura contemporânea. Instalação artística.

Referências

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CIRNE, Moacy. Duas ou três coisas sobre o Poema/Processo. *Revista Ponto 2*, Rio de Janeiro, 1968.

FUX, Jacques. O ludicamente sério e o seriamente lúdico de Georges Perec. *Criação e Crítica*, São Paulo, n. 6, p. 28-43, 2011.

NÓBREGA, Gustavo (org.). *Poema/processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

A PESQUISA DA EXOGÊNESE DE UMA OBRA COMO PROCESSO SOCIAL

Rosie Mehoudar - Pesquisadora independente

rmehoudar@uol.com.br

O número 51 da revista *Genesis*, publicada pelo ITEM no início de 2021, tem por tema o conceito de Exogênese, forjado para se opor, complementarmente porém, ao de Endogênese, e para ser algo como o conceito de intertextualidade aplicado à crítica genética¹. Cabe a Pierre-Marc de Biasi e a Céline Gahungu a direção do número, bem como os textos, editorial incluso, que situam esse conceito.

Será então necessário, no simpósio, primeiramente parafrasear a noção de exogênese de Biasi e Gahungu, mostrando como ela dialoga com as de endogênese e de intertextualidade, para em seguida, no rastro ainda de questões postas por este número da revista, contar como foi minha experiência de exploração da intertextualidade ou exogênese de *Igitur*, de Mallarmé, e como isso define, a meu ver, uma ética de exploração conjunta e social de uma obra, que se refletirá necessariamente em campos da produção intelectual externos à crítica genética, mas a ela conexos, como a tradução, a história literária e a filosofia.

A Exogênese diria respeito aos documentos exteriores, aos quais o autor teve acesso, que convergem de algum modo para o processo de gênese


¹ Nascida a partir da descoberta e estudos dos manuscritos de Heine, por volta de 1969, com Louis Hay, sob os auspícios do CNRS. A equipe de pesquisa originaria o CAM, Centre d'Analyse des Manuscrits, por volta de 1974, ao qual foram se unindo especialistas de outros escritores (Proust, Zola, Flaubert, Valéry, Nerval-Baudelaire, Joyce, Aragon e Sartre). *Essais de Critique Génétique*, obra coletiva de 1979, formalizaria a nova corrente crítica. Ver: <<http://www.item.ens.fr/hay/>> e <<http://www.item.ens.fr/historique/>>. O conceito de exogênese se teria originado no seio das discussões do CAM, que em 1982 se transformaria no ITEM, Institut des Textes et Manuscrits Modernes.

de um texto que ele está escrevendo. Já a endogênese diz respeito aos processos internos de transmutação do que está sendo escrito.

Qual é a diferença entre o conceito de intertextualidade e o de exogênese? O segundo surge em 1979 (com Raymonde Debray-Genette², fundadora da equipe Flaubert do então CAM e atual ITEM) depois do primeiro (em 1966, com Julia Kristeva), na esteira dele, mas toma o texto em processo como objeto. Biasi e Gahungu distinguem, na obra acabada, uma intertextualidade autoevidente e óbvia – em citações, por exemplo – e uma intertextualidade cujas marcas foram já deglutidas pelo *scriptor* a ponto de se tornarem invisíveis. O trabalho que permitiu essa deglutição e invisibilidade poderia ser melhor rastreado nos manuscritos, e ser visto, portanto, como parte dos processos de exogênese, mas também de endogênese, uma vez que há um trabalho interno ao texto.

Concordo com tal distinção, é claro, mas reparo que mesmo nos manuscritos as referências intertextuais podem ser já bastante cifradas. Cabe então ao pesquisador, mergulhado na lógica de sua obra, ir caminhando de um indício a outro, lendo textos fora sobre o assunto aos quais tal lógica e indícios remetem, e tudo isso com uma grande cautela para rastrear com alguma segurança o campo dialógico da obra. Vale aqui uma precisão. O campo dialógico da obra pode ter a ver: (1) com os possíveis ou prováveis diálogos do autor com as marcas da cultura acessíveis em seu tempo (mesmo que provindos de um longo tempo anterior); (2) com marcas desconhecidas dele, mas às quais seu texto pode remeter para o leitor, e que não caberia situar exatamente na gênese do texto. Para que esse trabalho aparentemente positivista de situar ou não em sua gênese um termo de diálogo acordado pelo texto? Talvez por uma cautela de honestidade, e porque geralmente um tesouro de Ali Babá (metáfora de Biasi), como “fonte” significante do texto, leve a uma prospecção que permitirá compreender muitos elementos deste. Mesmo assim, a diferença com a atitude positivista é que nos tranquilizamos com hipóteses de leitura e com alguma incertitude ou mistério feliz subjacente a elas.


² Hulle e Crowley (ver Referências).



Quanto mais avança o estudo da endogênese de um escrito, mais os possíveis caminhos de diálogo com textos de fora se evidenciam, mais o escrito nos leva a buscar textos que possam clarear esse diálogo. O método de penetrar o texto, sair para outros, voltar para ele, repetidamente, leva a certas conclusões. Uma: quanto maior é a cultura literária, filosófica, mitológica, histórica do crítico literário, maior sua capacidade de intuir camadas dialógicas do texto, que lhe permitem apreciá-lo com mais intimidade, e perceber sua proposta de sujeito: a máquina de gozo que ele propõe, apoiada em quais “tatuagens”. Em outras palavras: é provável que a máquina do gozo conte, em sua estruturação, com marcas significantes legadas pela cultura – e assim se explicaria, por hipótese, a necessidade de uma filiação simbólica fixada em figuras (como os *tatoos*, tão atuais). Estas mobilizariam o sujeito de uma certa forma, criariam identificações enquanto um ideal do eu a ser buscado nas ações do dia a dia, em seus bastidores anímicos.

Por mais que o prazer do escritor se dê em seu trabalho com a linguagem, ele também se filia ou busca filiar-se a uma palavra desencadeadora do Real para além ou aquém linguagem, procurando por uma arquitetura interior que propicie uma *jouissance* na vida e no seu trabalho de escrita. Isso implica que o escritor lance mão de formulações e símbolos de tal arquitetura, disponíveis em parte no contato com sua cultura e sua história³. Tal matriz filosófica ou epistêmica, por assim dizer, subjaz ao trabalho com o significante operado por um escritor. Georges Poulet (1902-1991), crítico literário belga da Escola de Genebra, em seu *Estudos do Tempo Humano*, não deixa de se aproximar das matrizes subjetivo-culturais da percepção e da escrita. Não se trata porém, aqui, de opor a análise da consciência do autor à análise formal do texto, como se diz que a Escola de Genebra fazia, mas de buscar discernir (talvez um pouco como Barthes anunciava em *O prazer do texto*), em autores pilares da invenção e da experimentação formal, as equações da subjetividade e

³ Tal ideia tem relação ou poderia conversar com a proposta do algoritmo S3 por Philippe Willemart (suplementar aos S1 e S2 lacanianos), em “Como se constitui a escritura literária”, in Zular (2002).



do gozo que vão sendo produzidas pelo texto, e que agiriam nos bastidores do trabalho com a forma. Uma vez que essas equações fazem uso de determinados signos culturais, que elas os buscam, os transmutam, a exogênese ou a intertextualidade resulta praticamente estrutural àquelas obras revolucionárias (ou quiçá a quaisquer textos literários), tendo a ver com os seus andaimes secretos⁴.

Desbravar a intertextualidade de uma obra, ou sua exogênese, é um trabalho imenso, que só pode se efetuar bem num processo social, um leitor-pesquisador aproveitando as descobertas dos demais para não ter de redescobrir a roda. Ressalve-se que sagrado sempre será o primeiro contato de um leitor com seu texto querido, e a fidelidade aos próprios caminhos que ele faz no texto. É extremamente perigoso o domínio que um especialista reputado pode ter da recepção de uma obra. A volta às origens do texto sempre parece se impor – como se vê no retorno à bíblia, a Marx, a Freud etc. Não obstante, mesmo que os críticos leiam uma obra com suas próprias injunções, suas contribuições não são dispensáveis. Cabe à própria crítica continuamente filtrá-las, apontar possíveis limites sob o amparo, também, do estudo da exogênese da obra. Vale aqui, sublinhe-se, buscar na lógica do próprio texto as marcas dialógicas verossímeis.

No tocante a Mallarmé, uma enorme profusão de marcas da cultura é metabolizada, mas precisamos nos aproximar dessa cultura, conhecê-la pouco a pouco. O mesmo raciocínio valeria para inúmeras obras poético-filosóficas importantíssimas e cuja leitura ainda é muito redutora, como é o caso da Poesia Trovadoresca.

⁴ Sobre os andaimes secretos, vale ler a bela passagem de Mallarmé:

“Je révère l’opinion de Poe, nul vestige d’une philosophie, l’éthique ou la métaphysique, ne transparaît; j’ajoute qu’il la faut, incluse ou latente. Éviter quelque réalité d’échauffage demeuré autour de cette architecture spontanée et magique, n’y implique pas le manque de puissants calculs et subtils; mais on les ignore, eux-mêmes se font, mystérieux exprès. Le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d’images. Quel génie pour être un poète; quelle foudre d’instinct renfermer, simplement la vie, vierge, en sa synthèse et loin illuminant tout. L’armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu’il n’est moins beau de composer, que les vers.” (Oc2, p. 659)

Em resumo, expor o conceito de exogênese e dialogar com ele será o objeto inicial da apresentação no simpósio. Procurarei, em seguida, contar meus achados de 2009 sobre o destino da biblioteca de Mallarmé, retomando o fio a partir do relato de Angus Kennedy publicado em 2007 a partir de uma pesquisa por ele realizada em 1963. São achados (os de 2009) que infelizmente não puderam ser continuados antes que a biblioteca se fracionasse mais ainda, após a morte de uma das herdeiras do poeta francês. Mesmo assim, é importante dar notícia deles, bem como de aspectos da marginália de alguns livros da biblioteca, para o futuro pesquisador. Aponto também a importância de buscar a história de pequenos retratos de familiares do autor presentes no Musée Départemental S. Mallarmé, em Valvins.

Palavras-chave: Mallarmé, exogênese, endogênese, intertextualidade, biblioteca, marginália, retratos de família.

Referências

BIASI, Pierre-Marc de; GAHUNGU, Céline. « La dynamique de l'exogenèse », *Genesis* [En ligne], 51 | 2021, mis en ligne le 04 janvier 2021. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/genesis/5540>>. Acesso em: 20 out. 2021. (DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.5540>).


GENESIS, n. 51. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/genesis/5484>>. Acesso em: 20 out. 2021.

HULLE, Dirk Van; CROWLEY, Ronan. New Quotatoes: Joycean Exogenesis in the Digital Age. Chapter 14, de Dirk Van Hulle: *A James Joyce Digital Library*. Disponível em:

<https://www.google.com.br/books/edition/New_Quotatoes_Joycean_Exogenesis_in_the/6wAKDAAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=exogenesi+s+critique+genetique&pg=PA226&printsec=frontcover>. Acesso em: 12 out. 2021.

ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes). Textos sobre história da crítica genética e seu fundador, Louis Hay. Disponível em: < <http://www.item.ens.fr/historique/>> e <<http://www.item.ens.fr/hay/>>. Acesso em: 12 out. 2021.

KENNEDY, Angus. Catalogue partiel de la bibliothèque de Mallarmé à Valvins. *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, vol. 4, Automne 2007, p. 155-214.



MALLARMÉ, S. Œuvres Complètes. Org. par Bertrand Marchal. Vol. 1 e 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, 2003. (abreviações: Oc1 e Oc2)

WILLEMART, Philippe. "Como se constitui a escritura literária", in Zular, Roberto. Criação em processo: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.


A FOTOGRAFIA E A PINTURA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS ROMANCES DE ÉMILE ZOLA

Aline Magalhães dos Santos Silvério Ishiib. Doutoranda no PPG-LETRA USP
aline.magalhaesdossantos@gmail.com

A relação de Zola com os artistas, em sua maioria pintores que buscam a modernidade pictural, data muito antes do início de sua carreira como romancista. Zola, desde sua infância, mantinha uma relação de amizade muito próxima com o pintor Paul Cézanne. Data então desde esse momento o interesse de Zola pela pintura, que vai se ser desenvolvido mais profundamente em sua teoria estética e nas trocas com seus amigos pintores. Zola procura capturar o momento. Esse momento pode ser tanto captar a impressão ao ver um quadro nos salões ao longo de sua carreira, na brevidade das notas que toma para a construção de seus romances à partir da observação das técnicas impressionistas da pintura de seus amigos, no instante ao mesmo tempo fugaz que é retido pela fotografia, mas que passa a ser perene no papel. Zola quer fixar a fugacidade do tempo e para isso se utiliza da pintura e ao final de sua carreira da fotografia para o processo de criação de seus romances.

Zola sempre procurou traduzir em literatura o que faziam seus amigos pintores, mas é em seu romance *L'Oeuvre* que podemos notar de forma mais contundente a utilização das técnicas de pintura, observadas durante quarenta anos de carreira, em todo o processo de escrita em que o escritor procura ser o grande pintor que nunca conseguiu ser. O romance *L'Oeuvre* passa não só a ser um romance sobre a pintura, mas se torna uma escrita da pintura ao mesmo tempo que uma recusa dela ao fazer de seu protagonista, Claude, um pintor fracassado.

É nesse momento, nessa recusa, que a fotografia aparece para Zola como uma forma de ser o artista, não mais através da pintura, mas dessa nova arte, que ele sempre procurou ser. É na fotografia que ele



pode atingir – e praticar- a sua obra-prima e toda as técnicas que ele julgava essenciais e que foram deixadas à parte pelos seus amigos impressionistas

O ato de fotografar seria então uma revanche sobre a pintura? Em seus sete mil clichês Zola pode mostrar aquilo que procurava num artista durante toda a carreira: o temperamento. É nessa nova forma de expressão que o escritor pode de certa forma “corrigir” aquilo que ele não concorda em seus amigos, ou rememorar as técnicas tão apreciadas por Zola e deixadas de lado por seus amigos pintores. As fotografias de Zola estão impregnadas das técnicas utilizadas no início do movimento impressionista que o escritor, em sua juventude, julgava como sendo os princípios norteadores e interessantes da nova pintura que surgira: a luz e os temas do cotidiano retratados nos levam a crer que é na fotografia que Zola pode concluir seu projeto de obra-prima, sua própria impressão

O objetivo desta comunicação é procurar entender como a fotografia e a pintura são essenciais para o processo de criação dos romances e para construção da teoria estética de Émile Zola.

Palavras-chave: fotografia; pintura; Émile Zola.

O QUE A PESQUISA SOBRE OS CADERNOS PROUSTIANOS NOS CONTAM

Dra. Carla Cavalcanti e Silva


Professora do Programa de Pós-graduação em Letras – UNESP/Assis

carla.cavalcanti@unesp.br

O fundo Marcel Proust, localizado na Biblioteca Nacional da França (BnF), conta com um material bastante vasto. Em relação aos cadernos de rascunho, temos 75 documentos, dos quais, 62 foram doados à BnF pela sobrinha do escritor, Suzy Mante-Proust, em 1962, e os demais cadernos (63 ao 75), vendidos em 1983 pelo colecionador Jacques Guérin. Além desses suportes, encontramos vinte cadernos numerados por Proust com algarismos romanos, intitulados pelos pesquisadores de *cahiers de mise au net*, documentos mais próximos dos textos publicados, onde o escritor continuava a criar e a dar forma ao seu romance, compondo novas passagens e passando a limpo textos já elaborados nos cadernos de rascunho e, para agilizar o processo de composição, colava inúmeras folhas dos cadernos de rascunho nesses suportes de *mise au net*.

Além desses materiais supracitados, encontramos no fundo da BnF as provas dos romances, quatro cadernetas e inúmeras folhas avulsas que, segundo os críticos genéticos proustianos, caíram dos cadernos, massivamente manipulados e fragilizados seja pelo escritor, seja por seus secretários, quando recortavam ou arrancavam folhas para colá-las em outros suportes.

É sabido que a forma com a qual o escritor francês lidou com esses suportes é bastante singular. Construindo sua obra por fragmentos, Marcel Proust dava diferentes destinos aos seus cadernos de rascunho, dividindo-os entre (1) cadernos de rascunho propriamente ditos, nos quais criava uma série de episódios, imagens e diálogos que seriam reescritos em outros cadernos; (2) os cadernos de montagem, nos quais o escritor recopiava passagens dos cadernos de rascunho, dando certa unidade romanesca



aos fragmentos e (3) os cadernos de bordo, utilizados para Proust acompanhar e reescrever passagens que estavam sendo editadas.

O projeto de edição desses documentos faz parte do Projeto Internacional BnF-Brépols Publishers, cujo objetivo geral é a edição crítico-genética dos 75 cadernos de rascunho do escritor. Estabelecido entre a Biblioteca Nacional da França (BnF) e a editora belga Brépols Publishers, o projeto institui parceria entre pesquisadores franceses, japoneses e brasileiros e a Equipe Proust do Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM).


Dentre os 75 cadernos de Proust, o *cahier* 52 é bastante peculiar. Documento dedicado à criação do romance *Sodoma e Gomorra*, trata-se de um caderno de montagem cuja maior parte das folhas foi arrancada e colada nos cadernos de *mise au net* I, II e III. Para fins de edição e diante de um suporte tão “mutilado” como o *cahier* 52, há que se proceder a uma reconstituição do documento, ou seja, apresentá-lo o mais próximo possível de seu formato original antes do deslocamento das folhas. Cumpre salientar que essa reconstituição se dá somente por meio da edição crítico-genética e jamais no documento autêntico, já restaurado pelos conservadores da Biblioteca Nacional da França.

É dentro deste cenário de pesquisa, e partindo dos cadernos 52, I, II e III e da experiência de edição genética desses documentos, que podemos traçar ao menos duas frentes de leitura: a primeira referente à maneira com a qual o escritor criava e agenciava seus textos dentro dos suportes descritos; a segunda, à luz das reflexões de Jacques Derrida sobre arquivo, como esses suportes da escrita proustiana, ao adentrarem na Biblioteca Nacional da França, sofrem consideráveis alterações feitas com o intuito de salvaguardá-los, ocasionando, por vezes, certos apagamentos em sua materialidade.

A “ESCRITA DE SI” COMO CONSTRUÇÃO DA “SUBJETIVIDADE ESTÉTICA” NAS CARTAS TROCADAS ENTRE GIUSEPPE VERDI A ARRIGO BOITO.

Carlos Eduardo da Silva
Doutorando pelo programa de Pós-graduação em Literatura
da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
cae.silva@gmail.com

A presente investigação dedica-se a reconstruir o paradigma romântico de subjetividade estética a partir da “escrita de si” manifestada nas cartas do compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901) trocadas com o seu último libretista, o poeta e também compositor, Arrigo Boito (1842-1918). Para tanto, essas cartas são abordadas sob dois aspectos importantes, a saber: “escrita de si”, conforme elaborado por Michel Foucault; e a “subjetividade estética”, de acordo com a obra de Karl Heinz Bohrer. Segundo Foucault, a arte de viver bem, tão almejada pelos gregos e romanos da antiguidade clássica, fundava-se sobre dois pilares: a máxima délfica do “conhece a ti mesmo” e um outro axioma menos lembrado, o “cuidado de si”. A junção de ambos constituía o que se denominava *technê tou biou*, ou, arte de viver, cujo fim estabeleceria o princípio da espiritualidade helênica, qual seja, a felicidade e a paz interior. Dessa forma, para se atingir tal qualidade de existência seria necessário um conjunto de buscas, práticas e experiências tais como as purificações, as ascetes, as renúncias, as conversões do olhar, as modificações de existência, etc. Dentre essas práticas, Foucault estabelece que a escrita desempenhou um papel muito importante por muito tempo, pois aparecia associada à «meditação», ao exercício do pensamento sobre ele mesmo e que reativa o que ele sabe. A prática do «cuidado de si» pode remeter a um egoísmo incompatível mesmo com a prática epistolar, mas não está desconectada com o cuidado com o outro, ao contrário, as duas práticas se complementam na medida em que a existência do outro exerce uma interferência na conduta do sujeito que também constitui seu modo de sujeição a partir da visão



do outro. E na escrita esse constrangimento tem local nos movimentos interiores da alma. Assim, de acordo com Foucault, a carta que se envia age, por meio do próprio gesto de escrita, sobre aquele que a envia, assim como pela possibilidade que opera da leitura e releitura, também age sobre aquele que a recebe. Nesse sentido, escrever é mostrar-se ao outro e dar-se a conhecer, em certa medida. Isso significa que a carta, enquanto prática de enunciação, materializa e condensa um discurso sobre si que é ao mesmo tempo edição e montagem (a maneira de oferecer-se ao olhar de outrem por meio do que se diz sobre si mesmo) e a revelação de um olhar que se lança sobre o destinatário. Nessa direção, o crítico e filósofo, Bohrer, ancorado em Friedrich Schlegel, concebe a “subjetividade estética” como um modo de subjetivação construído não em um ato ou evento, mas a partir de um discurso escrito, das cartas. Remontando o pensamento desse autor alemão, especialmente no Romantismo, as cartas trocadas entre artistas condensavam uma visão de si mesmo que estabelece uma conexão com a visão contemporânea de subjetividade. Assim, o que se concebe hodiernamente como sujeito tem suas origens na percepção do eu literário elaborado naquelas missivas. Além disso, essa referida subjetividade necessita ser sentida, percebida, lida, observada, assistida, enfim, precisa do outro, da carta como palco, pois é esteticamente apreendida. Logo, as cartas trocadas entre o maestro italiano e seu último libretista, o poeta Arrigo Boito, oferecem um rico material para observar-se um meticoloso processo de escrita de si que resulta na nossa percepção do que seria a subjetividade de ambos artistas, bem como, a relação ética presente nessa relação estética. O fundamento teórico será obtido no texto *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, de Bohrer; e nos *Ditos e Escritos IV, V, IX, X, A Hermenêutica do Sujeito, o Governo de si e dos outros e A coragem da verdade*, todos de Foucault; e o corpus completar-se-á com as cartas existentes no Carteggio Verdi-Boito, organizado pelo *Istituto Nazionale di Studi Verdiani*.

Palavras-chave: Ética, Cuidado de Si; Escrita de Si; Epistemologia; Modos de Subjetivação.

Referências

- BOHRER, Karl Heinz. **Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität.** Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **O Governo de si e dos outros.** Tradução de Eduardo BRANDÃO. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.
- FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito.** Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Annus Muchail. 3a.ed. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.
- FOUCAULT, Michel. As Técnicas de Si. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.), **Ditos e escritos, volume IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade.** Tradução de Abner CHIQUIERI. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 264-296.
- FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). **Ditos e escritos, volume V: ética, sexualidade, política.** Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 3a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. V, 2017a. p. 258-280.
- FOUCAULT, Michel. O Cuidado com a Verdade. In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). **Ditos e escritos, volume V: ética, sexualidade, política.** 3.ed. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. V, 2017b. p. 234-245.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão técnica de José Augusto Guihon Albuquerque. 8a. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- PLATÃO. Primeiro Alcibíades. In: NUNES, Benedito; PINHEIRO, Victor Sales. **Primeiro Alcibíades. Segundo Alcibíades.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2015. p. 43-170.
- PLATÃO. **Apologia de Sócrates.** Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.
- SOUZA, Marcel Alcleante Alexandre de. A ÉTICA DA RESPONSABILIDADE PARA O MEIO AMBIENTE. *Revista Educação Ambiental em Ação*, Novo Hamburgo/RS, n. 38, 10 set. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3eK19df>>. Acesso em: 29 out. 2020.

A ESCRITA DA FALA AS ANOTAÇÕES DE AULA DE ROLAND BARTHES


| Claudia Amigo Pino - Universidade de São Paulo
hadazul@usp.br

Nesta apresentação, pretendemos discutir um suporte pouco conhecido da criação: as anotações de aula. Esses documentos não têm como objetivo direto se tornar livros ou artigos, mas produzir uma fala, a fala do professor, que não deixa de ser um trabalho público, já que é dirigido a uma audiência.

Para a análise do material e a discussão desse suporte, pretendemos abordar as anotações de aula de Roland Barthes para o seminário que ele ofereceu de 1962 a 1977 na École Pratique de Hautes Études, disponíveis na Biblioteca Nacional da França, em Paris. Nesses documentos, será possível observar várias formas assumidas por esses documentos.

Nos primeiros seminários, ele concebia a aula como uma forma de dividir com os alunos uma pesquisa em curso. As anotações de aula dão conta de muitas leituras e reflexões, organizadas de forma didática a partir de explicações, tabelas, desenhos etc. Elas podem se tornar textos publicados sem muita necessidade de adaptação, o que de fato aconteceu no caso da obra *Elementos de semiologia* (1965), oriunda do primeiro seminário de Barthes “Inventário dos sistemas de significação contemporâneos” (1962-1963). Nesse sentido, o documento torna-se quase um manuscrito em estágio final de uma obra.

Algumas anotações são mais densas e dão conta de um trabalho de pesquisa mais aprofundado, porém elas não se tornaram obras de referência de Barthes, mas foram a base de obras diferentes que ele elaborou mais adiante. Nesse sentido, a anotação de aula se torna um lugar de procura de soluções para problemas teóricos. Esse é o caso dos seminários sobre retórica de Barthes (1964 a 1966), que são suporte para a sua proposta de análise estrutural da narrativa.



Nos seminários a partir de 1970, Barthes começa a ter uma nova relação com a sua fala. Ele percebe que a fala do professor é uma forma de imposição de um poder, “a fala é a lei”, enquanto a escrita literária é uma forma de subverter as posições de poder. Ele percebe que a atividade da crítica e do professor de literatura entram em contradição com a atividade do escritor. A partir desse momento, ele propõe “escrever a sua fala”, ou seja, produzir uma experiência subversiva em sala de aula, próxima da literatura.

É o momento de seus seminários experimentais, “Sobre a tese e a pesquisa” (1972-1973), “O léxico do autor” (1973-1974) e “O discurso amoroso 1 e 2” (1974-1976). Nesses casos, a anotação de aula não será nada semelhante às explicações de leituras, com tabelas e desenhos, como nos primeiros seminários. Ela estará muito mais próxima da preparação de uma performance, em que Barthes é encenado como personagem e os alunos devem interagir com ele a partir da discussão de temas, em que eles também são implicados.

Nesta apresentação, espero poder mostrar as diferentes formas tomadas pelas anotações de aula de Barthes, e discutir os seus diferentes aspectos: explicação, esquematização, busca de soluções teóricas, subversão, performance, roteiro, implicação do professor e do aluno.


DO PALCO AO TEXTO: NÚCLEO NU E A ESCRITA PERFORMATIVA

Lucas Miyazaki Brancucci - Universidade de São Paulo
lucmiyazaki@gmail.com

Uma das viradas recentes no pensamento sobre a linguagem deu-se justamente a partir de estudos de John Langshaw Austin (1974), no que se refere à já bastante conhecida teoria sobre performatividade: os enunciados linguísticos não apenas servem para descrever uma realidade prévia, ou o estado das coisas, mas também executam ações, “fabricam” a realidade. Esse conceito, para além da filosofia da linguagem — que chegou a influenciar teorias do gênero, em filósofas como Judith Butler (1999), e tecer pontos chave do pós-estruturalismo —, passou a funcionar como um significante expandido a diversos campos dos saberes.

Em âmbito estético, tal entendimento filosófico-linguístico impulsionou práticas que já vinham redimensionando a ordem institucional da arte — desde experimentações vanguardistas do início do século XX (AGUILAR; CÂMARA, 2017) —, e assinalando um novo paradigma a partir dos anos 60, no que diz respeito à produção e recepção do trabalho artístico. Momento este no qual podemos reconhecer uma “viragem performativa”, tal como ensaia Erika Fischer-Lichte (2019), crítica de teatro e quem propõe a noção de estética performativa.

No teatro, especificamente, dentre as questões recorrentes do performativo, está uma abordagem cujo ponto de partida é “propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata” (ibid). Ainda que tal experiência do real possa ocorrer em qualquer manifestação teatral, por mais “tradicional” que seja, no âmbito performativo assinala-se a produção de presença como intenção de gestos que, no acontecimento artístico, tornam-se atos autorreferenciais. Nesse sentido, há um deslocar sócio em comparação



com o fabular “tradicional” de uma peça, uma vez que artistas não mais “comunicam” ou “ficcionalizam” (por mais que estéticas performativas não deixem de narrar e elaborar histórias) mas fazem transbordar, para a cena, o real de seus corpos: produzem cada vez mais acontecimentos, em vez de “obras de arte” (ibid).

As dramaturgias surgidas no interior desse processo de teatro performativo, também devem sofrer mutações ao ponto de poderem, enquanto textos, “expressar as novas contradições da realidade”, modificando a “estrutura textual” do drama moderno, como defende Sílvia Fernandes (2010). Há, dentro outros elementos, uma diluição do referente histórico, desdramatização, subjetividade migratória, indeterminação dos sentidos, movimentos de justaposição; tudo isso, apontando para a potência material do texto enquanto gesto autônomo, com sua plasticidade própria.

A relação com a dramaturgia do teatro contemporâneo é, portanto, um ponto que interessa quando pensamos a atividade do escritor de literatura imerso em práticas performativas. O que seria uma escrita performativa? Um material textual que possibilita a abertura ao acontecimento real, ou seja, a própria presença enquanto texto? Uma forma de ler textos que já articula a ideia de “transbordar para a cena”? Ou uma posição específica do autor frente à prática de escrita, esta vista como uma performance?

Partindo-se da encruzilhada entre teatro performativo, suas dramaturgias e a escrita narrativas (romances e contos), instâncias estas nas quais este autor se vê imerso, iniciou-se um processo de recepção, estudo e verticalização para se pensar uma escrita performativa de literatura.

Tendo pesquisado, desde fevereiro de 2021, diversas práticas performativas de escrita no Núcleo Nu de escrita performativa (formado por um diretor de teatro, uma dançarina e dois escritores), uma quantidade bastante considerável de materialidades e suportes de escrita emergiram. Registros de vídeos sobre *action writing*, sobre leituras de poemas, desenhos em cadernos e práticas de dança e execuções de “programas performativos”, culminaram todos em materialidades de escrita, dando-nos pistas para se traçar um pensamento possível de como atuar performativamente no campo da literatura

É partindo dessa malha de resíduos de processos performativos, feito no Núcleo Nu, que será possível compartilhar um resultado material sobre a escrita performativa, bem como propor uma possível definição sobre essa modalidade de literatura.

Palavras-chave: Estética performativa; procedimentos de escrita; literatura comparada.

Referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017

AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1975.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1999.

FABIÃO, Eleonora. "Programa Performativo: o corpo-em-experiência" in: *ILINX Revista do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP: #4, 2013)*

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.


FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Trad.: Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

Lima Barreto em seus papéis

Giovani T. Kurz — doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução (DLM-USP)
gtkurz@usp.br

É conhecida a abertura da crônica “Essa minha letra...”, em que Lima Barreto se mostra consciente da sua péssima caligrafia: “A minha letra é um bilhete de loteria”. Mais do que uma reflexão sobre a escritura, é o caráter material do gesto que o assalta — “Mude de letra, disse-me alguém”; “Outro conselheiro disse-me: escreva em máquina. Ponho de parte o custo de um desses desgraçosos aparelhos, e lembro aqui os senhores que aquilo é fatigante, cansa muito [...] escrever a pena e passar a limpo em máquina”. A caligrafia, enfim, é “esse meu inimigo, essa traição que está nas minhas mãos, esse abutre que me devora diariamente a fraca reputação e apoucada inteligência”. Esta crônica de 1911 não é o único texto de Lima Barreto a tematizar a escritura; o tempo todo há jornalistas, escritores e escrevinhadores em sua literatura. Além disso, a própria atividade de escrever é motivo constante da sua prosa de não-ficção. Destaca-se, nesta esteira, a obsessão de Lima em reescrever, refundir seus textos dentro de um projeto literário amplo, em cujo centro há convicções linguísticas fundadas numa ideia dissonante da leitura. O caso de “Clara dos Anjos” é emblemático. O romance, publicado de maneira seriada em 1923-4, é apenas a etapa final de um processo amplo de refundições do mesmo projeto, encerrado pela morte do autor. Um primeiro esboço da narrativa aparece já em 1904, duas décadas antes; recortes de 1911, uma peça do mesmo ano, novas campanhas de escritura em 1918, 1919 e 1920, um conto publicado na revista “América Latina” em 1919 e novamente no ano seguinte, no volume “Histórias e sonhos”, dão mostra do fôlego da escritura barretiana. Aqui propõe-se debater — para além do vício na refundição — a variedade dos suportes em que o escritor obstinadamente empreendeu suas campanhas de redação.

Desde o seu “Diário íntimo”, de 1903, passando pelas versões de “Clara



dos Anjos”, chegando aos textos escritos durante sua internação já nos anos finais da vida, tem-se como objetivo pensar o lugar dos papéis em seu projeto literário — o vínculo entre o aspecto material da sua escritura e a constituição do seu universo ficcional é terreno vasto a ser explorado. Recorre o destaque ao escrivão Isaías Caminha, sobre quem recai o epíteto de alter-ego do escritor; antes, porém, das aproximações biográficas — tão frágeis e superficiais —, é nos papéis de Lima Barreto que recai uma chave possível de leitura de sua ficção. O exemplo dos dois personagens centrais de “Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá”, Augusto Machado e o próprio Gonzaga de Sá é precisa para se pensar uma fratura enunciativa que se dá no processo de escritura de Lima. Augusto escreve a biografia de Gonzaga, um funcionário público; a partir deles produz-se a cisão entre vida e escritura que se verá muito acentuadamente em Lima Barreto. Há inúmeros manuscritos do escritor produzidos sobre documentos oficiais da Secretaria da Guerra, onde Lima era amanuense. É a partir do suporte — ligado à existência do autor empírico — como documento de processo — constituído pelo trabalho literário — que se tensiona a enunciação barretiana: segmentam-se vida e escritura; funda-se no manuscrito outro autor, produzido pelo próprio espaço literário. Para além da constituição de um texto “final”, e dispensando, portanto, uma percepção teleológica da escritura, retomam-se aqui os suportes da produção barretiana em toda a sua variedade: além dos ofícios da Secretaria de Guerra, aparecem as tiras soltas que compõem seus escritos íntimos e os papéis tão machucados que constituem seus escritos do período da internação — conhecidos como “Diário do Hospício”. Assim, se o papel do amanuense é copiar — etimologicamente, “à mão” —, Lima Barreto subverte o espaço destinado à burocracia, à repetição, para fazer daquele um espaço de criação e recriação. Retomam-se, para fundamentar a leitura dos fragmentos, críticos como Osman Lins, Antonio Arnoni Prado, Beatriz Resende e Carmem Negreiros; volta-se às biografias de Lima escritas por Francisco de Assis Barbosa e Lilia M. Schwarcz; explora-se o espaço literário a partir de Maurice Blanchot.

Espera-se, a partir desta leitura, destrinchar o vínculo complexo entre vida e escritura no caso deste ficcionista, cuja obra há mais de cem anos desestabiliza as categorias canônicas de recepção crítica do texto literário.

Palavras-chave: Lima Barreto; Crítica genética; Clara dos Anjos; Enunciação

Referências

BARRETO, Lima. **Diário íntimo**. Disponível em

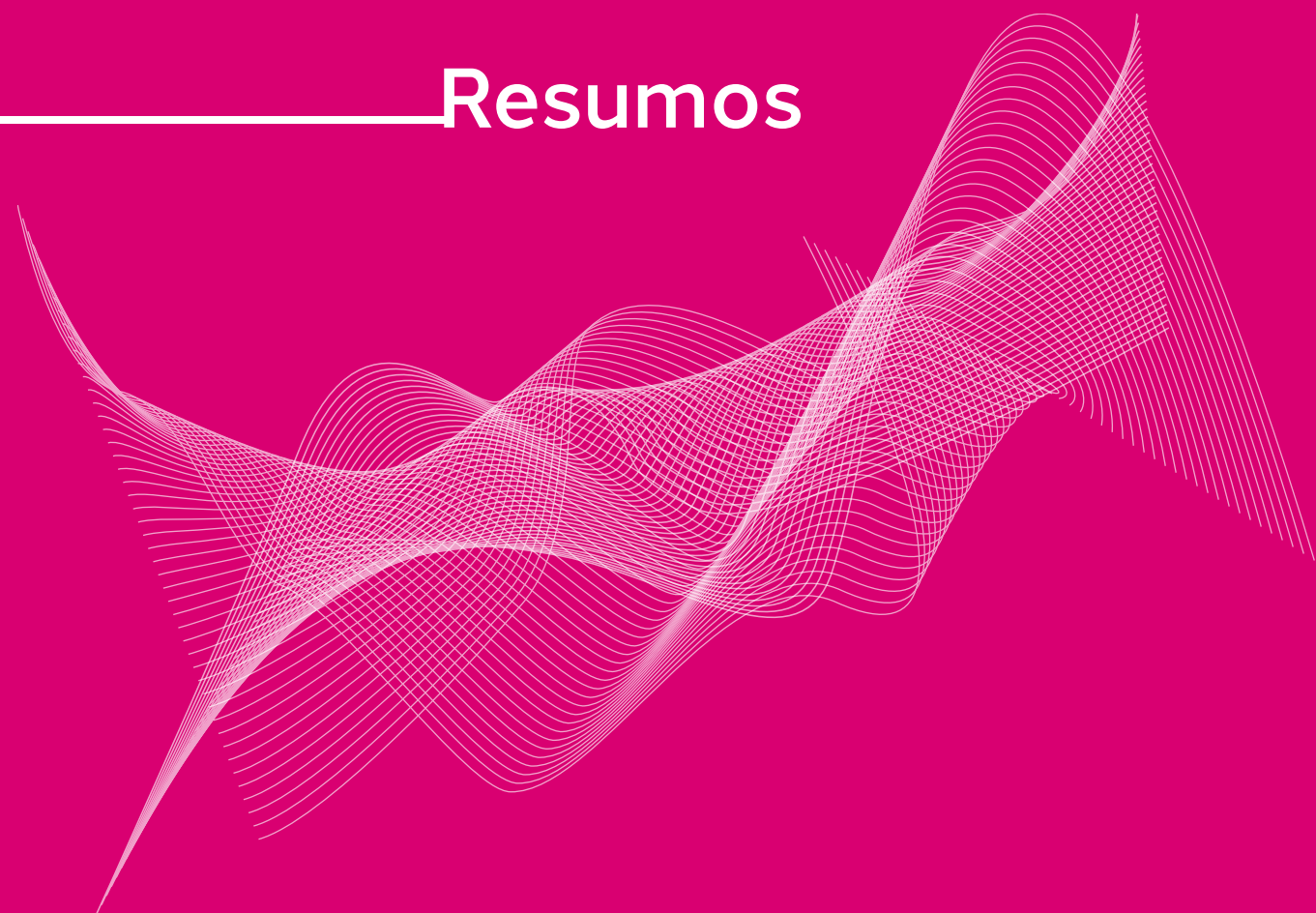
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000066.pdf>>. Acesso em 27/11/2021.t

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARRETO, Lima. **Contos completos**. Organização de Lilia M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução de Mariana Appenzeller. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Resumos



ANÁLISIS DEL ANTE-TEXTO DE *POEMA DE CHILE* DE GABRIELA MISTRAL: LA RECONSTRUCCIÓN DE SU PROCESO DE ESCRITURA.


Bernardita Domange (Universidad Autónoma de Barcelona/Doctorado en Filología Española)
bernardita.domange@gmail.com

Poema de Chile de Gabriela Mistral (1889-1957) es un poemario que trata sobre el viaje de una mujer fantasma en compañía de un niño indígena y un huemul por Chile. Esta es una de las obras más complejas de la escritora. Primero, porque no existe un consenso en la crítica sobre cuándo comenzó a escribirse: algunos apuntan que comenzó a escribirla cuando salió de Chile por primera vez en 1922, mientras otros sitúan su origen en la década del 40. Además, es una obra inconclusa que fue póstumamente publicada en 1967 por Doris Dana, albacea y pareja de Mistral, aunque los manuscritos de la obra que se conservan demuestran diferencias significativas con la primera publicación. Por último, *Poema de Chile* se sigue publicando, pero las ediciones difieren visiblemente entre sí. En 2008, la sobrina de la albacea de Mistral donó el legado de la poeta a la Biblioteca Nacional de Chile, que inició la digitalización de los manuscritos, los mismos que Doris Dana había custodiado celosamente hasta su muerte en 2006. Gracias a este proyecto se puso a disposición del público manuscritos desconocidos que nunca habían sido estudiados. Aún hoy, a más de 12 años de la llegada del legado, ni la crítica ni la academia han hecho hincapié en comprender el proceso de escritura de esta particular obra. Gracias a este archivo, donde se encuentra el *ante-texto* de la obra, y siguiendo la metodología de la crítica genética, hemos resuelto algunas preguntas sobre su origen, cuándo comenzó a escribirlo, cómo se fue escribiendo, cuál es su corpus y cuáles son las principales diferencias con las ediciones publicadas. Se han analizado cuadernos con borradores y listas, libretas, correspondencias y archivos de audio que se registraron en la época en los que se menciona esta obra. También los manuscritos han develado cómo escribía la poeta, sus hábitos y su poética. Estos resultados son los que se presentarán en la comunicación propuesta, la que se enmarca en una investigación doctoral que se espera concluir en diciembre de 2021.

EDIÇÃO CRÍTICO-GENÉTICA DE “UM BRASIL PARA BRASILEIROS” DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Raffaella Andréa Fernandez (Universidade Federal da Integração Latino-Americana)
raffaellafernandez@hotmail.com

Essa apresentação discorrerá sobre o trabalho da edição crítica-genética de “Um Brasil para os brasileiros” de Carolina Maria de Jesus cotejado com o material de preparação e resultado final de *Journal de Bitita*, publicado em 1982 em Paris. A edição póstuma francesa utiliza apenas dois cadernos de sete, que correspondem ao romance memorialístico da autora. Além de possuir diversas intervenções, tais como cortes, divisão em capítulos e tradução adaptada voltadas ao público francês. O livro foi reeditado no Brasil em 1986, 2007 e 2014 como *Diário de Bitita* (Nova Fronteira/Bertolucci/Editora Sesi), por meio da tradução direta da língua francesa, e, portanto, carregado de problemas exponenciais de edição: na fixação original, na tradução para o francês, na tradução da tradução sem critérios de cotejo com original. Desse modo, a análise dos manuscritos, dos documentos de preparação e da recepção da autora na França, pode favorecer uma compreensão simultaneamente histórica e literária mais ampla do que a atual, sustentada por estudos de estabelecimento crítico do texto e estudo genético dos originais e dos suportes. Para tanto, far-se-ão prementes o encontro com editores e tradutores do livro na preparação da edição-crítica proposta. No Rio de Janeiro é possível analisar esses documentos junto aos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e Instituto Moreira Sales que abrigam o material e questão. A conjugação destes estudos certamente possibilita o esclarecimento de pontos ainda obscuros sobre os mecanismos da memória de Carolina re-lida *in loco* de sua criação, reedição, recepção, criação e de manipulação do seu espólio literário. Sua memória, compreendida como conceito geral nas oscilações entre versões de um mesmo texto, transmutados de acordo com seus afetos, podem trazer à luz os procedimentos e as intervenções



e compilação, tendo em vista uma nova edição mais fiável do processo criação de suas narrativas memorialísticas.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; Memória Textual; Edição Crítica e Genética; Manuscritos e Datiloscritos; Literatura Brasileira.

ARCHIVOS EN DIÁLOGO: INSTITUCIONES, EDICIONES Y ESCRITURA LITERARIA

Juan Pablo Canala (UBA-IAYA)
sanchocuarto@yahoo.com

En los últimos años, como nunca, diversas perspectivas y enfoques variados han reflexionado en torno a la cuestión de los archivos. Una copiosa bibliografía ha abordado la cuestión atendiendo a sus problemáticas: culturales, literarias, teóricas e institucionales. No obstante, la proliferación de esas perspectivas no necesariamente ha favorecido la puesta en diálogo de cada una de estas aproximaciones particulares. ¿De qué modo el saber específico de la archivística puede dialogar con las preocupaciones de la teoría? ¿Cómo el interés de la crítica literaria y de la historia cultural se puede enriquecer con los instrumentos que reflexionan acerca de la materialidad? ¿Cuál es el rol de las políticas culturales en la construcción y preservación de esos procesos de creación? La propuesta de esta intervención tiene por objeto reflexionar acerca de los procesos de creación literaria tendiendo puentes, problematizando los límites disciplinares y complejizando las herramientas teóricas para el abordaje reflexivo en torno a la literatura. Me propongo exponer en esta presentación algunas líneas de intervención en torno al trabajo con archivos de creación literaria atendiendo a las problemáticas institucionales, los desafíos de edición y de reflexión en torno a la producción escrita de autores argentinos.

Palabras-chave: archivos; ediciones; crítica literaria

EL DESENCUENTRO, O CÓMO MANUEL PUIG EMPEZÓ A ESCRIBIR NOVELAS.

| Lea Hafter (IdIHCS-CONICET/UNLP/UNA)

| leahafter@hotmail.com


Texto singular, fragmentario e íntimo, *El desencuentro* muestra las páginas iniciales de una escritura que más tarde dará lugar a la primera novela publicada de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968). Este texto surge de la lectura de una cantidad significativa de manuscritos y borradores iniciales de los primeros capítulos, conservados por el propio autor, que permiten ser leídos como aquella novela que de algún modo deja atrás. Aunque, es preciso confesarlo, *El desencuentro* no se deja ver en una primera lectura. El texto que aquí se presenta es el resultado de un largo proceso de trabajo con los materiales de archivo, y es además la huella del pasaje de Manuel Puig a la escritura narrativa.

Palabras-clave: Manuel Puig; manuscritos; escritura narrativa.

UN LEGADO EN EXPANSIÓN. CONFIGURACIONES Y LECTURAS DEL ARCHIVO

Luciana Di Milta - Profesora en Letras INHUS-UNMdP-CONICET
lucianadimilta@gmail.com

La serie *De la misma llama* (ocho tomos, nueve volúmenes, 2000-2017) del poeta argentino Darío Canton (9 de Julio, Buenos Aires, 1928) es presentada por el propio autor bajo el rótulo de "autobiografía literaria", pero este trabajo puede leerse también como un relato de formación del propio archivo literario, el mismo que se muestra a lo largo de la serie. El autor armó su archivo a lo largo de los años no sólo con los manuscritos de los poemas de cada libro, sino también con cuadernos escolares, intercambios epistolares, recortes de diario, fotocopias de entradas de enciclopedias, citas de libros, colecciones de fotos y de revistas y papeles personales diversos (médicos, legales, comerciales). Dos décadas después de publicar su primer libro de poesía, *La saga del peronismo* (1964), Canton relee y ordena los papeles acumulados a lo largo de su vida para escribir su autobiografía. Las operaciones de intervención, transformación, expansión y publicación (de una parte) de ese archivo se superponen con aquellas que permiten al autor construir una cronología estructurante del relato de la serie. Así, ambas líneas de lectura, la del devenir-autor y la del devenir del archivo, convergen en posibles interrogantes sobre el carácter testamentario (Derrida) que atraviesa la totalidad de la serie *De la misma llama*, legible en forma evidente cuando Canton escribe "¿Cómo construirme una tumba / que pueda ser visitada / de acá a tres mil años?". En este contexto, ¿qué es lo que se intenta "legar"? Pensamos que no sólo un modo de escribir y pensar la poesía, sino también un archivo de un estado de lengua, inscripto en cierta zona de la cultura argentina entre principios del siglo XX y la actualidad. En estrecha relación con lo anterior, indagaremos en la conformación de una particular figura de arconte (Derrida), que es el propio autor de los documentos. Mi trabajo actual con el



archivo de Darío Canton consiste, en gran medida, en continuar con las tareas de relectura y conservación del archivo, que son maneras no sólo de intervenir ese archivo, sino también la figura del arconte. En el caso de Canton, se trata de un arconte omnipresente, que tiende a orientar no sólo la lectura del archivo a través del montaje y desmontaje (Didi-Huberman) de la zona “visible” del archivo, sino también la lectura de su propia obra literaria. Su trabajo autobiográfico se construye a partir de la expansión de ciertos núcleos que llama “cuentos del poema”, es decir, relatos de carácter genético en los que reflexiona acerca de los procesos de escritura y las circunstancias que los condicionan. La relectura del propio archivo es realizada mediante la observación de manuscritos de trabajo, cuyas reproducciones facsimilares y transcripciones diplomáticas ingresan en la obra editada. Por este motivo, tanto la revisión de otras zonas del archivo Canton como su puesta en relación con el trabajo autobiográfico publicado tensionan el discurso que fija un relato de origen del archivo para dar lugar a una nueva lectura, ya no regida por una serie cronológica sino por una figura crítica, la de la tumba.

Palabras-clave: Darío Canton; archivo; autobiografía literaria

ADÓNDE Y CON QUÉ LENTES ENCONTRAR LAS HUELLAS ALEJADAS DEL CENTRO.

Lucía Fayolle (IdIHCS-CONICET/UNLP)
fayollelucia@gmail.com

María Eugenia Rasic (IdIHCS-CONICET/UNLP)
mariaeugeniarasic@gmail.com

Ante la consigna de este Simposio, nos interesará compartir para la ocasión dos modos de recuperación y reconstrucción de huellas de procesos creativos y colectivos en dos puntos del mapa de la provincia de Buenos Aires, República Argentina. Nos referimos, por un lado, a ciertas prácticas con potencia e intervención de archivo realizadas por el proyecto artístico, poético y colectivo *Estación Pringles*, fundado en el año 2006 por un conjunto de escritores, artistas y actores culturales, y desplegado, entre otras, en la comunidad rural de Quiñihual, suroeste de la provincia de Buenos Aires. Por otro lado, y haciendo contacto con otro punto del mapa, haremos referencia a las prácticas literarias y también colectivas llevadas a cabo por la editorial independiente y autogestiva, *Diario del Desierto*, fundada en la localidad de Lincoln en el año 2012, Noroeste de la provincia. A partir de dichos proyectos y acciones culturales nos importará reflexionar, principalmente, acerca de cómo hacer visibles, audibles y legibles las huellas de procesos creativos en el territorio y en el paisaje de las zonas delimitadas, más allá de los modos en que la tradición escrita y libraria dominante nos ha puesto a la vista, aunque también ocultado, a lo largo de la historia.

Palabras-clave: procesos creativos colectivos; *Estación Pringles*; *Diario del Desierto*

ESTUDOS DE PROCESSOS DE CURADORIA EM AMBIENTE ON-LINE NA AMÉRICA DO SUL

Wilson Renato Negrão (PUC-SP)
fayollelucia@gmail.com

O objetivo desta pesquisa é buscar desenvolver um estudo de processos de criação em redes de base semiótica na arte contemporânea, analisando o processo de curadorias em ambientes digitais, ocorridos na América Latina, principalmente, nos anos de 2020 e 2021, quando, devido a Pandemia da Covid-19 e o isolamento e suas consequências na forma de comunicação, abriu possibilidades de pensar novos processos de curadoria com artistas em cidades, estados e países diferentes. Como estudo de caso será investigado o movimento ocorrido no Brasil: “Por dentro de um tempo suspenso”, que foi o encontro de 4 festivais de fotografia (Foto Em Pauta, FotoRio, Solar Foto Festival e DOC Galeria) e resultou em uma grande exposição virtual, com várias atividades ao longo de 1 mês e do movimento FFALA - Primeiro Festival de Fotógrafas Latinoamericanas, com base no Chile, porém aplicado em Plataforma digital. Este festival aconteceu de 18 a 24 de abril de 2021. É objeto desta pesquisa entender como trabalharam o grupo curatorial no ano de 2020, assim que o processo de maior exploração do ambiente virtual eclodiu e como foi esse mesmo processo de criação em grupos e a distância no ano seguinte, onde a produção de tais eventos puderam contar com as experiências anteriores. Será levantado documentos de processo de produção da curadoria desses eventos, com análise de material e estudar o percurso desse fenômeno que foi apresentado ao público em forma de Lives; palestras e workshops realizadas em ambientes virtuais; encontros e discussão em grupo com pessoas em lugares diferentes, entre outras atividades e apresentar o processo de criação da curadoria dessas produções.

Palavras-chave: arte contemporânea; semiótica; curadoria; digital

TENDÊNCIAS DO MOVIMENTO CRIADOR EM FOTOGRAFIA: O ACÚMULO E PROCESSOS PERCEPTIVOS COM ARQUIVOS DE CRIAÇÃO.

Cassiano Cordeiro Mendes - Universidade Anhembi Morumbi
cassiano.photo@gmail.com

Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise sobre arquivos de criação a partir da crítica de processo com base semiótica de Cecilia de Almeida Salles. O foco do artigo é mostrar a relação do método da crítica de processo e trazer debates sobre arquivos de processos como índices do pensamento criador em fotografia, e assim extrair a reflexão sobre o acúmulo como procedimento criador em fotografia. A reflexão e os exemplos debatidos no artigo foram extraídos do DVD chamado *Contacts* (2015) onde fotógrafos diante de seus trabalhos comentam sua criação sob um ponto de vista processual. A hipótese aqui apresentada é a construção do pensamento fotográfico a partir do acúmulo fotográfico e em diferentes processos no qual num outro momento de elaboração de obras reorganiza seus arquivos em busca de narrativas. Isso se dá em redes de conhecimentos, em que o fotógrafo ganha o papel de mediador com seu ambiente, e que se organiza em constantes elaborações do signo fotográfico em suas interações com a cultura, direcionado por sua subjetividade transformadora. Com o auxílio da metodologia da crítica de processo e com a organização e mapeamento dos arquivos, o artigo se constrói através de uma rede teórica, na qual se correlacionam pensadores da cultura como Cecilia De Almeida Salles e Andre Roullé.

Palavras-chave: Arquivos fotográficos. Edição. Crítica de processos. Fotografia.

Referências

- ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SALLES, Cecília A. **Processos de Criação em grupo: Diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018
- SALLES, Cecília A. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2010
- SALLES, Cecília A. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.
- SALLES, Cecília A. **Crítica Genética: uma (nova) introdução**. São Paulo: Educ, 2000.
- SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: Anablume, 1998.
- SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec e Senac, 2005.

A RETÓRICA E O FASCISMO DA LÍNGUA EM ROLAND BARTHES¹

Paulo Procopio Ferraz (USP) - Pós-doutorando no Programa de Letras Estrangeiras e Tradução. Departamento de Letras Modernas - Universidade de São Paulo
ppaferraz@gmail.com

Este trabalho apresenta os resultados provisórios de uma pesquisa feita no Fundo Roland Barthes na Biblioteca Nacional da França. No curto período em que pude consultar os arquivos de Barthes, procurei entender as relações entre a retórica e a ideia de fascismo da língua. O fascismo da língua é uma noção, apresentada em *Aula*, que permanece incompreendida. Em grande parte, isso se deve ao uso da palavra “língua”. Para a linguística da época, uma língua não poderia ser fascista, apenas os discursos teriam uma orientação política específica. Ora, no seminário de 1964 e 1965 ministrado na EPHE, o autor começa a colocar em questão a distinção entre língua e discurso. Em 1967, em um artigo que, até onde eu pude verificar, é, além de inédito, desconhecido pelos especialistas, Barthes mostra que a retórica opera à revelia dos conceitos básicos da linguística. A noção barthesiana de “fascismo” também gerou discussões entre a crítica. Sem poder detalhar a questão aqui, é possível entrever que o fascismo opera na língua a partir de uma relação específica entre a asserção e o indicativo, modo verbal mais usado em francês e em português.

Palavras-chave: Roland Barthes, retórica, fascismo da língua, fascismo

¹ Este trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

O Encontro da APCG: Circulação da Crítica Genética na contemporaneidade aconteceu de forma on-line nos dias 28 e 29 de outubro de 2021.

_Apoio:



UNICAMP

Programa de pós-graduação em **ARTES VISUAIS**

_Produção editorial:

