

UFMG

TAILZE MELO FERREIRA

REDES DE ESCRITURAS: CONFLUÊNCIAS NARRATIVAS NOS  
DIÁRIOS DE CRIAÇÃO DE *A PEDRA DO REINO*, MICROSSÉRIE DE  
LUIZ FERNANDO CARVALHO

BELO HORIZONTE

2015

Tailze Melo Ferreira

**REDES DE ESCRITURAS:  
CONFLUÊNCIAS NARRATIVAS NOS LIVROS DE PROCESSO DE *A PEDRA  
DO REINO*, MICROSSÉRIE DE LUIZ FERNANDO CARVALHO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Leda Maria Martins  
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada  
Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Belo Horizonte  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
2015

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Cláudia Tenaglia Mariani Souza

Ferreira, Tailze Melo

F383r

Redes de escrituras: confluências narrativas nos livros de processo de A pedra do reino, microssérie de Luiz Fernando Carvalho. / Tailze Melo Ferreira.- 2015.

150 f., enc.

Orientadora: Leda Maria Martins

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 145-150.

1. Suassuna, Ariano, 1927-2014. 2. Carvalho, Luiz Fernando, 1960 - A pedra do reino (microssérie) - Teses. 3. Tradução fílmica - Teses. 4. Televisão e Literatura – Teses. I. Martins, Leda Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809

Tese de doutorado submetida à banca examinadora como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profª. Dra. Leda Maria Martins – FALE/UFMG – Orientadora

---

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques – FALE/UFMG

---

Profª. Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz– FALE/UFMG

---

Profª. Dra. Ivete Lara Camargos Walty– PUC/MG

---

Prof. Dr. Fernando Antônio Resende – UFF

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo bonito traçado deste caminho.

Aos meus pais, Tuíldes e Felícia, por acreditarem que o estudo é um meio para alcançar a liberdade, incentivando todos os meus passos nesse sentido. Agradeço também às minhas irmãs, Cássia e Natália, pelo incentivo permanente para seguir em frente.

Ao meu companheiro, Carlos Sia, pela certeza de poder contar com seu apoio em todas as etapas deste processo. Agradeço a paciência e o amor generoso que tornaram tudo mais leve e possível.

À Renata Alencar, pela amizade única. Agradeço aqui a nossa singular parceria, os diálogos e a leitura sensível que fez do meu texto. Minha pesquisa, com certeza, traz muitos desdobramentos de nossos projetos, sobretudo, o curso *Processos Criativos em Palavra e Imagem* que, há dez anos, não cansa de me surpreender e de me estimular a buscar o contato com “os traços que fazem sonhar.”

À Leda Martins, minha orientadora, pela nova amizade estabelecida, pelo acompanhamento comprometido de todas as etapas desta pesquisa e por me ajudar a “ler em rede.”

À Ivete Walty, por ter me iniciado, ainda na graduação, na atividade da pesquisa e ter incentivado sempre a sua continuidade na minha vida acadêmica. Também agradeço pela leitura valiosa realizada no exame de qualificação.

Ao Fernando Resende, por me apresentar um olhar sensível e amoroso pelo trabalho acadêmico, mostrando que o sentido do nosso ofício passa, de alguma maneira, pela possibilidade de transformar o outro.

À Maria Zilda Cury e à Fernanda Goulart, pelas importantes contribuições no exame de qualificação.

Ao Reinaldo Marques, pelas contribuições teóricas no campo da crítica genética e por me apresentar o instigante espaço do Acervo de Escritores Mineiros que conhece tão bem.

À Mírian Souza Alves, pelo incentivo, pelas conversas sobre tradução e pelos empréstimos dos livros.

À Sônia Queiroz pela leitura e contribuições teóricas por ocasião da avaliação do projeto definitivo da tese.

A minha avó Maria do Carmo, que, certamente, deve se sentir feliz por mim.

*Como conhecer as coisas senão sendo-as?*

Jorge de Lima

*Somente os traços fazem sonhar.*

René Char

## RESUMO

Esta pesquisa investiga os documentos de processo como redes de escrituras e, nesse sentido, também como espaço de confluências narrativas resultantes de movimentos tradutórios. Para refletir sobre o processo criativo da microssérie *A pedra do Reino*, tomamos como objeto de estudo o conjunto dos seis livros de processo do diretor Luiz Fernando Carvalho, publicados por ocasião da exibição da microssérie em junho de 2007. A referida microssérie é uma tradução da obra *Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai e volta* do escritor paraibano Ariano Suassuna. Assim, no caso dos livros de processo de Carvalho, o movimento escritural se origina pela interlocução com a obra de Suassuna, sendo, pois, tal gesto criativo de natureza marcadamente intertextual. A análise realizada se concentra na apreensão do movimento tradutório buscando interpretar pontos importantes da tradução intersemiótica realizada – ainda sob a forma do inacabado – do romance de Suassuna aos elementos narrativos da microssérie. Para empreender tal análise, recorreremos aos domínios teóricos relacionados à crítica genética e à recentemente denominada crítica de processo. Tratam-se de importantes aportes conceituais que se voltam para a investigação do processo criativo em diferentes sistemas semióticos e cujas perspectivas, uma vez atreladas à noção de rizoma, nos permitem compreender a criação como rede em processo. Nesse sentido, a leitura empreendida dos documentos de processo analisados foi realizada buscando interconectar procedimentos de criação que formam uma rede de sentidos extraída das possibilidades, sempre plurais, que a escritura nos apresenta no seu momento genético.

Palavras-chave: Crítica de processo; Livro de processo; Rede; Tradução; Microssérie *A pedra do Reino*

## ABSTRACT

This research investigates the process documents as networks of writing and, accordingly, as well as a space of overlaps and narrative confluences resulting of translating movements. In order to consider the creative process of the series *A pedra do Reino*, we take as object of study the set of the director Luiz Fernando Carvalho's six books of process, published on the occasion of the exhibition of the micro-series in June 2007. The series is a translation of the work *Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai e volta*, written by Ariano Suassuna, from Paraíba – Brazil. Thus, in the case of the process of Carvalho's books, the writing movement rises from the dialogue with the work of Suassuna, being therefore, such creative gesture of remarkably intertextual nature. The analysis focuses on the seizure of the translating movement seeking to interpret important points of intersemiotic translation held - even in the form of unfinished – from Suassuna's novel to the animated narrative elements of the micro-series. To undertake such an analysis, we resort to theoretical domains related to genetics and to criticism recently called criticism of process. It is of important conceptual contributions that turn to the investigation of the creative process in different semiotic systems and whose prospects, once linked to the notion of Rhizome, allow us to understand the creation as a network in process. In this way, the reading of the documents in the analyzed process was performed in order to seek interconnect creation procedures that form a network of meanings extracted from always plural possibilities, that the writing presents us with in its genetic moment.

Keywords: Process review; Network; Book of proceedings, Translation; Series *A pedra do Reino*



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Estojo ilustrado por Fernando Vilela .....	12
FIGURA 2 - Conjunto dos seis livros de processo.....	13
FIGURA 3 - <i>Fac-símile</i> do roteiro da microssérie .....	14
FIGURA 4 - Ilustrações e manuscritos do diretor .....	14
FIGURA 5 - Páginas do sexto livro de processo.....	15
FIGURA 6 - Carta de Suassuna para Carvalho .....	16
FIGURA 7 – Digitoscrito de Guimarães Rosa .....	23
FIGURA 8 - Páginas do diário de Frida Kahlo .....	27
FIGURA 9 - Registros manuscritos indicando modificações no roteiro.....	28
FIGURA 10 - Rasuras em manuscritos de Ana Cristina Cesar.....	29
FIGURA 11 - Manuscrito de André Breton .....	30
FIGURA 12 - Considerações de Carvalho sobre cena .....	31
FIGURA 13 - Uma das páginas dos cadernos de Valéry .....	33
FIGURA 14 - Manuscritos de Wally Salomão.....	47
FIGURA 15 - Manuscrito de Georges Perec.....	48
FIGURA 16 - Iluminogravura de Ariano Suassuna .....	81
FIGURA 17 - Considerações sobre o espaço do sertão .....	83
FIGURA 18 - Cenografia das duas pedras encantadas .....	85

FIGURA 19 - Referências à <i>Commedia Dell Arte</i> , ao Cavalo Marinho e à Folia de Reis.....	86
FIGURA 20 - Influência armorial no figurino da microssérie .....	87
FIGURA 21 - Figurino da personagem Heliana.....	88
FIGURA 22 - Anotações sobre a personagem Lino Pedra Verde.....	90
FIGURA 23 - Figurino da personagem D. Pedro Sebastião .....	91
FIGURA 24 - Referência aos mestres mamulengueiros nos cavalos bonecos.....	92
FIGURA 25 - Referências armoriais presentes na direção de arte da microssérie.....	93
FIGURA 26 - Influência dos afrescos de Giotto na fotografia da microssérie .....	94
FIGURA 27 - Sinésio e a relação da personagem com o mito do sebastianismo .....	96
FIGURA 28 - Sinésio como uma figura crística de influências medievais.....	97
FIGURA 29 - Anotações das páginas inaugurais do primeiro diário.....	104
FIGURA 30 - Desenho do olho como lugar de trânsito entre o passado e o presente .....	106
FIGURA 31 - Desenho preparatório .....	107
FIGURA 32 - Registro de Carvalho a respeito da circularidade da microssérie.....	109
FIGURA 33 - Anotação do diretor a respeito da narrativa não linear da microssérie .....	111
FIGURA 34 - Ilustrações das lembranças de Quaderna sobre a personagem Maria Safira...	114
FIGURA 35 - Anotações sobre importância da imaginação na memória de Quaderna.....	118
FIGURA 36 - Quaderna na prisão em busca de sua “pedra” .....	120
FIGURA 37 - Registros de Suassuna sobre a dimensão palhaço da personagem Quaderna.....	122
FIGURA 38 - Imagem da personagem Quaderna em suas quatro fases da microssérie .....	126
FIGURA 39 - Primeiras anotações sobre o palco-carroça .....	127
FIGURA 40 - Anotações sobre o movimentar de Quaderna pelo palco-carroça .....	128

FIGURA 41 - Registros sobre Quaderna e suas incursões pela memória.....	129
FIGURA 42 - Cenas do roteiro sobre gestos rituais de Quaderna para evocar suas lembranças.....	130
FIGURA 43 - Registro de Ariano Suassuna sobre a importância da cidade de Taperoá para sua literatura .....	131
FIGURA 44 - Registros sobre a cidade-lápide.....	132
FIGURA 45 - Anotações e desenho sobre a personagem do Juiz Corregedor.....	134
FIGURA 46 - Registros sobre o espaço do depoimento como espaço de memória.....	135
FIGURA 47 - Registros sobre a personagem Margarida e seu figurino .....	136
FIGURA 48 - Anotações sobre a edição labiríntica.....	137
FIGURA 49 - Visualidade do livro de processo quatro .....	138

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 ESCRITAS EM DEVIR: DA CRÍTICA GENÉTICA À CRÍTICA DE PROCESSO.....</b>	<b>21</b>
1.1 Percursos da crítica genética: passos para a formulação de uma crítica de processo.....	22
1.2 Movimento escritural: a construção do espaço de relações nos documentos de processo .....	36
1.3 Redes de signos e significações: labirintos e rizomas como imagens dos documentos de processo .....	43
<b>2 A FESTA SÍGNICA: A TRADUÇÃO COMO INVENÇÃO .....</b>	<b>58</b>
2.1 Pierre Menard: o duplo perfeito como miragem .....	60
2.2 A operação tradutora como transcrição .....	65
2.3 Tradução intersemiótica: migrações entre sistemas expressivos.....	73
2.4 Escrituras em cascatas: a estética armorial na microssérie <i>A Pedra do Reino</i> .....	77
<b>3 A MANDALA E O OLHO: O TEMPO CIRCULAR NO ESPETÁCULO DA MEMÓRIA .....</b>	<b>98</b>
3.1 A leitura do “vai-e-volta”: redes de conexões.....	99
3.2 Movimentos da memória: traçados esféricos .....	103
3.3 Cenografias inquietas: o espaço como tempo circular .....	126
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>140</b>

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>145</b>
--------------------------	------------

## **Introdução**

### **Traçados fugidios: o gesto criador como incerteza**

Mas a cabeça também estala ao imaginar o contrário: alguma coisa que tivesse começado – pois onde começaria? E que terminasse – mas o que viria depois de terminar? Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade.

Clarice Lispector

Buscar o devir de uma obra estudando os traços escritos de sua gênese implica tomar o movimento como lugar de pesquisa. É possível apreender um movimento escritural quando o pesquisador tem acesso aos documentos de processo de uma obra, ou seja, na expressão de Paul Valéry, é preciso estar diante da “fixação do instável”<sup>1</sup>. É preciso estar, paradoxalmente, entre a petrificação e a mudança. Instantes fugidios e suas inscrições, muitas vezes, rasuradas na folha de papel.

A pesquisa aqui apresentada nos leva a uma leitura atravessada pela incerteza e pela ambivalência, atravessada pela pedra que dá à frase seu grão mais vivo. Pedra indigesta<sup>2</sup>. Estamos diante de um texto em estado reversível, ou seja, teremos que lidar com a “fecunda desordem da criação”<sup>3</sup>, para usar novamente um termo de Valéry.

Para refletir sobre o movimento tradutório estabelecido no processo de criação da microssérie *A pedra do reino*, exibida na TV Globo, em cinco capítulos em 2007, esta pesquisa toma como corpus empírico o conjunto dos seis livros de processo do diretor Luiz Fernando Carvalho<sup>4</sup>. Optamos pelo termo livro de processo para acompanhar a terminologia utilizada nos próprios volumes. No entanto, poderíamos usar qualquer outro que apontasse para a ideia de registro do percurso criativo da microssérie: caderno de filmagem, *sketchbook*, dossiê, diário de criação, dentre outros dessa mesma rede semântica.

Nos livros de processo de Luiz Fernando Carvalho, tem-se um dossiê da produção organizado em um volume na forma de seis livros acondicionados em estojo ilustrado por Fernando

---

<sup>1</sup> VALÉRY. *Apud.* GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p.25

<sup>2</sup> Referência ao poema metalinguístico *Catar Feijão*, de João Cabral de Melo Neto.

<sup>3</sup> VALÉRY. *Apud.* GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p.23.

<sup>4</sup> Luiz Fernando Carvalho é cineasta e diretor de televisão, nascido na cidade do Rio de Janeiro. Sua trajetória no campo do audiovisual é marcada pelo estreito diálogo com a literatura brasileira. Seus primeiros trabalhos no núcleo de teledramaturgia da Rede Globo foram como assistente de direção das minisséries *O tempo e o vento* (1985) e *Grande Sertão Veredas* (1986). Ainda na década de 1980, escreveu e dirigiu o premiado *A espera*, adaptação do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. Seu grande destaque no cinema foi o filme *Lavoura Arcaica* (2001), baseado no livro homônimo do escritor Raduan Nassar. O filme foi exibido em diversos festivais nacionais e internacionais, ganhando importantes prêmios por este trabalho. No mesmo ano em que filmou *Lavoura Arcaica*, dirigiu a minissérie *Os maias*, adaptada do romance de Eça de Queiroz. Em 2005, dirigiu a microssérie *Hoje é dia de Maria*. Em 2008, dirigiu a microssérie *Capitu*, baseada na obra de Machado de Assis. Em 2013, foi responsável pela direção geral da série *Correio Feminino*, baseada em textos de Clarice Lispector. No mesmo ano, escreveu e dirigiu o especial de fim de ano *Alexandre e Outros Heróis*, adaptação de dois contos de Graciliano Ramos: *O olho torto de Alexandre* e *A morte de Alexandre*. Dentre as muitas novelas que dirigiu na TV Globo, destaca-se *Meu pedacinho de chão* (2014) por sua linguagem inovadora e soluções plásticas inventivas como, por exemplo, os figurinos feitos de materiais reciclados. Carvalho atuou como diretor de três produções televisivas baseadas em textos de Ariano Suassuna, mantendo durante a realização desses trabalhos um diálogo permanente com o escritor. Duas delas, *Uma mulher vestida de sol* (1994) e *Farsa da boa preguiça* (1995), foram adaptadas de peças teatrais. Em 2007, dirigiu a microssérie *A Pedra do Reino*, tradução do romance *Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, com cinco episódios, exibidos entre 12 e 16 de junho, com cerca de quatro horas de duração total.

Vilela (FIG.1). O estojo de livros de processo é composto por Livro 1: *A Pedra do Reino*, Livro 2: *Os emparedados*, Livro 3: *Os três Irmãos Sertanejos*, Livro 4: *Os doidos*, Livro 5: *A demanda do Sagral*, Livro 6: *Diário de elenco e equipe* (FIG.2).



FIGURA 1 - Foto do estojo ilustrado por Fernando Vilela que serve como receptáculo para os seis livros de processo da microssérie *A pedra do Reino*. Crédito da foto: Amanda Coimbra.





FIGURA 2 - Foto do conjunto de seis livros de processo que compõem o dossiê da produção da microssérie. Crédito da foto: Amanda Coimbra.

Cinco dos volumes apresentam uma primeira camada narrativa em que o leitor tem acesso aos *fac-símiles* dos roteiros (FIG.3). No entanto, à leitura do roteiro se sobrepõem anotações, ilustrações, diagramas e textos ensaísticos, oferecendo acesso a uma vertiginosa apreensão do gesto criativo de Carvalho, inaugurando camadas outras de significação (FIG.4). Dessa forma, no dossiê de produção analisado nesta pesquisa, temos acesso a um momento do processo criativo da microssérie que é uma fase mais adiantada do processo, isto é, não temos contato com o processo criativo da escrita do roteiro que se apresenta na primeira camada dos diários.<sup>5</sup> Trata-se de um conjunto de anotações em que podemos conhecer o pensamento criativo do diretor voltado para conseguir orientar a execução da gravação com soluções audiovisuais que traduzam a circularidade temporal do roteiro.

<sup>5</sup> O roteiro da microssérie foi escrito por Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares.

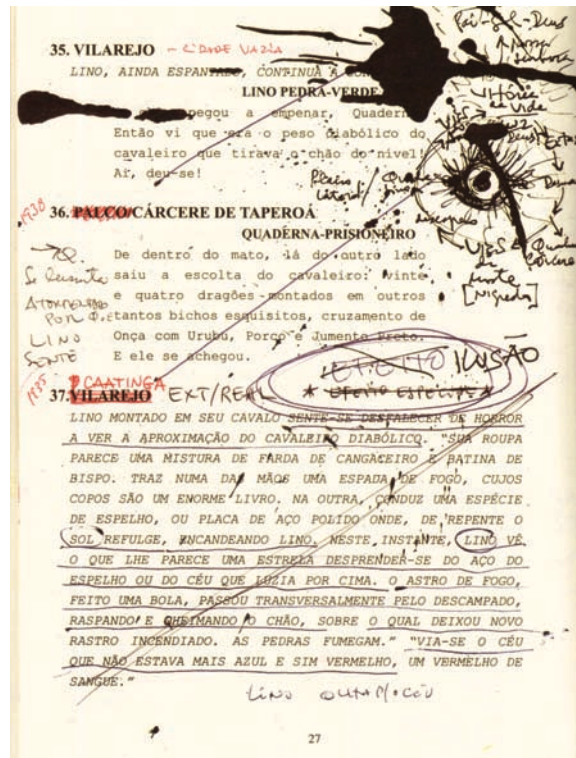


FIGURA 3 - Fac-símile do roteiro da microssérie sobreposto de anotações do diretor Luiz Fernando Carvalho.  
Fonte: CARVALHO, 2007, v. 5, p.33.

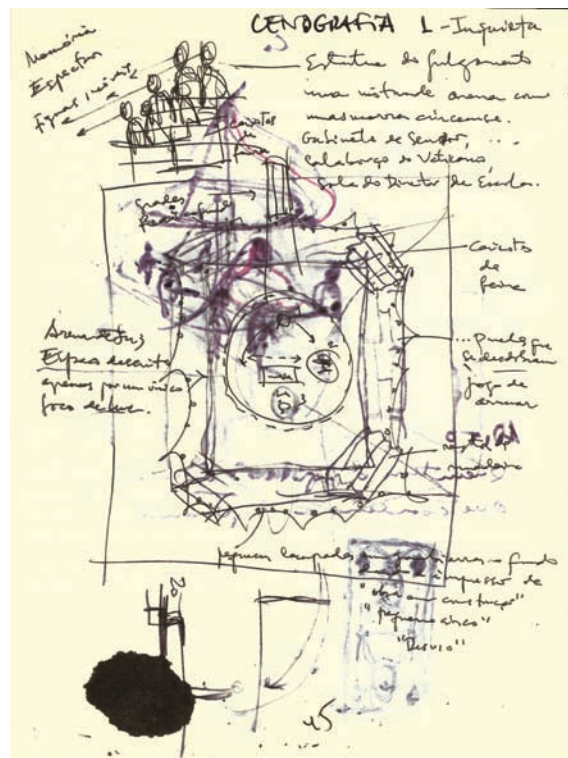


FIGURA 4 - Ilustrações e manuscritos do diretor pontuando modificações no roteiro. Fonte: CARVALHO, 2007, v.1, s/p.

O livro de processo seis, intitulado *Diário de elenco e equipe* (FIG.5), é composto por registros do diretor, do elenco e da equipe produzido durante os períodos de ensaios e filmagens. Este livro ainda possui vários depoimentos do próprio Ariano Suassuna sobre sua obra *Romance d' A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* e também sobre sua participação , “episódica, mas muito elucidativa e generosa”<sup>6</sup>, no processo criativo da microssérie. Vale dizer que Suassuna acompanhou o trabalho da equipe de Carvalho, inclusive presenteando o diretor com os manuscritos incompletos do romance (FIG.6), como toma conhecimento o leitor por meio do sexto livro de processo. Nesse último volume, além de ilustrações, reproduções de manuscritos de anotações diversas e depoimentos, há também o registro fotográfico dos ensaios, dos figurinos, da cidade cenográfica e das paisagens de Taperoá, cidade no sertão da Paraíba onde foi filmada a microssérie.



FIGURA 5 - Páginas do sexto livro de processo. Imagens dos ensaios da microssérie sobrepostas por anotações do diretor. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

<sup>6</sup> Consideração feita pelo roteirista Luís Alberto de Abreu no diário de elenco e equipe.

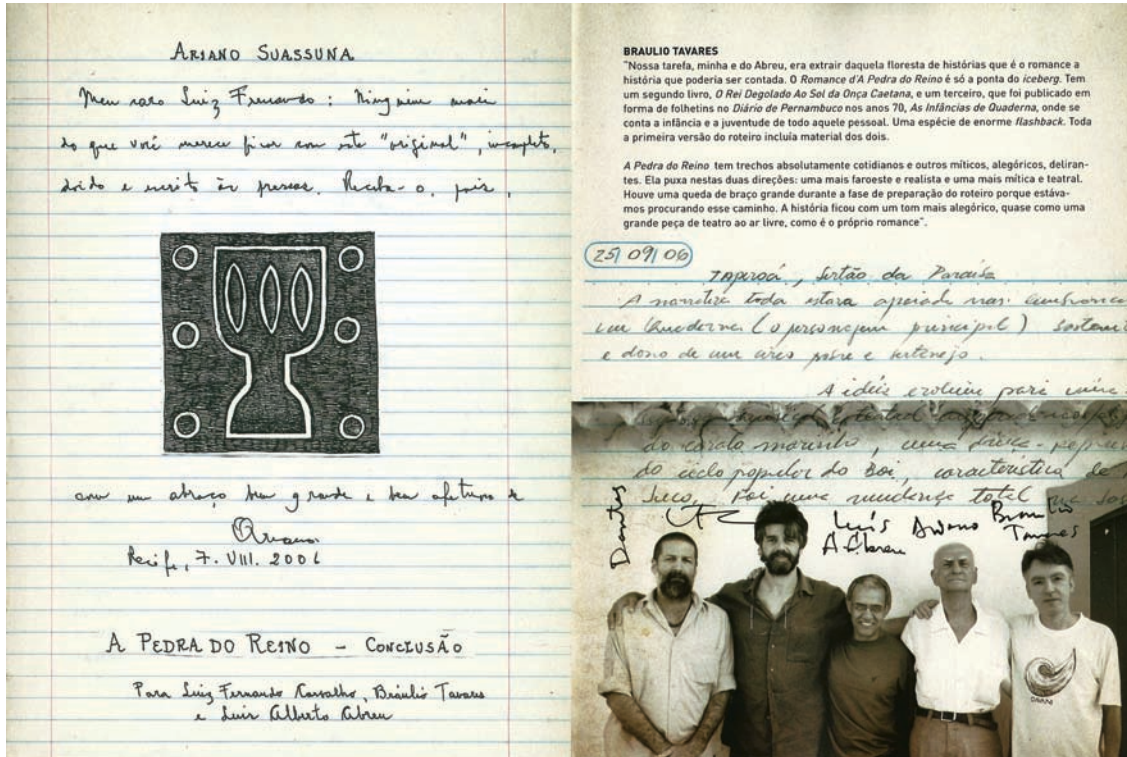


FIGURA 6 - Carta de Suassuna para Carvalho apresentando o diretor com os manuscritos do livro *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Suassuna com Luiz Fernando Carvalho e sua equipe criativa. Fonte: CARVALHO, 2007, v. 6, s/p.

Nesta tese, a microssérie é considerada uma tradução<sup>7</sup> da obra do escritor paraibano Ariano Suassuna, *Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Assim, no caso dos livros de processo de Carvalho, o movimento escritural se origina pela interlocução com a obra de Ariano Suassuna, sendo, pois, tal gesto criativo de natureza marcadamente intertextual. A nossa análise se concentra na apreensão do movimento tradutório buscando interpretar pontos importantes da tradução – ainda sob a ordem do inacabado – do romance de Suassuna aos elementos narrativos da microssérie. Nesse sentido, não é nosso eixo de análise a tradução intersemiótica realizada, qual seja, a microssérie. Nem tampouco uma análise direta da obra de Suassuna. O texto de partida e a tradução nos interessam como lugar de diálogo com nosso objeto de estudo, até mesmo porque muito do interesse pelo movimento criativo deve-se à existência da própria obra entregue ao público e, no caso da nossa empiria, também se deve ao instigante romance de Suassuna, ponto de partida da criação de Carvalho.

<sup>7</sup> Tomamos a abordagem de Haroldo de Campos acerca da tradução como um exercício crítico-criativo, como será elucidado no capítulo dois desta tese.

A hipótese que orienta esta pesquisa parte da premissa de que os livros de processo de Carvalho se configuram como redes de escrituras dotadas das singularidades inerentes aos documentos de processo, e, nesse sentido, também são espaço de confluências narrativas advindas de movimentos tradutórios. Nessa perspectiva, o conceito de criação é concebido como rede em processo na tentativa de lidar com as múltiplas conexões que se estabelecem no percurso criador.

Assim sendo, o primeiro capítulo da tese apresenta aspectos centrais da teoria da crítica genética, campo voltado para a investigação do processo criativo em diferentes sistemas semióticos para mostrar o desdobramento desses aspectos na chamada crítica de processo, expressão utilizada por Cecília Almeida Salles<sup>8</sup> para situar a investigação do processo de criação na cena contemporânea, marcada por projetos de criação artística situados nos trânsitos de linguagens. Nesse sentido, como salientam os autores referenciados, a crítica genética, bem como a crítica de processos, não apontariam para uma base originária do processo criativo, mas para a análise das relações que surgem a partir de documentos de processo variados de uma dada gênese.

Como nossa empiria é resultado de um movimento tradutório, tais relações surgem de um movimento duplo e uno: o movimento da criação e o movimento da tradução. No caso dos livros de processo de Carvalho, o movimento tradutório é o próprio movimento criativo; existe, portanto, uma rede de relações intersemióticas que não se dão de forma retilínea nesses documentos de processo.

Nessa perspectiva, foi a própria empiria que nos levou a uma metodologia de leitura pautada no conceito de rede. Por isso, ainda no primeiro capítulo, o referido conceito foi trabalhado em relação com outros que podemos compreender como constituintes da ontologia do conceito de rede, tais como labirinto, rizoma e superfície. Partimos, portanto, da necessidade de ler os documentos de processo a partir de um corpo teórico formado por conceitos organicamente relacionados. Considerando que o conceito de rede está ligado a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências e, tomando a dimensão filosófica e estética da rede, os conceitos de superfície, labirinto e rizoma foram escolhidos por elucidarem questões do próprio objeto de estudo. Isso porque, conforme Cecília Almeida

---

<sup>8</sup> SALLES. *Redes da criação*.

Salles enfatiza, “o modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede”<sup>9</sup>.

Conforme enfatiza Grésillon<sup>10</sup>, “ler em rede é ler em todos os sentidos”. Ao adotar essa perspectiva diante do ato de ler e, dadas as particularidades da nossa empiria, não seria coerente com o processo criativo analisado adotar alguns passos metodológicos da análise genética mais tradicional, tais como: compor o dossiê, organizar o dossiê cronologicamente e transcrever o material genético. Isso porque essa metodologia tradicional requer pensar os documentos de processo na lógica do “pensamento em linha”, conforme conceito de Vilém Flusser<sup>11</sup>, ou seja, como uma série de sucessões lineares numa estrutura que nos é imposta: “O pensamento ocidental é ‘histórico’ no sentido de que concebe o mundo em linhas, ou seja, como um processo”. Já adotar a rede como metodologia implica analisar os documentos de processo na lógica do “pensamento em superfície.” Conforme Flusser, tal lógica apontaria para a leitura não linear, permitindo ao leitor se mover, de certo modo, livremente dentro de um texto. Pensar os documentos de processo como uma superfície em que registros de diferentes sistemas semióticos se encontram para formar uma tessitura de ordem híbrida, nos conduz a buscar uma metodologia de análise que dê conta das dimensões permutáveis de significação que podem ser apreendidas nesses textos móveis.

Nesse viés de raciocínio, não teremos na nossa análise a preocupação de apontar cronologicamente o percurso do processo criativo, tendo a obra de Suassuna, texto de partida, e a microssérie, produto final da tradução, como referências para se estabelecer tal cronologia. Nesse sentido, vale ressaltar que a primeira camada dos livros de processo composta pelo roteiro, aparentemente segue uma cronologia que apontaria para a sequência de eventos da microssérie. No entanto, as rasuras apontam, na verdade, para um movimento criativo que também estabelece para o roteiro modificações em função das soluções audiovisuais para a execução da gravação. Rompe-se, assim, a aparente linearidade, pois se evidencia que o roteiro colocado na primeira camada também está sofrendo modificações em função dos apontamentos do diretor.

Sendo o movimento tradutório o próprio movimento escritural escolhido para analisar os livros de processo, o segundo capítulo desta pesquisa discute a ideia de tradução como criação, portanto, como invenção. Tal perspectiva valoriza o tradutor como leitor crítico e

---

<sup>9</sup> SALLES. *Redes da criação*. p.23.

<sup>10</sup> GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p. 60.

<sup>11</sup> FLUSSER. *Linha e superfície*. p.110

autor de um segundo texto não menos importante do ponto de vista estético do que o texto de partida. Assim, todo tradutor seria um leitor que, com seu singular repertório, entrelaça signos a outros numa particular rede intertextual que gera um processo de interpretação/criação resultado de rastros e diferenças. Após discutir a tradução como uma categoria estética, pautada nas considerações de Haroldo de Campos, em várias de suas publicações sobre o assunto, será importante tomar a tradução de um sistema de signos para outro de natureza semiótica distinta, investigando sob esse aspecto a operação tradutora como processo de transcrição. Nesse sentido, vale dizer que não é um recorte específico da nossa pesquisa a tradução intersemiótica, mas sim o movimento tradutório, repetimos, como um movimento criativo.

Sendo assim, a despeito de Haroldo de Campos não ter sistematizado seu pensamento acerca da tradução como movimento intersemiótico, compreendemos que a abordagem dada pelo autor ao processo tradutório como exercício crítico-criativo pode ser expandida para qualquer tradução pensada como categoria estética, inclusive a intersemiótica. Neste capítulo, buscamos ainda compreender como o gesto tradutório de Carvalho passa por um pensar complexo sobre a configuração de escolhas do original, ou seja, passa por um mergulho na própria criação do romance de Suassuna. Compreendemos que a obra *Romance d'A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* guarda em sua gênese os preceitos do chamado Movimento Armorial e, por essa via, o diretor também buscou evidenciar aspectos significativos do universo Armorial em sua microssérie, valendo-se de procedimentos advindos da “reciclagem estética”, conforme termo usado por Klucinkas e Moser<sup>12</sup>, em texto que aborda o conceito de reciclagem para analisar transformações que ocorrem na cena da arte contemporânea.

O conceito de rede foi tomado como operador de leitura, portanto como base metodológica para a análise realizada no terceiro capítulo da tese. Veremos, nos registros dos seis livros de processo, que a microssérie *A pedra do reino* foi pensada por Carvalho a partir de um tempo denominado, ao longo de suas anotações, como circular. Esse tempo, tomado como circular, está atrelado à dimensão mnemônica, uma vez que o roteiro da microssérie foi construído a partir do entrelaçamento de lembranças da personagem Quaderna narradas em praça pública para os moradores de Taperoá. Para sinalizar graficamente a memória e seus desdobramentos, não somente no tempo, mas também no espaço, figuras circulares foram insistentemente

---

<sup>12</sup> KLUCINSKAS e MOSER. *A estética à prova da reciclagem cultural*.

ilustradas nos seis livros de processo e ora se apresentam de uma maneira mais figurativa nos registros, ora são expressas pelo diretor de um modo menos referencial. São imagens com uma forte carga sensível e que demonstram sua importância não só pela repetição ao longo do processo, mas por indicarem momentos importantes das escolhas de Carvalho no que se refere à própria dicção narrativa da microssérie. Identificamos, pois, várias formas circulares que se diferem por sua “exatidão gráfica”, bem como pela adição e omissão de elementos verbais explicativos e, a partir de tais registros, formamos nossa rede de significados. Ao longo de nossa leitura analítica, pautada em um olhar interpretativo relacional, buscamos traçar relações entre os registros que remetem à dimensão da memória como lugar enunciativo da microssérie e também como movimento escritural, ou seja, como recorte interpretativo dos documentos de processo analisados.

Vimos, então, que o desenho capitular da tese traz o objeto de estudo a partir de um movimento demandado pelos próprios livros de processo estudados. Assim, foi com base no movimento analítico solicitado pelos livros de processo em análise que buscamos uma cartografia capitular para a tese aqui apresentada.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, os livros de processo estudados aparecem em vizinhança com outros documentos de processo, no intuito de contextualizar, de uma maneira expandida, a importância do estudo desses documentos e, portanto, também dos livros de processo de Carvalho, no âmbito da chamada crítica de processo.

No segundo capítulo, uma vez destacada a importância da tradução como gesto criativo, inicia-se um movimento analítico, com base nos preceitos da arte armorial, no intuito de mostrar, no âmbito estético, o cerne do movimento tradutório da microssérie. Portanto, nesse capítulo, o objeto de estudo já aparece delineado como espaço de movimentos tradutórios e confluências narrativas advindas do Movimento Armorial.

Chegamos ao terceiro capítulo em que, finalmente, o gesto escritural de Carvalho é tomado em rede por meio das conexões criativas que buscamos evidenciar entre os registros dos seis livros de processo. Assim, a partir da tentativa de compreendermos os procedimentos de criação do diretor, nesse capítulo, o objeto de estudo se apresenta em sua potência de significação no que diz respeito ao movimento criativo da microssérie *A pedra do reino*.



## Capítulo 1

### Escritas em Devir: da crítica genética à crítica de processo

Se estou em estado de ânimo, vou enchendo uns cadernos com idioma escrito. Anoto tudo. Não tenho método nem métodos. Se encontro um caracol passeando na parede, anoto. Uma coisa vegetal que nasce no abdômen de muro, anoto. Falas de bêbados e de crianças. Resíduos arcaicos pregados na língua. Pedacos de coisas penduradas no ralo. Os relevos do insignificante. A solidão de Vivaldi. Corolas genitais. Estafermos com índices de árvore. Vespas com olho de lã. Homem na mesa interrompido por uma faca. Pessoas afetadas de inúteis e de limos. Ovas de larvas transparentes, mas antes de serem ideias. Desvios fonéticos, semânticos, estruturais, achados em leituras. Pessoas promíscuas de águas e pedras.

Manoel de Barros

## 1.1- Percursos da crítica genética: passos para a formulação de uma crítica de processo

Todos os documentos do processo criador que indicam possibilidades de compreender o movimento criativo de uma obra são objeto de estudo da chamada crítica genética: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, *story-boards* e cadernos de artistas. Perseguir o devir de uma obra, investigando o percurso da escritura com suas errâncias, ambivalências e multiplicidades, é o objetivo desse campo disciplinar que se instaura no final dos anos 60, no século XX, a partir da pesquisa de um grupo de linguistas que propuseram uma investigação do processo de criação do poeta alemão Heinrich Heine<sup>13</sup>, através de seus manuscritos.

O objeto de investigação da crítica genética, em um primeiro momento, são os manuscritos modernos autógrafos de escritores. Por manuscrito moderno aludimos aos manuscritos que fazem parte de uma dada gênese textual, comprovada por meio de documentos de processo de um determinado dossiê genético.<sup>14</sup>

Vale ressaltar que a própria noção de autógrafo torna-se cada vez mais multiforme dentro da tipologia genética, tornando certas convenções frágeis, como, por exemplo, aquela que estipula a noção de autógrafo como documentos escritos pela mão do escritor. Numa perspectiva atual, mais apropriado seria tomar o termo de maneira expandida, considerando,

---

<sup>13</sup> Conforme enfatiza Lebrave (2002), a aquisição dos manuscritos de Heine pela Biblioteca Nacional da França é de grande importância simbólica para a crítica genética, uma vez que, pela primeira vez, os manuscritos autógrafos são reconhecidos como patrimônio cultural e também como objetos de pesquisa científica. A pequena equipe de estudiosos de Heine acaba por atrair também outros pesquisadores que juntos, em seminários internos e grupos de trabalho, abriram-se para analisar diversos *corpus* manuscritos. Assim, construíram uma metodologia de análise e também um conjunto de princípios comuns. Juntamente a essas ações, a Biblioteca Nacional lança mão de uma eficaz política de aquisições e, aos poucos, enriquece e completa suas coleções de manuscritos. Importante ressaltar que se deve a Louis Hay, pesquisador emérito do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), a criação de uma equipe de pesquisa que resultou no Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (ITEM), referência para todos os pesquisadores da área. No Brasil, foi fundada em 1985, a Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) que, em 2006, passou a se chamar Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG). A mudança no nome da associação foi ocasionada por uma expansão do objeto de investigação da crítica genética, que passou a compreender arquivos da criação de diferentes sistemas semióticos. Quando se menciona crítica genética no Brasil, não se pode deixar de destacar o Núcleo de Apoio em Crítica Genética (NAPCG) da Universidade de São Paulo que reúne também as equipes da PUC-SP.

<sup>14</sup> Conforme Grésillon (2007), dossiê genético é o conjunto de todos os testemunhos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura e classificado em função de sua cronologia das etapas sucessivas. Esta acepção genética foi retirada do glossário de crítica genética organizado pela autora como apoio para a leitura de seu livro *Elementos de crítica genética*. Ao longo deste capítulo, sempre que forem necessárias pontuais explicações de termos que designam operações genéticas, utilizaremos o referido glossário como explicação sucinta em nota de rodapé do termo em questão.

inclusive, a escrita eletrônica. Datiloscritos, provas corrigidas, exemplares de uma edição revista e corrigida pelo autor para uma nova edição, documentos eletrônicos, desde que conservadas as etapas sucessivas de reescritura, dentre outros tipos de registros do processo criador serão tomados como tão importantes na investigação de uma gênese quanto o texto escrito à mão pelo autor. Muitas vezes, surge também uma interessante alternância entre manuscrito e datiloscrito/digitoscrito, tornando as páginas datilografadas ou digitadas parte integrante do processo criativo de uma obra (FIG.7).

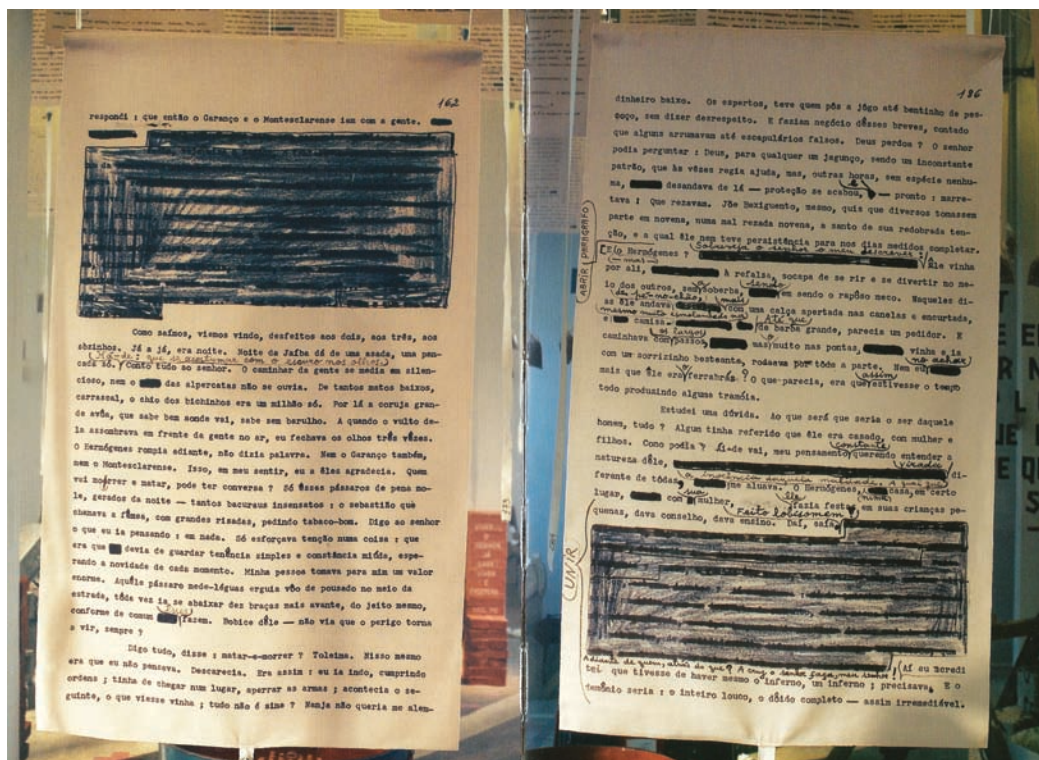


FIGURA 7 – Digitoscritos do *Grande Sertão*: Veredas com correção de punho de Guimarães Rosa, pertencente à biblioteca de Guíta Mindlin e José Mindlin. Os manuscritos foram utilizados na íntegra para a instalação concebida por Bia Lessa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa em março de 2006. Fonte: LESSA, 2001, s/p.

Cecilia Almeida Salles adota o termo *documentos de processo* para se referir ao objeto de estudo do genético. Salles amplia, pois, a ideia de manuscrito, frequentemente usada para designar o objeto de estudo desse campo de pesquisa, para índices de materialidade diversos: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, *story-boards*,

cadernos de artistas e obras que possuem a tecnologia como suporte<sup>15</sup>. Essa ampliação também em decorrência do interesse de várias áreas pelo processo criativo, ampliando os limites dos estudos genéticos para além de obras literárias. Assim, documentos de processo de diferentes linguagens passam também a compor corpus para análises no domínio genético. Literatura, cinema, artes plásticas, dança, ou seja, o percurso de uma obra de qualquer natureza semiótica pode compor um dossiê genético a ser analisado dentro do recorte da crítica genética.

Lidando com outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Poderíamos continuar falando em esboços, ensaios, partituras, copiões, e contatos como manuscritos. E sempre que fôssemos questionados quanto a esse uso, responderíamos que estávamos entendendo manuscrito em sentido bastante extenso. Opto, no entanto, por denominar o objeto de estudo do crítico genético como documentos de processo. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação<sup>16</sup>.

Salles aponta para o fato dos documentos de processo serem arquivos da criação e como arquivos guardam sempre a ideia de registros materiais do processo criador, independente da forma como se materializam esses registros. Armazenar e experimentar seriam, segundo a autora, as funções primordiais dos documentos de processo. Todos aqueles que estão envolvidos com o gesto criativo possuem a necessidade de materializar ideias, palavras e imagens, enfim, conexões diversas que poderão ser importantes para a obra que está sendo gerada. Armazenar seria, pois, uma ação comum para todos aqueles que estão envolvidos com algum processo criativo, todavia, o modo como se faz esse registro varia sempre de artista para artista. Por outro lado, esses registros não guardam somente o que de fato será utilizado na obra, pois as formas rejeitadas também fazem parte do percurso genético de um texto, como bem lembra Daniel Ferrer:

---

<sup>15</sup> Nesse caso, segundo Salles, o pesquisador de processos terá como objeto de análise arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda *back-ups* de ideias a serem desenvolvidas. No caso da produção literária, o crítico genético que pesquisar o processo criativo de uma obra gerada totalmente no computador, deverá se valer de cópias salvas pelo escritor durante o processo, bem como versões impressas com correções manuais. Vale ressaltar ainda que o pesquisador pode se valer também da reprodução digital de manuscritos disponível na internet ou em CD-ROM. Como exemplos, podemos citar a digitalização dos manuscritos de James Joyce, trabalho desenvolvido pelo ITEM, o site *Hypernietzsche* que disponibiliza manuscritos, artigos críticos e obra publicada de Nietzsche e o site *L' Education Sentimentale* voltado para os manuscritos de Flaubert.

<sup>16</sup> SALLES. *Poder de descoberta*. p.85.

Os documentos de gênese nos permitem verificar muito concretamente o que a psicanálise afirma: a criação não é unicamente e talvez nem mesmo principalmente, uma questão de acumulação, mas também um processo de renúncia. Renunciar aos pressupostos: apagar, rasurar, cortar, abandonar um estágio para passar ao seguinte. A gênese da obra de arte é o resultado de uma série de sacrifícios custosos, de compromisso, de reequilíbrio e de transações compensatórias.<sup>17</sup>

Sendo assim, com a perspectiva da criação em sentido amplo, o termo manuscrito apresenta uma limitação quanto às diversas materialidades em que podem se apresentar os arquivos da criação, até mesmo dentro de um único corpus<sup>18</sup>. Isso porque um mesmo manuscrito geralmente apresenta diferentes registros semióticos (FIG.8), solicitando do crítico de processo um olhar analítico expandido, ou seja, um olhar que se vale, muitas vezes, de ferramentas teóricas variadas para interpretar um mesmo documento de processo. Isso significa que a criação pode estar circunscrita em uma determinada linguagem – cinema, literatura, artes plásticas, música, etc – mas podemos facilmente verificar que o processo de criação é organicamente intersemiótico. Isso significa que muitos artistas, durante o desenvolvimento de um determinado projeto artístico, podem registrar suas ideias em linguagens diferentes da obra final, como enfatiza Cecilia Almeida Salles<sup>19</sup>:

[...] O processo criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem ou inter-relação delas, dependendo do modo de expressão que está em jogo. Seu percurso é intersemiótico, isto é, em termos bem gerais, sua textura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade etc. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nas quais as obras se concretizarão; estes apontamentos, quando necessários, passam por traduções ou passagens para outros códigos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo. Percebemos, portanto, que há uma

<sup>17</sup> FERRER. *A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá*. p. 216.

<sup>18</sup> Ainda no âmbito terminológico, não podemos deixar de mencionar que o termo prototexto, cunhado por Jean Bellemin-Noel na obra *Le texte et L'avant-texte*, em 1972, também é bastante usado para se referir ao objeto de estudo da crítica genética. Assim, prototexto indica “o conjunto constituído pelos rascunhos, pelos manuscritos, pelas provas, pelas variantes, visto sob o ângulo do que precede materialmente uma obra, quando essa é tratada como um texto, e que pode formar um conjunto com ele.”(GRESILLON, 2007, p. 29)

<sup>19</sup> Nesse sentido, a pesquisa desenvolvida por Salles acerca do processo criativo do livro *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola, é bastante exemplar. Os registros do autor mostram que a formulação da enunciação da obra foi expressa, sobretudo, visualmente por meio de diagramas, mapas e fotografias. Esses registros imagéticos eram acompanhados de curtos elementos verbais explicativos. Vale lembrar que, neste livro, o espaço é muito significativo na trama narrativa, talvez por isso o uso de tantos mapas e diagramas façam parte dos registros de criação da obra. A esse respeito ver a análise detalhada realizada por Salles no livro *Redes da criação: a construção da obra de arte*.

estreita relação entre as tramas semióticas dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo<sup>20</sup>.

É nessa linha de raciocínio que Daniel Ferrer afirma ser a crítica genética do século XX “transdisciplinar, transartística e transemiótica”<sup>21</sup>. Ainda nesse mesmo sentido, Louis Hay ressalta a diversidade dos manuscritos:

O manuscrito é de uma extraordinária diversidade, e pertence a todas as etapas e a todos os estados do trabalho, dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. Mas desde que o pensamento ou a imaginação os tocam, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura<sup>22</sup>.

No diário da pintora Frida Kahlo, publicado no Brasil em edição *fac-símile* com o título de *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*, observamos uma mescla de diário pessoal com livro de processo. Entre 1944 e 1954, a artista mexicana sentiu necessidade de registrar suas inquietações pessoais e estéticas nas páginas de seu diário. Como sabemos, a obra da Kahlo é marcada por uma proximidade estreita entre eventos biográficos e a transfiguração desses acontecimentos em sua arte. Assim, é bastante coerente que seus registros contenham essa mistura entre vida e obra. São grafismos íntimos que desvelam intrincadas tramas de linguagem em que é possível vislumbrar o modo como Frida aproximava cotidiano e arte. Suas anotações são bastante visuais – tipografias variadas, desenhos, colagens, experimentações com materiais como tinta guache e outros – e mostram claramente uma preocupação estética, evidenciando portanto a natureza plástica desses registros.

<sup>20</sup> SALLES. *Redes da criação*. p. 95.

<sup>21</sup> FERRER. *A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá*. p. 203.

<sup>22</sup> HAY. *A literatura dos escritores: questão de crítica genética*. p.17.

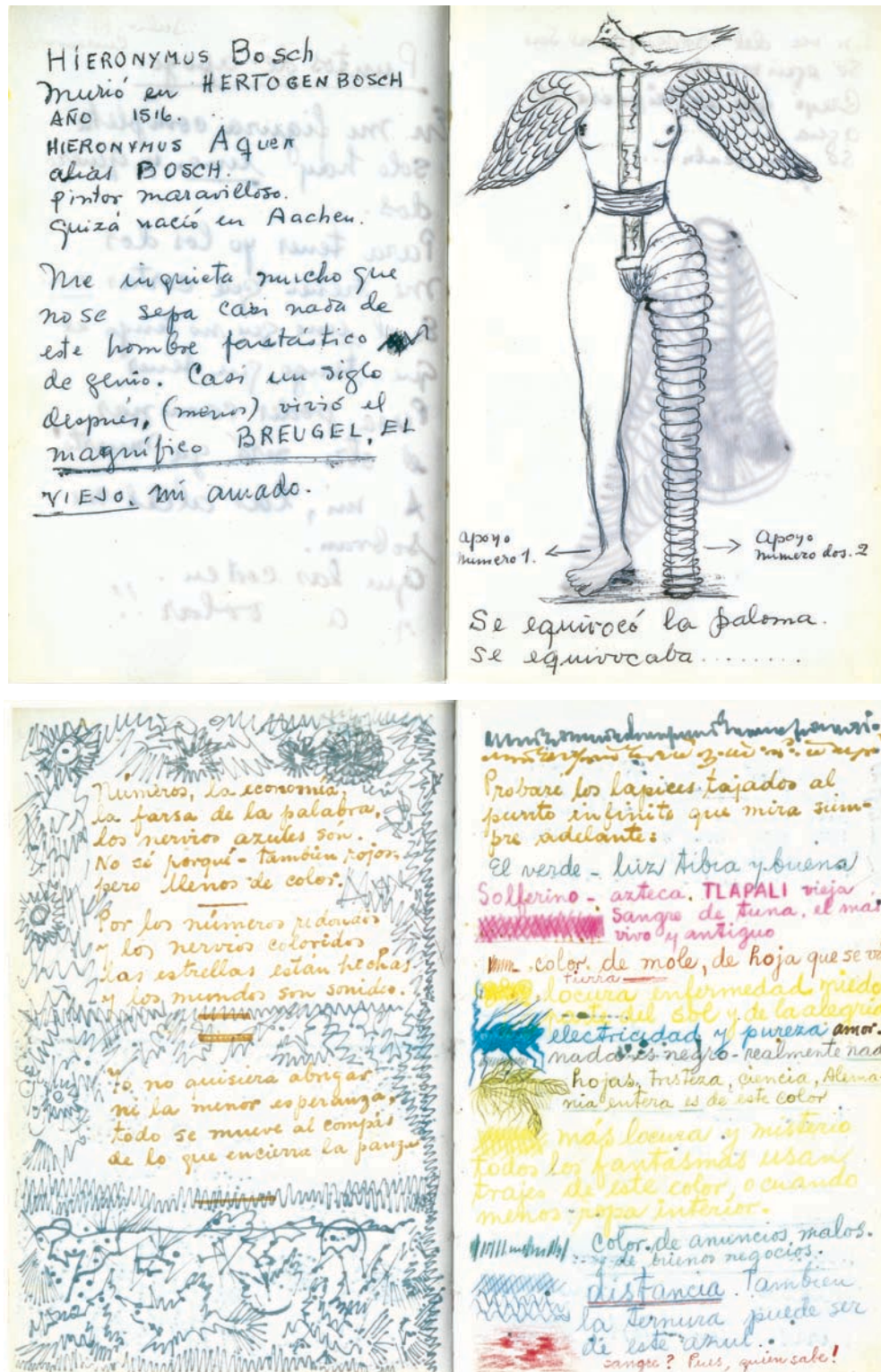


FIGURA 8 - Páginas do diário de Frida Kahlo evidenciando a diversidade de registros semióticos que compunham suas anotações. Fonte: KAHLO, 2012, s/p.

Como já dito, os documentos de processo analisados nesta pesquisa compõem o conjunto dos seis livros de processo do diretor Luiz Fernando Carvalho produzido durante as etapas criativas da microssérie *A pedra do Reino*, exibida na TV Globo. A publicação desses livros

de processo compõe o dossiê de produção deste estudo. A imagem abaixo (FIG.9), fragmento desse dossiê genético, deixa evidente, mesmo considerando toda a diversidade de registros que um documento de processo pode conter, que a expressão sensível da mão ainda é, de certo modo, o espaço de maior concentração de vestígios. Isso porque os vestígios, tão importantes para a análise genética, são em grande parte resultado das rasuras, que paradoxalmente instituem anulações e acréscimos, ocupando um importante lugar de inscrição em um dossiê genético.

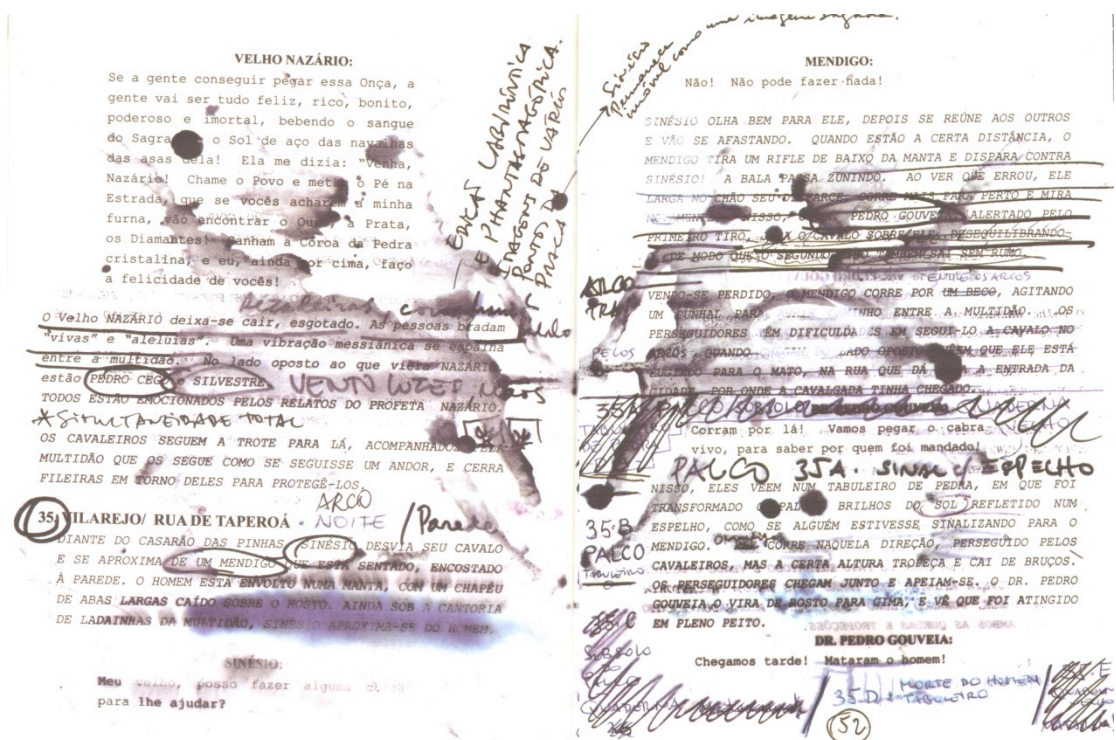


FIGURA 9 - Registros manuscritos indicando modificações no roteiro da microssérie. Fonte: CARVALHO, 2007, v. 3, p. 51-52.

É basicamente pela rasura que podemos caracterizar graficamente um documento de processo no espaço gráfico, como podemos perceber também em manuscritos de autorias diversas. Existem manuscritos com muita rasuras-reescrituras (FIG.10) e outros mais lineares (FIG. 11), sendo importante enfatizar que não é a quantidade de rasuras que determina o interesse genético de um dado manuscrito. Gréssillon assegura que:



Essa mesma ambivalência tornou-se fonte de mal-entendimentos. Os geneticistas foram comparados a pesquisadores de rasuras. Embora seja verdade que eles não podem trabalhar sem dispor de vestígios de um processo, é errado acreditar que é a quantidade de rasuras que, sozinha, determinaria o interesse genético de um manuscrito, é absurdo fetichizar a linha de rasura como se fosse a única forma de ocasionar vestígios de uma reescritura. Entretanto, resta que a rasura é um dos elementos capazes de confirmar a dimensão temporal própria a todo processo de escritura – nem mais, nem menos.<sup>23</sup>

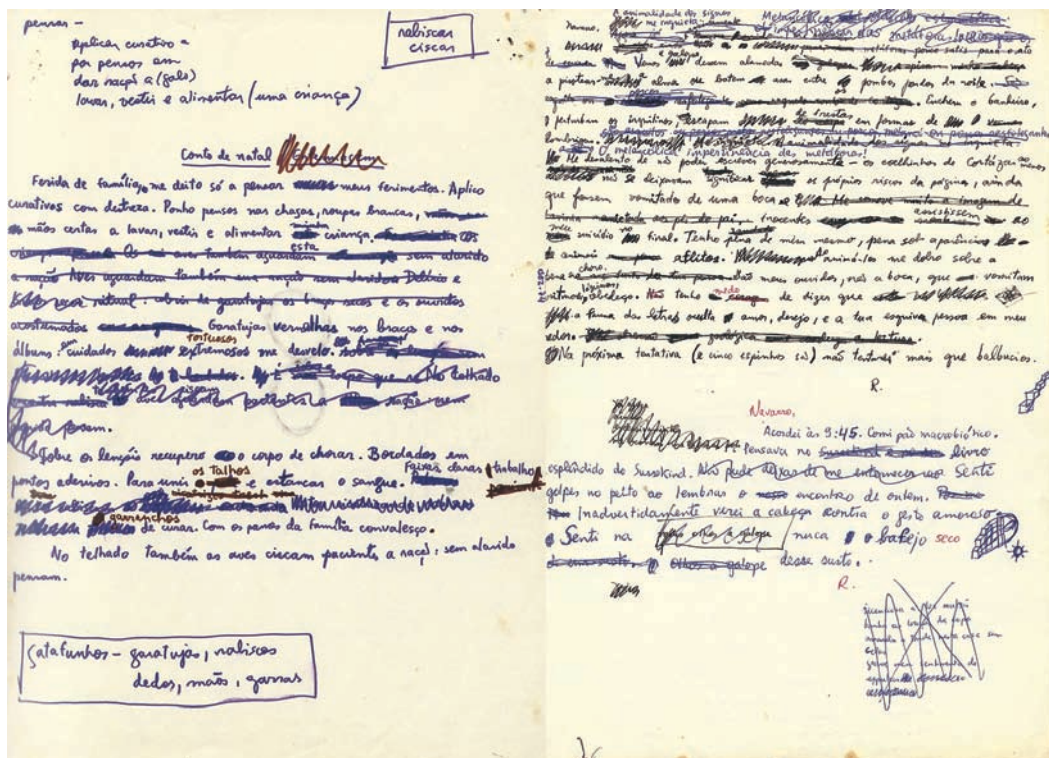


FIGURA 10 - Rasuras em manuscritos de Ana Cristina Cesar. Essas páginas pertencem ao dossiê genético da poeta organizado por Viviana Bosi e publicado pelo Instituto Moreira Salles com o título *Antigos e Soltos* poemas e prosas da pasta rosa. Fonte: BOSI, 2008, p. 269.

<sup>23</sup> GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p. 98.

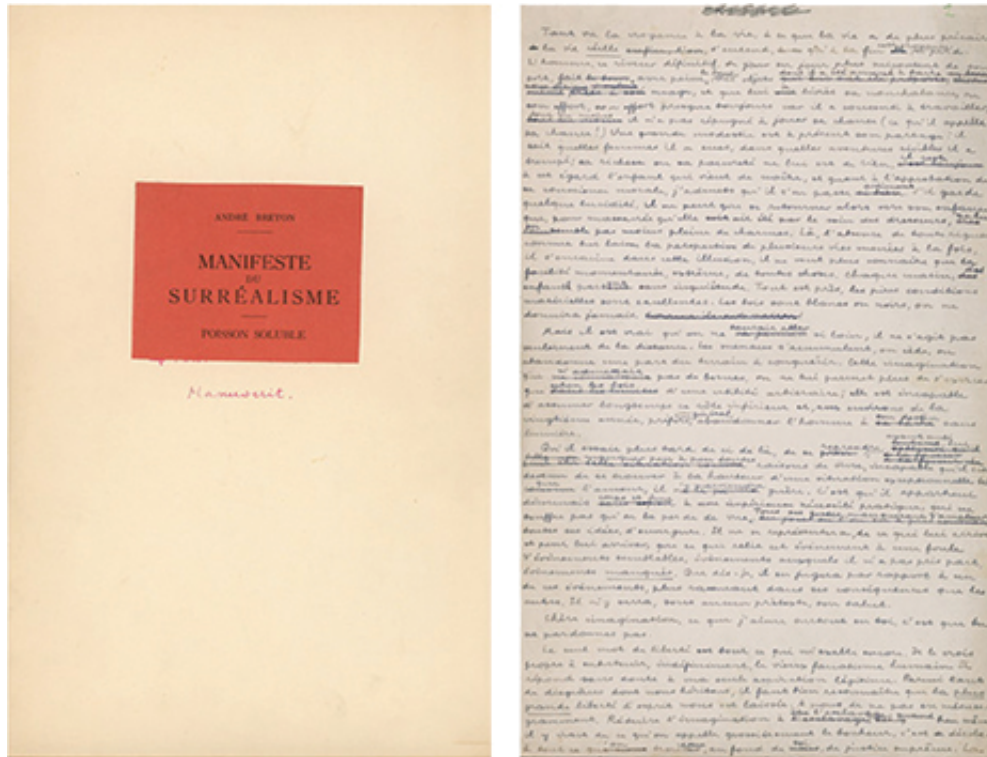


FIGURA 11 - Traçado regular. Manuscrito de André Breton do manifesto surrealista. Fonte: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970203897404578079043614014844>

De todo modo, como evidencia Philippe Willemart, a rasura não se define apenas como um risco para propor substituições ou eliminações, a rasura teria como efeito final interromper um movimento do pensamento, abrindo outras possibilidades ao escritor: “O manuscrito me obriga, assim, a tentar entender o silêncio que segue a rasura.”<sup>24</sup> A rasura, importante característica iconográfica de um manuscrito, traduz uma hesitação ou incerteza que faz parte do movimento criador. Essa incerteza possui caráter duplo, conforme assinala Irene Fenoglio:

Incerteza do escritor no momento em que escreve, que deixa, de uma forma ou de outra, os traços de seus gestos e movimentos mentais hesitantes[...] Dentre todos os possíveis da língua, o escritor pára, escolhe, retoma, hesita, arrepende-se e rasura. Incerteza do observador crítico que não sabe atravessar o segredo de tal ato de escrever para um certo escritor e, quem sabe, não conseguirá jamais desvendar tal segredo. Incerteza, então, em seu caso, para atravessar o dossiê dos traços repertoriados.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> WILLEMART. *Do manuscrito ao pensamento pela rasura*. p.22.

<sup>25</sup> FENOGLIO. *Escrever é sempre incerto*. p. 213.

Na verdade, os registros materiais do processo criador oferecem tangibilidade às incertezas que cercam todo gesto criativo. Essa tangibilidade da incerteza ganha na rasura um signo importante que conota pausa ou, em outras palavras, uma interrupção no fluxo de raciocínio do escritor. No entanto, essa interrupção é necessária e produtiva no âmbito da criação. Trata-se, como assinala Willemart,<sup>26</sup> de um momento muito produtivo para o ato criativo, pois na rasura surge alguma coisa inesperada, estranha, abrindo espaço para a inserção de ideias novas. O manuscrito, por meio de suas rasuras e outros significantes gráficos, exhibe lacunas, dúvidas, hesitações, questões não resolvidas, enfim, trata-se de signos móveis. Tais aspectos podem ser percebidos na imagem a seguir (FIG.12), extraída dos livros de processo de Luiz Fernando Carvalho, objeto de estudo desta pesquisa.



FIGURA 12 - *Fac-símile* de uma página dos livros de processo de Carvalho pontuando inserções importantes em uma cena da microssérie. Fonte: CARVALHO, 2007, v.1, s/p.

<sup>26</sup> Philippe Willemart, em seu livro *Universo da criação literária*, estabelece uma analogia entre o escritor e o paciente em análise. No divã, surgem, no fluxo do discurso do analisando, uma palavra inesperada ou um fragmento inconsciente que são muito importantes para que o psicanalista possa conduzir o processo de análise. Da mesma maneira, o escritor, no ato da escrita, é surpreendido por algo inesperado, estranho, desconhecido: a rasura.

A rasura instaura camadas de registros nos documentos de processo, portanto, camadas também de significação que, como um palimpsesto, provoca zonas de contaminação entre o que foi aparentemente descartado e a nova inserção tomada como mais oportuna para o registro de uma ideia. Podemos aqui, portanto, remeter à figura do palimpsesto para pensar em um dos movimentos de leitura solicitados em documentos de processo. Isso porque, conforme enfatiza Gérard Genette<sup>27</sup> no palimpsesto, a primeira inscrição é raspada para ser feito um novo registro que não esconde o anterior, de modo que a leitura se dá em camadas, o antigo sob o novo. Vale destacar, no entanto, que essas camadas de significação estão ao longo do dossiê constituídas em rede, priorizando uma leitura que, como veremos mais adiante, acontece de maneira rizomática.

As rasuras deixadas pela escrita à mão do escritor podem traduzir emoções, recuos, cansaços, agonias, enfim, dicções escriturais que marcam diferenças significativas entre estágios de uma mesma escritura. O geneticista pode se valer dessa vivência da escrita como parte importante de um movimento escritural. No entanto, não se trata, como ressalta Grésillon, de se fazer grafologia ou interpretar estados psíquicos do escritor por meio de sua letra:

Que se entenda bem: não se trata aqui de fazer grafologia, não é a psicologia profunda do escritor que é, em si, o objeto de tais observações, mas unicamente o que mudanças notáveis de um traçado, permitem induzir quanto aos ritmos e aos sobressaltos de uma escrita em ação. Um traçado pode mudar de um segundo para o outro e traduzir, assim, um impulso fulgurante; ele também pode mudar segundo os diferentes estágios de uma vida; enfim, pode modificar-se sob o efeito da doença ou de drogas<sup>28</sup>.

Essas mudanças notáveis de um traçado, a que se refere Grésillon, desaparecem na escrita cujo traçado da mão está ausente, como no caso da escrita do computador. A não ser que se use um programa específico, o vestígio da escritura é suprimido. O vestígio trazido pela escrita à mão é essencial para o desenvolvimento escritural, delineando o traçado de um manuscrito em que afetos diversos podem perturbar o movimento da mão, entendida como parte do corpo que possibilita uma mediação entre sensações, pensamentos e experiências internas e a tradução desse universo em signos verbais ou imagéticos (FIG.13). O texto *L'*

---

<sup>27</sup> GENETTE. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*.

<sup>28</sup> GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p. 65.

*éloge de la main*, de Henri Focillon, é citado por Grésillon como uma poética homenagem ao papel da mão para um escritor.

Começo este elogio à mão da mesma forma que se preenche um dever de amizade. No instante em que começo a escrevê-lo, vejo minhas mãos solicitarem minha alma, vejo-as arrastarem-me. Elas estão presentes, essas companheiras infatigáveis que, durante muitos anos, fizeram seu trabalho, uma segurando o papel, a outra multiplicando sobre a página branca esses sinaizinhos apressados, sombrios e ágeis. Através delas, o homem entra em contato com a dureza do pensamento. Elas resgatam o bloco, impõem-lhe uma forma, um contorno e, na própria escrita, um estilo.<sup>29</sup>



FIGURA 13 - Paul Valéry. Uma das páginas dos cadernos. As mãos foram frequentemente desenhadas por Valéry lembrando seu papel primordial no processo de escrita. Fonte: PINO e ZALUAR, 2007, p. 162.

É nesse contexto que a escrita eletrônica problematiza o lugar da crítica genética – não só por abolir a noção de vestígio como também por impor ao movimento criador um gesto diferente daquele praticado pelo escritor diante da página em branco. A escrita em processo

<sup>29</sup> FOCILLON, 1990 *apud* GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p. 64.

materializada em um manuscrito se dá diante da consciência do artista de que se trata de um momento da criação ainda regido por incertezas e errâncias, um estado reversível da obra. A esse respeito pondera Louis Hay:

Essa escritura em jorro é também uma escritura transbordante, que o texto ainda não canalizou. Ela se expande através das páginas, fazendo surgir, lado a lado, versos ainda órfãos de sua estrofe; estrofes que se misturam sem encontrar seu poema, folhas que poderão mudar ainda de lugar. A noção de obra, questionada hoje por uma postulação filosófica, é aqui perturbada pela escritura. Os manuscritos o confirmam em todos os tempos: estrofes errantes nos rascunhos de Petrarca, como naqueles dos poetas expressionistas; fragmentos à espera de uma composição, em Pascal como em Heine. Os poetas testemunham ainda isso, e Aragon lembra que, num momento de incerteza, ele embaralhou as páginas de *Fou d'Elsa*, como cartas de baralho.<sup>30</sup>

Desse modo, a página em branco se apresenta ao escritor como um espaço de desafio, às vezes, de angústia, mas também de grande liberdade expressiva. Nesse espaço, surgem bifurcações, acréscimos, rasuras, palavras cambaleantes ainda à procura de sua significação em um dado projeto artístico. Ao segurar sua pena, caneta, lápis ou outro instrumento gráfico, o artista é estimulado ao trabalho da criação, estabelecendo uma relação singular com seus instrumentos de trabalho. É assim que Manoel de Barros se diz escravo do lápis com borracha: “Sou escravo do lápis com borracha. Depois tem outra: sempre imagino que na ponta do meu lápis tem um nascimento. Sei que isso é bobagem da minha parte. Mas as bobagens criam raízes.”<sup>31</sup> Já Barthes gostava de experimentar diferentes instrumentos gráficos e, em entrevistas, admitiu diversas vezes sua relação visceral com eles. Em entrevista de 1973, o teórico reflete sobre a importância da escolha da caneta em sua escrita:

Eu mudo de instrumentos com bastante frequência pelos simples prazer. Experimento outros novos. Aliás, tenho canetas em demasia. Não sei nem mesmo o que fazer delas. Em todos os lugares, assim que as vejo, elas me dão vontade. Não posso deixar de comprá-las. Quando as hidrográficas apareceram no mercado, gostei muito delas. (O fato de que elas fossem de origem japonesa, confesso, não me aborrecia). Desde então eu me cansei delas porque têm o defeito de engrossar um pouco rápido demais. Utilizei igualmente a pena: não a *Sergent-Major*, que é seca demais, mas as penas

<sup>30</sup> HAY. *A literatura dos escritores*. p.15.

<sup>31</sup> BARROS. *Celebração das coisas*. p. 65.

mais macias como a Gip. Em resumo, experimentei de tudo... exceto a ponta Bic com o qual decididamente não sinto nenhuma afinidade. Eu diria mesmo um pouco maldosamente que existe um “estilo Bic”, que é realmente uma “cópia vomitada”, uma escrita puramente trasladada do pensamento. Definitivamente, volto sempre para as boas canetas-tinteiros. O essencial é que elas me propiciem esta escrita macia da qual não abro mão em absoluto.<sup>32</sup>

Na folha em branco, a mão cria bifurcações, retornos, rasuras. Surgem, então, vestígios, frestas e outros significantes gráficos.<sup>33</sup> Sobreposições que permitem aparições de novas palavras sem descartar completamente as antigas, signos diversos em uma rede movente de sentidos. No caso da opção pela escrita eletrônica, sabemos que existem programas específicos que podem simular essa escrita bifurcada, mas nesse caso se trata de um projeto gráfico pensado para produzir uma estética sinuosa e não de um percurso de escritura. Nesse sentido, rasuras digitais incorporadas em um projeto gráfico, de fato, não serviriam como objeto de estudo para a crítica genética, pois não se referem a índices visíveis de um processo criativo. Ao proporcionar o domínio da formatação, o teclado torna consciente um procedimento que, na escrita manual, passa pelo viés da incerteza traduzida, na maior parte das vezes, em uma escrita errante que deixa entrever hesitações, arrependimentos e devaneios. A esse respeito pontua Louis Hay:

A escritura eletrônica, ora alternativa ora complementar do traçado manual, de repente, trouxe à luz o papel decisivo de todas essas funções, tornadas invisíveis, à força do servir. Ela nos lembra que as escrituras são mortais e seus poderes, mutáveis. Ao escritor, a anotação virtual proporciona o domínio da formatação, de sua difusão, mas tira-lhe as liberdades da pena: assim, o teclado faz remontar à consciência aquilo que, no gesto corporal, tornara-se puro automatismo.<sup>34</sup>

Assim, o texto cujo sentido se prende ao domínio de uma formatação pré-estabelecida, em grande parte das pesquisas genéticas, não causa o mesmo interesse da escrita de caráter provisório, irregular, transbordante. Muitas vezes, aparentemente sem coerência, essas garatujas tornam instigante a investigação de uma “poética da incerteza”. Tal aspecto de

<sup>32</sup> BARTHES, 1981, *apud* GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p.61.

<sup>33</sup> Significantes gráficos, no campo da crítica genética, são entendidos como unidades de base da escritura. O conjunto dos significantes gráficos contém, de um lado, as letras do alfabeto, de outro, sinais de pontuação e os sinais meta-escriturais (marcadores, sinais de remissão, traços de rasuras, traços de cores).

<sup>34</sup> HAY. *A literatura dos escritores*. p. 16.

incerteza, como já dito, pode se dar tanto no âmbito da produção quanto no da recepção dos manuscritos, já que as hesitações temáticas e estilísticas do autor acabam por também impor ao leitor de manuscritos uma leitura que apreende e tenta organizar significações justamente do titubear do autor diante das possibilidades criativas de uma dada obra. De todo modo, como lembra René Char, “somente os traços fazem sonhar”<sup>35</sup> e basta um traçado fugidio para que a investigação genética comece seu percurso incerto acerca do gesto criador.

## **1.2 - Movimento escritural: a construção do espaço de relações nos documentos de processo**

O termo “movimentos de escrituras” foi usado por Philippe Willemart<sup>36</sup> para se referir à escolha de um dado aspecto interpretativo dentro da gênese de uma obra. O objetivo do crítico genético não seria, pois, dar conta de todas as etapas de elaboração da criação, mas isolar movimentos de escritura a partir da composição entre documentos de um mesmo dossiê da produção. Pino e Zular chamam esse “isolamento interpretativo” de espaço de relações. Não se trata da captura de uma origem, tarefa utópica, mas a busca de um movimento escritural em que “o isolamento de ‘movimentos de escrituras’, a partir da comparação entre documentos, pode ser também chamado de busca de espaços de relações.”<sup>37</sup> Como salientam os autores, nessa perspectiva, a crítica genética não apontaria para uma base originária do processo criativo, mas para a análise das relações que surgem a partir de documentos de processo variados de uma dada gênese.

O conceito de movimento escritural estaria, pois, no cerne de todos os estudos genéticos, já que se trata da apreensão de uma diferença ou tensão entre documentos variados de um mesmo dossiê genético. Tais diferenças podem também ser chamadas de descontinuidades dentro dos documentos, introduzindo a noção de espaço de tensões como unidade à qual o pesquisador deve se ater. Por sua vez, esse espaço relaciona-se diretamente com o próprio recorte escolhido. O espaço escritural assume, segundo definição de Galíndez Jorge citada por Pino e Zular, um tipo de construção crítica que não segue necessariamente um processo cronológico:

---

<sup>35</sup> GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p. 30.

<sup>36</sup> WILLERMART. *Da forma aos processos de criação*.

<sup>37</sup> PINO e ZULAR. *Escrever sobre o escrever*. p. 105.



Os espaços escriturais, em suma, são uma tentativa teórica de observação de constantes em uma atividade caracterizada pelo movimento. Ao pensarmos na escritura não só como odisséia, mas incluindo outras faces que aqui delineamos, como a permeabilidade, a retroalimentação, a polifonia, essa não cessa de inscrever, de se reinventar, de explodir em mil peças.<sup>38</sup>

Nesse sentido, esses teóricos consideram equivocada até mesmo o termo processo, pois essa noção considera como objetivo da disciplina a reconstituição do processo de criação, ou seja, uma suposta ordenação cronológica das etapas da escritura, uma restituição da ordem sucessiva do processo criativo. A posição adotada pelos autores seria reticente em relação à obrigatoriedade de reconstituir, pois mais interessante lhes parece trabalhar com espaços de relações:

Por um lado, a crítica genética, concebida como a reconstrução das etapas pelas quais o autor passou, seria a busca de uma origem. Mesmo que suas conclusões sejam apenas hipóteses de um pesquisador, ela pretende tentar apontar o início do processo e seu desenvolvimento. A busca de uma escritura, por outro lado, apontaria simplesmente relações entre textos que pudessem dar conta de um movimento escritural.<sup>39</sup>

Nesse viés de raciocínio, por maior rigor metodológico que tenha o crítico genético, a pesquisa de documentos genéticos não poderia rastrear um dado processo criativo tal qual idealizado pelo criador, pois nem mesmo o autor poderia trabalhar com a possibilidade de apreensão e consciência completa do que impulsiona o seu gesto criativo. Trata-se, então, de uma interpretação, ou seja, de configurar uma rede de relações, mais do que tentar explicar por que elas são estabelecidas. A esse respeito, Grésillon<sup>40</sup> assinala que o processo de criação ao qual chegaria o crítico genético seria uma construção, isto é, uma interpretação feita a partir da escolha de um recorte.

A questão do recorte de análise no âmbito da crítica genética é pontuada como basilar por Pino e Zular que enfatizam que é o objeto que deveria levar o pesquisador a isolar alguns movimentos de escritura dentro de um dossiê. É ainda importante enfatizar que a escolha desses movimentos é produto do olhar do pesquisador e não do criador, porque a

<sup>38</sup> JORGE, 2005, PINO e ZULAR. *Escrever sobre o escrever*. p. 131.

<sup>39</sup> PINO e ZULAR. *Escrever sobre o escrever*. p. 131.

<sup>40</sup> GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*.

reconstituição de um processo de criação é sempre tarefa impossível, restando apenas as escolhas interpretativas do leitor pesquisador.

Esse olhar interpretativo formado pelo leitor considera também a obra final publicada, já que o interesse pelo movimento criador acontece muito em função da existência da própria criação entregue ao público. Lebrave<sup>41</sup> enfatiza que a crítica genética não almeja ser uma disciplina que busca estabelecer normas e métodos para se chegar a versões finais de textos. Para o autor, entre o texto final e os manuscritos pode inclusive haver incompatibilidade e exclusão recíprocas, mas isso não obscurece o caráter de complementaridade entre os arquivos de criação e a obra acabada. Dessa perspectiva, nos estudos de processos, a forma final seria o ponto de chegada e não de partida da análise, mas, nem por isso, seria desconsiderada.

A escolha de um dado movimento escritural dentro de um dossiê genético está longe de seguir um movimento retilíneo, ao contrário, são movimentos estabelecidos a partir da lógica da rede, no caso, redes de escrituras. Entendemos por redes de escrituras a perspectiva de que somente é possível ler um dossiê genético de modo não linear, conforme Grésillon, “ler em todos os sentidos.” A autora, após pontuar etapas metodológicas importantes em uma leitura genética – constituir um dossiê, identificar discontinuidades, transcrever e classificar – enfatiza que, a despeito da importância de uma organização aparentemente linear buscada pelo geneticista nas etapas iniciais de sua pesquisa, os movimentos de leitura do leitor-intérprete serão sempre sinuosos e em movimentos assintóticos.

O olhar não visará mais aos segmentos que estabelecem uma ordem necessária, mas àqueles que ilustram a riqueza das possibilidades, a multiplicidade de todos esses caminhos que a produção poderia ter tomado, quase tomou, mas não tomou. E esse olhar descobrirá que a escritura, longe de seguir regularmente uma progressão linear, está igualmente atravessada por tensões e por contradições, por retornos e por desvios, por impasses, por erros, turbulências, falsas partidas e esgotamentos, de forma que no lugar de um modelo linear se pense mais na teoria das catástrofes.<sup>42</sup>

A compreensão de que o processo criativo deve ser tomado em uma perspectiva relacional, na tentativa de dar conta das múltiplas conexões que se estabelecem no percurso criador, levou Cecilia Almeida Salles a enfatizar o conceito de criação como rede em processo. A autora, a

---

<sup>41</sup> LEBRAVE. *Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filosofia*. p. 97.

<sup>42</sup> GRÉSILLON. *Elementos de Crítica Genética*. p. 186.

partir de seu livro *Redes da criação*, passa a usar a expressão “crítica de processo” em lugar de crítica genética adotada por ela própria em publicações anteriores. Não se trata simplesmente de uma mudança terminológica, mas a ideia de crítica de processo, conforme discutida por Salles, ultrapassa a perspectiva dos estudos genéticos, exigindo novas metodologias de acompanhamento do processo de criação. Nesse viés de raciocínio, a crítica de processo faz com que a própria ideia de documentos de processo seja expandida, pois a criação como processo relacional evidencia que os elementos aparentemente dispersos e não diretamente ligados aos registros do processo de criação de uma obra podem se constituir também como importantes na rede de significados construída pelo crítico de processo.

Assim, a autora considera relevante para o crítico, por exemplo, a biblioteca do artista, espaço que pode deixar rastros da pesquisa empreendida durante a fase de produção de uma obra, bem como a “atmosfera cultural” que envolve obras em construção. Além disso, as correspondências de vários tipos – cartas e e-mails, por exemplo – sob o ponto de vista relacional podem ser significativos documentos de processo. O importante, reforça Salles, é como o crítico estabelece relações entre essas informações e a obra em construção. Nem tudo é absorvido, mas podemos também conhecer sobre o percurso criador “nas extensões de um pensamento em construção.”<sup>43</sup> É por essa via de raciocínio que Salles desdobra o conceito de crítica genética para o de crítica de processo:

O acompanhamento de diversos processos, a minha exposição a obras de naturezas diversas e novas perspectivas teóricas me levaram a compreender, de modo mais aprofundado, as relações complexas entre obras e processos. Muitas das questões que envolvem a criação artística nos transportam para além de seus bastidores, ou seja, além de seu passado registrado nos documentos das gavetas dos artistas. A continuidade e o inacabamento, destacados em *Gesto inacabado*, ganharam maior complexidade quando foi possível compreender as redes de interações em continuidade e inacabamento, ou seja, o processo de criação como uma rede complexa em permanente construção. A perspectiva processual, se levada às últimas consequências, não se limita, portanto, a documentos já produzidos que pertencem ao passado das obras. Ficou claro que estavam sendo construídos instrumentos teóricos que se ocupam de redes móveis de conexões. Ao olhar retrospectivo da crítica genética, estávamos adicionando uma dimensão prospectiva oferecendo uma abordagem processual. Surge, assim, a crítica de processo.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> SALLES. *Redes da criação*. p.51.

<sup>44</sup> SALLES. *Redes da criação*. p. 169.

Essa perspectiva de abordagem dos documentos de processo acaba por exigir também novas chaves metodológicas para a leitura dos registros de artistas e escritores no decorrer da elaboração de uma obra. A autora ressalta que não podemos, em termos metodológicos, adotar posturas afeitas aos objetos estáticos<sup>45</sup>, estabelecendo etapas analíticas fixas, pois, em uma crítica de processo, temos que conseguir reativar o movimento da rede. O crítico de processos também não é aquele que irá simplesmente apontar os índices do processo criativo, mas deverá ser capaz de estabelecer relações entre os registros escolhidos para sua rede interpretativa recortada da multiplicidade de possibilidades de conexões que podemos criar dentro do processo de construção de uma obra. Nesse sentido, as reflexões teóricas que trazem essa perspectiva processual, enfaticamente defendida por Salles, buscam compreender a tessitura do movimento criativo que não se deu de um modo linear para o artista e tampouco se dará para o crítico que busca construir um olhar interpretativo relacional.

Antes de mais nada, precisamos nos entregar à dedicada e à aguçada observação dos documentos com os quais lidamos e tirar os procedimentos de criação que buscamos de dentro deles. Para que isso aconteça, devemos nos apropriar de um olhar interpretativo relacional, que seja capaz de superar nossas tendências para a segmentação das análises e que se habilite a estabelecer nexos e nomeá-los. As descrições de segmentos isolados devem, assim, abrir espaço para interpretações das relações que os conectam. Narrar o que acontece de um gesto para outro não leva também à compreensão do movimento. Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista. Estes eventos, por sua vez, não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede, que podem ser retomados a qualquer momento pelo artista. Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localizá-los em um corpo teórico formado por conceitos organicamente interrelacionados. Esse movimento do olhar do crítico deve reverter em uma maior compreensão sobre os modos de desenvolvimento de obras e, conseqüentemente, sobre os procedimentos de um pensamento em criação.<sup>46</sup>

A tendência para segmentação da qual nos fala Salles é tomada por Edgar Morin como um “pensamento simplificante” oposto, por sua vez, ao “pensamento complexo”. Ao pensamento simplificante cabem segmentações, disjunções e certezas, ao passo que, para o pensamento

<sup>45</sup> O inacabamento seria uma condição intrínseca a todo processo de criação. A obra entregue ao público faz parte de um processo que não se completa nunca, podendo, entretanto, ser interrompido. Existe sempre a possibilidade de retomar um processo, gerando novas obras a partir da inserção de novas ideias, perspectivas estéticas e conceituais. Não há como prever um processo em sua continuidade, por isso estamos no território da incerteza e da mutabilidade.

<sup>46</sup> SALLES. *Redes da criação*. p.36-37.

complexo, é fulcral estabelecer conexões entre diferentes coisas e, sobretudo, pensar com a incerteza. A esse respeito, enfatiza Morin:

Concluo dizendo que o pensamento complexo não é o pensamento onisciente. Pelo contrário, é o pensamento que sabe que sempre é local, situado em um tempo e em um momento. O pensamento complexo não é o pensamento completo; pelo contrário, sabe de antemão que sempre há incerteza. Por isso mesmo escapa do dogmatismo arrogante que reina nos pensamentos não-complexos. Mas o pensamento complexo não cai num ceticismo resignado porque, operando uma ruptura total com o dogmatismo da certeza, se lança valorosamente à aventura incerta do pensamento, se une assim à aventura incerta da humanidade desde seu nascimento.<sup>47</sup>

No entanto, enfatiza Morin, lidar com a complexidade é um desafio. Isso porque estamos imersos em um velho paradigma ancorado no pensar que opera pela lógica disjuntiva, como, por exemplo, ainda ocorre com a separação disciplinar na escola e na universidade: “Vivemos nessa disjunção que nos impõe sempre uma visão mutilada”.<sup>48</sup> Para o autor, é preciso desenvolver um pensamento capaz de lançar um olhar complexo para todos os aspectos da vida pensada como uma organização sistêmica, dotada de mobilidade permanente. Nesse sentido, o autor evidencia a diferença entre a máquina viva e a artificial, visto que a máquina artificial pode funcionar muito bem quando as condições circundantes não se modificam, não é tolerada a desordem. Ao contrário da máquina viva que poderia absorver a desordem e ainda transformar imprevistos em ação criativa, em outras palavras, a liberdade inventiva seria um aspecto da desordem. Nas palavras do autor:

Assim é que há diferenças enormes entre a máquina viva e a artificial. A máquina artificial não tolera a desordem: apenas aparece um elemento em desordem, se detém. A máquina viva pode tolerar uma quantidade razoável de desordem. Em nossos organismos, por exemplo, produzem-se continuamente proliferações incontroladas de células; mas não se transformam em câncer, porque em determinado momento intervém a guarda imunológica e as obriga a deixar de reproduzir-se. As sociedades humanas toleram uma grande porção de desordem; um aspecto dessa desordem é o que chamamos liberdade. Podemos então utilizar a desordem como um elemento necessário nos processos de criação e invenção, pois toda invenção e toda criação se apresentam inevitavelmente como um desvio e um erro com respeito ao sistema previamente estabelecido. Vemos aqui

<sup>47</sup> MORIN. *Epistemologia da complexidade*. p.285.

<sup>48</sup> MORIN. *Epistemologia da complexidade*. p.281.

como é necessário pensar a complexidade de base de toda a realidade vivente.<sup>49</sup>

O conceito de rede pode ser compreendido como cerne para o pensamento complexo: “Pode-se dizer que há complexidade onde quer que se produza um emaranhado de ações, de interações, de retroações”.<sup>50</sup> Por sua vez, associar a rede a um modo de pensamento que é inerente ao processo de construção de uma obra nos leva a um ambiente em que nexos e relações se opõem a segmentações. Estamos, pois, segundo Salles, em plena tentativa de lidar com a complexidade, ou seja, de estar diante do que se configura como uma tessitura.

Podemos associar alguns preceitos do pensamento complexo investigados por Morin à lógica do “pensamento em superfície”, conforme compreendida por Vilém Flusser.<sup>51</sup> Para o filósofo, predomina no mundo contemporâneo o pensamento em superfície, representado por meio de imagens que não necessitam da leitura linear, em oposição ao pensamento em linha que se expressa por meio de linhas escritas em que a significação, de certo modo, nos é imposta em estrutura linear.

A organização não linear dos documentos de processo, bem como sua recepção, parece coerente com a ideia proposta por Flusser acerca do pensamento em superfície, pois nesse tipo de produção não é necessário, e às vezes, até mesmo impossível, seguir a linha de um texto da esquerda para a direita, mudar de linha de cima para baixo, passar a página da direita para esquerda, como acontece com o chamado pensamento em linha. Pelo contrário, nos documentos de processo, importa não um significado previsível, de ordem denotativa, mas, por meio das rasuras e de outros significantes gráficos, cabe ao crítico escolher, com o já dito, um movimento escritural e, a partir de tal escolha, realizar uma leitura de ordem não linear. Ler em direções plurais seria o único modo de lidar com o pensamento em superfície e, nessa perspectiva, sempre é possível estabelecer novos nexos e atualizações no jogo da leitura. Sobre as diferenças entre o pensamento em linha e o pensamento em superfície, diz Flusser se tratar da própria maneira em que o ser humano se coloca no mundo – de uma perspectiva histórica/linear ou a-histórica/não linear:

---

<sup>49</sup> MORIN. *Epistemologia da complexidade*. p.179.

<sup>50</sup> MORIN. *Epistemologia da complexidade*. p. 274.

<sup>51</sup> FLUSSER. *Linha e superfície*. p. 110.

Vamos resumir neste parágrafo o que procuramos dizer até aqui: até bem recentemente o pensamento oficial do Ocidente expressava-se muito mais por meio de linhas escritas do que de superfícies. Esse fato é importante. As linhas escritas impõem ao pensamento uma estrutura específica na medida em que representam o mundo por meio dos significados de uma sequência de pontos. Isso implica um estar no mundo “histórico” para aqueles que escrevem e que lêem esses escritos. Paralelamente a esses escritos sempre existiram superfícies que também representam o mundo. Essas superfícies impõem uma estrutura muito diferente ao pensamento, ao representarem o mundo por meio de imagens estáticas. Isso implica uma maneira a-histórica de estar no mundo para aqueles que produzem e que lêem essas superfícies.<sup>52</sup>

Importante ressaltar que as representações em imagens estáticas, conforme salienta Flusser, cedem, na cena contemporânea, lugar às representações de imagens em movimento como no cinema, por exemplo, estabelecendo o que o autor chama de estar no mundo pós-histórico: “De certa forma pode-se dizer que esses novos canais incorporam as linhas escritas na tela, elevando o tempo histórico linear das linhas escritas ao nível da superfície.”<sup>53</sup>

Nesse sentido, para a leitura dos documentos de processo, há que se considerarem os diversos sistemas semióticos que se apresentam materializados na lógica do pensamento em superfície – inclusive a palavra tomada para além de sua carga semântica e explorada como significante gráfico que, como signo também visual, compõe a instância da criação.

### **1.3 - Redes de signos e significações: labirintos e rizomas como imagens dos documentos de processo**

Até agora, nos detivemos a apresentar uma contextualização teórica conceitual do universo da crítica genética com o intuito de chegar a uma abordagem dos documentos de processo, na perspectiva da chamada crítica de processo, conforme discutida por Salles. Ainda que a crítica de processo possua suas bases explícitas na crítica genética, assumiremos, sobretudo do ponto de vista metodológico, a crítica de processo como norteadora do olhar que lançamos para nosso objeto de estudo.

---

<sup>52</sup> FLUSSER. *Linha e superfície*. p.110.

<sup>53</sup> FLUSSER. *Linha e superfície*. p.110

Assim, neste tópico que se inicia, essa pesquisa introduz a necessidade de promover uma leitura em rede dessas “páginas-paisagens” que compõem o dossiê genético. Nessa particular abordagem proposta, ganham centralidade noções de rede, labirinto, rizoma. Tais aspectos sinalizam para um método de trabalho sobre materiais complexos que desafiam leituras lineares. É na compreensão da materialidade na qual se instalam os registros dos processos de criação que poderemos, então, observar, em funcionamento, os modos de desenvolvimento de obras e buscar, lendo em direções plurais, interconectar procedimentos de criação formando uma rede de sentidos.

Encontramos o vocabulário dos pesquisadores de processo pontuado por uma série metonímica organicista que evoca uma rede semântica em torno da ideia de gênese, ou seja, o nascimento do texto: *gestação, parto, embrião*, dentre outras. Tal rede, após o “nascimento” do texto, prolifera e busca no mundo orgânico uma imagem para a criação. Surgem assim, os *entroncamentos, parentescos e filiações*, bem como *ramificações, germinações e enxertos*, demonstrando, pois, uma lógica geneticista que parece ir ao encontro do poeta inspirado.

Numa outra direção, apresenta-se a série metafórica, orientada sobretudo pelo texto *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe<sup>54</sup>, em que a criação passa sobretudo pelo cálculo, revelando os *bastidores, a oficina, a fábrica*. O texto seria uma “marcha progressiva”, como assinala Poe, não podendo ser em nenhuma instância atribuído ao acaso ou à intuição. Nessa vertente, o vocabulário genético privilegia termos como engrenagens e cadeias, ou seja, o labor da construção literária.

Como junção dessas duas perspectivas, pulsão e cálculo, o discurso da crítica genética encontra-se também atravessado por outra rede metafórica que oferece não mais uma dicotomia entre a criação, produto da inspiração, e a criação, resultado da precisão racional. A metáfora do caminhar e sua rede semântica, caminho, traçados, pistas, cruzamentos, deslocamentos, possibilita a imagem simultânea de um processo criativo em que é possível estabelecer um diálogo entre as duas perspectivas.

Esse caminhar não se dá em linha reta, mas em trilhas, desvios, atalhos, travessias, encruzilhadas, retornos e bifurcações. Com efeito, um percurso que exhibe obliquidades e sinuosidades em suas veredas diversas. Tal rede metafórica evidencia um modo de se deslocar que pode remeter à figura do labirinto com suas múltiplas possibilidades de exploração.

---

<sup>54</sup>O texto *A Filosofia da Composição* foi traduzido, prefaciado e publicado por Baudelaire com o sugestivo título *de La gênese d’ un poème*.



Nesse viés de raciocínio, a estrutura intrincada e descentrada do labirinto poderia ser tomada como uma imagem potente para documentos de processo já que a profusão de significantes gráficos variados presentes na gênese de um texto remetem aos traços determinantes do labirinto. Arlindo Machado, ao discorrer sobre a estrutura descentrada do labirinto, evoca a crítica genética como lugar de entendimento do caráter inacabado de todo texto, inclusive aquele dado como final:

Modernamente, com o surgimento de uma crítica que investiga a gênese do texto, através do exame de manuscritos ou rascunhos originais, é possível tornar visíveis os descaminhos da obra, as soluções que foram abandonadas, as versões que não chegaram à forma final, toda uma pluralidade, enfim, que precisou ser sacrificada para que o texto pudesse tomar a forma de obra publicável. Essa crítica tem demonstrado que a escritura, no seu momento genético, é sempre plural; ela se dá como feixe de possibilidades e a grandeza do resultado final está menos em escolher a melhor alternativa do que em dar forma orgânica à multiplicidade.<sup>55</sup>

Em documentos de processo, o registro de ideias, memórias, possibilidades diversas de toda ordem são, na verdade, a própria tradução do movimento sinuoso do pensamento. Toda a potência e complexidade do pensamento e da imaginação que se movimentam em liberdade no gesto de criar estão expressas na gênese do texto. A exploração desse universo plural do pensamento encontra um próximo diálogo com o gesto de percorrer o labirinto que, desse modo, pode ser tomado como modelo para a leitura de narrativas múltiplas e descentradas.

Rosenstiehl, citado por Machado<sup>56</sup>, define três aspectos centrais para a composição de um labirinto: o convite à exploração, a exploração sem mapa e a inteligência astuciosa do viajante. O primeiro traço diz respeito ao apelo desafiador e, por isso mesmo, fascinante que o labirinto exerce sob o viajante o interpelando para a sua exploração. Não há como prever uma rota para um labirinto, é preciso explorar ao máximo seus caminhos, não optando de imediato por uma alternativa, mas se permitindo vivenciar as experiências que cada encruzilhada pode oferecer. No labirinto cretense, o percurso mais interessante não era o que permitia chegar mais rapidamente a um destino final, mas aquele que oferecia um maior número de propostas para seu visitante, permitindo assim não repetir infinitamente um único caminho. “Resolver o

---

<sup>55</sup>MACHADO. *Hipermídia: o labirinto como metáfora*. p. 148.

<sup>56</sup>MACHADO. *Hipermídia: o labirinto como metáfora*. p.149.

labirinto era percorrê-lo como um todo, era conhecê-lo por inteiro, ao invés de achar uma saída”<sup>57</sup>.

Dessa mesma forma, diante do aspecto físico de um manuscrito composto de uma materialidade proteiforme, o leitor é convidado, num primeiro instante, a percorrer vários desses caminhos que se apresentam, como já mencionado, em traçado não linear. Opondo-se a fixação da impressão gráfica, os documentos de processo apresentam em cada uma de suas páginas de um modo singular, ocupando o espaço gráfico de modo livre. Cada linha tem um comprimento, ora margens são ocupadas até o último respiro branco, ora prevalecem páginas com amplos espaços sem anotações nenhuma. Rabiscos, acréscimos, rasuras, cores criam um traçado em que a “fecunda desordem”<sup>58</sup> apresenta apenas “as marcas cintilantes e frágeis da subjetividade.”<sup>59</sup> Conforme ressalta Hay o contraste entre a folha manuscrita e a sua figura impressa é bastante significativo para os pesquisadores de processo.

[...] para quem penetra no universo da escritura, nada é tão surpreendente quanto o contraste entre a folha manuscrita e sua figura impressa. A antiga arte do escrito cindiu-se numa produção industrial, que fixa as palavras em alinhamentos imóveis, presos ao quadro de paginação, e, por outro lado, num movimento da pena que desdobra sobre a folha uma rede móvel de signos e significações.<sup>60</sup>

Essas garatujas<sup>61</sup> apresentam-se fora da organização gráfica codificada da página impressa. Surgem “bailados insuspeitos” que, agenciados no espaço gráfico dos documentos de processo, podem acomodar toda ordem de signos: palavras, imagens, partituras musicais, sobreposição de desenhos em palavras e vice-versa. Em alguns casos, evidencia-se uma intenção plástica evidente (FIG.14), tratando-se de verdadeiras “páginas-paisagens”.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> MACHADO. *Hipermidia*: o labirinto como metáfora. p.149.

<sup>58</sup> Termo de Paul Valéry utilizado para se referir ao processo de escritura. Valéry foi, sem dúvida, o escritor moderno que mais teorizou o processo de escritura e de reescritura. Para Valéry o manuscrito era “o lugar onde se inscreve, linha a linha, o duelo do espírito com a linguagem, da sintaxe com os dois, do delírio com a razão, a alternância da espera e da pressa, todo o drama da elaboração de uma obra e da fixação do instável”. (GRÉSILLON, 2007, p. 25)

<sup>59</sup> GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p.70

<sup>60</sup> HAY. *A literatura dos escritores*. p.21.

<sup>61</sup> Conforme assina Grésillon (2007, p.14) em francês, *grifouillis*, palavra-valise que condensa *gribouillage* [rabisco], *fouillis* [desordem], *fouille* [escavação] e *griffe* [impressão]. Palavra-valise utilizada por Aragon para interligar rabisco, desordem, escavação e impressão. p.14

<sup>62</sup> Vale ressaltar que não existe um padrão que caracteriza o manuscrito, visto que cada processo criativo possui um registro enunciativo específico. No entanto, segundo Grésillon (2007, p.76), a composição plástica do espaço gráfico do manuscrito seguiria de um modo geral duas possibilidades nomeadas pela autora de escritura linear e escritura tabular. Trata-se basicamente da maneira como o manuscrito ocupa o espaço gráfico, a possibilidade de

Com relação a essa organização gráfica codificada, o espaço manuscrito fica isento de qualquer embaraço, a escrita nele evolui com toda a liberdade, a linha horizontal perde muito frequentemente sua direção, tanto a vetorização dos grafismos pode ser múltipla: blocos erráticos, entrelaços de escrita, agenciamentos no espaço de acordo com que lei e que ordem? Escrituras viradas de cabeça para baixo e, às vezes, em sobreposição a um desenho, a menos que o desenho esteja em sobreposição à escrita. Escrita circular que vem enlaçar, tal como um debrum, o espaço já preenchido da página, lista de palavras ou de títulos, páginas compostas como uma partitura musical, com uma intenção plástica evidente.<sup>63</sup>

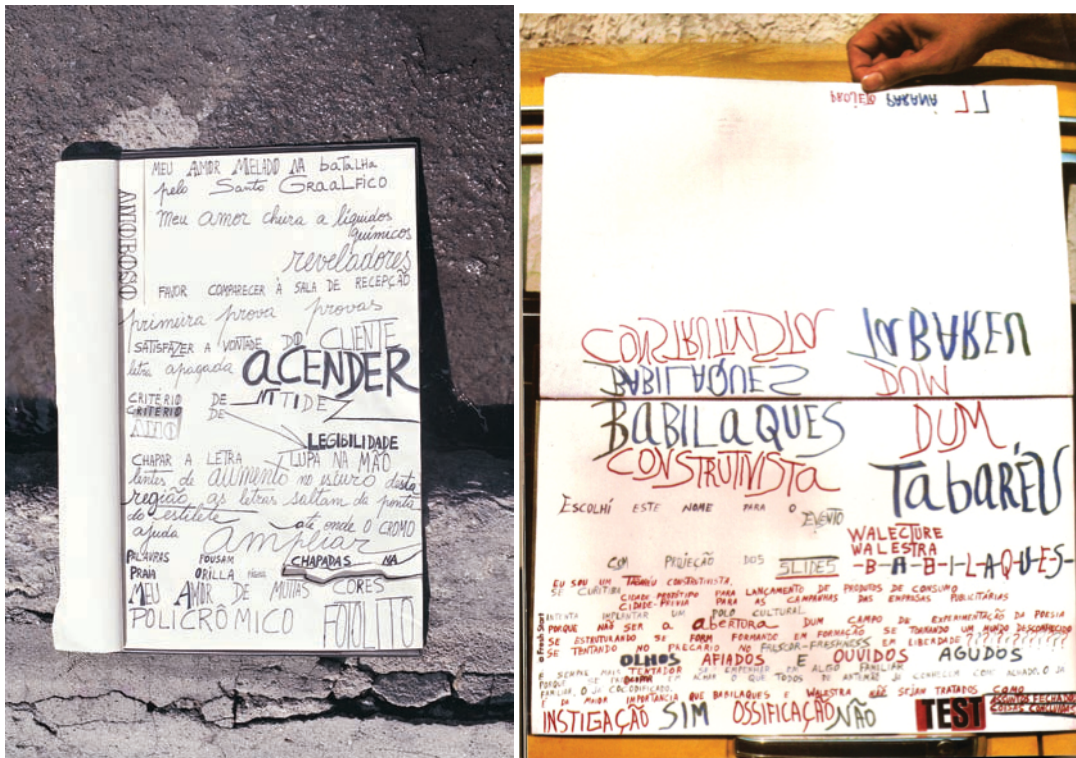


FIGURA14 - Manuscritos de Wally Salomão fotografados para o livro *Babilaques*. Fonte: <http://www.walysalomao.com.br/sample-page/babilaques/>

A leitura, portanto, desse espaço-página é bastante diferente da leitura linear oferecida na visualidade de um texto cursivo impresso, pois o leitor de um manuscrito precisa estar aberto às voltas (FIG.15), intervenções e espessuras que compõem esse heterogêneo espaço textual. Espaço este construído que, muitas vezes, não corresponde a nenhum modelo apreendido, a nenhum plano pré-estabelecido dentro de uma ordem textual padrão: “Isso significa, aprender

uma escrita mais fluida ou de uma escrita mais rasurada, podendo naturalmente haver, no mesmo documento de processo, uma oscilação entre essas possibilidades.

<sup>63</sup> GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p.73

a olhar o acaso, a pluma que se equivoca, a lista de palavras que não leva a lugar nenhum, as garatujas por nada, o traço desregrado e, também, a irrupção fulgurante de um verso.<sup>64</sup>



FIGURA 15 - Manuscrito de Georges Perec registrado durante o processo criativo do livro *A Vida Modo de Usar*. Fonte: <http://fluctuat.premiere.fr/Diaporamas/Manuscrits-d-ecrivains-3155142>

Como na exploração do labirinto, adentrar as páginas de um manuscrito seria, em um primeiro momento, percorrer caminhos diversos, ora fluidos, ora interrompidos por alguma pausa, seguir palavras esparsas, encontrar possibilidades de significação, abandoná-las e tomar outras veredas. Somente após, uma investigação mais “a deriva”, seria possível um recorte de leitura, um movimento escritural delineado pelo leitor no interior do manuscrito. Esse seria o momento em que o crítico de processo faria suas escolhas locais, tomando consciência da impossibilidade de abarcar o gesto criador na sua origem. Com efeito, o estabelecimento do recorte interpretativo somente foi possível após a exploração de vários caminhos do labirinto/manuscrito, ou seja, da experiência que, tal qual o labirinto oferece ao seu visitante, concedeu a “inteligência astuciosa” para ler um manuscrito de modo instigante.

<sup>64</sup> GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*. p.34.

Voltamos ao segundo traço estruturante do labirinto que, segundo Machado, é a “exploração sem mapa e a vista desarmada” correspondente a impossibilidade de se ter uma visão global da geometria dos lugares, já que sua organização é por natureza descentrada. Diante dessa constatação, resta ao visitante tomar decisões locais, sem considerar o todo inalcançável, sendo o curso dos acontecimentos uma questão de caminhos. Tudo funciona por proximidade, por vizinhança.

Não tendo a visão global do labirinto, o navegante precisa fazer cálculos locais, de curto alcance, para decidir o que fazer em seguida. Esses cálculos jamais levam em consideração o todo, visto que este é inalcançável; eles apenas processam informações locais de uma encruzilhada, ou das encruzilhadas adjacentes<sup>65</sup>.

Para tomar essas decisões locais, o viajante deve ter uma certa “inteligência astuciosa”, terceiro traço do labirinto. Novamente segundo Machado, trata-se da “[...] inteligência astuciosa que o viajante exercita para conseguir progredir sem cair nas armadilhas das infinitas circunvoluções”.<sup>66</sup> Aparentemente aleatório, trata-se na verdade de um percurso em que o viajante, diante do desafio do labirinto, toma decisões locais, tornando-se mais astuto e experiente a cada percurso feito. No entanto, essas estratégias não destituem o labirinto de suas sinuosidades e bifurcações. Não se trata de buscar o fio de Ariadne para garantir a marcação dos lugares percorridos, pois a segurança promovida por esse fio destituiria a própria ideia de labirinto:

Na verdade, o fio de Ariadne visa combater a complexidade do labirinto através de sua linearização: em vez de enfrentar o labirinto em suas sinuosidades e em suas bifurcações, como faziam os cretenses em suas festas, o grego Teseu, com o fio de Ariadne, retifica o labirinto, unifica o percurso e une começo e fim<sup>67</sup>.

Sendo assim, mais interessante parece ser viver a multiplicidade de tempos e espaços que se oferecem no labirinto. Em *Os caminhos das veredas* que se bifurcam, conto de Jorge Luis

---

<sup>65</sup> MACHADO. *Hipermídia*: o labirinto como metáfora. p. 150.

<sup>66</sup> MACHADO. *Hipermídia*: o labirinto como metáfora. p. 150.

<sup>67</sup> MACHADO. *Hipermídia*: o labirinto como metáfora. p. 151.

Borges<sup>68</sup>, o labirinto é ao mesmo tempo a pilha de manuscritos caóticos e também o livro intitulado *O jardim dos caminhos que bifurcam*. A figura do labirinto encontra, com efeito, centralidade na enunciação do conto.

A trama narrativa abriga vários enredos em que situações são colocadas simultaneamente em contradição, sinalizando que a ficção pode abarcar séries infinitas de tempo em rede, abraçando todas as possibilidades:

[...] não acreditava em um tempo uniforme, absoluto. Ele acreditava em séries infinitas de tempo, em uma rede crescente e divergente de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, bifurcam, cortam-se ou se ignoram durante séculos, abraça todas as possibilidades<sup>69</sup>.

Do ponto de vista cronológico, Yu Tsun, narrador do conto, bisneto do suposto escritor chinês Ts'ui Pên, seria agente do império alemão e viveria durante a primeira guerra mundial. Fugindo de um perigoso inimigo, ele segue para Ashgrove com o objetivo de encontrar Stephen Albert que mora em uma casa localizada no centro de um labirinto. Antes mesmo de chegar à casa, o narrador divaga pelas bifurcações que se apresentam pelo caminho, imaginando “um labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto que abrangesse o passado e o futuro e implicasse de algum modo os astros.”<sup>70</sup>

Essas imagens labirínticas, a princípio ilusórias, vão se repetir em várias situações do conto, tanto no nível do enunciado quanto da enunciação. Tomaremos aqui apenas uma faceta desses labirintos da ficção borgiana. Aquela que relaciona os manuscritos com a noção de labirinto. O bisavô de Yu Tsun, Ts' ui Pên, abandonou todas as suas atividades para compor um livro e um labirinto: “Teria dito certa vez: ‘Retiro-me para escrever um livro’. E outra: “Retiro-me para construir um labirinto”<sup>71</sup>. Após a sua morte, os herdeiros não encontraram propriamente um livro, mas manuscritos caóticos. Esse “acervo indeciso de rascunhos contraditórios”<sup>72</sup> foi publicado para aflição da família. O labirinto físico nunca foi encontrado após a morte de Ts' ui Pên, mas o fragmento de uma carta encontrada por Albert esclareceu o mistério:

<sup>68</sup> BORGES. *Ficções*. p.80

<sup>69</sup> BORGES. *O jardim de veredas que se bifurcam*. p.89.

<sup>70</sup> BORGES. *O jardim de veredas que se bifurcam*. p.85.

<sup>71</sup> BORGES. *O jardim de veredas que se bifurcam*. p. 88.

<sup>72</sup> BORGES. *O jardim de veredas que se bifurcam*. p.87

Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam. Compreendi quase imediatamente; o jardim de veredas que se bifurcam era o romance caótico; a frase “vários futuros, não a todos” me sugeriu a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as demais; na do quase inextricável T’s ui Pên, opta, simultaneamente, por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam.<sup>73</sup>

Diversos futuros, diversos tempos, proliferação, bifurcação. No conto de Borges, encontramos uma rede semântica que envolve o labirinto na perspectiva do descentramento. No labirinto, somos conduzidos para as formas bifurcadas, não há de fato um centro, pois o labirinto é por natureza descentrado: “Uma rede dotada de um sistema descentrado e, nesse sentido, o labirinto simula a vida e o funcionamento das sociedades.”<sup>74</sup> Ao pensar nos traços dos labirintos, sobretudo em sua natureza descentrada, podemos aproximar tais traços dos princípios constituintes do que Deleuze e Guattari nomeiam de rizoma. Assim como o labirinto, “uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas [...]”<sup>75</sup>

Um rizoma, segundo os autores, distingue-se das raízes e radículas que, por sua natureza arborescente, criam um ponto, um centro, uma ordem. Ao contrário disso, um rizoma não poderia ser arborescente, pois, pelo princípio de conexão e de heterogeneidade, qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro, não havendo, portanto, um centro. Os rizomas podem, por sua vez, serem comparados aos bulbos e tubérculos com suas ramificações mais numerosas que evoluem por fluxos subterrâneos em várias direções.

Outras imagens serão usadas pelos autores para materializar a ideia de rizoma, como, por exemplo, a matilha de ratos, os formigueiros, o sistema nervoso central, os fios da marionete, dentre outras. Todas elas possuem como ponto comum o fato de apontarem para a multiplicidade que abriga estados sucessivos em um plano aberto, conectável, reversível, suscetível de sempre se modificar.

A multiplicidade não parte de um centro. Isso porque o rizoma conjuga fluxos desterritorializados e cria comunicações transversais apontando para um devir permanente que por meio de agenciamentos levam a rupturas e reconstruções permanentes. “Um

<sup>73</sup> BORGES. *O jardim de veredas que se bifurcam*. p.89.

<sup>74</sup> MACHADO. *Hipermídia. O labirinto como metáfora*. p.150.

<sup>75</sup> DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*. Vol.1. p.22.

agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.<sup>76</sup> Tais agenciamentos, no âmbito da linguagem, conectam modos de codificação diversos, colocando em jogo “regimes de signos de diferentes”, propiciando “agenciamentos coletivos de enunciação”:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais.<sup>77</sup>

Essas conexões depois de feitas não se fixam, podem ser rompidas, retomadas e costuradas novamente, trata-se do princípio de ruptura a-significante do rizoma. Todo rizoma possui linhas de fuga que remetem de modo ininterrupto umas às outras.

Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito [...].<sup>78</sup>

Como ressalta Virginia Kastrup<sup>79</sup>, deve-se ao princípio da ruptura a-significante a tensão permanente entre o movimento de criação de formas e organizações e de fuga e desmanchamento dessas mesmas formas. As formas passam a ter um caráter provisório e, atravessadas por linhas de fugas, escapam de um fechamento do movimento criador para serem recolocas no devir.

No caso dos documentos de processo, temos um texto em que a interação entre os signos verbo-visuais formam redes de significação que guardam a lógica constitutiva do rizoma. Isso

<sup>76</sup> DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*. Vol. 1. p.17.

<sup>77</sup> DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*. Vol. 1. p.22.

<sup>78</sup> DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*. Vol.1. p.18.

<sup>79</sup> KASTRUP. *A rede: uma figura empírica da ontologia do presente*. p.82.



porque toda significação desse tipo de escritura é transitória e ativada por uma rede de palavras e imagens que estão dispersas ao longo dos documentos de processo que formam um dado dossiê genético. Assim, o leitor dessas escrituras seleciona “nós” que acionam uma rede de registros verbo-visuais que, por sua vez, pode ser rompida a qualquer momento por inserções de outros significantes gráficos, inserindo uma nova rede de significação na leitura. Como se trata de um texto em devir, cada nova inscrição na rede de leituras remodela a composição dos nós de uma rede.

O labirinto e o rizoma vão tocar toda a gama de significações e imagens da ideia de rede. A noção de rede adquiriu, nas representações e discursos contemporâneos, uma carga polissêmica que leva a pensar a rede como um conceito que abrange dimensões filosóficas, estéticas e políticas. Como pontua Pierre Musso,<sup>80</sup> a polissemia da noção de rede tomou o lugar de conceitos que, em outros tempos, eram dominantes, tais como sistema ou estrutura.

Desses estilhaços, recolhemos a polissemia da noção de rede. Essa sobrecarga de designação tem por efeito uma perda da unidade do conceito, isto é, de sua articulação interna numa teoria, em proveito de uma equivalência indefinida entre seus diferentes componentes. Quanto mais o conceito se deselitiza, mais o termo é convocado ou invocado nos discursos e representações contemporâneas. O conceito desvalorizado em pensamento, supervalorizou-se em metáforas.<sup>81</sup>

O sentido original do termo rede<sup>82</sup>, conforme Musso<sup>83</sup>, é proveniente da tecelagem, pois a rede apresenta uma ordem visível análoga à do tecido. No século XVII, o termo rede, usado até então no âmbito têxtil, passa a ser usado para designar o aparelho sanguíneo e as fibras que compõem o corpo humano. Na virada do século XVIII para o século XIX, a rede se desloca do corpo, tornando-se um artefato, uma técnica autônoma. Sendo assim, para sair de sua relação com o corpo físico, a rede deveria, primeiramente, ser pensada como conceito para se tornar operacional como artefato.

<sup>80</sup> MUSSO. *A filosofia da rede*.

<sup>81</sup> MUSSO. *A filosofia da rede*. p.17.

<sup>82</sup> A palavra rede (résea) é instituída na língua francesa no século XII, vindo do latim *retiolus*, diminutivo de *retis* e do francês antigo *réseu*. Por sua etimologia a rede, designa uma malhagem têxtil que envolve o corpo. Na mitologia, a ideia de rede existe por meio do imaginário da tecelagem e do labirinto e, na Antiguidade, a medicina de Hipócrates associa a rede à metáfora do organismo.

<sup>83</sup> MUSSO. *A filosofia da rede*. p.17.

No século XVII, a rede apresentada como tecelagem e forma da natureza torna-se um modelo de racionalidade observado ou construído e, no século XVIII, a rede identificada com o corpo determina uma visão biopolítica e econômica. Depois disso, ocorre a mudança que faz da rede um conceito, uma representação do território e um artefato técnico para o enlaçamento do globo.

A rede não é mais apenas observada sobre ou dentro do corpo humano, ela pode ser construída. Distinguida do corpo natural, ela se torna um artefato, uma técnica autônoma. A rede está fora do corpo. O corpo será até mesmo tomada pela rede técnica enquanto se desloca nas suas malhas, no seu território. De natural, a rede vira artificial. De dada, ela se torna construída. O engenheiro a concebe e a constrói, enquanto o médico se contentava em observá-la. A rede pode ser construída, porque ela se torna objeto pensado em sua relação com o espaço. Ela se exterioriza como artefato técnico sobre o território para encerrar o grande corpo do Estado-Nação ou do planeta. Para sair de sua relação como o corpo físico, a rede devia, primeiramente, ser pensada como conceito para tornar-se operacional como artefato.<sup>84</sup>

Não cabe aos propósitos aqui delineados fazer uma genealogia<sup>85</sup> da rede, mas destacar, dentro da polissemia desse conceito, muitas vezes, convocado para explicar o funcionamento de um sistema complexo, alguns dos seus aspectos que podem ser importantes como operadores de leitura de um manuscrito. Nesse sentido, pontos centrais da definição de rede, como a ideia de que a rede é uma estrutura composta de elementos em interação, o entendimento de que a rede é uma estrutura de interconexão instável em constante movimento e também a compreensão de que sua modificação obedece a uma regra básica de funcionamento, mesmo que tal regra seja modelizável, serão importantes para compreender a impossibilidade de estabelecer um pacto de leitura linear com um manuscrito.

Hoje, o conceito de rede tornou-se uma espécie de chave-mestra ideológica, porque recobre três níveis misturados de significação: em seu ser, ela é uma estrutura composta de elementos em interação; em sua dinâmica, ela é uma estrutura de interconexão instável e transitória; e em sua relação com um

---

<sup>84</sup> MUSSO. *A filosofia da rede*. p.20.

<sup>85</sup> A esse respeito, ver o texto completo *A filosofia da rede*, de Pierre Muso, em que o autor busca traçar uma genealogia da rede

sistema complexo, ela é uma estrutura escondida cuja dinâmica supõe-se explicar o funcionamento do sistema visível.<sup>86</sup>

Para Cecília Almeida Salles, a necessidade de abordar o processo criativo com o auxílio da metáfora da rede parte, sobretudo, do entendimento de que o ato de criação possui natureza complexa e, por isso mesmo, conceitos teóricos isolados não possibilitarão uma análise mais refinada dos documentos de processo. Isso porque é o instrumental teórico que deve ser solicitado pelo objeto de estudo, ou seja, a teoria não deve ser estabelecida por critérios que deixam os documentos analisados à parte dessa escolha. Nesse sentido, muitas vezes, os documentos de processo de um artista incorporam uma diversidade de signos ativando relações que levam o pesquisador a se estabelecer em pleno campo relacional:

Estarei dando destaque especial à necessidade de se pensar nosso objeto de estudo no contexto da complexidade, o que implica romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativando as relações que os mantêm como sistemas complexos<sup>87</sup>.

Um segundo argumento de Salles para trabalhar com a noção de rede no contexto metodológico que assume o campo da crítica genética é pautado na semiótica peirceana no que tange o conceito básico de semiose. Conceito esse que parte da noção de que um signo só adquire sentido em relação a outros signos que participam de um dado contexto enunciativo. Isso significa dizer que a incompletude é inerente ao signo e que o sentido de um texto somente poderia ser construído em rede.

O ato criador como processo sógnico aparece como um processo inferencial no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. A anotação no guardanapo do bar não é nada mais, muitas vezes, do que a tentativa de não deixar uma associação se perder.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> MUSSO. *A filosofia da rede*.

<sup>87</sup> SALLES. *Redes da criação*. p.85.

<sup>88</sup> SALLES. *Redes da criação*. p.85.

Um ponto importante que evidencia a coerência da abordagem do movimento criador como uma complexa rede sgnica de inferências é a ideia de não linearidade, ponto fulcral da visualidade da rede. Mesmo após a escolha de um movimento escritural que servirá de recorte analítico para o pesquisador diante de um dossiê genético, não se avança desconsiderando ramificações que esse recorte estabelece com outros registros do artista, inclusive em relação à obra dada como pronta, surgindo assim relações que determinam uma possibilidade de sentidos para um gesto criativo. Trata-se mesmo da imagem de um diagrama em rede:

Um diagrama em rede é constituído, em um dado instante de uma pluralidade de pontos (picos) ligados entre si por uma pluralidade de ramificações (caminhos), um pico é a interseção de vários caminhos e, reciprocamente, um caminho põe em relação vários picos. A árvore torna-se um caso particular ou uma variante de rede, ou seja, um encaminhamento a partir de um determinado pico, enquanto a rede oferece sempre a possibilidade de vários caminhos<sup>89</sup>.

Salles endossa que somente por meio dos procedimentos relacionais é possível interpretar um movimento criador, pois esse é sempre uma rede de complexas interações não lineares. Assim, não interessa, como já dito, uma ideia de origem do processo criativo, tão pouco desvendar um percurso de modo fidedigno ao que o artista pensou para seu gesto criativo. O importante são as conexões não lineares que se apresentam ao olhar inquieto do pesquisador, afinal “conhecer é ser invadido e habitado pelas imagens errantes de um cosmos luminoso”.<sup>90</sup>

Em todos os livros de processo que compõem o dossiê genético desta pesquisa, os sistemas expressivos se misturam para compor uma particular estética do aparente caos que permeia todo processo criativo complexo. Se até o momento, nos concentramos em apresentar os particulares modos de abordagens dos documentos de processo, escopo central desta tese, no próximo capítulo, abordaremos aspectos pertinentes às operações tradutórias, as quais se configuram como demandas diretas do próprio *corpus* empírico deste estudo.

Em outros termos: por serem os livros de processo de Luiz Fernando Carvalho materiais elaborados em meio a um processo de “adaptação” de uma obra literária para uma obra audiovisual, torna-se necessária uma abordagem da teoria da tradução. Vale, no entanto,

---

<sup>89</sup> MUSSO. *A filosofia da rede*. p. 17.

<sup>90</sup> BOSI. *Fenomenologia do olhar*. p. 67.

ressaltar que tal abordagem objetiva esclarecer aspectos inerentes à atividade tradutora em sua dimensão processual e não como instrumento de análise comparativa entre um signo “original” em relação com um signo “tradutor”.

## **Capítulo 2**

### **A festa sígnica: a tradução como invenção**

Traduzir e trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar.

Augusto de Campos e Haroldo de Campos

Nos livros de processo de Luiz Fernando Carvalho, o movimento de escrituras se origina pela interlocução com a obra de Ariano Suassuna, sendo este movimento criativo, conduzido, portanto, por um jogo intertextual. Interessa-nos a apreensão do movimento tradutório intersemiótico ainda em processo, buscando interpretar pontos importantes da tradução – ainda sob a ordem do inacabado – do romance de Suassuna aos elementos narrativos da *microsérie*.

A *microsérie* é uma tradução da obra maior, do escritor paraibano Ariano Suassuna, *Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Nesse livro, seguindo a base de sua criação artística, Suassuna instaura uma narrativa que, com uma singular sintaxe textual, transita entre referências populares e eruditas para fazer emergir o sertão, liberto de sua condição regional. Nessa complexa tessitura híbrida de gêneros, as referências a obras populares – cantos improvisados, danças populares, poemas de cordel, espetáculos de marionetes, dentre outras manifestações orais ou escritas da cultura popular nordestina – são absorvidas como signo do processo criativo de Suassuna. Forma-se uma rede de escrituras em que, ao material popular, são agregadas as leituras do vasto repertório do escritor: autores de ficção, dramaturgos e filósofos clássicos como, por exemplo, Cervantes, Euclides de Cunha, José de Alencar, Frederico García Lorca, Gil Vicente, Nietzsche, dentre outros.

O texto de Suassuna assume uma narrativa em movimento que se alimenta de fontes variadas em um processo constante de manifestações intertextuais que, organizadas pela imaginação do autor, constroem uma narrativa singular. Para Idelette Muzart<sup>91</sup>, o processo criativo de Suassuna abriga “reescrituras em cascata”, permitindo criar textos que, justamente devido às variadas convergências textuais, se tornam únicos. Essas migrações narrativas suscitam novas significações para os textos múltiplos que compõem a ambiência criativa do autor.

Os documentos de processo, que são objeto de estudo desta pesquisa, seguem uma tessitura ainda mais complexa já que o processo criativo de Carvalho advém do movimento criador de outra obra – o romance de Suassuna – que, por sua vez, se organiza em torno de outros processos tradutórios – as recriações de obras populares e também conteúdos de repertórios de variadas linguagens.

Estamos, então, em pleno campo relacional em que uma complexa rede sígnica nos leva a desenhar o desenvolvimento da *microsérie* de Carvalho por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. Nesse espaço relacional entre a obra literária original e a obra

---

<sup>91</sup> MUZART. *O decifrador de brasilidades*. p. 99.

audiovisual tradutora, se instaura, pois, um movimento criativo tradutório. Concentremos-nos, então, em compreender como se dá esse movimento nomeado de operação tradutora. Para isso, iremos nos valer sobretudo do pensamento desenvolvido por Haroldo de Campos ao longo de seus estudos sobre tradução. Antes, porém, ao modo de um preâmbulo, estabeleceremos um diálogo com o conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges,<sup>92</sup> por acreditar que este texto ficcional problematiza as questões mais essenciais acerca da reflexão sobre a operação tradutora. Em um segundo momento, mostraremos algumas interlocuções de Julio Plaza<sup>93</sup> com o pensamento de Haroldo de Campos, não recorrendo, todavia, às tipologias de Plaza para nomear categorias tradutórias, pois, mais pertinente seria tomar a tradução na complexidade do gesto criativo-crítico, avesso, portanto, a categorizações redutoras.

## 2.1 - Pierre Menard: o duplo perfeito como miragem

Em *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges<sup>94</sup>, podemos vislumbrar questões que circundam o ato tradutório. Desse modo, tomaremos este conto como ponto de partida para a discussão que pretendemos engendrar, num primeiro momento, acerca da tradução poética como prática crítico-criativa para, em seguida, endereçar nossa discussão para a tradução intersemiótica.

No conto *Pierre Menard, autor do Quixote* a questão da tradução é engendrada num sofisticado jogo narrativo e podemos apontar na enunciação do conto aspectos fulcrais para a discussão da tradução, a saber: a impossibilidade de uma tradução fiel ao original, os deslocamentos de sentido causados pelo tempo histórico no qual está situada uma obra em

---

<sup>92</sup> BORGES. *Ficções*. p.34.

<sup>93</sup> PLAZA. *Tradução intersemiótica*.

<sup>94</sup> Uma reflexão sobre a tradução pode ser vislumbrada em ensaios, entrevistas e ficções críticas de Borges. Todavia, não se pode dizer que há uma produção teórica sistematizada sobre a problemática da tradução nos textos do autor. De um modo geral, suas ideias sobre tradução são providas de pouca novidade teórica e se ancoram na conhecida divisão entre *after the word* e *after the sense*. Em *Las dos maneras de traducir*, texto de 1926, figura a menção ao provérbio italiano *traduttore traditore* para mencionar a vulnerabilidade do ato tradutório compreendido sempre como inferior ao original e a indicação das duas formas básicas de tradução, a literal e a perífrase. Em *Las versiones homéricas*, texto de 1932, o autor apresenta de modo explícito tal divisão quando contrapõe duas maneiras de se praticar a tradução: a romântica e a clássica. Tais perspectivas frente à questão da tradução terão outros desdobramentos em conferências e entrevistas, quando Borges, por exemplo, afirma ser a prosa mais tradutível que a poesia.



relação à sua tradução e a importância de se considerar o repertório do tradutor, bem como sua condição particular de leitor, no processo de traduzir um texto, sobretudo, o texto literário.

O conto, como tantos outros textos ficcionais de Borges, apresenta um enunciado mais ensaístico e inicia-se com o narrador em primeira pessoa, em tom cerimonial, buscando retificar as omissões e acréscimos de um “catálogo falaz” diante da obra de Pierre Menard, romancista cuja “obra visível” pode ser “fácil e brevemente relacionada.”<sup>95</sup> Segue-se, então, uma listagem elaborada pelo narrador da produção de Menard, em ordem cronológica e enumeradas alfabeticamente, incluindo gêneros diversos: sonetos, monografias, artigos técnicos, rascunhos, réplicas, transposições, traduções manuscritas e listas.

Após a listagem das produções menores de Menard, é apresentada o que seria a grande obra do autor-personagem, adjetivada pelo narrador como subterrânea, heróica, a mais significativa do nosso tempo e também inconclusa – “pobres possibilidades humanas!”<sup>96</sup>. Trata-se da produção dos capítulos IX, XXXVIII e de um fragmento do capítulo XXII do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Imediatamente, o narrador se antecipa a dizer que Menard não dedicou a vida a escrever um Quixote contemporâneo, pois

Ele não queria compor outro Quixote – o que seria fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.<sup>97</sup>

Para alcançar o assombroso propósito, o de ser o autor e não o tradutor do Quixote, Menard teria adotado um conjunto de estratégias, algumas explicadas em carta ao narrador, que, por sua vez, tece comentários sobre a impossibilidade da empreitada. O primeiro método adotado foi tentar ser o próprio Cervantes estudando a fundo a língua espanhola e a história da Europa do século XVII. No entanto, esse caminho foi tomado como fácil pela personagem, como ressalta o narrador:

---

<sup>95</sup> BORGES. *Ficções*. p.35.

<sup>96</sup> BORGES. *Ficções*. p.37.

<sup>97</sup> BORGES. *Ficções*. p.38.

Ser no século XX um romancista popular do século XVII pareceu-lhe uma diminuição. Ser, de alguma forma, Cervantes e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote através das experiências de Pierre Menard.<sup>98</sup>

Assim, Menard, num primeiro momento, acredita numa milagrosa reprodução do romance de Cervantes endossando todos os pressupostos que a tradição logocêntrica projeta para o processo de tradução. Rosemary Arrojo parte desse culto ao logos, à razão, à lógica, à verdade como palavra divina, extraída de qualquer subjetividade, para refletir sobre o lugar da tradução entendida como “derivações canhestras e mal sucedidas” em relação ao texto original. Ao logocentrismo deve-se a crença na possibilidade de algum nível de conhecimento em estado puro, que independe de qualquer perspectiva ou contexto, e que, por isso mesmo, pode ser retirado e resgatado. Como consequência, acredita-se na separação objetiva de dicotomias: significado e forma, alma e corpo, literal e figurado, origem e derivação, original e tradução, dentre outras. Assim, como é possível a separação dos pares dicotômicos, passa-se também a valorizar uma das partes como mais importante, caso do original em relação à tradução. Chegamos aqui, conforme postula Arrojo, à consequência da perspectiva logocêntrica para os Estudos da Tradução: a crença de que em nenhum processo tradutório seria possível um transporte, uma migração do sentido expresso literalmente no texto de partida. Segundo a autora:

Se levarmos às últimas consequências a concepção logocêntrica da tradução como transporte de significados estáveis e determinados de uma língua para outra, de uma cultura para outra e de um tempo e lugar para outros, qualquer tradução deverá ser capaz não apenas de encontrar significantes em que caibam perfeitamente os significados transportados sem danos e sem perdas mas, sobretudo, deverá ser capaz do milagre de transformar a diferença não simplesmente em semelhança, mas em igualdade, para que esteja acima de qualquer suspeita, de qualquer crítica e de qualquer desgaste.<sup>99</sup>

Nesse sentido, assim como no projeto de Menard, dentro da perspectiva logocêntrica, a tradução deve assumir o lugar invisível, imperceptível e ser capaz de “alguma versão do

---

<sup>98</sup> BORGES. *Ficções*. p.39.

<sup>99</sup> ARROJO. *Tradução*. p.417.

milagre da metempsicose”<sup>100</sup>. A personagem de Borges vive a ilusória busca dessa “metempsicose”, já que almeja, assim como todo tradutor formado na tradição logocêntrica, ser absolutamente fiel ao texto e ao autor da obra traduzida, sendo simplesmente um filtro passivo desses textos.

Essa tarefa, apesar de arduamente desejada por Menard, é, de modo irônico, também por ele próprio compreendida como impossível: “Bastaria que eu fosse imortal para levá-la a cabo”<sup>101</sup>. A escolha do *Quixote* se dá, segundo a personagem, por ser um livro contingente e desnecessário, sem nada de excepcional. No entanto, a essa altura já sabemos que Menard tem o “hábito resignado ou irônico de propagar ideias que eram o estrito reverso das que preferia”<sup>102</sup> e, por isso mesmo, desconstruímos não só este como muitos de seus argumentos sobre a empreitada. É, então, pela via da ironia, que Menard, mesmo tendo consciência de que três séculos não se passaram em vão, parece negligenciar o impacto do tempo na leitura do *Quixote*. Sua tarefa é impossível, sobretudo, porque entre o signo original e o tradutor interpõe-se a força modificadora do tempo.

O original está determinado por um tempo e espaço e pelas condições de produção que nele estão inscritas. Assim, se o original como signo estético tende a ser pleno, ele é também incompleto, visto que se inscreve na cadeia do tempo. Mesmo quando o signo cria seu próprio objeto, ele não se livra de indicar algo que está fora dele, pois qualquer signo está marcado pelas condições de sua temporalidade, isto é, de sua produção. A leitura do original exige também a leitura das condições de sua produção.<sup>103</sup>

Assim, a cada argumento colocado por Menard, seguem-se comentários do narrador, que mapeia de modo explícito algumas diferenças significativas entre o *Quixote* de Menard e o de Cervantes:

Apesar desses três obstáculos, o fragmentário Quixote de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de uma forma tosca, opõe as ficções cavaleirescas à pobre realidade provinciana de seu país; Menard escolhe como “realidade” a terra de Carmem durante o século de Lepanto e Lope. Que espanholadas essa escolha não teria sugerido a Maurice Barres ou ao

<sup>100</sup> ARROJO. *Tradução*. p.417.

<sup>101</sup> BORGES. *Ficções*. p.39.

<sup>102</sup> BORGES. *Ficções*. p.42.

<sup>103</sup> PLAZA. *Tradução intersemiótica*. p.36.

doutor Rodríguez Larreta! Menard, com toda a naturalidade, evita-as. Em sua obra não há ciganices, nem conquistadores, nem místicos, nem Felipe II, nem autos de fé. Proscree a cor local ou não lhe dá atenção.<sup>104</sup>

Evidencia-se, assim, o contraponto entre a visão do narrador que faz uma leitura da obra de Menard, percebendo suas singularidades e diferenças em relação ao texto de Cervantes, e a ideia aparentemente ingênua da personagem que acredita na possibilidade da milagrosa reprodução do *Quixote*. No trecho mais inquietante do conto, o leitor é convidado a comparar um trecho do *Quixote* de Miguel de Cervantes a outro reescrito por Pierre Menard. Mesmo diante da constatação de que as duas narrativas são verbalmente idênticas, o narrador de Borges desconstrói qualquer perspectiva logocêntrica ancorada na ideia de que um texto possa simplesmente ser transportado com significados plenos e estabilizados para outra língua. Menard não poderia, por exemplo, ter a mesma concepção de história de Cervantes simplesmente porque, como enfatiza o próprio Menard: “Trezentos séculos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexísimos fatos. Entre eles para mencionar um: o próprio Quixote.”<sup>105</sup> Nesse sentido, os comentários do narrador vão de encontro à perspectiva logocêntrica adotada pela personagem. Podemos assim, pelas lentes do narrador, compreender que Menard seria antes de tudo um leitor de Cervantes, um outro, localizado no centro de uma perspectiva. Somente após o ato da leitura apreendida como gesto inscrito também no contexto histórico, Menard poderia iniciar seu projeto. No entanto, justamente porque, calcado em sua leitura singular do *Quixote*, seria impossível extrair os sentidos literais do romance e transportá-los sem nenhuma “contaminação” de sua leitura para seu próprio texto.

O problema, conforme assinala Borges em conferência, é a impossibilidade de uma obra ser lida com os mesmos sentidos em tempos e contextos diferentes. Assim, se referindo a *Ode de Brunanburh*, traduzida por Alfred Tennyson, e à *Noite escura da alma* por Roy Campbell, afirma Borges que:

Si consideramos las dos traducciones que he citado, no son inferiores al original, pero percibimos una diferencia. La diferencia está más allá de las posibilidades del traductor; depende, más bien, de la manera en que leemos poesía. [...] Cuando nos referimos a La version de Tennyson, por mucho que La admiremos [...], La consideramos um logrado experimento con El antiguo

<sup>104</sup> BORGES. *Ficções*. p.41.

<sup>105</sup> BORGES. *Pierre Menard, autor de Quixote*. p.41.

verso inglés, acometido por um maestro del verso inglés moderno; es decir, el contexto es diferente.<sup>106</sup>

Assim, certamente, na ideia óbvia de que todo tradutor é antes um leitor, que com seu repertório entrelaça signos a outros em uma particular rede intertextual gerando um processo de interpretação que é sempre resultado de rastros e diferenças, é que se encontra a falácia do projeto de Menard.

Por essa perspectiva é pelo caminho da diferença que a tradução se apresenta como possibilidade. O projeto de Menard, nesse sentido, se mostra como avesso à inventividade, à metáfora, à ambiguidade e outros “modestos mistérios” reservados aos textos literários, inclusive, aos traduzidos.

Assim, diante da deliberada ironia das narrativas borgianas, Pierre Menard, com seu empreendimento da ordem do absurdo, poderia apontar para uma crítica à servitude da tradução em relação ao texto original. Isso porque a posição de Menard diante de sua estrondosa tarefa parece abolir a diferença e, conseqüentemente, a hierarquia entre original e tradução, ameaçando a estabilidade do texto de origem ao produzir “uma identidade não idêntica, um duplo que abole a origem, um original que é apenas mais um ‘borrador’ entre os ‘borradores’ possíveis [...]”.<sup>107</sup>

## 2.2- A operação tradutora como transcrição

O texto *Da Tradução como Criação e como Crítica*<sup>108</sup>, publicado originalmente em 1962, pode ser considerado fundador do constructo teórico de Haroldo de Campos<sup>109</sup> sobre a teoria

<sup>106</sup> BORGES. *Las dos maneras de traducir*. p.80-82.

<sup>107</sup> CAMPOS. *Paul Valéry e a poética da tradução*. p. 66.

<sup>108</sup> Como afirma Haroldo de Campos, no texto *Da transcrição*, originalmente apresentado como conferência do II Congresso Brasileiro de Semiótica (1985), na ocasião da escrita do artigo *Da tradução como criação e como crítica*, ele não conhecia dois textos que teriam importância fundamental para o desenvolvimento de sua reflexão sobre o ato tradutório. Trata-se de *Aspectos lingüísticos da Tradução*, de 1959, de Roman Jakobson, e *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, de 1923. Como enfatiza, ao tomar conhecimento dos referidos textos, Campos vê “ratificada por antecedência” várias de suas concepções acerca da tradução. Por isso mesmo, o poeta se reencontra com Jakobson e Benjamin naquele que foi seu principal conceito nos estudos da tradução – o conceito de tradução de poesia como transcrição.

<sup>109</sup> Entre os poetas brasileiros, Haroldo de Campos deixou sem dúvida a maior contribuição sobre a reflexão da tradução como um exercício de criação e de crítica, reivindicando para a tradução uma categoria estética. Possui

da tradução, exaustivamente investigada pelo autor ao longo de quatro décadas. Campos inicia sua reflexão a partir das considerações do ensaísta Albercht Fabri acerca da noção de “sentença absoluta” e o conceito de “informação estética” do filósofo Max Bense.

Conforme explica Campos, para Fabri<sup>110</sup>, na linguagem literária, não seria possível distinguir entre representação e representado, pois sentido e palavra não podem ser separados como aconteceria no processo da chamada tradução literal em que um pressuposto significado denotativo poderia ser fielmente reproduzido em outra língua. Isso porque o signo estético deve ser compreendido como indiviso na sua realidade material o que pressupõe considerar não somente a questão do significado textual, mas as questões plásticas e acústicas do texto poético. A mesma lógica de sentido está presente na noção do conceito de Bense<sup>111</sup> acerca da “informação estética”, cuja ordenação de signos se dá de modo singular pelo artista, não admitindo outra codificação, sob o risco de perturbar sua realização estética. Nisso residiria, para o filósofo, a fragilidade da informação estética. A respeito do diálogo com os mencionados conceitos, pontua Campos:

Estabeleci, como limite negativo da reflexão, a postulada impossibilidade da tradução da “sentença absoluta” (Albrecht Fabri) ou da “informação estética” (Max Bense), uma vez que, para o primeiro, a possibilidade da tradução decorreria sempre da “deficiência da sentença” (a tradução operaria sobre o que não é linguagem num texto, ou seja, sobre o resíduo não linguístico do processo de significação; em outros termos o significado referencial); para o segundo, essa impossibilidade decorreria da “fragilidade” da “informação estética”, que seria “inseparável de sua realização singular.”<sup>112</sup>

As duas formulações referidas foram cruciais para o início das reflexões de Campos acerca da operação tradutora. No ensaio de 1962, depois de fundamentar-se nos mencionados conceitos de Fabri e Bense, Haroldo de Campos postula a impossibilidade da tradução para a poesia e também para determinada prosa em que a palavra é trabalhada em sua máxima potência estética – *Ulysses e Finnegans Wake*, de James Joyce, *Macunaíma*, de Mario de Andrade e *Grande Sertão – Veredas*, de Guimarães Rosa são exemplos utilizados por Haroldo de

---

varias publicações sobre o assunto, além de ter sido tradutor de obras de autores cujos textos possuem uma singular e complexa organização formal, como, por exemplo, James Joyce, Ezra Pound e Mayakovski.

<sup>110</sup> FABRI. *Präliminarien zu einer Theorie der Literatur*. .

<sup>111</sup> BENSE. *Das existenzproblem der Kunst*.

<sup>112</sup> CAMPOS. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. p. 84.

Campos para se referir à “obra de arte verbal”.<sup>113</sup> Ao mesmo tempo, admitida tal impossibilidade, postula a consideração de que a informação estética poderia ser recriada em outra língua num processo de “transposição criativa” ou transcrição, como ficou mais conhecido o conceito de tradução criativa do poeta-transcriador.

Nessa lógica de raciocínio, quanto maior a potência estética de um texto, maior também se torna sua potência recriadora no ato tradutório e, em lógica complementar, quanto mais elaborado o texto poético, maior é a impossibilidade de uma tradução referencial. Ou seja, quanto maior for a dificuldade de um texto quando submetido à tradução literal, tanto mais sedutor será enquanto possibilidade de recriação. Na tradução criativa, não está em jogo apenas o sentido, mas o próprio signo como um todo. Ou seja, tudo que forma a iconicidade do signo estético deve ser trabalhado no processo de tradução pelo tradutor-recriador.

A informação estética é que menos suporta a separação do código particular em que foi materializada: sua fragilidade sob esse ângulo é máxima. Tradução de poesia é, pois, substituição de um código especialíssimo e frágilimo por outro de análoga natureza e propriedades. Trata-se de um complexo decifrar para um novo e complexo cifrar.<sup>114</sup>

Ao longo do empreendimento teórico de Campos e de sua atividade como tradutor, o conceito de tradução poética foi sofrendo uma “progressiva reelaboração neológica”<sup>115</sup> para indicar variados objetivos tradutórios, todavia, todos vinculados à ideia geral da tradução como categoria estética. Recriação, transcrição, reimaginação, transtextualização, transparadisação e transluferação são termos que foram utilizados para se referirem a diferentes tipos de operações tradutoras. No entanto, toda essa rede semântica direcionada para a tradução poética está voltada para uma posição que vai de encontro à primazia do significado e do conteúdo na tradução literal que, ao se colocar em situação de subalternidade em relação ao texto original, produz também o apagamento do tradutor.

---

<sup>113</sup> Desse modo, ao se referir à tradução poética ou recriação poética, Haroldo de Campos não se dirige apenas à poesia, mas também ao que o poeta considera “obras de arte em prosa”. Então a questão da intraduzibilidade da poesia pode ser estendida aos textos criativos em geral se aplicando também à prosa em que a palavra alcança um alto nível de informação estética, como em Joyce com suas palavras-montagem ou em Rosa, com seus criativos compósitos vocabulares. Para fins da pesquisa proposta, iremos considerar, conforme postula Vilém Flusser (2010, p.85), poesia como qualquer fonte da qual a língua sempre nasce renovada: “[...] entende-se majoritariamente por “poesia” um jogo com a linguagem cuja estratégia é aumentar criativamente o universo da língua.”

<sup>114</sup> CAMPOS. *Texto literário e tradução*. p.24.

<sup>115</sup> CAMPOS. *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. p.78.

Essa cadeia de neologismo exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um pressuposto “significado transcendental” do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora.<sup>116</sup>

É interessante notar que os prefixos usados por Haroldo de Campos para que ele se refira às operações tradutórias indicam um movimento discursivo elaborado ao longo dos anos pelo teórico para sua reflexão acerca dos problemas da tradução poética. Nesse sentido, o conceito de “isomorfia” que pelo prefixo grego *iso* sugere a ideia de igualdade na transformação é, mais tarde, no texto *Tradução, ideologia e história* substituído pelo termo “paramorfismo” para acentuar a relação de paralelismo sugerida no “[...] vocábulo (do sufixo grego Para-, “ao lado de”, como em paródia, “canto paralelo”) o aspecto diferencial, dialógico, do processo [...]”<sup>117</sup>.

Desse modo, como ressalta Célia Magalhães,<sup>118</sup> “paramorfismo e paródia, como canto paralelo, poderiam assim não só constituir-se em reação frontal ao texto, mas, estando ao seu lado, aproveitar-se de suas brechas para miná-lo e confundir os limites que há entre eles”. No entanto, Magalhães evidencia que apenas a primeira alternativa é utilizada pelo teórico em seu discurso. De fato, é explícita a ideia da tradução como usurpação, em que o texto original seria “rasurado” no texto transcrito e, por consequência, reinventado. A prática da transcrição como paramórfica pressupõe considerar também os fatores extratextuais, ou seja, considerar a historicidade do texto-fonte, historicidade essa que seria desconstruída e reconstruída na tradução. Nesse sentido, trata-se da “construção de uma tradição viva” que será “um ato até certo ponto usurpatório regido pelas necessidades do presente da criação.” Não seria possível reconstruir as condições históricas e sociais em que o texto original foi produzido, pois o passado seria modificado pelo presente no momento da leitura e também da recriação<sup>119</sup>.

<sup>116</sup> CAMPOS. *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. p.84.

<sup>117</sup> CAMPOS. *Tradução, Ideologia e História*. p.37.

<sup>118</sup> MAGALHÃES. *Tradução e transculturação: a teoria monstruosa de Haroldo de Campos*. p.145.

<sup>119</sup> A questão da comunicação do texto que prevê uma interação entre texto e leitor foi discutida por Campos em seu texto *O tradutor como transfigidor*. Nele alguns conceitos do teórico alemão Wolfgang Iser foram tomados como ponto de partida para a abordagem de Campos para a ênfase na ideia de que, ao considerar o leitor e sua interação com o texto, torna-se inconveniente a ideia de uma reconstrução fiel do passado, já que as “necessidades do presente da criação” levam o tradutor à produção de um texto que se coloca em um novo contexto de historicidade.



Só que, no caso do que eu chamo “transcrição”, a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente da criação. [...] Donde, a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderão ditar regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a.<sup>120</sup>

Esse “tradutor usurpador” passaria a ameaçar o original com a “ruína da origem”, destituindo o lugar de fixação do texto-fonte em uma dada língua, pois, no ato da transcrição, o original ganha uma sobrevida “[...] que não mereceria esse nome se ela não fosse mutação e renovação do vivo, o original se modifica”.<sup>121</sup> A esse respeito, observa Campos:

Em vez de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última *hybris* do tradutor luciferiano: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução.<sup>122</sup>

Como bem observa Marcelo Tápia, na apresentação do livro *Haroldo de Campos - Transcrição*, não há, ao longo dos escritos do tradutor, uma indicação precisa de como construir um corpo paramórfico. Isso porque cada texto-fonte guarda seu próprio arranjo formal, sua singular informação estética, que resultará na nova informação estética obtida via tradução: “autônomos, cada ‘transposição’, uma viagem com seu próprio percurso, sua própria paisagem.”<sup>123</sup> Apesar de não apresentar uma metodologia fechada para o processo de transcrição, Campos explicita alguns procedimentos que seriam férteis no processo de tradução criativa.

Pedagogicamente, o procedimento do poeta (ou tradutor-poeta) seria o seguinte: descobrir (desocultar) [...] o código de “formas significantes” [pelo qual] o poema representa a mensagem [...] (qual a equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in*

<sup>120</sup> CAMPOS. *Tradução, Ideologia e História*. p.39.

<sup>121</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*. p. 38.

<sup>122</sup> CAMPOS. *Para além do princípio da saudade*. p. 56.

<sup>123</sup> TÁPIA. Apresentação. p.XII.

*casu*, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (*paramorfismo*, com a ideia de paralelismo [...]) seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de “igualdade” na transformação, contida no prefixo grego *iso*). Os mecanismos da “função poética” instruíam essa “operação metalinguística”, por assim dizer, de segundo grau.<sup>124</sup>

Para Haroldo de Campos, o procedimento adotado pelo tradutor/poeta remonta ao trabalho daquele que foi para ele o maior exemplo de tradutor-transcriador: o poeta Ezra Pound. Isso porque, como tradutor criativo, Pound desenvolveu uma teoria da tradução cunhada na ideia da categoria estética da tradução, ou seja, tradução como criação. Pound não traduz palavras, mas “a sequência poética de imagens do original”, conseguindo uma “contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção.”<sup>125</sup> Sobre Pound, ressalta Campos:

Seu trabalho é ao mesmo tempo crítico e pedagógico, pois, enquanto diversifica as possibilidades de seu idioma poético, põe a disposição dos novos poetas e amadores de poesia todo um repertório (muitas vezes insuspeitado ou obscurecido pela rotinização do gosto acadêmico e do ensino da literatura) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados. Seu lema é “Make it New”: dar nova vida ao passado literário válido via tradução.<sup>126</sup>

É nessa perspectiva que se estabelece o sentido poundiano da palavra crítica e da crítica via tradução, ou seja, é preciso capturar por meio de uma leitura crítica, a vivência do texto a ser traduzido para conseguir uma tradução que ultrapasse o significado e consiga não a reprodução do sentido comunicável, mas a vinculação do significado ao modo de significar, presente no original e recriado no presente da tradução. Em outras palavras, a tradução passa pelo “modo de intencionar”, de “significar”, de “formar ínsito a esse original”<sup>127</sup> que, capturado pelo tradutor, passa a fazer parte da nova informação estética do texto traduzido. Nesse sentido, afirma Campos:

<sup>124</sup> CAMPOS. *Da Transcrição: Poética e Semiótica da Operação Tradutora*. p.93.

<sup>125</sup> CAMPOS. *Da tradução como criação e como crítica*. p.37.

<sup>126</sup> CAMPOS. *Da tradução como criação e como crítica*. p.36.

<sup>127</sup> CAMPOS. *Paul Valéry e a poética da tradução*. p.67.

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica.<sup>128</sup>

Ou seja, ao considerar que a tradução do signo estético passa por uma “vivência interior” de todos os procedimentos criativos do texto traduzido, podemos aproximar a tarefa do tradutor, conforme entendida por Campos, da atividade do pesquisador de documentos de processo, uma vez que ambos teriam no cerne de sua atividade o contato com o movimento criativo do texto artístico. A diferença é que o tradutor tem como objetivo a produção de um segundo texto e, nesse sentido, podemos dizer que se trata de uma função da leitura crítica, esfera da recepção, para a produção de um texto transcrito, portanto, também da esfera da autoria. Já a atividade do pesquisador de processos está situada no pólo da recepção, pois, ao escolher um movimento escritural para, a partir de uma rede de relações, apresentar um aspecto significativo da gênese deste texto, podemos dizer que a leitura empreendida por este pesquisador é uma leitura crítica. Outra diferença é que o tradutor tem como referencial maior para seu trabalho o texto publicado e o pesquisador de processos tem como objeto de investigação os registros que fazem parte do processo criativo de uma obra, ou seja, os chamados documentos de processo. No entanto, assim como o crítico de processos pode se valer da obra final para elucidar pontos importantes da gênese de uma dada obra, o tradutor também poderia se valer dos documentos do processo para conhecer mais a fundo os mecanismos e engrenagens do texto a ser recriado.

Nesse sentido, não é impunemente que Haroldo de Campos dedica um de seus artigos sobre tradução à reflexão deixada pelo poeta pensador francês Paul Valéry<sup>129</sup> sobre o assunto. Na concepção valeriana, a literatura seria uma operação tradutora permanente, uma vez que escrever para Valéry não é uma tarefa maquinal, mas um trabalho de tradução comparável àquele que opera o deslocamento de um texto de uma língua em outra.

---

<sup>128</sup> CAMPOS. *Da tradução como criação e como crítica*. p. 31.

<sup>129</sup> Campos parte das reflexões de Valéry sobre teoria e prática da tradução poética publicadas na introdução às traduções feitas, pelo próprio Valéry, das Bucólicas de Virgílio publicadas postumamente sob o título de *Variations sur Le Bucoliques*.

Aproximar o trabalho do poeta do trabalho do tradutor equivale a dizer que o poeta, em sua operação de codificação intrasemiótica, tem como foco a busca pelas formas que traduzem de modo mais sensível as ideias do seu desejo.

Conforme atenta Campos, para Valéry, não há uma separação entre a palavra tradutória e a palavra poética, reintegrando numa mesma tarefa o poeta e o tradutor. Isso porque, para o poeta francês, ambos teriam a mesma função, qual seja, trazer as ideias às formas. Assim, há uma dissolução da peculiar lógica da derivação, ou seja, uma “relativização da categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada”.<sup>130</sup> Como bem lembra Campos, podemos ver, nas concepções de Valéry, um elogio desprovido da ironia borgiana ao empreendimento assombroso de Pierre Menard, uma vez que a personagem, “numa absurdidade memorável”, não acredita ser o tradutor, mas o próprio autor do *Quixote*. A posição de Valéry, ao não distinguir uma hierarquia entre tradutor e poeta, aproxima-se da reflexão de Borges sobre “a noção de texto definitivo”, problematizada na enunciação de vários de seus contos.<sup>131</sup>

As ideias expressas por Valéry dialogam em alguns aspectos com as expostas por Walter Benjamin, em 1921, no seu ensaio sobre a tarefa do tradutor.<sup>132</sup> Todavia, o foco do nosso interesse seria enfatizar uma distinção entre suas concepções no diz respeito ao ato tradutório. Se Valéry reintegra poeta e tradutor, Benjamin irá separar o poeta e o “transpoeta”. No importante ensaio benjaminiano, tal qual Valéry, Benjamin se afasta dos conceitos de fidelidade ao conteúdo, bem como de servilidade ao original instituído na teoria tradicional do traduzir. No entanto, para Benjamin, caberia ao tradutor concentrar-se nas formas significantes do poema constituído, não se preocupando com a reprodução do sentido comunicável, mas, fixando-se na “re-doação da forma”, ou seja, nessa perspectiva, há uma “emancipação” de “um sentido comunicacional”, conforme elucidado por Campos:

O tradutor traduz não o poema (seu “conteúdo” aparente), mas o *modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* “intra-e-intersemiótica”: aquilo que no poema é “linguagem” não meramente “língua”[...]. A função semiótica da tradução (nessa minha releitura operacional da teoria benjaminiana) será portanto uma função de resgate do “modo de re-presentação”

<sup>130</sup> CAMPOS. *Paul Valéry e a poética da tradução*. p. 62.

<sup>131</sup> CAMPOS. *Paul Valéry e a poética da tradução*. p. 66.

<sup>132</sup> BENJAMIN. *A tarefa do tradutor*. In: *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português.

(Darstellungsmodus) do original, que também, para usar uma expressão de Umberto Eco, “um modo de formar”.<sup>133</sup>

A referida emancipação de um sentido comunicacional na tradução, esclarecida por Benjamin e “ratificada por antecipação”<sup>134</sup> por Haroldo de Campos, em favor da busca pelo *modus operandi* do poema, estabelece uma estreita relação entre o campo da tradução e o da crítica genética, pois, tanto para o tradutor quanto para o pesquisador de processos, recorrer ao percurso configurador de uma dada obra explorando suas qualidades materiais seria o ponto de partida para a transcrição, bem como para uma pesquisa genética. Para o tradutor, entender o processo de criação que cerca uma obra, sobretudo a poética, seria a premissa para conseguir uma tradução em que a densidade do modo de formar o original seja capturada no poema transcrito. Para o crítico genético, percorrer os rastros e vestígios deixados em manuscritos ou outros documentos de processo é a base para o isolamento de um movimento escritural que deverá não resgatar uma origem, mas evidenciar aspectos significativos da criação de uma obra artística. Como se vê, a despeito dos encaminhamentos dados, o ponto de partida da tradução como transcrição e da crítica genética é o mesmo. Encontra-se, assim, uma intersecção entre a tarefa do tradutor e a do pesquisador de processos.

### 2.3 - Tradução intersemiótica: migrações entre sistemas expressivos

A tradução intersemiótica, ao contrário da operação tradutora intra e interlingual<sup>135</sup> pensada como tradução criativa no âmbito da poesia por Campos, consiste na tradução de um sistema de signos para outro de natureza semiótica distinta.

Conforme pontua Julio Plaza,<sup>136</sup> um possível enraizamento genético de uma teoria da tradução intersemiótica poderia se encontrar na Teoria da Poesia Concreta, já que a palavra encontra

<sup>133</sup> CAMPOS. *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. p. 102-103.

<sup>134</sup> CAMPOS. *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. p.104.

<sup>135</sup> Conforme enfatiza Julio Plaza, deve-se a Roman Jakobson a primeira referência explícita ao campo da Tradução Intersemiótica. Jakobson definiu três categorias possíveis para a operação da tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica.

<sup>136</sup> Julio Plaza ancora sua reflexão sobre a Teoria da Tradução Intersemiótica na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Para o escopo dessa pesquisa, não é nosso objetivo aprofundarmos no campo da semiótica peirciana, mas sim pensar na tradução no âmbito intersemiótico. Assim, a terminologia da semiótica de Peirce será usada somente quando necessária para algum esclarecimento no âmbito da tradução no nível estético.

nesse tipo de produção poética uma série de relações verbo-visuais, ou seja, de naturezas semióticas diferentes. O autor também menciona outros trânsitos intersemióticos como importantes na fundação de uma teoria da Tradução Intersemiótica, tais como, por exemplo, os que ocorrem em montagens e colagens. No entanto, Plaza deixa claro que se trata apenas de diálogos com a referida teoria, uma vez que, para existir um processo de tradução intersemiótica, deve também existir uma intenção explícita da tradução:

Contudo, todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução.<sup>137</sup>

Plaza estabelece um profícuo diálogo com as teorias da tradução poética, sobretudo com as reflexões de Haroldo de Campos e Roman Jakobson, pois as considerações advindas de tais teorias servem como ponto de partida para a reflexão que propõe fazer sobre a tradução intersemiótica no âmbito estético. Isso porque as postulações feitas pelos referidos autores a respeito do signo<sup>138</sup> consistem na analogia inerente ao ícone.

Como ressalta Plaza, ao remeter a uma consideração de Octavio Paz acerca da linguagem poética, o signo é um sistema de escolhas que não pode se repetir e, desse modo, encontra-se “congelado.” Isso indica, num pensamento complementar, que a tradução como deslocamento, sobretudo a tradução entre sistemas semióticos distintos, diz respeito a uma remessa a um outro signo:

Traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto análogo. Traduzir, é nessa

<sup>137</sup> PLAZA. *Tradução Intersemiótica*. p. 12.

<sup>138</sup> Signo, conforme Plaza, “é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é o significado ou interpretante do primeiro signo”. Nesse sentido, o signo representa alguma coisa que, em semiótica, dá-se o nome de objeto. Obviamente, o signo não é o objeto, pois todo signo difere-se da coisa significada, tendo qualidades materiais e características que lhe são próprias. O signo presentifica a ausência do objeto, porque a coisa substituída o signo já é signo para o interpretante.

medida repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética.<sup>139</sup>

Na tradução intersemiótica, acentua-se a necessidade de explorar as informações estéticas de um texto para se chegar a um outro texto de natureza semiótica diferente, capturando uma relação que, ao mesmo tempo que mantém uma identificação, está longe de se estruturar de modo fiel ao texto original. A ideia de fidelidade, já desconstruída no âmbito da tradução interlingual e intralingual, é ainda mais despropositada na tradução entre sistemas semióticos de naturezas distintas. Trata-se de uma questão estrutural, uma vez que o tradutor, num processo de tradução intersemiótica, irá lidar com um sistema de signos estranho ao sistema original, determinando objetos imediatos diferentes, ou seja, uma organização formal distinta do original.

O que pretendo dizer é que o processo sógnico vai transformando e comandando a sintaxe. E, numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. [...] Nessa medida a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades, visto que “na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo.”<sup>140</sup>

A questão da autonomia do signo estético, já problematizada pelas teorias da tradução poética, também é um ponto importante para a discussão da tradução intersemiótica. Toda tradução deve ao original a sua existência, guardando, portanto, uma relação íntima com este. Desse modo, a tradução intersemiótica não esconde o original, pois, como já mencionado, deve existir uma intenção explícita da tradução, tocando o original num ponto tangencial de seu significado e até mesmo alargando os seus sentidos, como explicita Plaza ao compartilhar o ponto de vista de Haroldo de Campos a esse respeito:

<sup>139</sup> Plaza. *Tradução Intersemiótica*. p. 40..

<sup>140</sup> Plaza. *Tradução Intersemiótica*. p.30.

É assim que, embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, “para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir o seu próprio caminho” que seria o da tradução criativa, isto é, icônica.”<sup>141</sup>

Em toda tradução, sobretudo na tradução intersemiótica, torna-se importante atentar para o fato de que, ao criar um signo, cria-se também um Objeto Imediato que não corresponde ao seu Objeto Dinâmico, ou seja, o signo provoca de certo modo um afastamento do seu referente, pois apresenta suas próprias qualidades materiais. Diante de uma fotografia, cinema ou literatura sobre o mesmo objeto, temos uma leitura diferente e, portanto, construímos também significações diferentes sobre o objeto representado: “Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas.”<sup>142</sup>

Ao investigar os documentos de processo como redes de escrituras do percurso criativo e, nesse sentido, também como espaço de sobreposições e confluências narrativas, advindas de movimentos tradutórios, busca-se investigar esse texto instável, transitório, efêmero. Texto este que pode ser compreendido como interstício entre o texto de partida e o texto traduzido. Nesse lugar de passagem, podemos perceber em que aspectos estéticos a tradução se aproxima do texto original e em que medida são colocadas escolhas que são próprias do signo tradutor. Trata-se, na verdade, de um movimento de repetição e transformação que caracteriza, como veremos, o conceito de reciclagem cultural.

Para tomar tais confluências, ora explícitas, ora mais subjacentes nos documentos de processo analisados, buscamos compreender como o gesto tradutório de Carvalho passa por um pensar complexo sobre a configuração de escolhas do original. Compreendemos que a obra *Romance d’A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* guarda em sua gênese os preceitos do chamado Movimento Armorial e, nesse sentido, o diretor buscou evidenciar aspectos significativos dos preceitos armoriais em sua microssérie. Assim, a gênese do romance está presente na gênese da microssérie, em outras palavras, nos livros de processo, temos acesso ao gesto tradutório do diretor que pesquisou o modo de significar do original para recriá-lo na sua tradução.

---

<sup>141</sup> PLAZA. *Tradução Intersemiótica*. p.30.

<sup>142</sup> PLAZA. *Tradução Intersemiótica*. p.71.



## 2.4 - Escrituras em cascatas: a estética armorial na microssérie *A pedra do Reino*

A recriação de Luiz Fernando Carvalho do meu *Romance d' Pedra do Reino* resultou numa obra extraordinariamente bela que me comoveu como autor e como pessoa. Acho que, como o grande artista que é, ele captou inteiramente o espírito do romance e meu universo de escritor, cuidando de cada cena como se fosse um quadro e valendo-se, para a escolha de tais quadros, de alguns dos Mestres, quase sempre barrocos, que, a meu ver, mais se harmonizam com o Brasil e nosso grande Povo. [...] Posso dizer, então, que ele excedeu tudo o que eu esperava, e sua obra é um êxito artístico que, na minha opinião, superou qualquer outra exibida até agora por nossa Televisão. Superou até as outras obras anteriores suas, o que digo consciente de que a causa de toda aquela beleza não está só no romance do qual ele partiu.

Ariano Suassuna

O Movimento Armorial<sup>143</sup> é a base da produção artística de Ariano Suassuna. Ao analisar os livros de processo de Luiz Fernando Carvalho – sobretudo, o livro seis em que o diretor dialoga mais diretamente com as percepções e contribuições de outros profissionais envolvidos no processo criativo da microssérie – fica evidenciado que a estética armorial está manifesta em vários elementos narrativos da montagem televisiva de Carvalho. Assim, torna-se importante compreender a ambiência criativa que envolve tal movimento, sobretudo na produção de Ariano Suassuna, com ênfase em sua obra *Romance d'A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, para compreender como procedimentos recicladores que se fazem presente na produção armorial foram também tomados por Carvalho em sua montagem televisiva.

O Movimento Armorial, fundado nos anos 1970 por Ariano Suassuna<sup>144</sup>, possui como formulação estética as referências às obras de artistas populares tomadas por escritores, dramaturgos, músicos, artistas plásticos, teatrólogos, ceramistas e bailarinos como instrumentos de recriação de outras obras. As criações resultantes dessa reescritura podem não

<sup>143</sup> A palavra armorial significa o conjunto de brasões, bandeiras e insígnias de um povo.

<sup>144</sup> O movimento Armorial se instituiu oficialmente em Recife no dia 18 de outubro de 1970 no concerto da Orquestra Armorial de Câmara, intitulada *Três séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, acompanhada por uma exposição de artistas plásticos filiados ao movimento. Esses eventos foram patrocinados pela Universidade Federal de Pernambuco. Para um estudo aprofundado sobre o Movimento Armorial, ver o livro *Em demanda do poético popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, de Idelette Muzart. Nesse estudo, Muzart apontou alguns nomes significativos no movimento. Na poesia, Marcus Accioly e Ângelo Monteiro, três escritores Maximiano Campos, Raimundo Carrero e Ariano Suassuna, juntamente com muitos artistas plásticos e músicos.

se situar exatamente na esfera do popular, como é o caso da produção literária do próprio Suassuna. Trata-se, na verdade, de um tratamento reciclante da cultura oral e popular nordestina – o folheto de cordel, a gravura, a cantoria, os espetáculos de marionetes, as danças populares – tomadas como matriz de uma nova organização estética que tem como preceito a busca da poética popular como base de criação, relacionando assim a produção popular e a erudita. Suassuna sintetiza a ideia de armorialidade da seguinte forma:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro<sup>145</sup>.

Idellete Muzart, ao investigar o diálogo entre arte popular e erudita na produção artística de Suassuna, observa que as manifestações orais e escritas advindas da cultura popular, ao serem absorvidas e recriadas na obra do autor, são recebidas como arte e não mais sob o rótulo de arte popular.

Canto improvisado, folheto ou romance tradicional, danças populares ou espetáculos de marionetes, o conjunto complexo constituído pelas manifestações tradicionais orais ou escritas impõe-se através da obra de Suassuna como um objeto artístico. Essa objetivação representa uma etapa conduzindo a uma reflexão estética nova: deixa de se considerar a arte popular como primitiva ou “naive” para vê-la simplesmente como arte, cujo grau de elaboração e complexidade pode ser apreciado de modo autônomo e independente de qualquer hierarquia social dos valores estéticos, agindo como um revelador cultural.<sup>146</sup>

Trata-se mesmo de um processo criativo cuja base intertextual pode assumir diversas facetas. Uma delas é a da citação como acontece, por exemplo, no livro *Romance d’A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, em que vários poemas de cordel, xilogravuras<sup>147</sup> e cantos populares são evidenciados literalmente na trama narrativa. Outra é quando há um

<sup>145</sup> SUASSUNA, Ariano. *Seleto em prosa e verso*. p.37.

<sup>146</sup> MUZART, Idelette. *O decifrador de brasilidades*. p.97.

<sup>147</sup> Vale lembrar que foi o próprio Suassuna quem desenvolveu as gravuras de seu livro *Romance d’ A pedra do Reino*, como conta em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira.

processo de reciclagem de formas de produção cultural, como acontece quando o romance situa sua enunciação em referências populares nordestinas.

Nesses processos tradutórios, pode acontecer uma reescritura sucessiva de várias referências que, ao final, formam uma nova obra, pois a esses materiais constitutivos também são acrescidas as indicações de outros contextos criativos que estão fora do domínio do popular. Assim, por exemplo, são referências para Suassuna – declaradas em várias entrevistas – o teatro de Gil Vicente, Calderón de La Barca e Federico Garcia Lorca, a literatura de Cervantes, José de Alencar, Euclides da Cunha, dentre outras. Essa mescla entre produções populares e eruditas torna o “nacionalismo” defendido por Suassuna uma linguagem que, na sua atitude criadora, ultrapassa as dicotomias entre popular e letrado<sup>148</sup>.

Jean Klucinkas e Walter Moser<sup>149</sup> consideram a reciclagem cultural, no sentido lato do termo, um denominador comum para sintetizar as transformações significativas que ocorreram, na cena contemporânea, no âmbito da produção cultural em geral e, sobretudo, no campo artístico. Como salientam os autores, a prática da reciclagem estaria marcada por deslocamentos espaciais e temporais de objetos estético-culturais ocorridos em processos criativos que comportam, ao mesmo tempo, a repetição e a transformação. Nesse sentido, podemos situar o Movimento Armorial como um projeto estético ao qual se pode aplicar a noção de reciclagem. Isso porque o gesto de repetir e transformar está no cerne da Arte Armorial cujas transferências culturais deslocadas do popular para o erudito induzem a um processo de metamorfose inerente à dimensão recicladora. Estamos diante de uma reciclagem estética muito particular em que formas e estratégias da cultura oral e popular nordestina são reconceituadas e recolocadas no contexto de outras práticas artísticas.

O Movimento Armorial coincide, nessa perspectiva, com a dominante recicladora da contemporaneidade cultural da qual nos fala Klucinkas e Moser, uma vez que os preceitos armoriais implicam em retomada, deslocamento e refuncionalidade em um processo de

---

<sup>148</sup> Ariano comenta sua peça *Auto da compadecida* na longa entrevista que concedeu a João Alexandre Barbosa e Luiz Fernando Carvalho – em ocasião da produção da edição dedicada a sua produção artística para os *Cadernos de Literatura Brasileira*: “O povo brasileiro entende o meu teatro – e não estou com isso fazendo um auto-elogio. Esse entendimento vem das histórias populares, nas quais eu me baseio. Eu pensava que essas histórias fossem locais. Mas não. São universais, simbólicas. Quando o padre do *Auto da Compadecida* se deixa subornar para fazer o enterro do cachorro em latim, o que é isso? É o velho mito de Fausto, não? Ele está vendendo a alma ao diabo. E esse não é um problema nordestino nem local – é humano. Sobre a recepção crítica da peça, afirma: “[...] o francês pensava que era uma história popular do seu país, o espanhol pensava que a origem estava na novela picaresca espanhola – até que outro crítico espanhol mostrou que ambas eram do século XV. Tinham vindo do norte da África, com os árabes, alcançando a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro. Quer dizer: eram histórias universais e atemporais (SUASSUNA, 2000, p.25-26).

<sup>149</sup> KLUCINSKAS e MOSER. *A estética à prova da reciclagem cultural*.

incorporação de referências diversas. O artista armorial, assim como outros envolvidos em projetos estéticos aos quais se pode aplicar a noção de reciclagem, utiliza materiais culturalmente disponíveis, evidenciando e valorizando esse processo reciclador.

Esse rápido olhar sobre a transformação das modalidades de produção artística e cultural mostra-nos, pois, que o artista trabalha cada vez mais explicitamente com materiais culturalmente já disponíveis e marcados. Não há mais o que esconder. Sua integração na criação artística, sua “exibição” ou tematização não têm mais efeito desvalorativo como outrora, quando se podia desacreditar um autor, afirmando que ele havia composto sua obra de peças desunidas, fragmentos transportados, restos díspares vindo de outros lugares, não sendo de sua própria invenção nem feitura. Seu estatuto de autor era ligado, justamente, à sua capacidade de tirar de si mesmo sua obra, de lhe imprimir suas propriedades – fazendo valer seus títulos de propriedade sobre ela – e de produzir a mais valia atribuída à novidade do ator criador. Generalizando injuriosamente, poder-se-ia pois afirmar que um paradigma estético de produção artística está em vias de deixar o espaço cultural. Esse paradigma pode ser mais bem definido pela tríade conceitual de novidade, originalidade e autenticidade. Esses três termos eram investidos de valor positivo. O novo paradigma que invade pouco a pouco o espaço cultural apoia-se em outra tríade, na qual a cópia, a reciclagem e a seriação podem ser identificadas como as características culturais.<sup>150</sup>

É desse modo que, no Movimento Armorial, a xilogravura, por exemplo, aparece recontextualizada no trabalho de artistas plásticos, caso das próprias iluminogravuras de Suassuna que misturam as iluminuras medievais com o processo moderno da gravura como ilustração para poemas escritos à mão (FIG.16). Desse modo, enfatizamos mais uma vez que o termo reciclagem poderia ser aplicado por analogia ao projeto armorial porque processos recicladores entram de maneira constitutiva na produção das obras dos seus artistas.

---

<sup>150</sup> KLUCINSKAS e MOSER. *A estética à prova da reciclagem cultural*.p.34.

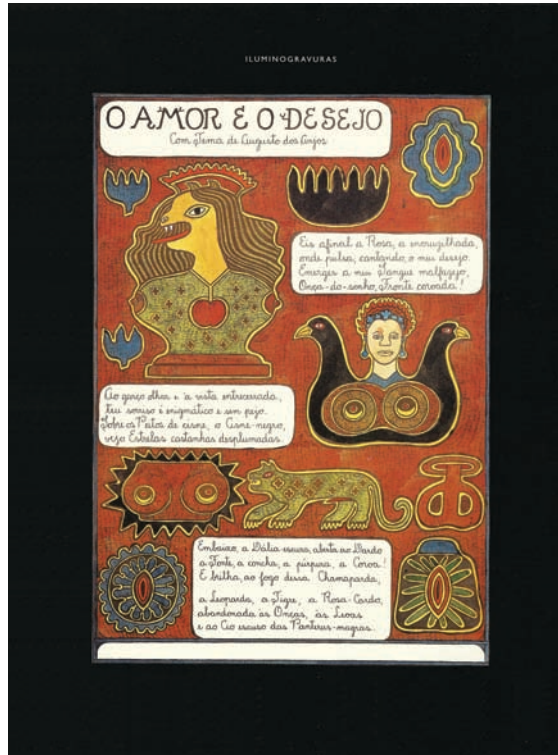


FIGURA 16 - Iluminogravura de Ariano Suassuna. Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira, 2000, p.89.

Ao pesquisar o processo criativo da microssérie *A pedra do Reino*, tomando os livros de processo como documentos de processo, além de outras fontes genéticas como entrevistas concedidas por Carvalho e também por Suassuna, fica evidenciado que o diretor fez um mergulho profundo e minucioso no universo suassuniano como um todo<sup>151</sup>, buscando se aproximar dos signos que regem as referências populares tomadas pelo escritor. Como resultado, podemos dizer que Carvalho, em sua operação tradutora, assimilou a “formação ínsita do original”<sup>152</sup>, para usar uma expressão de Haroldo de Campos. Ou seja, o diretor buscou o *modus operandi* do romance de Suassuna assimilando a gênese do original para só então realizar a tradução intersemiótica. Como esse modo de formar, no caso da obra de Suassuna, passa pelas premissas armoriais, Carvalho buscou efeitos novos ou variantes em sua versão televisiva autorizados pelo original na sua linha de invenção. Para além do

<sup>151</sup> O diálogo artístico entre Suassuna e Carvalho vem de longa data e teve início com adaptações que o diretor realizou de duas peças teatrais do autor. *Uma mulher vestida de sol* (1994), primeira incursão de Suassuna na dramaturgia, foi adaptada por Carvalho em 1994 num especial televisivo na Rede Globo. A estrutura teatral foi claramente mantida por meio do cenário e da iluminação que evidenciavam se tratar de uma reprodução não naturalista. *A farsa da boa preguiça*, peça de Suassuna de 1960, foi ao ar em 1995 também na Rede Globo e também evidenciou a referência ao teatro popular nordestino, sobretudo no cenário pouco afeito à reprodução mimética almejada pelo padrão de microsséries e novelas da emissora.

<sup>152</sup> CAMPOS. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. p.102.

romance, o diretor trouxe à tona em sua microssérie a ambiência criativa de Suassuna, tocando em seu ponto tangencial, qual seja, as referências bases da criação do escritor que passam, necessariamente, pelas referências da cultura oral e popular do nordeste.

O processo de tradução também pode ser compreendido como uma prática de reciclagem, uma vez que ocorrem deslocamentos espaciais, temporais e, no caso da tradução intersemiótica, ocorre o deslocamento de um sistema de signos para outro de natureza semiótica distinta. Como vimos, o processo tradutório não é uma mera passagem, não oculta o original, mas pode alargar seus sentidos, se colocando de fato no campo da criação. A tradução, ao mesmo tempo em que mantém uma identificação com o texto de origem, não é um espelho deste texto.

Assim, tendo consciência que, no gesto tradutório, existe a necessidade de explorar profundamente o processo constitutivo de uma obra para conseguir as formas que traduzem de um modo mais sensível o desejo do tradutor, Carvalho se nega a usar o termo adaptação. Para ele, tal expressão parece redutora em relação à complexidade da operação tradutora, preferindo o termo diálogo pela possibilidade de também se colocar como criador.

Recuso a ideia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura. Na transposição para as imagens, me agarrei às entrelinhas do próprio texto, onde há uma boa dose de alquimia unguindo aquilo tudo.<sup>153</sup>

Ao constatar que as bases da gênese do romance *A pedra do Reino* é o Movimento Armorial que, por sua vez, utiliza procedimentos da reciclagem na produção de suas obras, podemos dizer que Carvalho, como tradutor que busca se inserir como criador em seu projeto artístico, produz uma obra duplamente calcada na reciclagem. Isso porque retoma os procedimentos reciclantes do romance e, ao elaborar sua tradução, também estabelece um processo estético que passa pelo crivo de procedimentos recicladores. Veremos a seguir algumas dessas reciclagens, tomando como referência nosso objeto de estudo, ou seja, os livros de processo do diretor e, sobretudo, o livro seis pertencente também ao elenco e à equipe.

---

<sup>153</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

Começamos pela própria ideia de sertão presente no texto de origem da tradução. O entendimento do sertão como espaço mítico, tal qual como criado por Suassuna na obra *Romance d'A Pedra do Reino*, foi compreendido por Carvalho como fundamental para a sua microssérie. Dessa forma, o sertão é, como ressalta o ator Irandhir Santos, “uma região viva, de pessoas vibrantes, heroicas e guerreiras.”<sup>154</sup> Nas palavras do diretor, o sertão torna-se então “um mundo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia.”<sup>155</sup> (FIG. 17).

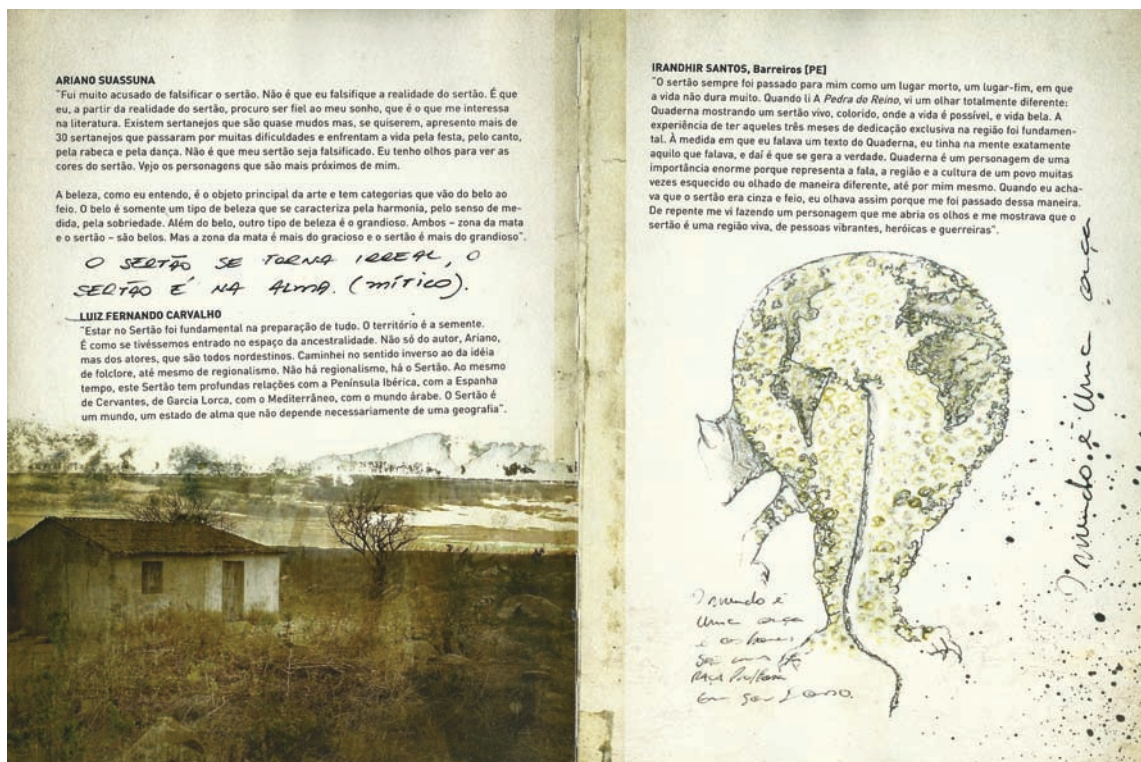


FIGURA 17 - Considerações de Ariano Suassuna, Luiz Fernando Carvalho e Irandhir Santos sobre o espaço do sertão. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

O sertão entendido, para além de sua configuração física, como metáfora de uma condição existencial, se apresenta sob as bases armoriais, completamente transfigurado como espaço de fabulação. Nesse sentido, o fato da personagem Quaderna contar sua história em um palco forja uma teatralidade que já anuncia uma quebra com as convenções naturalistas, geralmente presentes nas microsséries televisivas. Não há um limite claro entre linguagens artísticas e o

<sup>154</sup> SANTOS. In: Carvalho. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

<sup>155</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

diretor contamina o meio televisivo com influências cênicas e plásticas que estão em sinergia com a obra de origem, ou seja, as linguagens se interpenetram tal qual no romance de Suassuna.

A narração não tem uma voz em *off*. Quaderna está em cena contando diretamente sua história para o público de Taperoá e para o espectador, assim como em uma peça de teatro de rua. A cenografia faz alusão ao teatro não somente por meio da carroça-palco de Quaderna, mas em outras escolhas cenográficas como o telão de pano que representa a pedra encantada onde os antepassados da personagem derramaram sangue e onde Dinis se autoproclama Rei. Mais uma vez, evidencia-se a escolha do diretor de se afastar de escolhas naturalistas, mostrando um sertão inventado pela vértice fabulosa da memória de Quaderna. (FIG.18).





FIGURA 18 - Cenografia que faz menção de forma teatral às duas pedras encantadas. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

Na preparação do elenco, por exemplo, foram usadas referências da *Commedia Dell' Arte* para o trabalho corporal, acrescidas de outras da cultura popular brasileira como o Cavalo Marinho e a Folia de Reis, como podemos ver na página do livro de processo seis (FIG.19):

O cavalo Marinho é um teatro de rua com 76 personagens. Tem origem portuguesa e foi difundido na Zona da Mata, em Pernambuco. É a nossa *commedia dell' arte* brasileira. Cada personagem tem sua máscara, poesia e danças próprias. Tem um banco com cinco músicos e na frente dele se forma todo o teatro, com dois palhaços, Mateus e Bastião, coordenando o espaço cênico e dialogando com os personagens. José Borba e Luis Carneiro encarnam os palhaços da história.

O coro da Maria do Badalo foi inspirado na Folia de Reis e contou com a participação de Zefinha e Maíca, duas cantadeiras da região de Aliança (PE) e do tocador Luiz Paixão.<sup>156</sup>

<sup>156</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.



FIGURA 19 - Referências à *Commedia Dell Arte*, ao Cavalo Marinho e à Folia de Reis na preparação do elenco e direção de arte. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

O figurino da microssérie também apresenta elementos importantes da Arte Armorial, sobretudo, em suas referências ao medievalismo. Os atores foram caracterizados com figurinos que são, “ao mesmo tempo, medieval e sertanejo”, como nos explica a figurinista Luciana Buarque (FIG. 20):

A pedra do Reino traz um conceito estético próprio, que é o armorial. Mas o armorial é muito vasto, com uma série de conceitos para chegar a algo eclético como a cultura brasileira. Partimos da riqueza plástica da obra literária e de outras referências que inspiraram o Ariano, como o medieval, a cultura ibérica, e mesmo a cultura universal – ele fala de russos, árabes, tudo é fonte de inspiração. O figurino é, ao mesmo tempo, medieval e sertanejo, sem um rigor de época.<sup>157</sup>

<sup>157</sup> BUARQUE. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*.s/p.

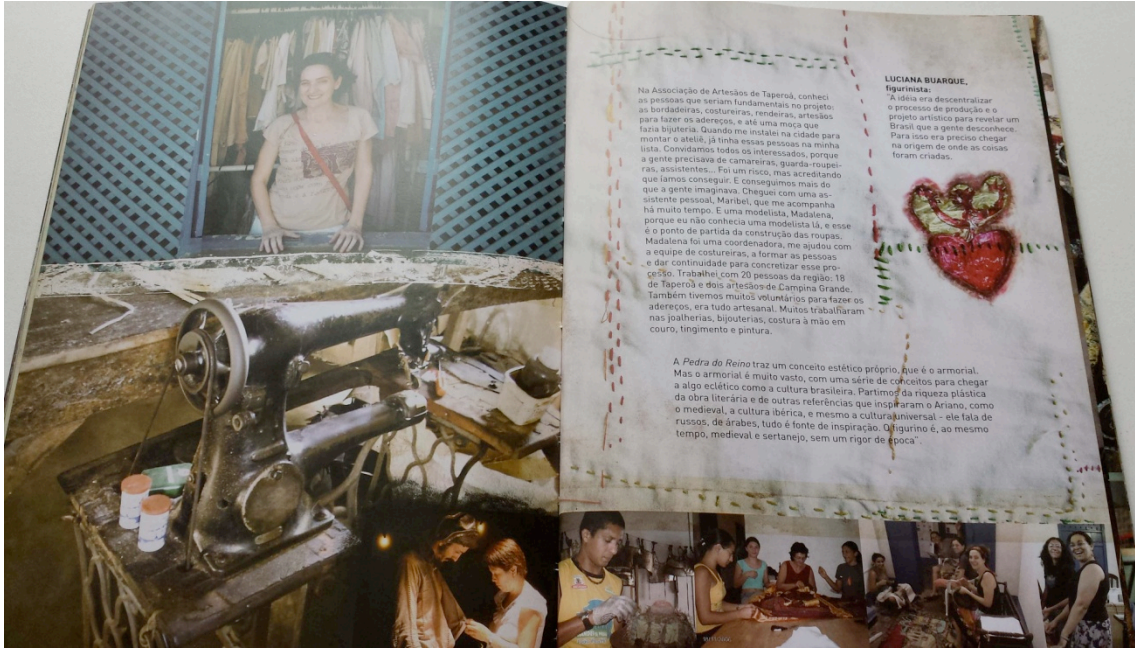


FIGURA 20 - Esclarecimentos sobre a influência armorial no figurino da microssérie. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

A personagem Heliana Swendson, grande amor de Sinésio, traz em seu figurino claramente referências da novela de cavalaria. Como uma princesa medieval, sua roupa é toda bordada com brilhos remetendo ao sol dourado. É vista como uma “alumiosa” (FIG. 21).

Na Idade Média, o romance típico da época era a novela de cavalaria, que é idealista, mística e aristocrática. Em contraposição a ela, na Renascença, surgiu a picaresca. Uma novela mais cômica e realista, com personagem popular e astucioso. *A Pedra do Reino* pode ser analisada por essas duas vertentes. Sinésio e Heliana vêm diretamente da novela de cavalaria. Às vezes, o amor do jovem cavaleiro pela dama era tão transcendente que se identificava ao culto por Nossa Senhora. É o encontro de dois alumiosos.<sup>158</sup>

<sup>158</sup> SUASSUNA. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

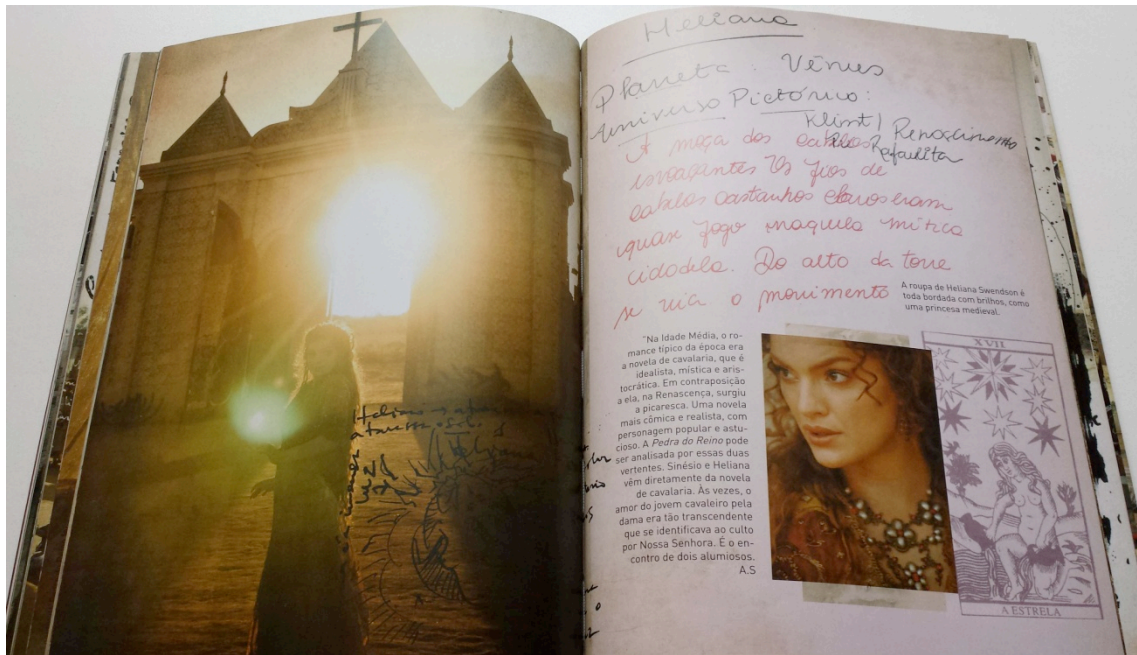


FIGURA 21- Registros sobre o figurino da personagem Heliana, de clara influência medieval. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

Vale lembrar, como ressalta Lígia Vassalo, que o teatro de Suassuna, bem como sua obra como um todo, apresenta, em conformidade com preceitos armoriais, características do medieval que ultrapassam a Idade Média como período histórico forjado sob a ideia de idade das trevas<sup>159</sup>. Ao comentar as linhas mestras do teatro armorial, Vassalo enfatiza a valorização da Idade Média, inclusive de traços ideológicos, no teatro de Suassuna:

A transposição das fontes populares para o meio culto engendra uma circularidade entre o oral e o escrito. Aliás, ela é uma das características da cultura europeia à época dos descobrimentos, o que reforça o cunho medievalizante da cultura nordestina e da obra de Suassuna. Por isso suas peças se revestem de traços ideológicos próprios da Idade Média, como o maniqueísmo e o tom moralizante. Nelas há também personagens alegóricos, homólogos à visão de mundo cristã medieval, e aspectos próprios da cultura popular europeia da época, trazidos ao Nordeste pelos primeiros ocupantes que o colonizaram, mantendo-se o repertório até hoje, em especial, no Sertão.<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Para uma pesquisa mais aprofundada sobre o teatro medieval na obra de Suassuna ver: VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

<sup>160</sup> VASSALO. *O grande teatro do mundo*. p.149.

Desse modo, nas referências populares que servem como embasamento para a criação de propostas artísticas armoriais, estão manifestas as histórias medievais presentes no imaginário sertanejo. No livro *Romance d' A pedra do reino*, algumas passagens evidenciam claramente tal imaginário:

É por isso que eu digo que os fidalgos normandos eram cangaceiros e que tanto vale um Cangaceiro quanto um Cavaleiro medieval. Alíás, os Cantadores e fazedores de romances sertanejos sabem disso muito bem, porque, como me fez notar o Professor Clemente, nos folhetos que Lino Pedra-Verde me traz para eu corrigir e imprimir na tipografia da Gazeta de Taperoá, as Fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas, Cavaleiros, filhos de fazendeiros e Cangaceiros, tudo misturado.<sup>161</sup>

No campo musical, a música sertaneja é uma das bases armoriais. A figura do cantador é muito importante como aquele que transforma episódios em cantorias, transfigurando por sua imaginação o universo do sertão que passa a ser tomado por reis, princesas e “nobres senhores e damas de peitos brandos”, para usar uma expressão quadernesca. O ator Abdias Campos, responsável pela interpretação da personagem cantador Lino Pedra Verde, salienta que, de fato, “há um sentimento de reinado em todo sertanejo” (FIG.22). Esse sentimento de um sertão grandioso é celebrado pelos cantadores e repentistas que transformam acontecimentos em cantorias e poesia rimada. Na fala de Abdias, fica claro que ser rei, nesse sentido, tem menos a ver com posição social, do que com a capacidade de inventar histórias, de criar um universo mágico e fabulesco. Ser rei é ser capaz de imaginar. É por essa via que Quaderna é rei, ele não só inventa histórias, como consegue ter de fato esse olhar amoroso sobre o sertão.

Meu pai me contava que, em sua época de namoro, eles namoravam prosando, um dizendo um verso para o outro. Eu mesmo dormia ou acordava com meus pais dizendo versos. Cada um tinha esse ar de rei que, inventava a sua própria história, o seu próprio universo, e acreditava nesse universo. A Pedra do Reino tem isso. Ariano, além de ser um grande escritor, sabe que há um sentimento de reinado em todo sertanejo. Mesmo naquele mais humilde.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> SUASSUNA. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai e volta*. p.281.

<sup>162</sup> CAMPOS. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*.s/p.

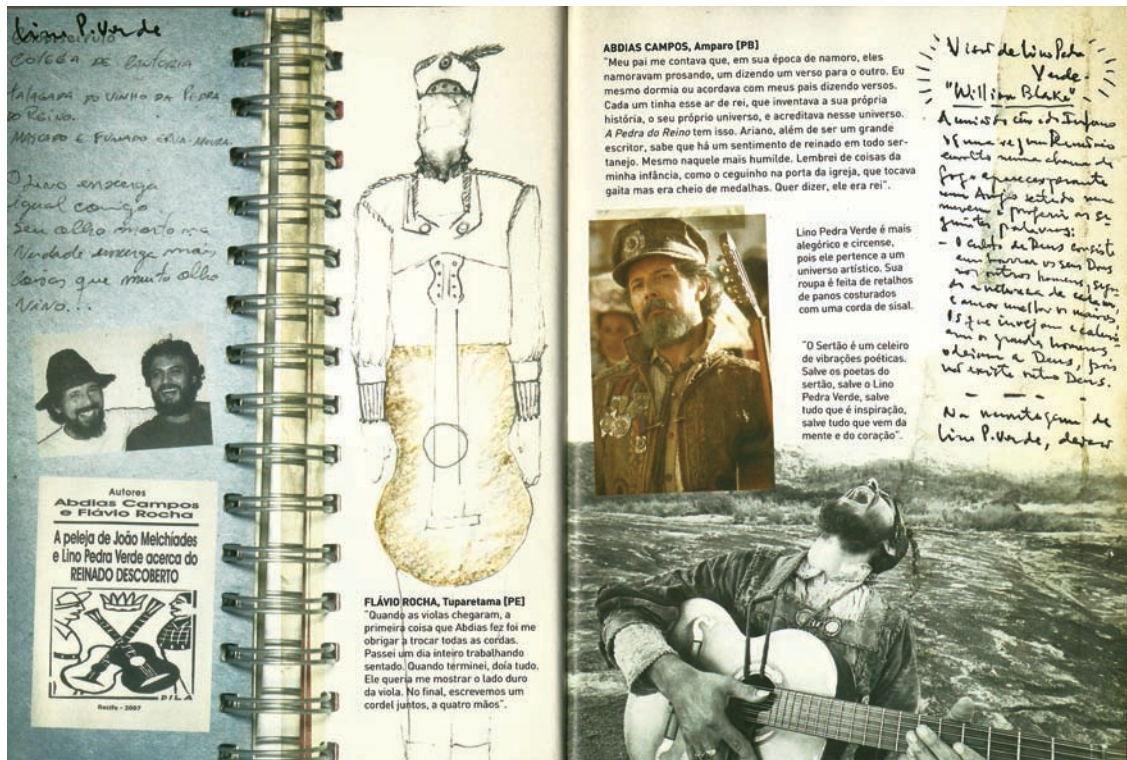


FIGURA. 22 - Anotações sobre a personagem Lino Pedra Verde. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

O figurino da personagem D. Pedro Sebastião (FIG. 23) evidencia essa fidalguia, como destaca o próprio ator Pedro Henrique Garanhus que o interpretou: “Dom Pedro é um monarca do Cariri, um rei do agreste”<sup>163</sup>. No figurino da maioria das personagens, está a coroa, símbolo maior de realeza. No entanto, os materiais utilizados para a confecção desse símbolo são ordinários, como a coroa de lata de Quaderna, o que direciona o olhar do espectador para um reino muito particular: o reino sertanejo.

<sup>163</sup> GARANHUS. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*.s/p.



FIGURA 23 - Imagem do figurino da personagem D. Pedro Sebastião. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

Na direção de arte, foram usados vários tipos de materiais disponíveis: ossos, latas, penas, gesso, barro, tinta, estopa, garrafas, etc. Esses materiais ordinários foram reciclados em objetos e roupas de aspecto artesanal. Nesse processo, Raimundo Rodrigues, responsável pela direção artística da microssérie, trabalhou em conjunto com artesãos da cidade e juntos conceberam artefatos com “alma completa”, como destaca o próprio Rodrigues. A opção de usar bonecos no lugar de animais, por exemplo, reforça, mais uma vez, a alusão ao teatro popular nordestino, fazendo menção também aos mestres mamulengueiros e seus bonecos, importantes referências do teatro armorial. (FIG. 24 e 25).

O principal conceito foi o da transformação dos objetos, materiais e sentimentos, uma releitura de tudo. Cada peça que fizemos tinha uma relação muito forte com a história de Ariano Suassuna e com o Brasil. É uma brasilidade, com todas as influências ibéricas e mediterrâneas que recebemos.

Em dois meses fizemos 40 cavalos de palha de milho, estopa, resto de isopor, serragem, papel, o que mais puder imaginar. São soluções precárias, mas carregadas de criatividade e emoção. Cada um deles com uma característica, uma estética e até uma personalidade de acordo com seu dono.

Não é um cavalo vazio, cada um tem uma alma completa, cheia de sentimentos de todos que deram a vida a ele.<sup>164</sup>



FIGURA 24 - Cavalos construídos como bonecos fazendo referência aos mestres mamulengueiros. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

---

<sup>164</sup>RODRIGUES. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.





FIGURA 25 - Anotações sobre as referências armoriais presentes na direção de arte da microssérie. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

Todas essas referências armoriais importantes na composição verbo-visual da microssérie estão circunscritas no âmbito da luz e da textura que foram fundamentais na plasticidade buscada para a obra de Carvalho. O diretor registra, em página do livro de processo seis, que sua intenção seria inserir todos os elementos narrativos – os planos, o movimento dos atores, o figurino, os elementos cenográficos – dentro da ideia de um grande afresco. Para isso, utiliza a referência de Giotto (FIG. 26), pintor que, para o diretor, possui uma obra cuja textura lembraria uma tapeçaria e não uma pintura.

Essas possibilidades que Giotto encontrava ao pintar afrescos que na verdade são pinturas sobre a Terra – o Elemento Terra, bem como se fossem pinturas rupestres – é o elemento que mais me interessa buscar. Pintar sobre a Terra. Filmar sobre a Terra.

Projetar luzes sobre toda e qualquer superfície que seja capaz de se transformar em um afresco, em uma iluminação sobre a Terra. Um sistema de cores pode nascer deste princípio simples. As cores terrosas, que se apresentam de inúmeras formas e luzes, desde a mais fina areia branca até a rocha dourada e vermelha do barro.<sup>165</sup>

<sup>165</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

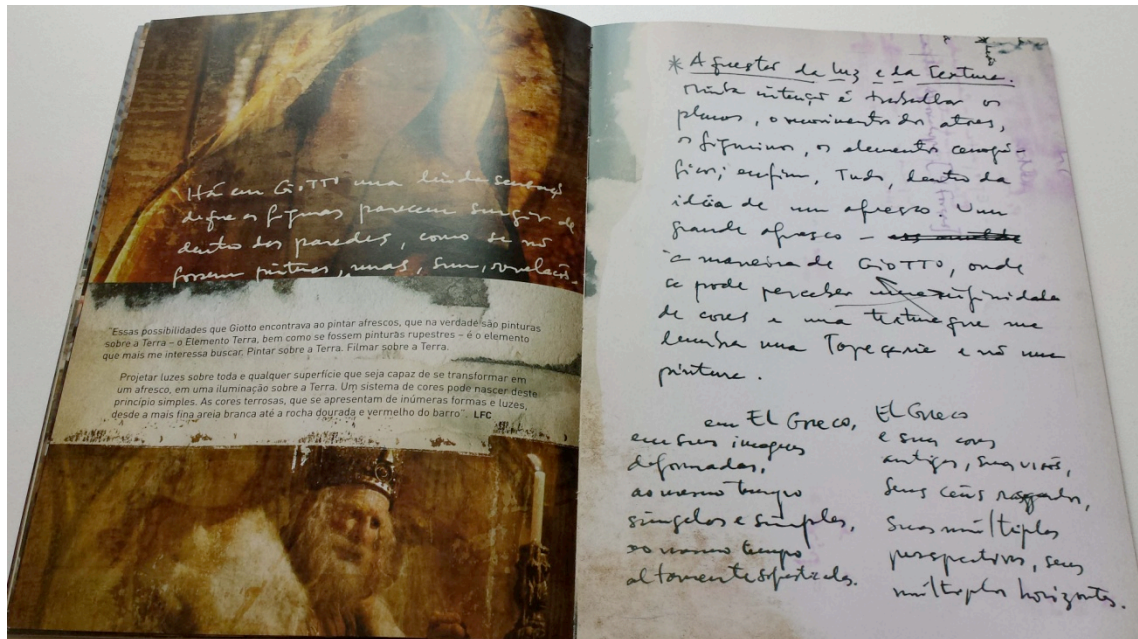


FIGURA 26 - Registros do diretor sobre a influência dos afrescos de Giotto na fotografia da microssérie. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

O elemento terra, já apontado por Carvalho em entrevistas como associado ao aspecto materno<sup>166</sup> e importante como acabamento plástico em muitas das suas produções televisivas, é tomado pelo diretor para direcionar os matizes e as texturas que aparecem na microssérie *A pedra do Reino*. Por exemplo, a terra foi importante para a definição das cores terrosas que fazem parte das cenas, não havendo uma separação muito marcante entre os matizes situadas dentro dessa paleta terrosa. Essa apresentação plástica é importante também no sentido de consolidar um sertão mítico, imaginário, um sertão múltiplo, que, tal qual a proposta armorial, coloca em diálogo várias linguagens: a audiovisual, a cênica, a circense e também a pictórica e a tapeçaria.

Em *A pedra do Reino*, ao buscar na terra sua força expressiva, Carvalho se ampara em Giotto<sup>167</sup> não só por seus afrescos - isto é, pinturas que eram feitas diretamente na parede enquanto a argamassa ainda estava úmida, tornando-se assim parte integral do edifício, como

<sup>166</sup> “A terra está presente em todo o meu trabalho. Ela está ligada à figura da mãe, em particular à da minha mãe, que me move, me inspira muito. Sem querer entrar muito na seara psicanalítica, as janelas que minha mãe me abriu são infinitamente mais ricas do que qualquer visita a museus. Como boa nordestina, ela trazia na carne o cheiro da terra”. (REIS. *A brasilidade, único tema de Luiz Fernando Carvalho*)

<sup>167</sup> Giotto Di Bondone (1267-1337). Considerado por muitos historiadores da arte como o fundador da pintura moderna e o pai da Renascença italiana. Rompeu com o estilo linear da era bizantina e representava em suas pinturas santos e eventos religiosos, sendo que suas figuras mostravam emoções humanas reconhecíveis.

é o caso de seus afrescos na Capela Arena no norte da Itália,- como também pela dimensão epifânica de suas imagens santas: “Há em Giotto uma linda sensação de que as figuras parecem sair de dentro das paredes, como se não fossem pinturas, mas, sim revelações.”<sup>168</sup>

Santos e eventos religiosos são temas constantes das representações de Giotto em seus afrescos. No entanto, essas figuras se aproximam de indivíduos comuns, pois a ilusão de volume e as feições expressivas trazem essa identificação. Essa proximidade entre santos e pessoas aparece, por exemplo, na personagem Sinésio que, na versão televisiva de Carvalho, é uma figura crística (FIG.27), além de aludir ao mito do sebastianismo. A personagem que, em sua referência medieval, pode ser relacionada com a novela de cavalaria, possui um amor transcendente por Heliana, personagem que, como vimos, é caracterizada como uma princesa medieval. O olhar distante de Sinésio, sua pele alva, seu figurino casto coincidem com um certo imaginário a respeito da imagem de Cristo. Além disso, seu silêncio eloquente e forte aumenta a atmosfera de mistério que lhe alcança. Nesse sentido, Carvalho dirige a cena para tornar Sinésio uma personagem mítica, de outro tempo, como podemos constatar nas anotações e desenhos que o diretor faz sobre a personagem (FIG. 28). Uma atmosfera nebulosa deve circundar Sinésio e sua amada Heliana, apresentados por Quaderna como um cavaleiro puro, como um vento fino do céu, cercado de um brilho que só a poesia poderia descrever. Mais uma vez, por meio da referência a Giotto, Carvalho traz para sua obra o universo medievalizante presente no romance de Suassuna, bem como na estética armorial como um todo.

---

<sup>168</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

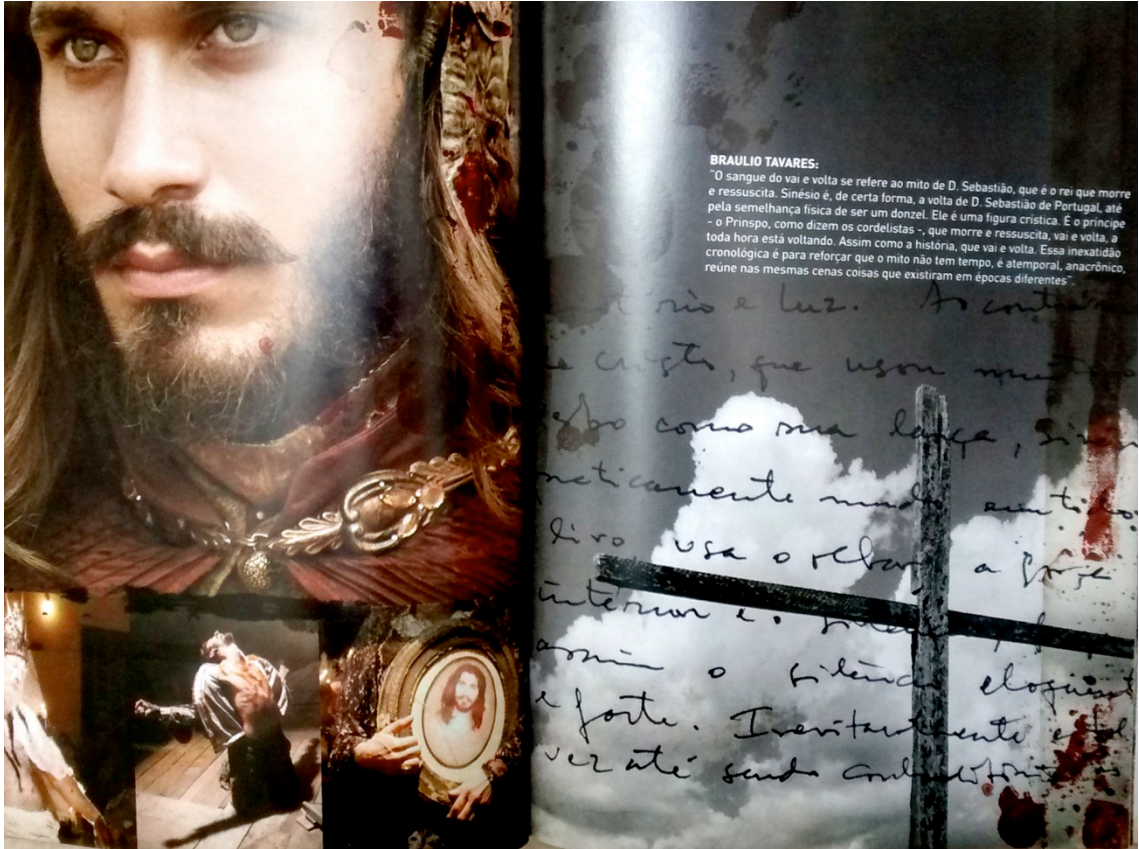


FIGURA 27 - Sinésio e a relação da personagem com o mito do sebastianismo. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

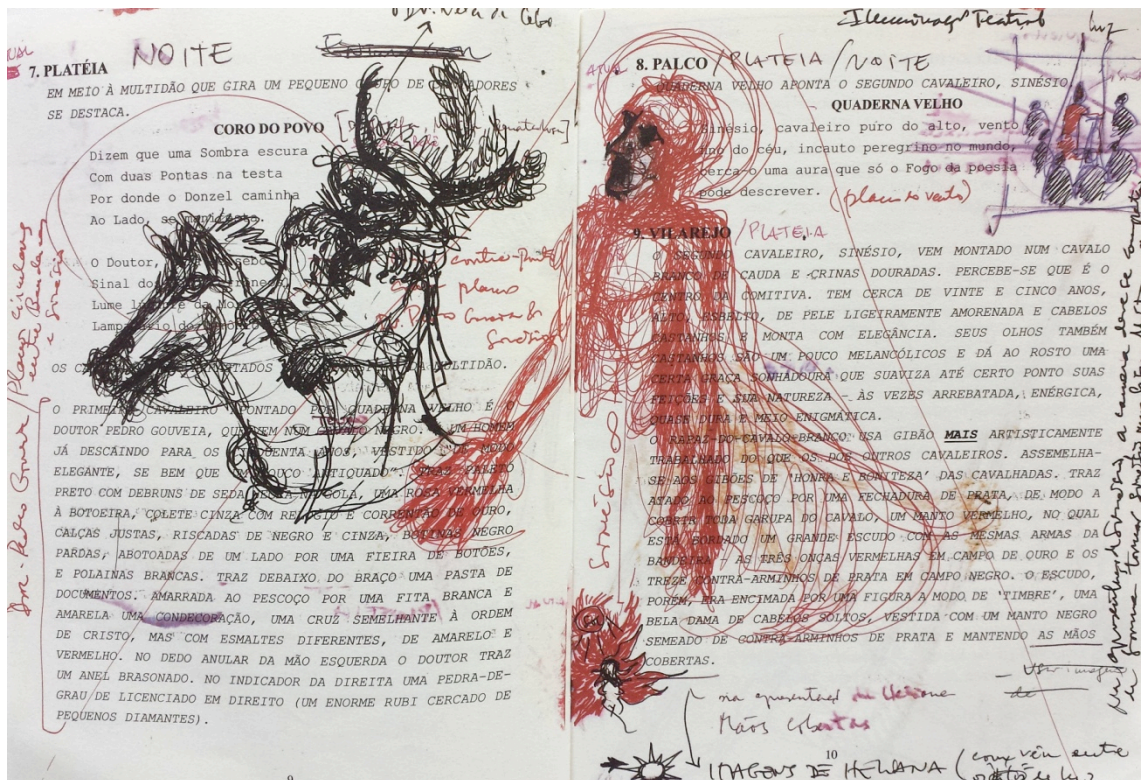


FIGURA 28 - Anotações e ilustração sobre Sinésio direcionadas para a relação da personagem com uma figura crística de influências medievais. Fonte: CARVALHO, 2007, v.1, p.9-10.

Como vimos, o processo criativo da microssérie *A pedra do Reino* passa necessariamente por procedimentos reciclantes ao estabelecer confluências entre referências diversas: de linguagens e de repertórios estéticos que, sobretudo na obra em processo, se colocam em rede. Uma análise do nosso objeto de estudo parte da premissa de que o movimento criativo se realiza no gesto tradutório, sempre dialógico. Esse diálogo se instaura tanto como continuidade da obra literária de Suassuna quanto em sua expansão transformadora, ou seja, em sua dimensão de transcrição. A captura dessa transcrição em processo se dará no próximo capítulo, momento em que os livros de processo estudados, sob a égide do conceito de rede, serão abordados em sua condição de superfície labiríntica constantemente transformada por traços, vestígios e outras marcas verbo-visuais que desvelam as nuances criativas dessas páginas-paisagens.

## **Capítulo 3**

### **A mandala e o olho: o tempo circular no espetáculo da memória**

O passado, como diz Proust, perdido, ele não volta enquanto tal, mas só pode ressurgir, diferente de si mesmo e, no entanto, semelhante, abrindo um caminho inesperado nas camadas do esquecimento. Se há uma retomada do passado, este nunca volta como era, na repetição de um passado idêntico: ao ressurgir no presente, ele não é o mesmo, ele se mostra como perdido e, ao mesmo tempo, transformado por esse ressurgir; o passado é outro, mas, no entanto, semelhante a si mesmo.

Jeanne Marie Gagnebin

### 3.1- A leitura do “vai-e-volta”: redes de conexões

Sabemos que os estudos sobre o processo só podem acontecer efetivamente no estabelecimento entre as relações construídas pelo crítico ao longo da leitura dos documentos de processo de uma obra. Como discutido no primeiro capítulo, tomaremos o conceito de rede como recurso metodológico para ler os livros de processo de Luiz Fernando Carvalho que nos apresentam confluências narrativas advindas de movimentos tradutórios estabelecidos em relação ao romance de Suassuna. Essa opção metodológica foi adotada por duas razões.

A primeira diz respeito ao fato de um movimento escritural não seguir um pensamento linear, sendo incoerente reconstituir o processo de criação dentro de uma suposta ordem cronológica, já que o que nos interessa é o movimento do processo tomado como rede de conexões. Além disso, na dinamicidade e incerteza do percurso criador, não se consegue determinar um ponto inicial e final para um processo criativo. Por esse motivo, como vimos, a pesquisa de documentos genéticos se estabelece como uma interpretação, como uma rede de relações escolhida pelo pesquisador para analisar um dado processo de criação, o qual seria acionado pelo crítico de processo como uma construção, ou seja, como uma interpretação realizada a partir da escolha de um recorte analítico.

Cecilia Almeida Salles nos lembra que, ao escolher a rede como paradigma, estamos diante de um campo semântico estabelecido a partir da ideia de interação. A esse respeito, Salles reforça que a ideia de complexidade estaria intimamente ligada à escolha de pensar relações em rede e, não, de uma maneira compartimentada.

Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio.<sup>169</sup>

Assim, a crítica de processo tem no conceito de rede um operador de leitura dos documentos de processo que, tomados pelo crítico capaz de ler tais registros de uma forma relacional,

---

<sup>169</sup> SALLES. *Redes da criação*. p.24

poderá criar nós que articulam, sem obedecer a uma ordem linear, pontos de conexões capazes de elucidar picos de um pensamento em criação:

Incorporo desse modo, também o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno.<sup>170</sup>

A segunda razão da escolha da rede como modo de ler os livros de processo de Carvalho diz respeito às próprias escolhas tradutórias do diretor em conjunto com sua equipe criativa. Veremos que o fato da microssérie ser construída a partir das lembranças do protagonista da história, Pedro Diniz Quaderna, torna verossímil para o espectador toda a quebra de tempo e espaço, bem como estabelece uma porosa fronteira entre realidade e fantasia. Quaderna, já idoso, transformado em uma mistura de palhaço e mestre de cerimônias, conta sua história por meio de um grande *flashback*, narrado no seu característico estilo narrativo. Tal estilo particular é uma mistura de devaneios com informações históricas, formulações populares e eruditas, crenças populares com discussões políticas, denominado por Quaderna como “estilo régio”. Logo, a própria configuração narrativa da microssérie, como se evidencia nos livros de processo, é avessa à linearidade não cabendo uma perspectiva analítica pautada na busca linear de um processo criativo.

A memória instaura, na microssérie, um território de recriação e reordenamento da existência em que a objetivação cronológica dos eventos vividos pelo protagonista cede lugar a novos regimes de percepção das suas experiências, que passam, inclusive, pela via da imaginação. Desse modo, podemos verificar que, no percurso criativo do diretor e de sua equipe, são apresentados registros em consonância com essa atmosfera de imprecisão mnemônica. Fica evidente, portanto, que o modo de apreensão da tessitura da microssérie não seria condizente com escolhas metodológicas que não estivessem em sinergia com a perspectiva analítica da rede. Podemos afirmar, então, que os documentos de processo da microssérie necessitam de um olhar que seja capaz de abarcar a enunciação não linear pensada para a obra final, bem

---

<sup>170</sup> SALLES. *Redes da criação*.p.17-18.



como a capacidade de estabelecer relações ao longo desses registros. Nesse sentido, como já foi dito, não cabe apenas apontar os índices de um pensamento em criação, mas traçar relações entre os registros estabelecidos ao longo do movimento criador no intuito de formar uma rede de conexões. Essa rede deverá ativar relações que, provavelmente, tornaram a construção da obra possível, apresentando direcionamentos que atuam como condutores, mesmo que maleáveis, desse particular processo de criação. Assim, o crítico, ao estabelecer nexos entre os elementos dispersos ao longo dos documentos de processo, busca compreender a criação como um processo relacional, mostrando que ideias aparentemente dispersas estão interligadas.

Veremos nos seis livros de processo que a microssérie foi pensada por Carvalho a partir de um tempo denominado por ele, ao longo de seus registros, como circular. Esse tempo circular foi obsessivamente registrado em ilustrações que remetem a círculos e anotações interlineares a respeito das digressões mnemônicas de Quaderna. Por sua vez, a memória de Quaderna, como veremos, está simbolizada nos livros de processo pela figura do olho. Constatamos que as imagens de círculos e olhos que ora se apresentam de uma maneira mais figurativa nos registros, ora se apresentam de um modo menos referencial, são imagens com uma forte carga sensível. O olho e a mandala<sup>171</sup> demonstram sua importância não só pela repetição de inscrições ao longo do processo, mas por indicarem momentos importantes das escolhas, no que se refere à própria dicção narrativa da microssérie. Veremos que foram encontradas várias formas circulares que se diferem por sua “exatidão gráfica”, bem como pela adição e omissão de elementos verbais explicativos.

Buscamos, pois, formar nossa rede a partir dessas imagens que remetem ao tempo circular, por percebermos que essas anotações visuais operam como nós ou picos da rede, retomados pelo diretor em vários desdobramentos do seu pensamento em criação. Ao longo de nossa análise, iremos traçar relações entre tais registros que escolhemos como movimento escritural para nossa leitura.

Interessante ressaltar a importância e recorrência dos desenhos nos livros de processo de Carvalho<sup>172</sup> que indicam que o pensamento em criação do diretor é, marcadamente, visual.

---

<sup>171</sup> Encontramos a palavra mandala, em dicionários da língua portuguesa, tanto como substantivo masculino, quanto como feminino. O dicionário de símbolos, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, traz a palavra como masculino. No entanto, mesmo valorizando acepção simbólica da palavra no campo de significação da microssérie, optamos por usar a palavra como substantivo feminino para seguir o uso corrente da mesma.

<sup>172</sup> Vale lembrar que o diretor estudou Arquitetura e trabalhou como ilustrador em jornais e revistas ainda em sua adolescência, antes de entrar no núcleo de teledramaturgia da Rede Globo de televisão.

Cada processo criativo é composto por tramas semióticas singulares e, no caso de Carvalho, o desenho possui grande potencial criador. Seus desenhos de criação parecem assumir o lugar de uma reflexão visual que passa pela capacidade de reter uma grande quantidade de ideias, funcionando como síntese de um pensamento complexo. Esse é o caso do desenho do olho que sintetiza um fluxo mnemônico e das formas circulares que guardam conexões complexas em torno da ideia de tempo circular. A respeito da importância do desenho nos documentos de processo Salles afirma que:

Como ficou claro nessa discussão sobre os diálogos entre linguagens, os desenhos da criação desempenham um papel de extrema relevância. Não ficam restritos, porém, aos processos das artes visuais e passam, nesses casos, por contínuas traduções. Essas anotações visuais aparecem de modo recorrente, cumprindo diferentes funções e exibindo grande potencial criador. São representações gráficas que desempenham o papel de auxiliares para os artistas. A criação, observada sob o ponto de vista processual, é um pensamento que se constrói ao longo do tempo. Como vimos discutindo, obras surgem como resultado de reflexões de toda ordem. Percebemos que o próprio pensamento se dá sob a forma de diálogo e o desenho é certamente parte integrante dessa conversa.<sup>173</sup>

Em nossa leitura, as reflexões visuais de Carvalho serão analisadas nas relações estabelecidas com o conjunto de registros – anotações interlineares, anotações em margens e outros significantes gráficos – ao longo do dossiê genético que são direcionados à escolha do tempo circular, construído via memória de Quaderna, como parte fundamental do jogo narrativo da microssérie. Vale ressaltar ainda que o modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede. Por isso mesmo, a análise segue um movimento do “vai -e - volta”, expressão retirada do próprio título da obra de Suassuna, bem como dos documentos de processo analisados, e que traduz os jogos temporais que ocorrem tanto na obra original quanto na tradução. Assim, em alguns momentos da nossa rede analítica, podemos passar a impressão de uma repetição que, para o nosso olhar interpretativo relacional, seria inevitável.

---

<sup>173</sup> SALLES. *Redes da criação*. p.106.

### 3.2 - Movimentos da memória: traçados esféricos

A memória é uma paisagem contemplada de um comboio em movimento. Vemos crescer por sobre as acácias a luz da madrugada, as aves debicando a manhã, como a um fruto. Vemos, além, um rio sereno e o arvoredo que o abraça. Vemos o gado pastando lento, um casal que corre de mãos dadas, meninos dançando o futebol, a bola brilhando ao sol (um outro sol). Vemos os lagos plácidos onde nadam os patos, os rios de águas pesadas onde os elefantes matam a sede. São coisas que ocorrem diante dos nossos olhos, sabemos que são reais, mas estão longe, não as podemos tocar. Algumas estão já tão longe, e o comboio avança tão veloz, que não temos a certeza de que realmente aconteceram. Talvez as tenhamos sonhado. Já me falha a memória, dizemos, e foi apenas o céu que escureceu.

Eduardo Aqualusa

As anotações iniciais de Luiz Fernando Carvalho, no primeiro diário, pontuam aspectos da escolha narrativa central da microssérie, qual seja, a coexistência entre tempos e espaços diversos advindos da memória da personagem Pedro Diniz Quaderna, protagonista da história. Por isso mesmo, os registros das duas páginas inaugurais podem ser lidos como um conjunto sinérgico de inscrições verbo-visuais que aciona outros registros contidos em todos os livros de processo, do mesmo campo de significação, formando uma rede de sentidos em torno da ideia do tempo circular ocasionado pela memória da personagem.

Essas primeiras anotações estão mais diretamente direcionadas para a abertura da microssérie que foi pensada como um momento fulcral para o estabelecimento de sua dicção narrativa. Desse modo, esses registros iniciais (FIG.29) se conectam, em forma de rede, ao longo dos outros cinco livros de processo, com diversos apontamentos de Carvalho. Como veremos, isso deixa entrever que todas as outras escolhas formais são derivadas das questões inscritas nessas primeiras anotações que apontam para a questão do tempo circular na narrativa. Esse tempo é marcado pelo diretor como tempo mítico.

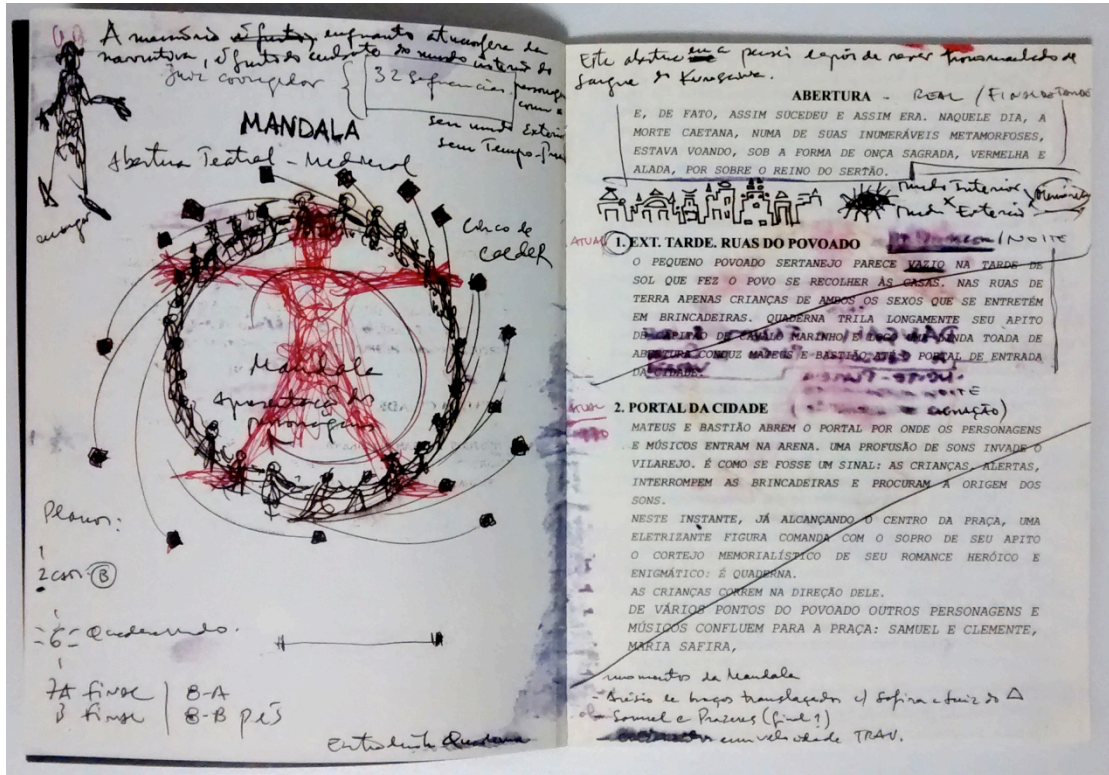


FIGURA 29 - Anotações das páginas inaugurais do primeiro diário. Os registros verbo-visuais remetem à abertura da microssérie. Fonte: CARVALHO, 2007, v.1, p.1-2.

No centro da página da esquerda, podemos ver a ilustração de uma espécie de mandala com o desenho da personagem Quaderna ao centro em posição que remete ao famoso desenho do Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, sobreposto pela seguinte anotação: “mandala apresentação das personagens”<sup>174</sup>. Aqui devemos acentuar a importância da posição central de dimensão dêmica ocupada pela personagem que poderia significar que sua presença está em toda parte, pois o centro, segundo sua acepção simbólica, é lugar de condensação e de princípio das coisas. Acima da mandala, o diretor faz outra inscrição que indica que a abertura será “teatral e medieval”, já apontando a presença da linguagem cênica na linguagem televisiva, bem como a existência, conforme discutido no segundo capítulo, de aspectos da cultura medieval na estética da microssérie.

Ainda na página da esquerda, as anotações da margem são muito significativas e estão em conexão direta com a figura circular da mandala. São as primeiras anotações sobre a memória como lugar de enunciação da microssérie. Vejamos a transcrição: “A memória enquanto atmosfera da narrativa é fruto do embate do mundo interior da personagem com seu mundo

<sup>174</sup> CARVALHO. Livro 1: A pedra do reino. p.1.

exterior.” Na página da direita, após o texto de abertura, estão, em um espaço interlinear, os registros que complementam a significação da mandala e as observações sobre a memória. Dentre tantos outros que encontraremos ao longo dos livros de processo, temos o desenho de um olho seguido da anotação: “mundo interior x mundo exterior = memória.”

Embora a dimensão do simbólico institua, em alguns contextos criativos, sentidos pouco expandidos para as figuras, há que se considerar o uso do símbolo na dicção narrativa da microssérie que toma elementos afeitos a tal dimensão em algumas escolhas visuais como se evidencia, por exemplo, na abertura, quando cartas de tarô, olhos, mandalas e onças são tomados em um aspecto onírico e em um movimento circular. Vale lembrar também que a própria arte armorial que atravessa a microssérie utiliza-se de brasões, bandeiras e elementos da heráldica em sua constituição estética, bem como na composição de significações que levam em consideração o componente simbólico deslocado para o universo armorial. Por isso mesmo, algumas figuras recorrentes nos registros de Carvalho merecem ser consideradas também na sua carga simbólica, como é o caso, por exemplo, das ilustrações de olhos que remetem de um modo quase universal ao conhecimento humano. As anotações visuais nos livros de processo não apresentam dois olhos, mas apenas um (FIG.30) que poderia sugerir, por sua relação com a dimensão mnemônica, ao simbolismo do terceiro olho, o olho frontal de Xiva. Isso porque o terceiro olho situa-se no limite entre a unidade e a simultaneidade, permitindo uma visão unificadora que, na microssérie, foi construída pela via da memória de Quaderna.

Essa percepção unitiva é a função do terceiro olho, o olho frontal de Xiva. Se os dois olhos físicos correspondem ao Sol e à Lua, o terceiro olho corresponde ao fogo. Seu olhar reduz tudo a cinzas; isto é exprimindo o presente sem dimensões, a simultaneidade, ele destrói a manifestação. É o Prajnachaksus (olho da sabedoria) ou Dharmachaksus (olho do Darma) dos budistas, que, situado no limite entre a unidade e a multiplicidade, entre a vacuidade e a não vacuidade, permite que essas sejam apreendidas simultaneamente. É de fato um órgão de visão interior e portanto uma exteriorização do olho do coração. [...] O terceiro olho indica a condição sobre-humana, aquela em que a clarividência atinge sua perfeição, bem como, de forma mais elevada, a participação solar.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> CHEVALIER e CHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 250.

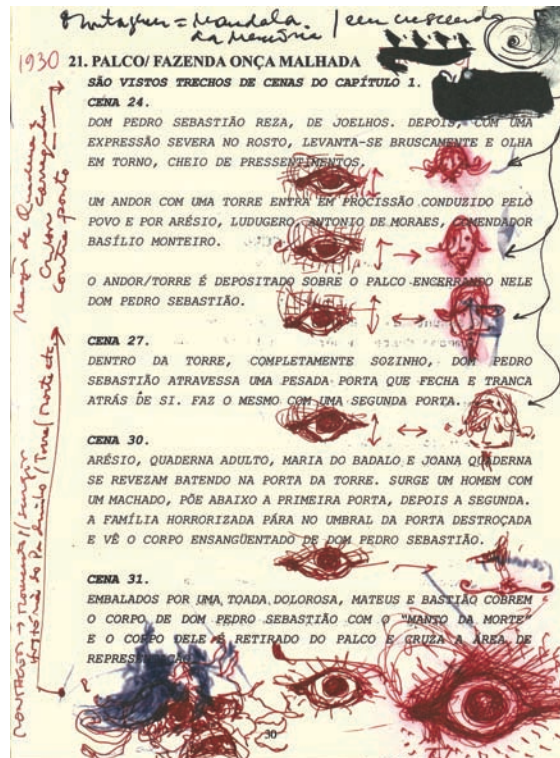


FIGURA 30 - Desenho do olho como lugar de trânsito entre o mundo interior e o mundo exterior, bem como símbolo de uma visão unificadora que, na microssérie, é exercida pela dimensão mnemônica. Fonte: CARVALHO, 2007, v.3, p.30.

A imagem acima, do livro três, apresenta uma reflexão visual que nos leva a associar as cenas descritas no roteiro a uma expansão do fluxo mnemônico de Quaderna que como sugere a anotação da margem superior, estaria crescendo na “mandala da memória”. As cenas que, na montagem, são embaralhadas com trechos do capítulo um da microssérie, tratam da morte misteriosa de Dom Pedro Sebastião, tio e padrinho de Quaderna, que viria a ser o enigma armorial que motivaria a escrita do seu romance, bem como deveria ser o assunto principal do inquérito no qual a personagem daria seu depoimento ao juiz corregedor. Sabemos, por sua vez, que Quaderna escreveria sua epopeia com o mesmo assunto do inquérito, utilizando seu depoimento como material bruto escrito por dona Margarida. Temos, portanto, uma intensificação da memória como lugar de fabulação, uma vez que, ironicamente, o material do depoimento a uma autoridade que busca uma verdade dos fatos seria utilizado em um espaço ficcional, o romance de Quaderna. Nesse viés de raciocínio, a sequência, em crescente tensão, de desenhos de olhos desta página vai nos remeter a outras anotações, analisadas mais adiante, que situam o depoimento de Quaderna como circunstância propícia a jogos imaginativos construídos pela personagem para seduzir Margarida e também o juiz.

Ao longo da leitura dos documentos de processo, verificamos que a densidade da rede de inferências que formamos em torno do desenho do olho e dos significantes gráficos que remetem a formas circulares, sobretudo a mandala, está ligada à multiplicidade das relações que podemos estabelecer em torno das referidas inscrições. Em outras palavras, podemos tratar os registros verbo-visuais, focados no círculo como metáfora do tempo e no olho como imagem/símbolo da memória, como o núcleo de um percurso de uma leitura descentrada em que é possível ativar uma rede de imagens e palavras dispersas ao longo do dossiê genético que diz respeito às alternâncias de tempos e espaços da microssérie.

Na próxima imagem (FIG.31), retirada do livro seis, podemos tomar o desenho da página da direita como um desenho preparatório para a imagem formada na cena da abertura. Um desenho preparatório, apesar de consciente da sua condição de rascunho, possui uma ligação bastante estreita com as imagens geradas na obra final em outra linguagem, como acontece com o caso de um desenho que se desdobra na imagem em movimento do audiovisual.



FIGURA 31: Desenho preparatório do sexto diário que remete à montagem da abertura da microssérie reproduzida na página da esquerda. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

A página da direita mostra o desenho de um “olho mandala” com os nomes de personagens – Sinésio, Arésio, Clemente, Maria Safira, Samuel, Pedro Beato – orbitando em torno desse olho, “dançando na memória de Quaderna”, como registrou Lúcia Cordeiro, uma das responsáveis pela preparação corporal do elenco. A imagem remete à cena registrada na página da esquerda em que as personagens de mãos dadas encenam três danças sagradas e coletivas: uma mandala irlandesa, uma dança de Israel e uma dança russa, conforme ficamos sabendo pela informação da margem inferior da página direita. O dispositivo circular que ampara a câmera, colocado no centro da mandala, faz com que o espectador tenha a experiência do movimento circular vivido pelos atores na coreografia. A esse respeito é bastante elucidativo o diálogo entre Luiz Fernando Carvalho e o diretor de fotografia Adrian Teijido (FIG. 32) a respeito da circularidade da narrativa que se expande por todos os recursos expressivos da microssérie, tornando a narrativa, nas palavras do diretor, vertical:

“Salve, Adrian!

Agradeço seu primeiro olhar...

Não me contenho e...

... a narrativa é mesmo vertical, ela se eleva – assim como as figuras com a balança, mas não é só pela lente, mas, principalmente, em como esta lente se coloca diante das coisas e as coisas diante da montagem, dos personagens e do espaço. É uma elevação e um mergulho, é uma construção bifurcada, dialética, para cima e para baixo [o príncipe do vai-e-volta], dois mundos: o superior e o inferior, assim como o claro e o escuro, contrapõem-se, criando, a um só golpe, uma phantasmagoria, um circorama – isso no dizer de Ariano. A mandala de abertura já dá um certo recado: vai começar a girar! Ou, como dizia o grande poeta Jorge de Lima – “Se não tendes salgemas, não entreis nesse poema.” E, assim como as figuras de El Greco – que você conhece bem – as nossas se elevam com verticalidade abandonando a perspectiva tradicional, o espaço e o tempo tradicionais, aristotélicos. O vertical é para cima e, ao mesmo tempo, para baixo, ao contrário, ao contrário do linear, do horizontal, que está sempre no meio, no modelo, no gosto médio, na explicação do óbvio e no entendimento imediato do olulante. O vertical atravessa vários pontos neste avanço e recuo da fabulação. O vertical-ascendente de Quaderna é uma força que transforma não apenas o tempo e o espaço em elementos não realistas [mas míticos], como chega também até a interpretação dos atores. A interpretação Vertical, não naturalista, os transforma, como diria Deleuze, em corpos sem órgãos, o que significaria dizer que a condição humana alcança tal potência que sua unidade se equivale a um único organismo e, no meu modo de sentir, a montagem que estamos propondo é exatamente isso, essa unidade sem respiro, uma golfada só e ponto, acabou. O espectador, depois, no aconchego de seus pensamentos, é quem deve remontar e retomar, respirando, talvez, pausadamente [ou não!], enquanto busca sua ordenação, digo sua, sua mesmo, dele próprio, diante de si mesmo e da sua vida, da sua roda da fortuna.”<sup>176</sup>

<sup>176</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.





FIGURA 32- Registro de Carvalho a respeito da circularidade da microssérie tomada em vários níveis da sua dicção narrativa. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

No diálogo de Carvalho com Teijido, a ideia de verticalidade é tomada como síntese para explicar o tratamento circular do tempo e do espaço atravessados pelo “avanço e recuo” da fabulação. O desejo do diretor de criar uma narrativa “bifurcada, dialética, simultânea, para cima e para baixo ao mesmo tempo”<sup>177</sup> vai ao encontro da simbologia da mandala como imagem que supera dicotomias para absorver dialeticamente oposições, como se apresenta o verbete no dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Greerbrant:

O mandala é uma imagem ao mesmo tempo sintética e dinamogênica, que representa e tende a superar as oposições do múltiplo e do uno, do decomposto e do integrado, do diferenciado e do indiferenciado, do exterior e do interior, do difuso e do concentrado, do visível aparente ao invisível real, do espaço-temporal ao intemporal e extra-espacial.<sup>178</sup>

<sup>177</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

<sup>178</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p.585.

A forma concêntrica da mandala remete à totalidade indivisa do próprio círculo, sem começo nem fim, o que leva o círculo a simbolizar o tempo em uma perspectiva não linear. Por essa via de raciocínio, as outras inscrições verbais que acompanham o desenho da mandala de abertura também são muito importantes e reforçam a perspectiva temporal não pautada no movimento linear: “Narrativa do vai e volta”, “Montagem circular” e “Narrativa sensorial.”

O tempo mítico, geralmente, se apresenta em uma estrutura circular e, através do próprio mito, que realiza a repetição cíclica, é um tempo reversível e não marcado pela linearidade<sup>179</sup>. Tanto no romance, quanto na microssérie, essa repetição cíclica do tempo mítico está representada pelo mito do sebastianismo, como ressalta o roteirista Braulio Tavares, no sexto diário:

O sangue do vai e volta se refere ao mito de D. Sebastião, que é o rei que morre e ressuscita. Sinésio é, de certa forma, a volta de D. Sebastião de Portugal, até pela semelhança física de ser um donzel. Ele é uma figura crística. É o príncipe – o Prinspo, como dizem os cordelistas –, que morre e ressuscita, vai e volta, a toda hora está voltando. Assim como a história, que vai e volta. Essa inexatidão cronológica é para reforçar que o mito não tem tempo, é atemporal.

Não caberia aos propósitos da análise aqui empreendida investigar a fundo o padrão de temporalidade que concerne ao tempo mítico. Basta ressaltar que a narrativa desse tempo é cíclica e não se ocupa da lógica linear e irreversível, na qual fundamenta o tempo localizado historicamente. Por essa lógica de raciocínio, a organização mítica do tempo não se dá apenas no enunciado da microssérie, pois seria mesmo o cerne de sua enunciação, trazendo no “vai - e-volta” (FIG.33) da memória de Quaderna a inexatidão cronológica à qual se refere Tavares.

---

<sup>179</sup> Para uma leitura aprofundada sobre a questão do tempo mítico ver o capítulo *O tempo pode ser dominado*, do livro *Mito e realidade* de Mircea Eliade.

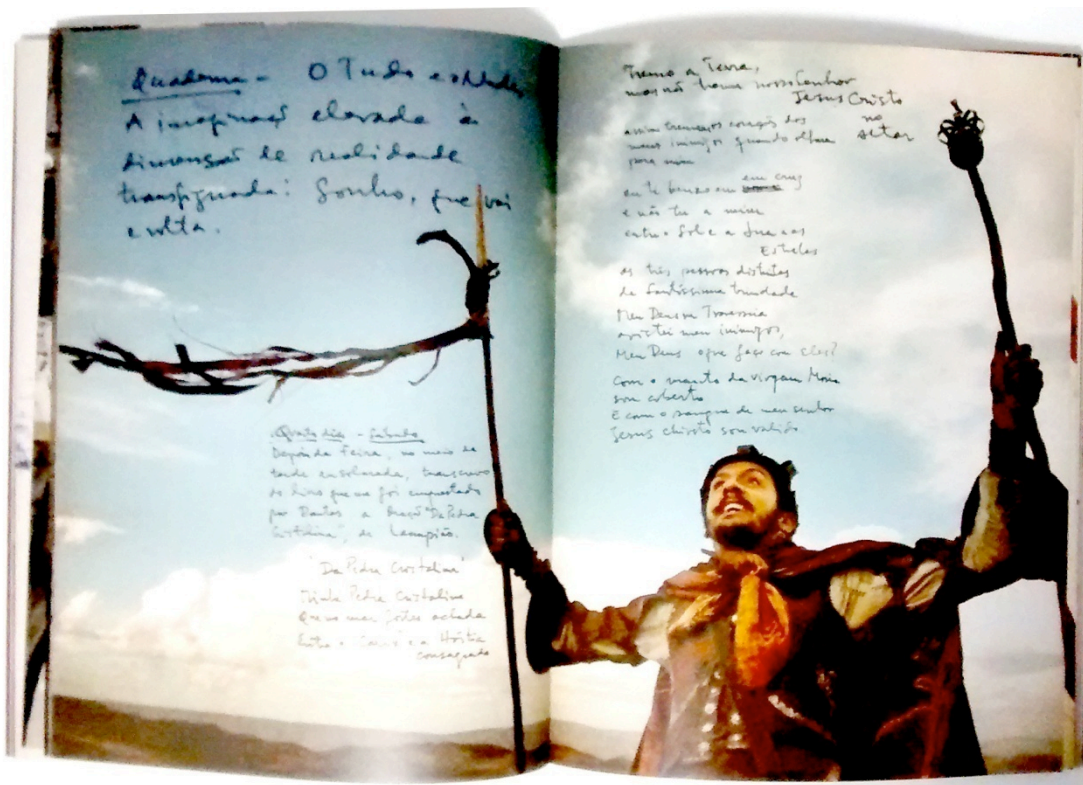


FIGURA 33 - Cena em que Quaderna se auto-proclama rei na Pedra do Reino. Anotação do diretor a respeito da narrativa não linear da microssérie. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

A narrativa que “vai e que volta” se faz presente no romance de Suassuna, organizado em forma de cinco livros que, por sua vez, são formados de folhetos<sup>180</sup> e não capítulos como normalmente acontece nesse gênero. Cada livro possui certa autonomia narrativa em relação aos outros, mas as histórias de cada folheto são constantemente retomadas ao longo do romance, ou seja, a narrativa como um todo é uma volta a acontecimentos passados que terão novos eventos agregados com a introdução de personagens e fatos. É uma trama labiríntica em que ocorrências se fundem, se alongam, se distanciam. Na imprevisibilidade do labirinto que não apresenta de imediato uma perspectiva de caminhos, é preciso se entregar à narrativa de Suassuna sem buscar a segurança do fio de Ariadne. Como vimos nas inscrições de Carvalho, na microssérie, o fluxo narrativo, nesse sentido, é análogo. Tal qual na obra de

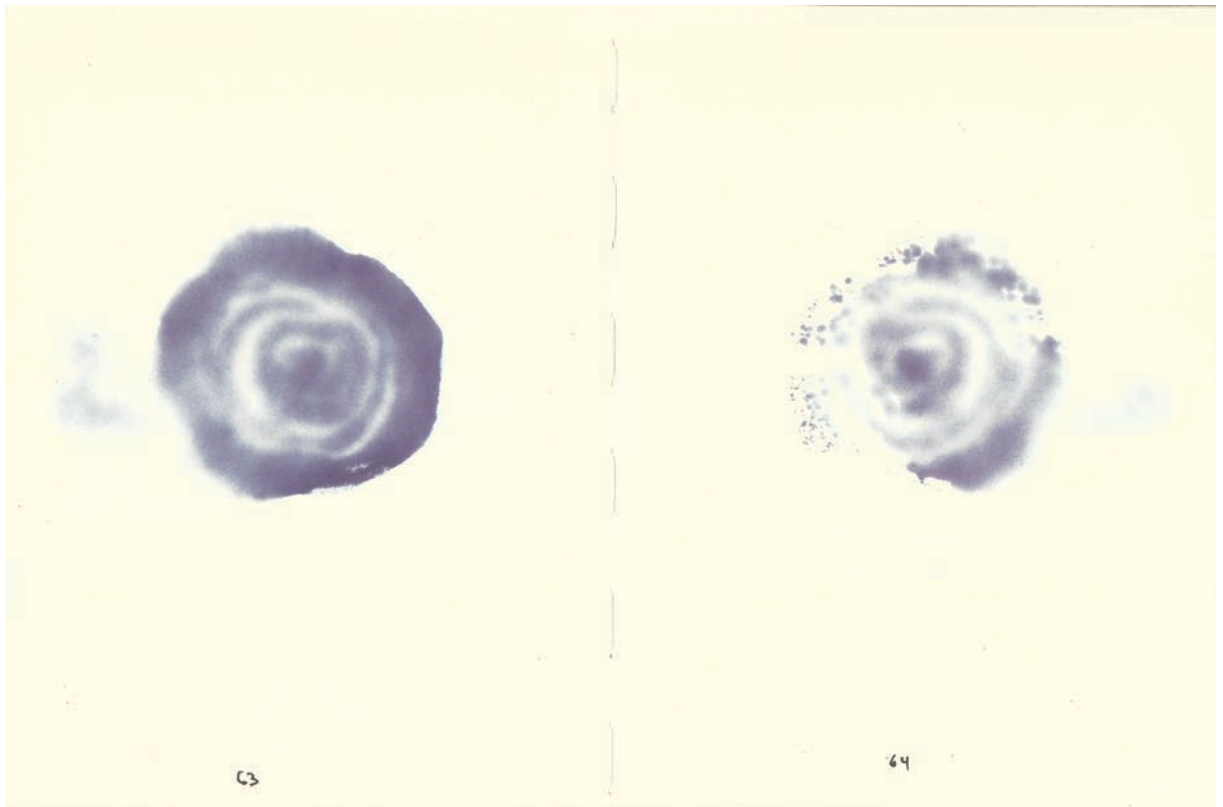
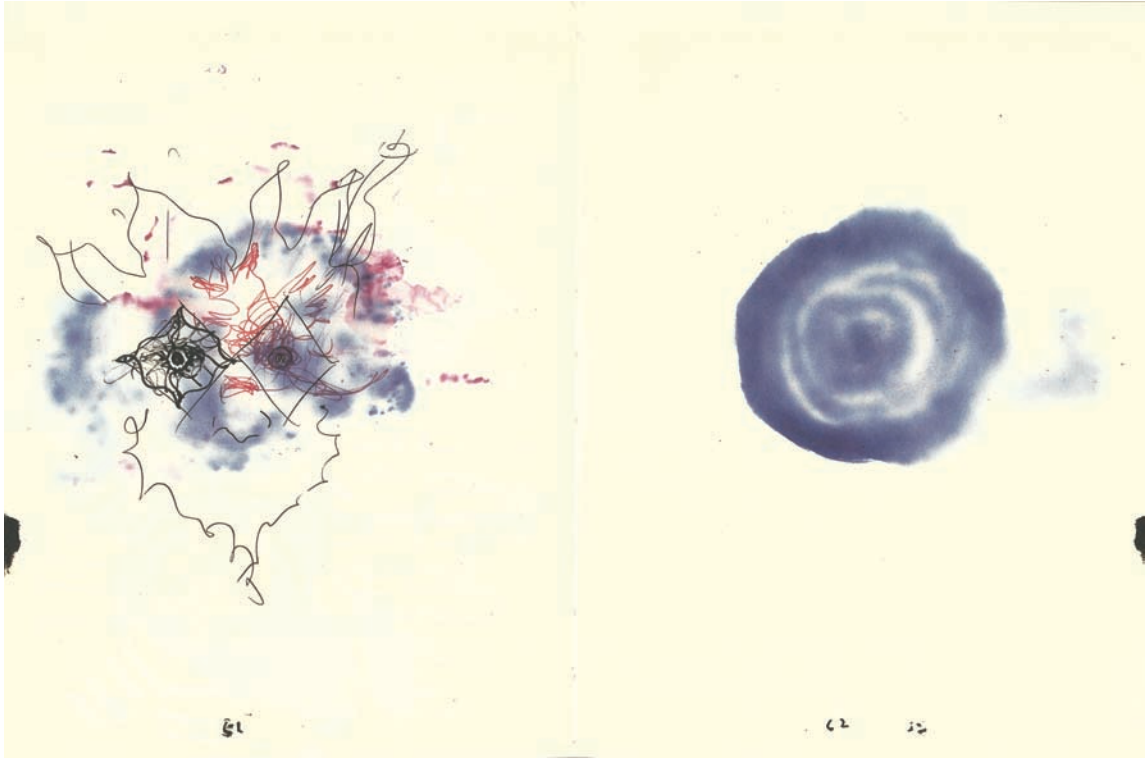
<sup>180</sup> O folheto de cordel aglutina várias linguagens artísticas presentes no Movimento Armorial, como ressalta Lígia Vassalo (1994, p.26): “O folheto é então erigido em bandeira armorial, porque reúne três setores normalmente separados: o literário, o teatral e poético dos versos narrativos; o das artes plásticas em associação com as xilogravuras da capa do folheto; o musical dos cantos e músicas que acompanham o folheto ou recitação.”

origem, o roteiro evidencia tanto a inexatidão cronológica, quanto a retomada constante de eventos narrados nos episódios anteriores. Na microssérie, seguindo uma proposição coerente com o livro<sup>181</sup>, Quaderna, narrador que sonha desperto, nos apresenta um caminho complexo, cheio de veredas que, em alguns momentos, coloca o espectador hesitante como um viajante perdido numa cidade desconhecida. Esse viajante desorientado possui a opção de vivenciar essa cidade ou não conhecê-la voltando a um ponto conhecido e seguro e deixando para trás a experiência do sinuoso. Na microssérie de Carvalho, o espectador precisa se entregar aos saltos, cortes, rupturas no tempo e no espaço e outros recursos que não são tão usuais para os padrões da teledramaturgia brasileira. Isso porque o roteiro inovador não permite que o espectador, como geralmente acontece com as microsséries tradicionais, crie expectativas, por exemplo, em relação ao encontro amoroso de personagens e nem ao menos sobre o fim do protagonista Quaderna. A experiência estética desencadeada é de outra ordem, ou seja, da ordem do sinuoso. Vale lembrar, a conversa, por e-mail, entre Carvalho e o diretor de fotografia Adrian Tejido registrada no livro seis. Nesse diálogo, o diretor já sinalizava a sua intenção em abrir o campo de interpretação do público espectador tal qual acontece com o leitor diante do texto literário.

Na memória de Quaderna, cabem não somente fatos vividos por ele, mas histórias que ouviu ao longo da vida e, sobretudo, seus devaneios. Nessa rede de histórias, instalam-se os diversos regimes temporais que presidem a microssérie. Trata-se de uma memória porosa, não compacta, como sugerem as ilustrações feitas por Carvalho nas últimas páginas do livro de processo três. A partir do desenho dos olhos/memória, surge uma sequência de formas circulares (FIG.34) que dizem respeito às lembranças de Quaderna em torno da personagem Maria Safira, sua amante, mulher que não tem medo do prazer e gira em torno de suas pulsões sexuais.

---

<sup>181</sup> A esse respeito é interessante o comentário do diretor sobre seu processo tradutório. “Considero a microssérie *A pedra do Reino* um corpo dividido em cinco partes. Eu chamo este corpo, que não é perfeito, de organismo. Então a essa tentativa de nos aproximarmos de um universo tão labiríntico como o de Ariano Suassuna, chamarei de organismo audiovisual, dividido em cinco partes. Não tenho o desejo de assistir aos episódios emendados uns aos outros, partes com partes, como se formassem um filme. Pelo menos um filme que me interessaria realizar. Insisto, *A pedra do Reino*, nunca foi pensada por mim enquanto cinema, é certo por outro lado, que não tenho ainda sequer uma classificação mais plausível, muito menos um nome para tal processo na qual sinto essa experiência com a literatura de Ariano perfeitamente traduzida.”



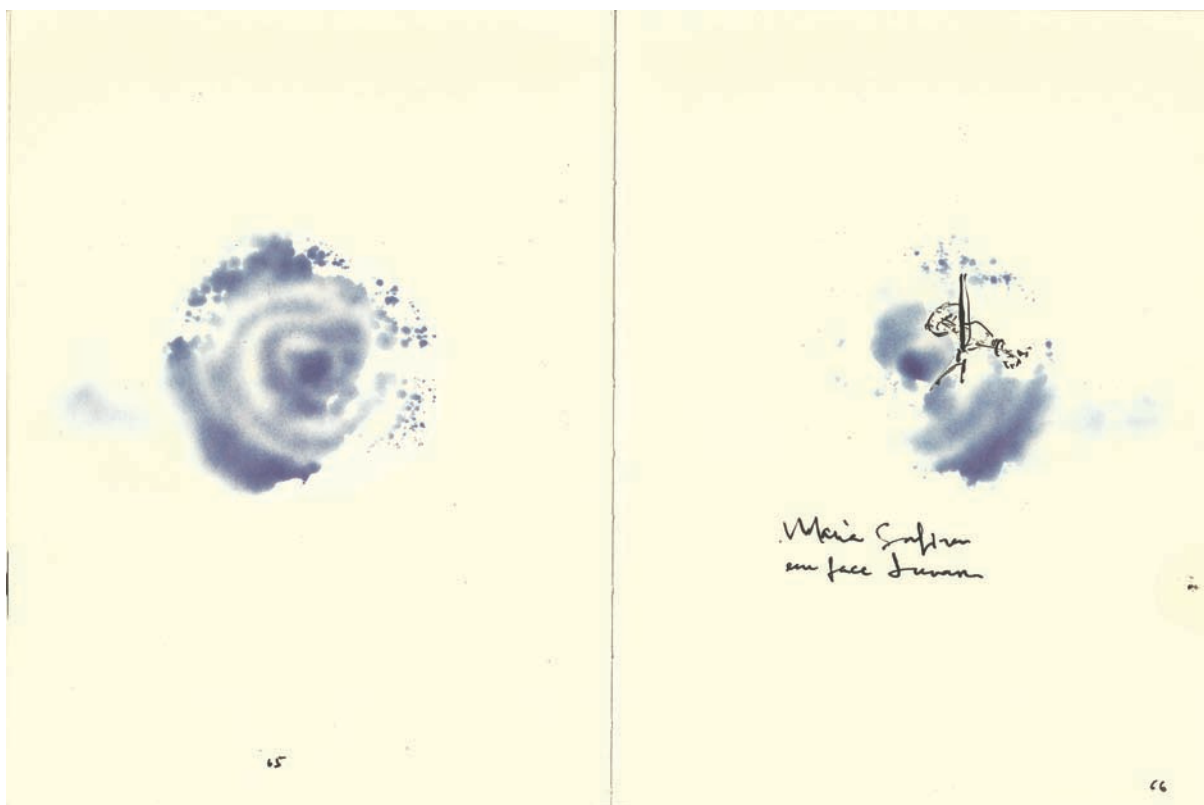


FIGURA 34 - Ilustrações das lembranças de Quaderna sobre a personagem Maria Safira. Fonte: CARVALHO, 2007, v.3, p.62-64.

Ao longo dessa sucessão de círculos, a coloração azul vai se esvanecendo e as formas vão deixando de ter contornos claros, sugerindo uma reminiscência, ou seja, uma lembrança sem contornos nítidos. Nesse sentido, como enfatiza Benjamin “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi.’ Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo.”<sup>182</sup> O passado no seu “relampejar fugaz” forja, pois, na perspectiva benjaminiana, uma ruptura com o *continuum* da história e se estabelece como tempo vivido na rememoração, tempo este capaz de estilizar a aparente sucessividade de nossas experiências. Nessa perspectiva, o encadeamento diacrônico entre passado, presente, futuro, perde sua pregnância. Diz Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o

<sup>182</sup> BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*. p. 224.

agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.<sup>183</sup>

A conjugação de temporalidades distintas qualifica, pois, a “imagem dialética” que constitui a formulação constelar pensada por Benjamin, permitindo a aproximação de elementos que a princípio pareciam pertencer a domínios dicotômicos e que, por meio dessa lógica constelar, podem se aproximar, instaurando sentidos que escapam da linearidade temporal. Como bem lembra Luis Alberto Brandão, ao discorrer sobre a complexidade da obra do pensador alemão, na obra de Benjamin, não cabem visões dicotômicas, mas aproximações de polos em princípio incompatíveis:

Apesar de sua heterogeneidade e, em casos relevantes, de seu caráter inconcluso e em estado de constante reelaboração (ou justamente por causa de tais qualidades), a obra de Walter Benjamin pode ser definida, no conjunto, como um projeto intelectual (no sentido mais amplo da expressão, a qual não se restringe a registros disciplinares ou estilísticos, muito menos abdica das vinculações existenciais e políticas) que procura articular polos em princípio incompatíveis. Busca aproximar o científico e o poético, o rigor do conceito e a ambiguidade da imagem, a perspectiva individual e a coletiva, a consciência e os estados oníricos, o olhar culto e o olhar desarmado, o mimetismo e o distanciamento, a adesão aos fenômenos e a intenção de ruptura e transformação. Essas aproximações, porém, não implicam a negação das incompatibilidades entre os polos; ao contrário, tornam-nas mais evidentes e revelam os fatores e as condições que a determinam.<sup>184</sup>

Ao escolher a memória como lugar de enunciação da sua microssérie, tomando o velho Quaderna como aquele que, em praça pública, narra a partir de sua experiência os eventos ocorridos em diferentes espaços e tempos, Carvalho solicita para sua obra um aspecto temporal que vai ao encontro da imagem dialética benjaminiana. Esse aspecto foi cuidadosamente pensado pelo diretor, como constatamos em muitas de suas anotações, e evidencia que, no âmbito da memória, nada é constituído de modo uno, mas por aproximações de fragmentos possíveis de serem conectados por fusão, contraste, oposição ou qualquer outro princípio que possibilite a criação de uma narrativa para o sujeito que rememora.

<sup>183</sup> BENJAMIN. *Passagens*. p.504.

<sup>184</sup> BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*. p.100-101.

É pela via da impossibilidade de reunir a inteireza dos fatos no tradicional compartimento da ordenação linear do tempo, que Benjamin, no ensaio *O narrador*, enfatiza a importância de narrar uma história a partir da experiência que estaria, segundo o filósofo alemão, declinando. Para Benjamin, a natureza da verdadeira narrativa é proveniente da experiência de quem se propõe a contar suas histórias. Na narrativa, enfatiza Benjamin, o importante não é transmitir o conteúdo narrado como mera informação ou relatório, mas a memória viva e pulsante, pois a verdadeira narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”<sup>185</sup>. Podemos dizer que, nesse sentido, a memória seria a nossa visão subjetiva do mundo que, ao ser narrada, levaria o nosso olhar, ou seja, a marca do narrador. Sobre essa reflexão, vale voltar à observação de Carvalho (FIG.28) quando o diretor afirma ser a memória a relação entre o mundo interior e o mundo exterior. Essa anotação é seguida do desenho do olho, sugerindo que a comunicação entre estes dois mundos diz respeito à memória da personagem Quaderna.

Na microssérie, estamos diante de um Quaderna velho que acumulou experiência de vida e que nos apresenta um sertão muito particular: um sertão onde é possível o sonho, o devaneio, a fantasia. Ele não narra seus acontecimentos como “mera informação” do ocorrido, mas, tal qual o narrador benjaminiano, mergulha e insere todos os acontecimentos que estão sendo narrados em sua visão particular de mundo. Essa visão, por sua vez, passa completamente por sua memória formada por acontecimentos realmente vividos, mas também por acontecimentos que são transfigurados por sua imaginação pulsante. O espectador terá diante de si essa fusão mnemônica e não saberá ao certo quando se trata de uma memória de ocorrências ou de uma memória inventada. Esses limites são porosos e, de fato, quando pensamos na memória da personagem, pensamos em uma memória encenada em palco, uma “memória teatral”. Assim, Quaderna evidencia, nessa memória encenada, o fato da memória ser também lugar de reconstrução de acontecimentos que são permanentemente refeitos ao longo da vida.

A tessitura mnemônica é organizada em modo de rede, cada novo acontecimento gera novas conexões antes inexistentes. Nessa rede, entra também a imaginação, pois podemos dizer que aproximamos ou distanciamos ocorrências, sobretudo àquelas remotas, a partir das quais imaginamos fazer sentido no momento da rememoração. Além disso, seria a imaginação responsável pelo preenchimento dos vazios da memória. Mas, a imaginação também provém

---

<sup>185</sup> BENJAMIN. *O narrador*. p.205.



de certo modo da experiência de um narrador que, a partir daquilo que viveu e das suas percepções presentes, busca passar na sua narrativa algo significativo, primeiro para si mesmo e depois para o outro. Nesse sentido, a percepção de Quaderna sobre a realidade que o cerca é tomada por seu desejo de transformar o sertão selvagem, duro e pedregoso, no “Reino da Pedra do Reino”. O trecho abaixo retirado do romance evidencia toda a potência de transfiguração da realidade com que Quaderna assimila o mundo a sua volta.

Muitas vezes já me aconteceu isso, quando, nas tardes de muito sol, estou, por acaso, em cima do meu Lajedo. Estou ali, em cima, olhando o Mundo sertanejo, fosco e empoeirado, porém já se animando de uma Coroa Gloriosa que o Ouro do sol-poente vai lhe emprestando. Se, nesse momento, sucede passar por ali um Cigano, montado num cavalo cujos arreios estão enfeitados de moedas e medalhas, e o Sol começa a tirar faísca nesses metais ou nas malacachetas incrustadas nas pedras, na mesma hora dá-se, em mim, uma “viração”; meu sangue e minha cabeça se incendiam, e a realidade parda e afoscada se funde ao fogo do Sol e dos diamantes do sonho. O Sertão selvagem, duro e pedregoso vira o “Reino da Pedra do Reino”, e enche-se de Condes calamitosos e Princesas encantadas, eles vestidos de Pares de França das Cavalhadas, e elas de Rainhas do Auto dos Guerreiros<sup>186</sup>.

Assim, mistério e magia formam a visão de mundo do narrador-personagem Quaderna no romance de Suassuna. Essa visão capaz de transfigurar a realidade foi também trabalhada no Quaderna de Carvalho, em que a “visão memorável” é formada por mistério e magia. (FIG. 35). Um Quaderna capaz de ver um sertão de acontecimentos extraordinários, como as histórias de realeza e cavalaria que infeccionaram a sua imaginação.

---

<sup>186</sup> SUASSUNA. *Romance d'A Pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. p.564.



FIGURA 35 - Anotações sobre importância da imaginação na memória de Quaderna. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

Nessa trilha de raciocínio, Eclea Bosi aproxima o narrador do artesão que torna visível o que estaria dentro das coisas. Este talento viria justamente da experiência que foi apreendida ao longo da vida. O talento de narrar viria da própria experiência, dando ao narrador uma “atmosfera sagrada”.

O narrador está presente ao lado do ouvinte. Suas mãos, experimentadas no trabalho, fazem gestos que sustentam a história que dão asas aos fatos principados pela sua voz. Tira segredos e lições que estavam dentro das coisas, faz uma sopa deliciosa das pedras do chão, como no conto da Carochinha. A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana. [...] O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister; ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor, sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador.<sup>187</sup>

<sup>187</sup> BOSI. *Memória e sociedade*. p.91.

Quanto aos acontecimentos transmitidos pela experiência, sob a ótica de Benjamin, não se trata dos grandes feitos reconhecidos pela história oficial. Katia Canton (2009) assinala que no texto *O narrador*, o autor esboça a ideia de uma narração feita das ruínas da narrativa, uma transmissão que se daria entre os cacos de uma tradição em migalhas. Para ela, o narrador benjaminiano poderia, nesse sentido, ser comparado à figura de um trapeiro: “Para esse filósofo, o narrador seria igualmente a figura de um trapeiro, o catador de sucata, esse personagem das grandes cidades que recolhe os cacos, os restos, os detritos.”<sup>188</sup> Nessa mesma perspectiva, Jeanne Marie Gagnebin lembra que muitas práticas artísticas contemporâneas retomam o gesto do *chiffonier*, do *Lumpensammler*, o sucateiro, o trapeiro, retomado por Benjamin, para remeter à figura histórica da poesia de Baudelaire<sup>189</sup>.

Podemos aproximar aquele que rememora da figura do trapeiro e do narrador Quaderna que tenta construir seu reino imaginoso a partir do que lhe pertence como memória. Isso porque a memória também é feita de cacos, fragmentos de uma existência que, na tentativa daquele que se coloca diante do gesto de lembrar o passado, podem ganhar uma tessitura que passa pela via da ressignificação dos eventos ocorridos e não por uma tentativa de captura fidedigna da totalidade de um passado. Assim como esse poeta trapeiro, Quaderna, ao se propor elaborar o passado em praça pública, lidaria também com cacos, com trapos de uma existência impossível de ser trazida na sua inteireza. Como um *bricoleur*, Quaderna terá que colar os seus cacos, formar uma coleção de memórias, compilar “arquivos da devassidão”, se agarrar no cactus, na poeira, nos chapéus de couro estrelados para aceitar a sua dor e transformá-la em seu romance. A evocação das memórias de Quaderna seria, nessa perspectiva, um lugar de impressões singulares, um tempo sensível em que é possível recriar e reordenar a existência para fundar a sua “pedra” (FIG. 36).

---

<sup>188</sup> CANTON. *Tempo e memória*. p.27.

<sup>189</sup> Gagnebin refere-se ao capítulo *A modernidade*, do livro *Obras escolhidas III*, de Walter Benjamin.



FIGURA 36 - Quaderna na prisão em busca de sua “pedra”. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

Em *Coleção de cacos*, poema de Carlos Drummond de Andrade, a memória se evidencia como a imagem que dá título ao poema, fragmentos que nunca poderão formar um todo sem as marcas de suas rachaduras, mas esses cacos refeitos pela memória ganham uma nova significação. Para o poeta, “cacos novos não servem/Branco também não” e ele segue formando “a coleção e seu sinal de sangue”, refazendo “flor por sua cor” na “coleção que nenhum outro imita.”<sup>190</sup>

A coleção de fragmentos singulares, aquela que, segundo Drummond, nenhum outro imitaria, seria a única via de acesso a uma narrativa do passado. Como lembra Benjamin, para acessar o passado, é necessário escavar, desprender imagens “dos sóbrios aposentos do nosso entendimento” para criar sentidos que foram inacessíveis a uma compreensão mais rasa.

A microssérie *A pedra do Reino* é, por sua vez, uma costura de fragmentos das memórias do protagonista Quaderna encenadas em praça pública. A personagem aparece na história em quatro momentos: na infância, como seminarista na juventude, na idade adulta prisioneiro

<sup>190</sup> ANDRADE. *Boitempo*. p. 214/215.

escrevendo o romance da Pedra do Reino e já velho, aos 70 anos, como uma mistura de palhaço e mestre de cerimônias. Logo nas primeiras cenas, o espectador tem contato com essas temporalidades diversas emergidas da memória de Quaderna velho caracterizado como um palhaço. Como explica o próprio Suassuna, em página do livro seis (FIG. 37), Quaderna guarda o que o autor chama de hemisfério palhaço como modo de fundir sua vertente cômica ao seu lado dramático. Isso porque não se trata de uma personagem caricatura, mas dotada de complexidade. Quaderna é, assim, rei e palhaço ao mesmo tempo. Um rei cuja coroa é de lata, sendo capaz de transferir o seu reinado a todo o povo sertanejo. Essa possibilidade existe por causa da intimidade de Quaderna com o “galope do sonho”.

Quaderna diz que a vida deve ser enfrentada por duas coisas: o galope do sonho e o riso a cavalo. É uma tentativa de fundir o humorístico, o cômico, com o poético, o dramático. Ele acredita que a alma humana é dividida em dois hemisférios: o palhaço e o rei. É pelo caminho do hemisfério rei que realizamos o que de mais elevado, nobre e generoso existe dentro de nós. Mas, se a pessoa deixa o universo do rei predominar, o homem chega à desumanidade. Quando sinto que meu hemisfério rei está predominando, o palhaço que, graças a Deus, eu tenho dentro de mim, dá uma cambalhota, faz uma careta para o rei e me liberta dessa carga excessivamente pesada.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> SUASSUNA. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

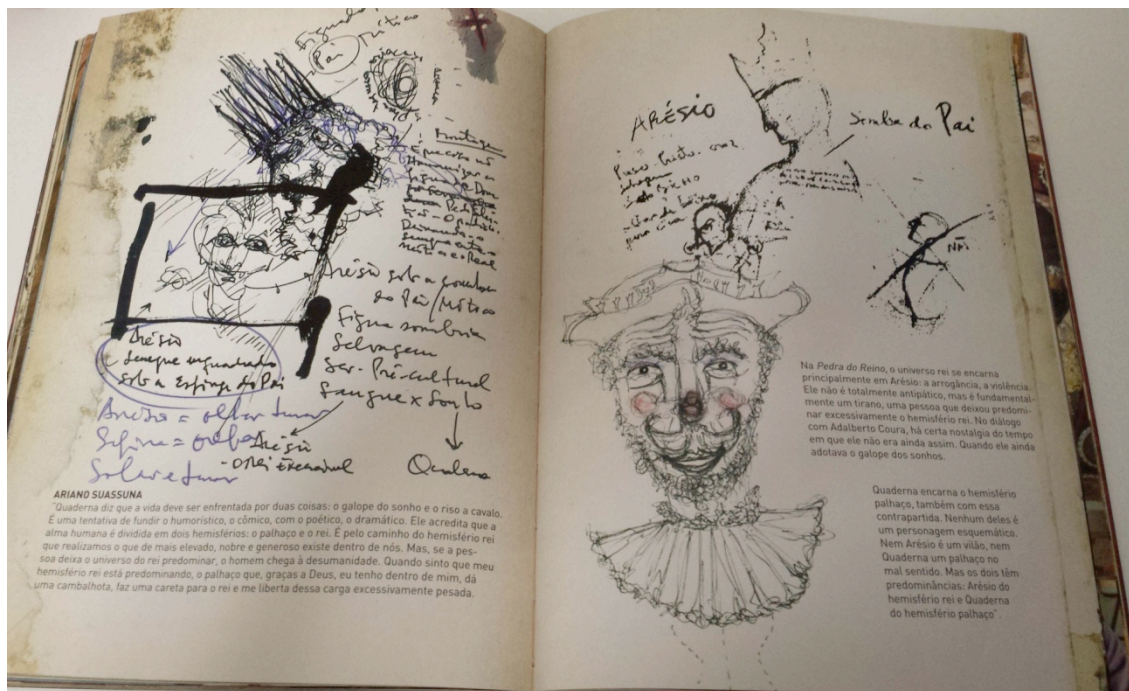


FIGURA 37 - Registros de Suassuna sobre a dimensão palhaço da personagem Quaderna. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

A construção mnemônica da microssérie é extraída dessa dimensão de Quaderna, colocado como um palhaço velho que, aos moldes da *comedia dell'arte*, realiza a “apresentação” da sua história em praça pública em seu palco-carroça. No entanto, como ressaltado pelo diretor, não se trata de uma personagem esquemática e, nesse sentido, Quaderna não poderia ser comparado aos personagens tipificados do teatro popular da *commedia dell'arte*, ele não pode ser comparado a um Arlequim.<sup>192</sup> A ideia do circo popular de rua foi construída pelos roteiristas, juntamente com Carvalho, como solução para conduzir a tradução do romance, como elucida o roteirista Luís Alberto de Abreu nas primeiras páginas do sexto diário:

Sintetizar as mais de 700 páginas do romance em cinco capítulos para a televisão foi um trabalho muito rico que começou com leituras, anotações e discussões sobre as primeiras impressões da história. Também

<sup>192</sup> Sobre o sentido da dimensão rei da personagem Quaderna no romance de Suassuna: “Parece um velho coroando um rei. Um palhaço da melhor tradição, parente de Plauto, Gil Vicente, Cervantes, Molière, Rabelais, Fielding, Mark Twain, Charles Chaplin, procurando colocar uma coroa não na cabeça de um rei individual, mas de uma população inteira. Coroar à sua maneira, com risos, peripécias, piruetas, assovios, passes de magia, sonhos sem fronteira de realidade, choro engolido, tudo que termina por ser também a maneira do povo brasileiro coroar as pessoas. Dinis Quaderna é um herói coletivo. É a síntese, o sumo psicológico de uma região. Taperoá se transforma na capital espiritual do grande mundo sertanejo. Um mundo que, agora, através de Ariano Suassuna, começará a participar do mapa geográfico da ficção universal.” (NOGUEIRA, *apud* CAMPOS, p. 202-203)

empreendemos uma viagem ao sertão da divisa de Pernambuco e Paraíba, onde se deram, no século XIX, os trágicos acontecimentos de fanatismo religioso e repressão sangrenta que deram origem ao livro. Dividimos o roteiro em cinco livros, como é o próprio romance. Após nove meses de trabalho, com seis versões integrais do roteiro, chegamos à versão final de um circo popular de rua.<sup>193</sup>

A ideia de colocar Quaderna como um velho maestro rapsodo orquestrando uma história em que os limites entre lembrança e invenção são, muitas vezes, borrados parece encontrar maior verossimilhança no fato da personagem estar velha. Ecléa Bosi, em seu estudo sobre a memória de velhos, se utiliza do raciocínio de Maurice Halbwachs, ao opor o sentido da evocação mnêmica do velho à do adulto. Na fase adulta, tarefas do cotidiano diversas absorveriam tanto a pessoa que o gesto de lembrar o passado estaria ligado a um desejo intenso de evasão. Já para o velho, lembrar o passado não seria descansar das obrigações cotidianas, mas, sim, ocupar conscientemente o passado tomado como vida presente.

O raciocínio de Halbwachs opõe o sentido da evocação do velho ao do adulto: este, entretido nas tarefas do presente, não procura habitualmente na infância imagens relacionadas com sua vida cotidiana; quando chega a hora da evocação, esta é, na realidade, a hora do repouso, o relaxamento da alma, desejo breve mais intenso de evasão. O adulto ativo não se ocupa longamente com o passado, mas, quando o faz, é como se este lhe sobreviesse em forma de sonho. Em suma: para o adulto ativo, vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação. É o momento em que as águas se separam com maior nitidez. Bem outra seria a situação do velho, do homem que já viveu sua vida. Ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida.<sup>194</sup>

Bosi enfatiza que, a despeito do maior interesse do velho pelo passado, suas lembranças não possuem a intenção de trazer o conteúdo fiel de um outro tempo, mas passam, conforme pontua o próprio Halbwachs, por uma “desfiguração” sofrida ao ser remanejada pelas percepções do mundo que possui o velho em seu presente. A memória, sobretudo a do velho, ainda segundo Bosi, seria uma faculdade épica por excelência. Vencer a morte seria um dos objetivos dessa memória épica:

<sup>193</sup> ABREU. *Diário de elenco e equipe*.

<sup>194</sup> BOSI. *Memória e sociedade*. p.60.

[...] A memória é faculdade épica por excelência. Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota irisada que, nômades, passamos do côncavo de uma para a outra mão. A história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos. Quando Scheerazade contava, cada episódio gerava em sua alma uma história nova, era a memória épica vencendo a morte em mil e uma noites.<sup>195</sup>

Nas imagens a seguir, temos uma justaposição de imagens composta por Quaderna criança, interpretado por Felipe Rodrigues, e Quaderna nas outras fases, interpretado por Irandhir Santos. Na página da direita, o mosaico de imagens da personagem se liga a um esquema manuscrito do diretor que registra um momento importante no seu processo criativo, em que se elucidou como seria a narrativa da microssérie. Este momento de iluminação criativa se deu, conforme fica explicitado, ao final da leitura feita pelo diretor do livro II da obra de Suassuna. De fato, esse trecho é muito importante para as escolhas tradutórias do cineasta, uma vez que se evidencia a estrutura circular do romance *A pedra do reino* e, por opção estética de Carvalho, também da microssérie. Trata-se de uma quebra no fluxo temporal da narrativa e, nesse momento, verificamos claramente a memória como lugar enunciativo do romance. De um passeio com Clemente e Samuel na Estrada Real, Quaderna passa para o momento em que, preso, está se dedicando à escrita de seu livro, ou seja, houve um deslocamento temporal e espacial nesse trecho do romance, o qual motivou deslocamentos análogos na microssérie.

É por isso, então, que, no momento de iniciar a minha história, preso aqui nessa Cadeia, humilhado, perseguido, desprezado, olho para trás, e tudo o que me aconteceu parece um Sonho, uma visagem que desfilou diante de mim, num momento perigoso e alucinatório, tendo o desfile começado com a cavalgada do Rapaz-do-Cavalo-Branco, naquele dia, pela estrada. O que aliás, não é de espantar, uma vez que, nos meus momentos mais ensolarados de devaneio, o próprio Mundo me aparece como uma larga estrada sertaneja, um Tabuleiro seco e empoeirado, onde, por entre pedras, cactos e espinhos, desfila o cortejo luminoso e obscuro dos humanos – Reis, valetes, Rainhas, cavalos, torres, Curingas, Damas, peninchas, Bispos, ases e Peões. Todo este meu Castelo e os acontecimentos que nele sucedem para sempre, me aparecem com o elemento festivo e sangrento dos sonhos, como a encenação de um espetáculo dos que dávamos em nosso Circo, com a dança do chão, a do sol e a do subterrâneo, ao som dos cantos dementes e obscenos entoados

---

<sup>195</sup> BOSI. Memória e sociedade. p.90.



por minha Musa macha-e-fêmea, a Gaviã do Carcará que invoquei e invoco a cada instante; Musa da vida e da morte, com a face saturnal, sombria e desértica, com a face lunar do sonho e do sangue, e com a face ensolarada e gargalheira do real. Por outro lado, eu sabia que tudo aquilo sucede é dentro do meu sangue e da minha cabeça, da minha “memória”, onde havia um estrado e uma cortina que, no momento em que se fechasse definitivamente, acabaria o espetáculo, aquele sonho glorioso e grotesco, cheio de rosnados e clarins, de farrapos e mantos de ouro, sujo e embandeirado.<sup>196</sup>

A longa citação do romance se justifica por evidenciar aspectos fulcrais que foram retomados no movimento tradutório realizado pelo diretor, culminando na dicção narrativa apresentada ao longo da microssérie. Nesse trecho do livro, Quaderna associa os acontecimentos de sua vida a visagens, devaneios, espetáculos e sonhos, tendo consciência de que essa perspectiva “onírica e gloriosa” diz respeito à dimensão mnemônica não aos fatos em si. Ou seja, nada existe fora de sua memória, todas as suas percepções estão impregnadas da atmosfera escolhida para o gesto de lembrar.

Foi por essa via tradutória que Carvalho encontrou o caminho enunciativo da sua microssérie indicando a presença do plano “lírico-onírico-teatral”<sup>197</sup> em três tempos: o tempo presente que seria o de Quaderna na praça, o tempo mítico que seria a próprio tempo mnemônico em que as personagens do passado invadem a narrativa e o tempo dual ou dialético que seria o trânsito entre o presente o passado. (FIG. 38)

Terceira noite, chegando ao final do livro II, onde encontrei indicação valiosa para a encenação. A presença do plano lírico-onírico-teatral criando assim 3planos narrativos. Narrativa em três tempos. Tempo e narrador-Real/Praça. Tempo mítico – passado/acontecimentos. Imagens da memória de Quaderna onde os personagens do passado invadem. Tempo dual ou dialético. Tempo e o espaço do narrador na [Praça].<sup>198</sup>

<sup>196</sup> SUASSUNA. *Romance d' A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. p. 241-242

<sup>197</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

<sup>198</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*.s/p.

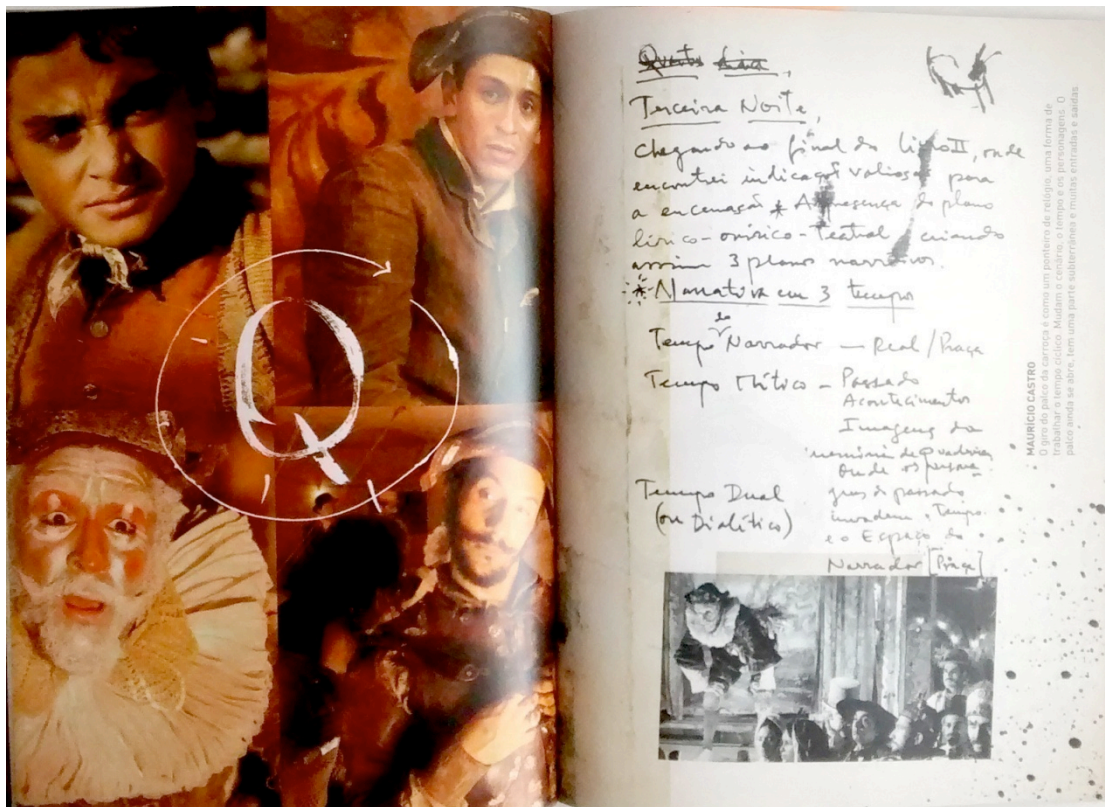


FIGURA 38 - Imagem da personagem Quaderna em suas quatro fases e anotações de Carvalho sobre a organização da narrativa em três tempos. Fonte: CARVALHO, 2007, s/p.

### 3.3 - Cenografias inquietas: o espaço como tempo circular

O tempo circular da narrativa da microssérie se faz presente nos elementos cenográficos pensados, dentro do processo criativo da obra, na sua potência de encarnar a simultaneidade de tempos. De tais elementos, o principal é o palco carroça onde Quaderna velho dá corpo aos conteúdos de suas lembranças. Fica evidente pelos registros do diretor que esse palco ocupa uma potente significação ao longo da microssérie. Nas primeiras páginas do livro um (FIG. 39), temos desenhos e anotações importantes sobre o palco-carroça. Ficamos sabendo que ele gira, ou seja, faz um movimento circular que logo associamos à anotação da margem superior: “Tudo é memória, não existe nada fora da memória.”

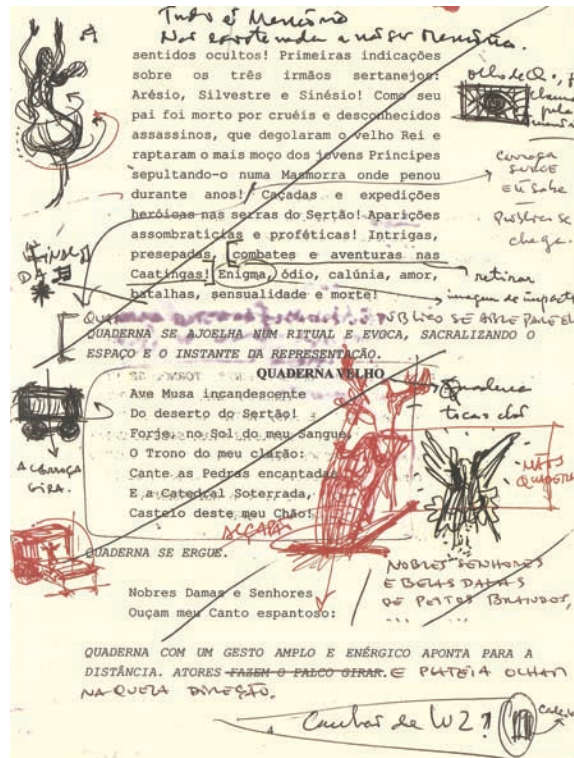


FIGURA 39 - Primeiras anotações sobre o palco-carroça. Fonte: CARVALHO, 2007, v.1, p.4.

Como esclarece no livro seis, o registro de Maurício Castro, encarregado da execução deste cenário: “O giro do palco da carroça é como um ponteiro de relógio, uma forma de trabalhar o tempo cíclico. Mudam o cenário, o tempo e as personagens. O palco ainda se abre, tem uma parte subterrânea e muitas entradas e saídas”<sup>199</sup>.

O palco é, portanto, espaço de trânsito entre os dois mundos que habitam a personagem, como Carvalho deixa claro nas últimas páginas do livro de processo um (Fig.39) em que há um desenho de Quaderna sobre o tablado se comunicando com sua própria imagem situada na parte inferior do palco. Essas duas facetas da personagem são descritas como solar e lunar por meio de desenhos do sol e da lua, o que, mais uma vez, endossa a simbologia em torno do olho mencionada anteriormente. Há também outras indicações de pares dicotômicos como, por exemplo, profano e sagrado, céu e inferno, racional e intuitivo. No entanto, na anotação da página da direita, fica esclarecido que esses mundos, aparentemente opostos, devem estar em diálogo, por isso também há uma seta ligando as duas posições de Quaderna:

<sup>199</sup> CASTRO. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

A carroça de Quaderna deve exemplificar, sugerir a existência de dois mundos. O primeiro, o mundo social, onde os acontecimentos se sucedem através de seu corpo e de sua fala. O segundo mundo é o espaço flamejante e sombrio das visões caóticas e assombrosas. O mundo social estará mais ligado à ação da personagem, como também à narrativa. O mundo submerso estará mais próximo das reações. É um espaço onde a personagem recebe o impacto de suas memórias. Na montagem, é preciso deixar claro a existência destes dois mundos que vez por outra devem dialogar. Quaderna é um personagem que habita tempos diferentes. Não é diferente de cada um de nós. Apenas somos condenados a viver única e exclusivamente o tempo presente. Então, como estabelecer esta simultaneidade de tempo e espaço? A montagem deve compor este papel de não ser apenas um elemento de construção objetiva, mas também ser um organismo sensorial.<sup>200</sup>

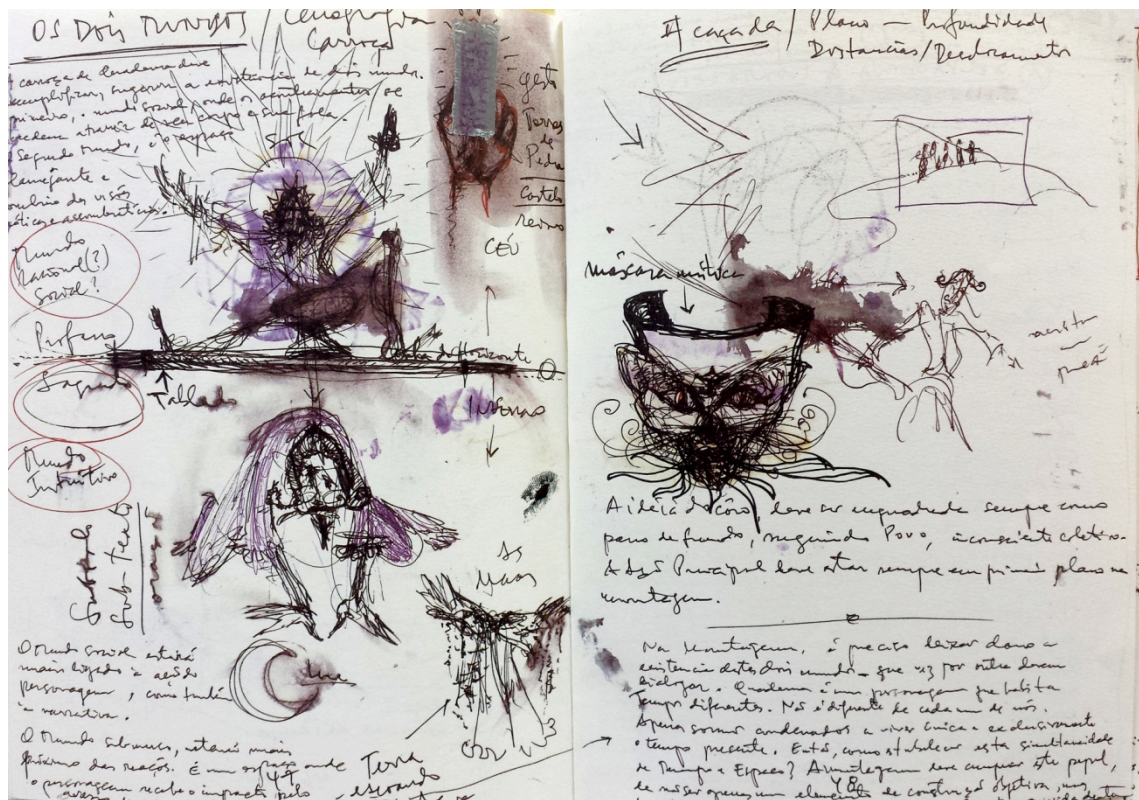


FIGURA 40 - Anotações sobre o movimentar de Quaderna pelo palco-carroça. Fonte: CARVALHO, 2007, v.1, s/p.

<sup>200</sup> CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

Para o diretor, o mundo submerso da personagem, espacialmente relacionado com o porão do palco carroça, estaria ligado à busca de imagens da dimensão do inconsciente humano. No pequeno texto *Selvageria e Montagem* (FIG.41), compreendemos que a busca por tais imagens, denominadas por Carvalho de “selvagens”, também seria uma incursão pela memória:

Alguém sai em busca de uma imagem selvagem. Esse primeiro movimento em direção a uma possível escavação é também uma incursão ao mundo da memória. [...] O selvagem estará sempre associado ao indeterminado. Em outras palavras, à surpresa, ao estado bruto, a um fluxo de imagens que ainda não foi desbastado pela oficialidade da razão.

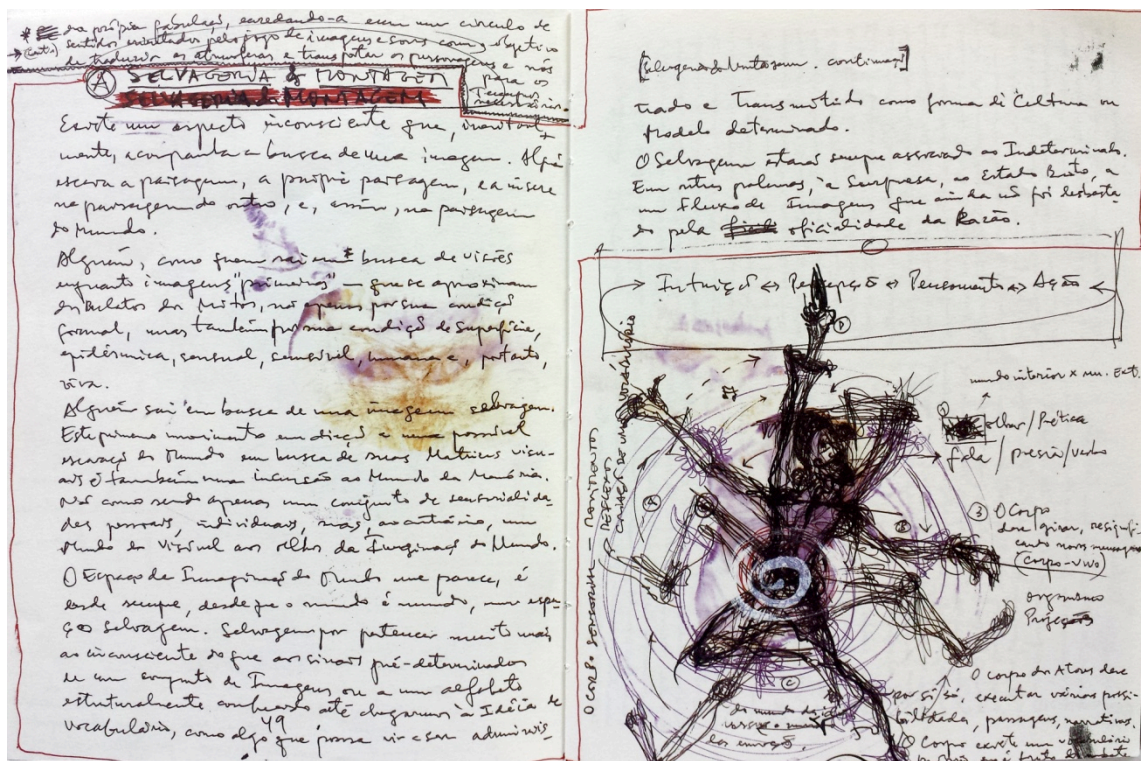


FIGURA 41 - Registros sobre Quaderna e suas incursões pela memória. Fonte: CARVALHO, 2007, v.1, s/p.

Quaderna se movimenta pelas muitas entradas e saídas do palco, transitando, ao narrar sua história para o público, entre o tablado e a parte inferior deste elemento cenográfico. Esses deslocamentos no palco são conduzidos, na verdade, pelos fluxos mnemônicos da

personagem que se locomove, na encenação de suas memórias, entre o mundo exterior marcado pelo presente da sua fala no palco, e o mundo interior, invisível para a plateia, lugar de seus sonhos e devaneios, lugar das “imagens selvagens” das quais nos fala Carvalho. Além de se deslocar no palco para indicar seus fluxos mnemônicos, Quaderna faz “gestos rituais” para evocar suas lembranças (FIG. 42), como orienta o roteiro:

No palco Quaderna velho trila um apito e faz um gesto amplo com ambos os braços como se recolhesse todas suas lembranças [...] Quaderna velho faz um gesto ritual. As cortinas do palco se abrem e revelam a gaviã carcará, uma mulher linda vestida de azul e vermelho. Ela se encaminha para Quaderna velho.<sup>201</sup>

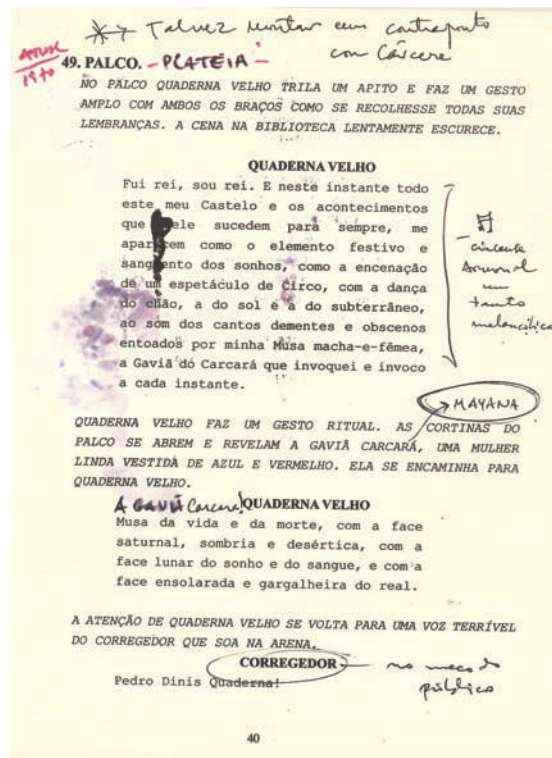


FIGURA 42 - Cenas do roteiro sobre gestos rituais de Quaderna para evocar suas lembranças. Fonte: CARVALHO, 2007, v.2, p.40.

Assim, a movimentação cênica da personagem no palco dá ao espectador não um direcionamento linear sobre o tempo da narrativa, mas um direcionamento sensorial que permite apreender justamente o movimento da memória, descontínuo por natureza. O palco

<sup>201</sup> CARVALHO. *Livro 2: Os emparedados*. p.40

carroça se situa na praça pública da cidade de Taperoá. Estamos aqui nos referindo à cidade ficcional, mas que trouxe muito da Taperoá, localizada no coração da Paraíba e considerada por Suassuna como a base física da sua cidade literária, como evidencia o autor no livro de processo seis (FIG.43):

Foi uma alegria muito grande ver essa que considero a obra mais complexa de todas as que escrevi até hoje ser filmada em Taperoá. Porque, para mim, ela não é uma cidade comum. Quando comecei a escrever, fiz dela o centro de tudo o que escrevia, de maneira que ela foi tomando um sentido literário e mítico que não existia nem na minha infância. Poderia ser uma tentativa de reinvenção literária da cidade que o menino Ariano conheceu. Mas, de qualquer maneira, Taperoá é a base física da cidade literária que eu construí com toda a minha obra de escritor.<sup>202</sup>

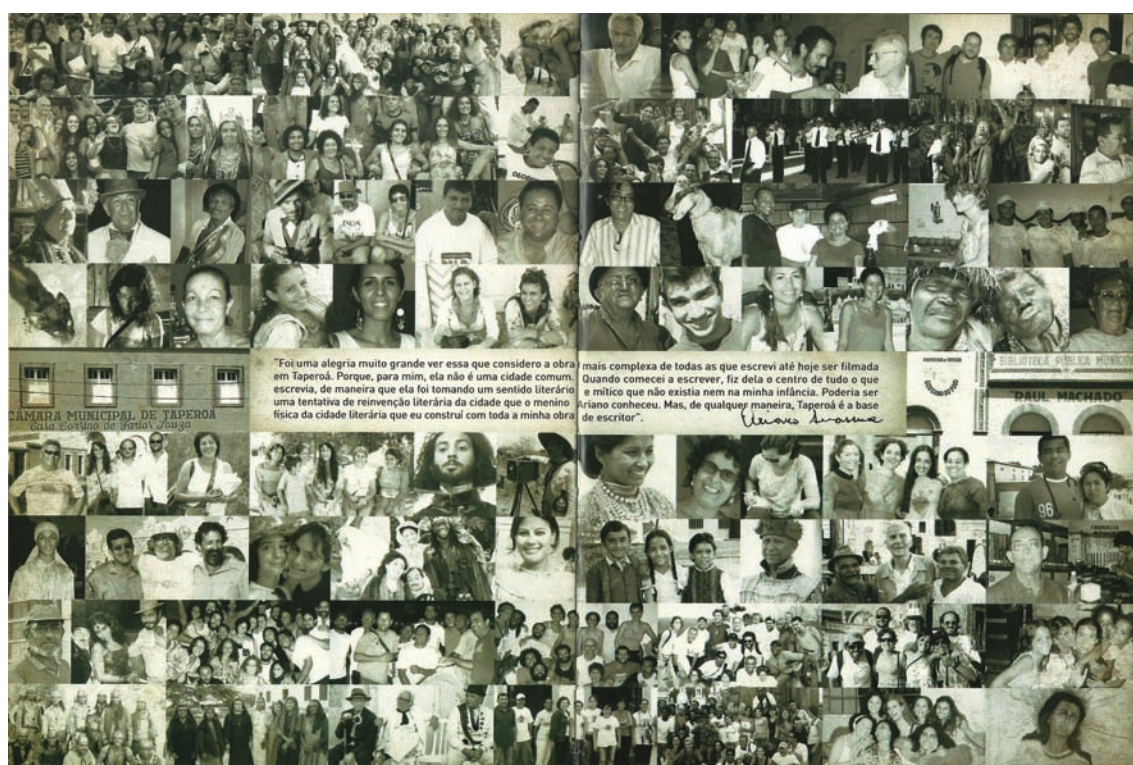


FIGURA 43 - Registro de Ariano Suassuna sobre a importância da cidade de Taperoá para sua literatura. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

O depoimento de Suassuna aponta para uma cidade cujo maior valor é justamente o seu potencial fabulativo, ou seja, na perspectiva do escritor, a reinvenção da sua cidade de

<sup>202</sup> SUASSUNA. In: CARVALHO,

infância numa cidade mítica, literária, singular. Esse caráter de reinvenção, no caso da microssérie, está diretamente relacionado à dimensão da memória. Como explica o cenógrafo João Irênio (FIG. 44), o importante foi buscar uma atmosfera mítica numa cidade que está viva pela memória. Para isso, os espaços de moradia de oito famílias tiveram suas fachadas remodeladas em formato de lápides para trazer a ideia da cidade-lápide como uma cidade-memória.

Antes de criar uma cidade cenográfica, queríamos uma atmosfera. Até fecharmos a planta, fomos tateando. Fizemos uma cidade-lápide, mítica, transfigurada, desenterrada. O mais interessante é que essa história criada pelo Ariano estava ali. Não estávamos em um espaço qualquer, aquela arena tem um peso, uma alma. É uma cidade de memória. As casas em formato de lápides trazem essa relação da morte e da vida, da continuidade, do indeterminado, da memória viva. O portal é a entrada desse espaço do imaginário, do simbólico.<sup>203</sup>



FIGURA 44 - Registros sobre a cidade-lápide. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

<sup>203</sup> IRÊNIO. In: Carvalho. *Diário de elenco e equipe*. s/p.



A “cidade-lápide” pode, em um primeiro momento, remeter ao final de um ciclo. No entanto, ao constatar que essa cidade se comporta como espaço de memória e que as lembranças não são simplesmente acumuladas, mas são reconstruídas permanentemente ao longo da vida, compreendemos a lápide como uma metáfora complexa que diz do próprio tempo circular da microssérie. Um tempo em permanente devir, em constante reconstrução, uma vez que é formado pelo fluxo mnemônico de Quaderna. Sabemos que lembranças da personagem são formadas por uma rede de acontecimentos vividos, imaginados, lidos em folhetos, escutados de cantadores, ou seja, sua memória é construída também pelo imaginário que cerca Taperoá. Por isso, Quaderna, ao se apropriar das memórias dessa cidade-lápide, se comporta como um arconte, exercendo o poder arcôntico de “reunir signos”, denominado por Derrida como consignação:

Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reservas, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar reunindo os signos. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.<sup>204</sup>

Para Quaderna, não interessa, porém, arquivos oficiais que essa “cidade lápide” poderia oferecer à sua narrativa. Dessa cidade, interessam-lhe os conteúdos míticos, alegóricos, delirantes – o “galope do sonho” e o “riso a cavalo”. Seu poder arcôntico estaria centrado no poder de interpretar a memória de Taperoá por essa via poética, ironizando qualquer tentativa dessa memória ser tomada pelo poder oficial como aconteceu com seu longo depoimento diante do juiz corregedor, personagem que chega à vila para impor a ordem e combater o poder de sonho do sertão. Essa personagem foi inspirada nas figuras inquiridoras medievais, pertencendo ao domínio da corrupção e dos dogmas, como podemos ver em páginas do livro seis (FIG.45).

---

<sup>204</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*. p.14

O Juiz Corregedor chega à vila de Taperoá para botar ordem numa situação caótica, numa verdadeira situação de anarquia instaurada por um bando de intelectuais e movimentos que esses intelectuais promovem. E de disputas de heranças, conflitos familiares, enfim, um movimento na cidade que deveria ser uma cidade pacata. Um juiz da cidade grande, no caso de João Pessoa, ou quando se instaura um poder de literatura, de subversão, de seitas estranhas que começam a aparecer no sertão, precisa que a ordem institucional chegue e resolva esse impasse, que coloque tudo em pratos limpos e volte à normalidade. Se for olhar de um novo ponto de vista político, é um personagem de direita, da direita digamos não simpática, que vem com o seu ponto de vista obtuso colocar ordem na folia, na loucura, a anarquia, na leveza, na alegria.<sup>205</sup>

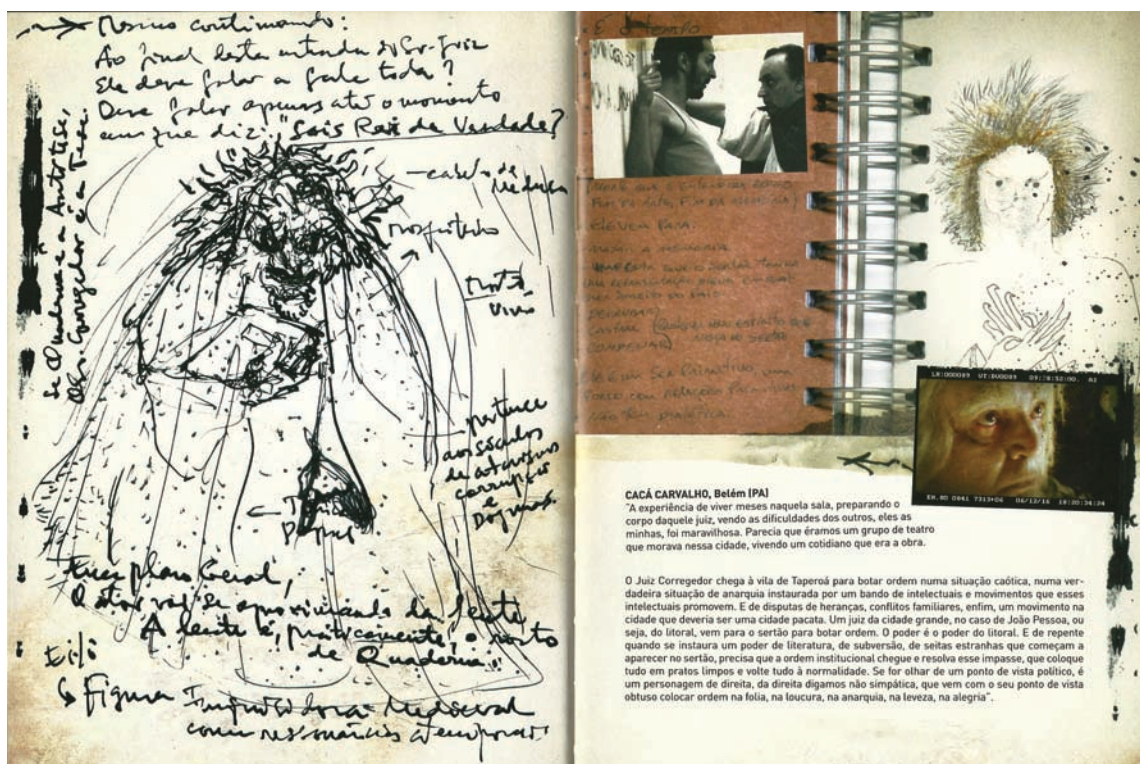


FIGURA 45 - Anotações e desenho sobre a personagem do Juiz Corregedor. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

O tempo circular da narrativa, marcado por uma não linearidade dos acontecimentos, atinge seu ápice no momento do depoimento de Quaderna ao Juiz Corregedor. Essa mistura de tempos e espaços torna-se ainda mais acentuada se levarmos em consideração o fato do espectador estar tendo acesso a esse depoimento pela memória do velho Quaderna em praça pública. O espaço em que ocorre o depoimento tem o formato circular de uma arena, remetendo espacialmente à circularidade da narrativa. Nele estão presentes o Corregedor,

<sup>205</sup> CARVALHO. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

Quaderna e a escrevente Margarida e, em torno dos três, estão dispostos outros personagens que sabemos serem evocados pela memória, ou seja, não possuem existência física no espaço do depoimento (FIG.46).

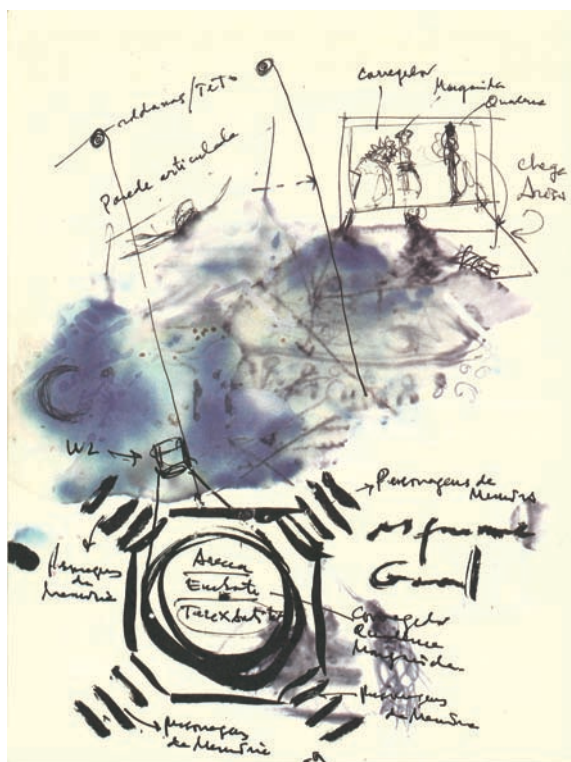


FIGURA 46- Registros sobre o espaço do depoimento como espaço de memória. Fonte: CARVALHO, 2007, v.3, p.59.

O processo de Quaderna é marcado pela sedução. Ao longo do inquérito, ele se apaixona pela escrevente Margarida e precisa conquistá-la fazendo uso da palavra que se torna uma arma de sedução. Para isso, Quaderna utiliza seu estilo régio e transforma o seu relato oficial no material bruto do seu romance que irá escrever e o fará “o gênio da raça brasileira.” Ao longo do depoimento, Margarida também acaba se apaixonando por Quaderna. Sonho e poesia geram o laço entre os dois, criado pela possibilidade oferecida pela literatura de transfigurar a realidade. Absortos no gesto da escrita – “ele escreve a história dele e ela redige”<sup>206</sup> – tornam-se um corpo único em busca de um sonho perdido. As anotações da atriz Millene Ramalho que interpretou a escrevente apontam para a importância do figurino de sua personagem,

<sup>206</sup> RAMALHO. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

destacando a máquina de escrever como uma extensão de seu próprio corpo e como uma oferenda à Quaderna (FIG. 47):

A máquina de escrever da Margarida é uma oferenda para o Quaderna. Fiquei uma hora e meia fazendo o gesso com a equipe do Raimundo para eles criarem um corpete que adaptasse a máquina ao meu corpo. No total, carreguei sete quilos e meio. Era preciso que fôssemos um corpo só, a Margarida é a máquina, a máquina é a Margarida. Nos primeiros dias cheguei a me machucar um pouco, mas quando tiravam a máquina, pensava: “Meu Deus, está faltando um pedaço de mim”<sup>207</sup>.

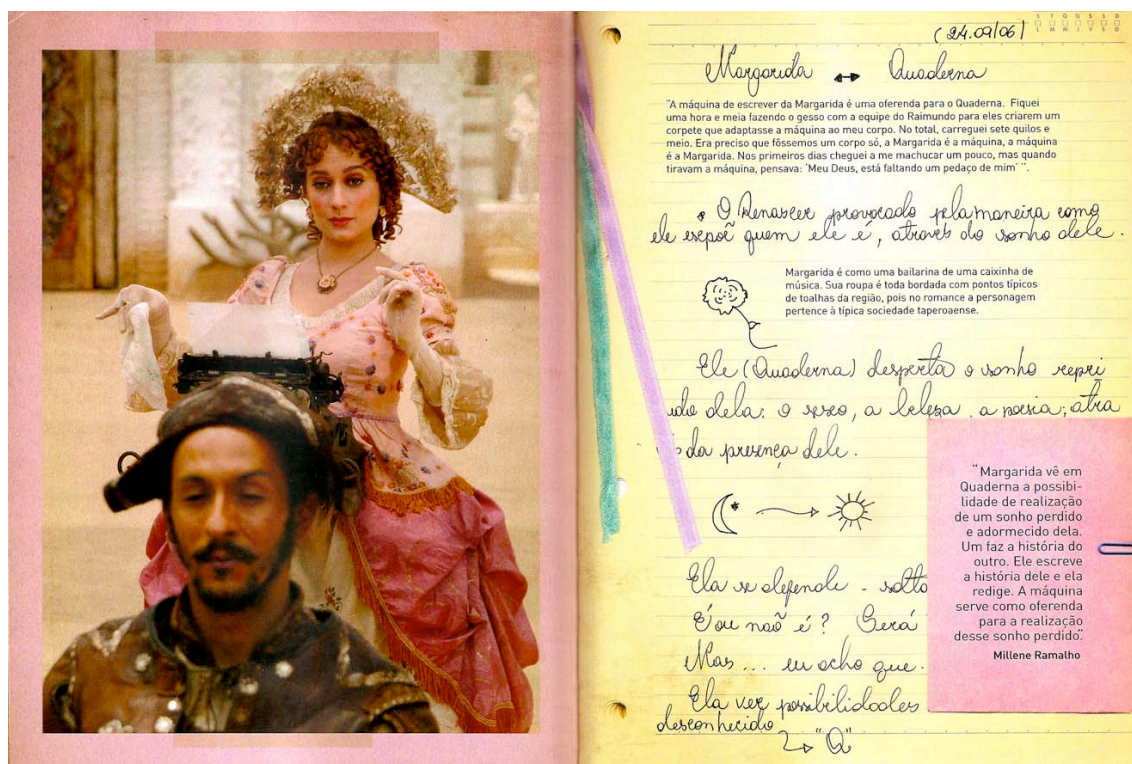


FIGURA 47 - Registros sobre a personagem Margarida e seu figurino. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

O depoimento dado à figura oficial do Corregedor se transforma, então, na vitória da literatura e do sonho sobre o discurso oficial imposto pela figura do juiz que, ao longo do depoimento, também se sente envolvido pelo novelo de histórias encenadas por Quaderna. A arena se faz então palco para que ele, diante da lei, represente suas lembranças, dando vazão

<sup>207</sup> RAMALHO. In: CARVALHO. *Diário de elenco e equipe*. s/p.

à imaginação em vários momentos do depoimento. Tomamos conhecimento, por meio de anotações do cineasta, de aspectos significativos da edição das cenas voltadas para o inquérito. O diretor sugere que a edição seja labiríntica e “phantasmagórica” (FIG.48). Interessante notar como o aspecto visual dessas páginas também conformam uma atmosfera que dialoga com as próprias orientações do diretor a respeito da edição. Os borrões reforçam a menção aos movimentos incertos do gesto de lembrar, retirando, portanto, qualquer evidencia factual desse depoimento e o colocando no lugar disforme da memória. Nesse sentido, é interessante observar que o livro de processos quatro, dedicado quase na sua totalidade à parte do roteiro circunscrita ao depoimento de Quaderna, possui uma plasticidade marcada por manchas que vazam de uma página para outra formando imagens que não possuem contornos nítidos, sugerindo também, do ponto de vista da visualidade do processo de criação, a capacidade da memória de borrar acontecimentos inserindo-os no domínio da imaginação (FIG.49).

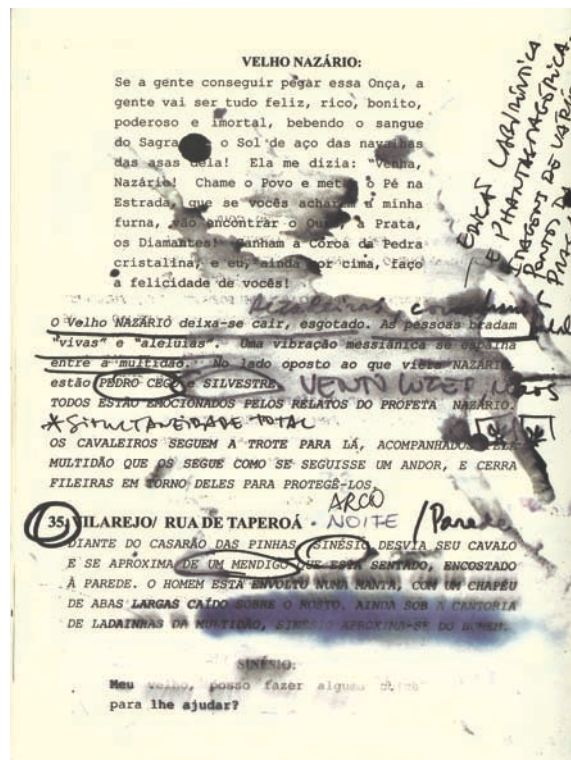


FIGURA 48 - Anotações sobre a edição labiríntica. Fonte: CARVALHO, 2007, v.3, p.51.

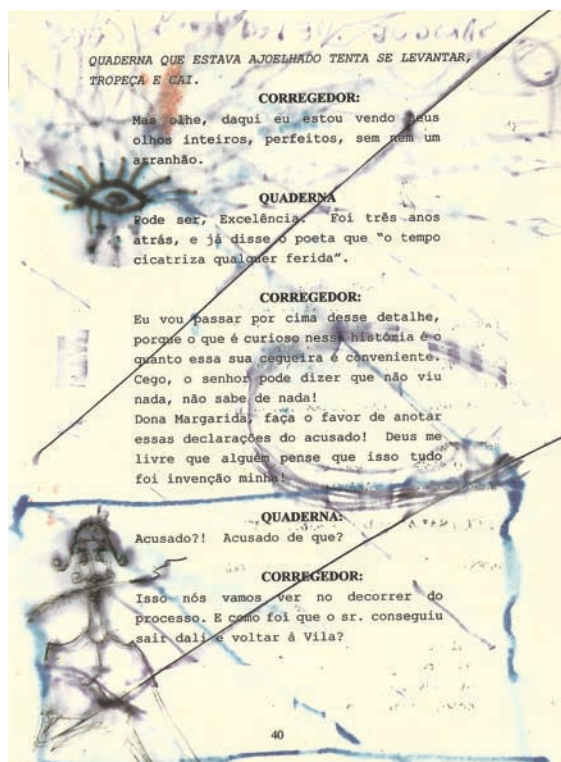


FIGURA 49 - Visibilidade do livro de processo quatro voltado para o depoimento de Quaderna. Fonte: CARVALHO, 2007, v.4, p.40.

Chegamos ao fim da nossa rede de relações em que buscamos, “lendo em todos os sentidos”, mostrar que os seis livros de processo formam um conjunto sinérgico de inscrições verbo-visuais capazes de mostrar pontos significativos de um pensamento em criação. Esses registros estão interligados pela visão unificadora de Carvalho que buscou costurar todos os elementos narrativos da microssérie em torno da memória considerada como lugar mesmo do existir. Essa costura não possui, no entanto, um avesso perfeito, deixando a mostra os nós e fios soltos que explicitam dúvidas e oscilações inerentes ao processo criativo.

Nos livros de processo analisados, temos, portanto, na ligação entre imagem e palavra, fricções que desvelam o esforço em capturar o indizível e o invisível da linguagem literária para o campo do audiovisual. Na potência dessa aparente desordem, entra também a imaginação daquele que se permite a leitura dessas páginas inconstantes. Conforme nos lembra Bachelard “na presença da imagem que sonha é preciso tomá-la como um convite a continuar o devaneio que a criou.” Por isso, nossa rede de conexões apresenta uma trama sem o nó do último fio. São ordens provisórias, sempre aptas a serem retomadas, pois se o processo criativo é inacabado por excelência, o ato de ler um pensamento em criação também

se torna sempre inconcluso como o círculo que não tem começo nem fim: “O mundo é redondo ao redor do ser redondo<sup>208</sup>”.

---

<sup>208</sup> BACHELARD. A poética do espaço. p.242.

## **Conclusão**

### **O círculo do “vai-e-volta”: retornos**

O que não está ordenado de um modo definitivamente provisório o está de modo provisoriamente definitivo.

Georges Perec



Ao buscar compreender como a microssérie *A pedra do reino* se construiu como objeto artístico, estabelecemos relações entre o conjunto de significantes gráficos que compõem os registros dos livros de processo do diretor Luiz Fernando Carvalho, tomados como objeto de estudo desta tese. O entendimento de que a leitura do processo de criação de uma obra deve ser tomada em uma perspectiva relacional, na tentativa de conseguir estabelecer conexões que apontam para os procedimentos criativos mais significativos, levou-nos, conforme reflexões de Cecília Almeida Salles, a enfatizar o conceito de criação como rede em processo.

A lógica da crítica de processo, tal como enfatizada por Salles,<sup>209</sup> considera importante, na análise o contexto de produção de uma obra, não somente os registros mais diretos do artista sobre seu percurso criativo, como outras informações que podem elucidar um projeto artístico. A pesquisa empreendida se abre, pois, para pensar o lugar da crítica de processo na cena contemporânea, lugar esse em que é necessário solicitar novas chaves metodológicas para a leitura dos documentos de processo que confluem, em uma perspectiva intersemiótica, linguagens diversas. Esses documentos estão causando interesse ao mercado editorial e, ao serem publicados, passam por projetos gráficos que adicionam uma outra perspectiva para o lugar da crítica de processo hoje, redirecionando a própria noção do que seria o objeto de estudo deste campo disciplinar.

No caso da microssérie *A pedra do Reino*, vimos que é significativo considerar, no processo tradutório do diretor, a inserção de referências sobre o Movimento Armorial e sua particular estética, pois os preceitos armoriais estão no cerne do processo criativo de Ariano Suassuna. Foi importante, portanto, considerar o fato de que Carvalho já havia trabalhado em outros projetos cujo propósito foi realizar traduções intersemióticas das obras de Suassuna para a televisão, sempre com um estreito diálogo com o escritor. Isso possibilitou ao diretor um maior conhecimento da arte armorial e de como tal estética poderia ser usada no domínio do audiovisual. Nesse sentido, um possível desdobramento desta pesquisa apontaria para a reflexão sobre a potencialidade do audiovisual televisivo no sentido de buscar uma maior experimentação de linguagem que fosse decorrente de uma pesquisa que se voltasse para estratégias enunciativas de outros domínios semióticos. Além disso, almejamos que a pesquisa empreendia contribua para estimular novos olhares sob a perspectiva dos processos criativos nas quais a literatura dialoga com as artes visuais.

---

<sup>209</sup> SALLES. *Redes de criação*.

Sendo assim, estabelecemos, como primeiro nível analítico, uma rede de registros presentes nos livros de processo que apontavam para a influência do Movimento Armorial na construção da microssérie. Vimos que, em seu processo tradutório, Carvalho deslocou para o plano da linguagem audiovisual princípios armoriais que foram norteadores da construção do romance. Dada a complexidade, sobretudo no aspecto do hibridismo de linguagens que compõem a obra de Suassuna, evidencia-se também a própria complexidade do gesto tradutório de Carvalho. Isso porque tal qual colocado por Haroldo de Campos<sup>210</sup>, quanto maior a potência estética de um texto, maior também se torna sua potência recriadora no ato tradutório e, em lógica complementar, quanto mais elaborada for uma obra, maior é a impossibilidade de uma tradução referencial. Desse modo, na tradução criativa, não está em jogo apenas o sentido, mas o processo de semiose, ou seja, conhecer o percurso criativo do signo de origem se torna muito importante no trabalho do tradutor-recriador. Trata-se, conforme Campos<sup>211</sup>, de um “complexo decifrar para um novo e complexo cifrar”.

Por essa via de raciocínio, seria fundamental o tradutor ir além do texto a ser traduzido, buscando informações que elucidam o movimento criativo desse texto. Somente assim, a tradução ultrapassa, no caso da tradução intersemiótica da literatura para o audiovisual, a ideia simplista de adaptação<sup>212</sup>. Desse modo, o novo texto conseguiria uma vinculação ao próprio modo de significar presente no original que passaria a fazer parte da nova informação estética do texto traduzido. Por essa via de raciocínio, o tradutor criador não traduziria o conteúdo apenas do texto base, mas o seu *modus operandi*, liberando na tradução o que há aí de mais singular.

Nesse sentido, verificamos por meio dessa primeira rede analítica que o gesto criativo de Carvalho comporta ao mesmo tempo repetição e transformação e que, por essa perspectiva, é um movimento tradutório que revela uma dimensão recicladora, conforme perspectiva teórica que nos foi apresentada por Klucinskas e Moser<sup>213</sup>.

Esse processo tradutório, por sua vez, busca suas bases constitutivas, no Movimento Armorial que também insere em seu conceito e projeto de criação artística a lógica da reciclagem

<sup>210</sup> CAMPOS. *Da transcrição*: poética e semiótica da operação tradutora.

<sup>211</sup> CAMPOS. *Da transcrição*: poética e semiótica da operação tradutora . p. 24.

<sup>212</sup> Estamos tomando aqui a perspectiva de Carvalho acerca da ideia de adaptação, conforme suas anotações no Diário de elenco e equipe. “Recuso a ideia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura. Na transposição para as imagens, me agarrei às entrelinhas do próprio texto, onde há uma dose de alquimia unindo aquilo tudo.”

<sup>213</sup> KLUCINSKAS e MOSER. *A estética à prova da reciclagem cultural*.

estética, já que o armorial se vale das manifestações da cultura popular para recriá-la em outras bases de linguagem. Para conhecer esses procedimentos recicladores e, sobretudo, as relações de sentido que orbitam em torno dessas estéticas reciclantes no processo criativo da microssérie, valem-nos especialmente do livro seis. Isso porque, neste livro de processo, estão concentradas anotações do diretor que se ligam diretamente aos registros de sua equipe criativa, evidenciando que a condução armorial passou por vários elementos narrativos da microssérie: figurino, trilha sonora, direção de arte, cenografia, direção de fotografia.

Estabelecemos, entre os registros dos livros de processo, essa primeira rede de signos cujo intuito foi tecer uma reflexão em torno do movimento criativo tradutório, mostrando interconexões entre os procedimentos de criação do texto original e como tais mecanismos de criação foram recriados no contexto da microssérie. Buscamos, assim, por meio de um olhar interpretativo relacional, mostrar esse primeiro traçado de relações como início de um diagrama em rede em que, em um segundo momento analítico, avançou para outras ramificações que sugeriram possibilidades de sentidos para o gesto criativo de Carvalho.

Ao tomar o labirinto como metáfora para a leitura dos documentos de processo, podemos dizer que, após percorrer sem rota preestabelecida os caminhos oferecidos por esse espaço não linear, foi possível escolher um movimento escritural. Não estávamos em busca de um ponto de chegada que tornasse menos complexo o ato de se deslocar por percursos sinuosos, mas, pelo contrário, nosso olhar se voltava para diálogos entre rotas que permitissem ao labirinto apresentar sentidos, mesmo abertos a serem modificados pelas novas paisagens manifestas na aventura de suas bifurcações.

Após as primeiras rotas percorridas com o intuito de verificar os diálogos entre o texto de origem e a minissérie, pelo viés do Movimento Armorial, continuamos a caminhar pelas sinuosidades de nossa textualidade labiríntica a fim de definir um movimento escritural que sequenciasse as primeiras tramas da rede tecida em nosso movimento analítico.

Nossa urdidura, inevitavelmente, foi sendo conduzida por fios que se juntavam em torno da questão da memória tomada como possibilidade de reunir os “cacos da existência”. Tal possibilidade, na microssérie, acontece pela transformação das lembranças que habitavam Quaderna em espetáculo encenado em praça pública. Na microssérie, tudo é memória, nada existe fora da memória, como evidenciou um dos registros de Carvalho em seus livros de processo. Por isso, traçamos nossa rede em torno das inscrições que apontavam para a questão

da temporalidade, tratada pelo diretor como circular, em uma narrativa cujo lugar enunciativo é a imprecisão mnemônica.

Na impossibilidade de conhecer uma rede em sua totalidade, há sempre um percurso experienciado que, algumas vezes, não foi previamente calculado. Podemos, pois, dizer que as anotações verbo-visuais que apontavam para a questão da memória foram um recorte interpretativo que não foi previamente definido, mas, sim, conduzido pelo próprio objeto de estudo durante o movimento analítico. Buscamos, pois, formar nossa rede a partir dos registros que remetem ao tempo circular, por percebermos que operavam como nós ou picos da rede, retomados pelo diretor em vários desdobramentos do seu pensamento em criação. Vimos que a conjugação de temporalidades distintas presentes na microssérie qualifica, pois, a “imagem dialética” que constitui a formulação constelar pensada por Walter Benjamin, permitindo a aproximação de elementos que, a princípio, pareciam pertencer a domínios dicotômicos e que, por meio dessa lógica constelar, puderam se aproximar, instaurando sentidos que escapam da linearidade temporal. Essa não linearidade é potencializada pelo fato de Quaderna ser um encenador de memórias, transfigurando suas lembranças, em praça pública, por meio do sonho e da fabulação.

Caminhando em nossa análise, buscamos, em uma perspectiva rizomática, criar comunicações transversais em nossa rede. Assim, apontamos os efeitos da circularidade do tempo nos elementos cenográficos, estabelecendo relações entre os significantes gráficos que faziam menções aos procedimentos de criação voltados para as temporalidades e os registros que apontavam para a instância da memória nas escolhas das espacialidades da microssérie. Assim, as associações, no caso das imagens circulares, ganham complexidade à medida que são aproximadas de outros registros, como, por exemplo, o palco-carroça e a cidade-lápide.

As significações do círculo foram, pois, se ampliando nessas conexões de ordem expansiva quando foram analisadas de modo processual, inclusive considerando a relação entre essas imagens circulares e a visualidade utilizada na própria imagem em movimento da microssérie. Concluimos que esses desenhos, que vimos possuírem formatos esféricos, cumprem, em alguns casos, a função de uma ilustração preparatória para a imagem em movimento visto, por exemplo, que a microssérie traz em sua abertura uma visualidade utilizada pelo diretor em seus desenhos da mandala.

Ao final de nosso vaguear pelo labirinto, não apresentamos certezas, nem conclusões fechadas. Ao longo da nossa pesquisa, estivemos diante de uma textualidade, que em seu

modo de expressão singular, exige do crítico, envolvido em percursos criativos, a aceitação da incerteza e do inacabamento. Não há um sentido pronto nos documentos de processo a ser colhido pelo crítico, por isso, é necessário um olhar interpretativo relacional que busque estabelecer nexos entre os elementos aparentemente dispersos e não simplesmente recontar a sequência de registros do artista. Nem tão pouco um texto a solicitar um “pensamento em linha”, pois estamos mesmo diante da lógica do “pensamento em superfície”, conforme vimos em conceituações de Vilém Flusser<sup>214</sup>. Tratados como superfícies labirínticas, os documentos de processo trazem signos que, ao não se apresentarem em alinhamentos fixos, parecem, em seus bailados insuspeitos, exigirem um movimento de leitura somente possível em rede. Isso comprova a nossa hipótese inicial de que os documentos de processo se configuram como redes de escrituras e, nesse sentido, também são espaço de confluências narrativas advindas de movimentos tradutórios.

Por fim, vimos com Edgar Morin<sup>215</sup>, que um pensamento complexo não é um pensamento completo e conduzido por certezas e que, da desordem, que leva em si um mundo fabuloso e desconhecido, pode surgir, dialeticamente, a organização tomada como articulação entre elementos diversos. Sob o domínio da rede, estamos aptos a reunir, estamos aptos à complexidade. Foi por essa via que buscamos estabelecer relações entre as tramas semióticas que compuseram a plasticidade do pensamento em criação de Luiz Fernando Carvalho durante o desenvolvimento de sua microssérie *A pedra do Reino*.

---

<sup>214</sup> FLUSSER. *Linha e superfície*.

<sup>215</sup> MORIN. *Epistemologia da complexidade*.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: Menino antigo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ARROJO, Rosemary. Tradução. In: Jobim, José Luis (org.). *Palavras da crítica*, 1992.
- BAUDRILLART, Jean. *O sistema dos objetos*. 2ª ed. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Manoel. *Celebração das coisas: bonecos e poesias de Manoel de Barros*. Organização de Pedro Spíndola. Edição independente. 2006.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 2).
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Karlheinz Barck. Cadernos do Mestrado-UERJ, Rio de Janeiro, n. 1, p. i-xxii, 1992.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Las dos maneras de traducir*. In: CARRIL, Sara Luisa del (ed.). *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Cadernos de literatura brasileira - Ariano Suassuna. Instituto Moreira Salles, n. 10, novembro de 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *Haroldo de Campos – Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANTON, Kátia. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CALVINO, Italo. *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organização de Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução crítica, trad. Yun Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Orgs.). *Floresta Encantada*, 2001, p. 333–62; bibliografia de Estudos Interartes p. 363–82.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. Tradução de Samuel Titan Jr. e Claus Clüver. *Literatura e Sociedade*, n. 2, p. 37-55, 1997.
- COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FENOGLIO, Irene. Escrever é sempre incerto. In: *MANUSCRÍTICA*. v.11. Revista de crítica genética. São Paulo: Anablume, 2003
- FERRER, Daniel. O horizonte genético. In: ZULAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- FLUSSER, Vilém. Linha e superfície. In: \_\_\_\_\_. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização de Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga, Mariana Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, Edição Viva Voz, 2008.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários – FALE/UFMG; Ed. UFMG, 1997.

GUIMARÃES, Rosa. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Patrícia C. Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: Por uma classificação pragmática. Tradução de Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*, 2006, p. 167-89.

JÚNIOR, Carlos Newton. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: UFPE, 1989

KASTRUP, Virgínia. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Tradução de Mário Pontes. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

KLUCINKAS, Jean; MOSER, Walter. A estética à prova da reciclagem cultural. *Scripta: Revista do programa de pós-graduação em Letras e do Centro Luso-afro-brasileiro da PUCMinas*, v.11, nº 20, 2007, p.17-42.

MACHADO, Arlindo. Hipermissão: O labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas – ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; CEL/UFMG, 1995.



- MANUSCRÍTICA. *Revista de crítica genética*. v. 7. São Paulo: Annablume, n° 5, 1995; n° 6, 1996; n. 7, 1998; n. 9, 2001; n. 10, 2001, n. 11, 2003; n. 12, 2004; n. 13, 2005.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vida. In: SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). *Modernidades alternativas na America Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MARQUES, Reinaldo. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi – Revista de Estudos de Literatura, Juiz de Fora*, v. 4, n.2, p.29-37, jul./dez.2000.
- MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried. *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André. *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O Cabreiro Tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 22. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- O PERCEVEJO. *Revista de teatro, crítica e estética*. Dossiê: Ariano Suassuna. v.8. n 8.
- PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLAZA, Julio. *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- PLAZA, Julio. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- PINO, Claudia Amigo. (Org.) *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- PINO, Claudia Amigo; Zular, Roberto. *Escrever sobre o escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Leituras – Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa*, n. 2, p.19-33, 1988.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Valinhos: Editora Horizonte, 2006.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. 3. ed. revista. São Paulo: Educ, 2008.
- SALLES, Cecilia Almeida. Processo de criação e mídias contemporâneas. In: CIRILO, José; GRANDO, Ângela (Org.). *Mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. Curadoria de processo. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

SALOMÃO, Waly. *Babiliaques: alguns cristais clivados*, Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente universal. In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Roteiro para a leitura do *Romance d' Pedra do Reino* de Ariano Suassuna. In: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos (Org.). *A literatura na Paraíba ontem e hoje*. João Pessoa, Fundação Casa de José Américo, 1989, p. 89-103.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Da literatura popular ao teatro do Ariano Suassuna: recriação e transformação ideológica da personagem do malandro. In: OCTAVIO, José (Org.). *José Américo e a cultura nordestina*. João Pessoa: Casa de José Américo, 1983, p. 141-151.

SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther.(Orgs). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004

SOUZA, Eneida Maria de. Males do arquivo. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCORT, Gilda Neves (Orgs.). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SUASSUNA, Ariano. A pedra do reino/da obra de Ariano Suassuna. *Cadernos de filmagem do diretor* (v.1,2,3,4,5). Escrito por Luiz Fernando Carvalho. Diário de elenco e equipe. Escrito por Luiz Fernando Carvalho e outros. São Paulo: Globo, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

WALTY, Ivete. Leitura: sobrevivência e recursividade. In: SOUZA, Eneida Maria de. *et al.* (Org.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.219-225.

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

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ZULAR, Roberto. *No limite do país fértil* – os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2001.

ZULAR, Roberto. O que fazer com o que fazer. Algumas reflexões sobre o Me segura que eu vou dar um tropo de Waly Salomão. *Literatura e sociedade* 8 (Contemporânea). São Paulo: Nankim, 2005.