

Considerações sobre a abordagem genética da literatura para um novo conceito de texto

Yan Patrick Brandenburg Siqueira¹

Crítica Genética em perspectiva histórica: um resumo

OS ESTUDOS GENÉTICOS COMEÇAM NA FRANÇA, EM 1968, POR INICIATIVA DE LOUIS HAY E ALMUTH GRÉSSILLON. Nessa época, o Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) é coordenado por uma equipe de pesquisadores para organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine². Por parte de outro grupo, havia também o interesse de se estudar os manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert. Com o diálogo entre esses dois grupos, iniciando um segundo momento da história da CG, criou-se um laboratório específico de estudo dos manuscritos literários no CNRS: o Institut des Textes et Manuscrits (ITEM).^{3 4} No entanto, o termo Crítica Genética (CG) surgiu apenas depois, no início da década de 1980, com uma coletânea publicada por Louis Hay intitulada *Essais de Critique Génétique*.⁵ Quanto ao nome da disciplina, Cecília Almeida Salles explica que isso se deu devido a abordagem teórico-crítica do processo da gênese das obras de arte. O termo “gênese” é entendido na perspectiva de todos os sete dias necessários para a criação do mundo contidos no Livro de Gênesis. Assim como quem lê esses capítulos da Bíblia, tentando entender como se deu a criação do mundo do ponto de vista cristão, o geneticista não busca um ponto de origem da obra, mas tenta compreender o processo que a originou remetendo-se ao ponto de vista de seu criador: o artista.⁶

Gréssillon⁷ divide a história da CG em três momentos: o momento germânico-ascético (1968-1975), o associativo-expansivo (1975-1985) e o justificativo-reflexivo. Na primeira conjuntura, a maioria dos pesquisadores era germanista de formação e especialista com interesse em organizar os manuscritos do poeta Heine. Entretanto, faltava-lhes uma abordagem teórica da escrita. A expansão para outros países inicia-se por volta de 1975, com um diferencial: a busca por uma problemática geral da criação. Para Gréssillon, devido ao grande número de publicações, é o ano de 1985 que marca a entrada da CG nos circuitos literários oficiais.

É também no ano de 1985 que ocorre em São Paulo o “I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno”, evento que introduziu os estudos de CG no Brasil. O responsável por esse colóquio foi Philippe Willemart⁸, que na época já estudava os manuscritos de Gustave Flaubert, e

¹ Professor do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). Contato: yan.pbs@hotmail.com

² GRESILLON, A. *Alguns pontos sobre a história da crítica genética*. [online]. 1991, vol.5, n.11, p. 9.

³ SALLES, C. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008. p. 11.

⁴ Esse instituto ainda é atuante e mantém o *website* (<http://www.item.ens.fr/>) atualizado com informações sobre a organização de suas equipes de pesquisa e realizações de conferências com assuntos diversos, desde estudos epistolares até a gênese da autobiografia.

⁵ GRESILLON, A. *Alguns pontos sobre a história da crítica genética*. *Estud. av.* [online]. 1991, vol.5, n.11, p. 7

⁶ SALLES, C. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008. p. 26.

⁷ GRESILLON, A. *Alguns pontos sobre a história da crítica genética*. *Estud. av.* [online]. 1991, vol.5, n.11, p. 12

⁸ Segundo informação divulgada pela Associação de Pesquisadores de Crítica Genética (APGG) (2012): “A crítica genética foi introduzida no Brasil em 1985 por Philippe Willemart, professor de literatura francesa

tornou-se o pioneiro dos estudos genéticos no Brasil. No mesmo ano foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), que mais tarde, na década de 1990, criaria a revista *Manuscrita* dedicada aos estudos em CG e a sua divulgação em território nacional⁹.

Para Salles¹⁰, é a partir de 1990 que os estudos genéticos alargam seus horizontes, abrindo espaço para um caráter ainda mais transdisciplinar de seus estudos, que começam a vislumbrar outros campos artísticos, como o teatro, e também teóricos, como a semiótica. Assim, os estudos genéticos no Brasil inserem-se dentro de um contexto maior em que a transdisciplinaridade é característica recorrente nesse tipo de pesquisa.

Esse atributo foi discutido por Daniel Ferrer¹¹ em seu texto “A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá”. Nele o autor aponta que cada *corpus* escolhido para ser estudado possui um sistema que lhe é próprio, tornando-se difícil acreditar que é possível utilizar as mesmas ferramentas conceituais em diferentes pesquisas. Ocorre a possibilidade de o geneticista encontrar, em um único manuscrito, sistemas concorrentes ou antagônicos que podem não ser percebidos caso o estudioso se isole em uma só disciplina. No entanto, como também acredita Ferrer, o caráter transdisciplinar não é algo realmente novo e único:

A crítica genética, em seu surgimento, propunha o acompanhamento teórico-crítico do processo de criação na literatura; no entanto, já trazia consigo a possibilidade de explorar um novo campo transdisciplinar, que nos levaria a poder discutir o processo criador em outras manifestações artísticas. Essa ampliação dos estudos genéticos parecia já estar inscrita na própria definição de seu propósito e de seu objeto de estudo. Se os estudos genéticos tinham como objetivo compreender o processo de constituição de uma obra literária e seu objeto de estudo eram os registros do escritor encontradas nos manuscritos, esse campo de pesquisa deveria quase que necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra, pois processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam.¹²

Em 1992, Cecília Almeida Salles publica o livro *Introdução aos estudos genéticos*, em que se propõe a discutir fundamentos que possam ser usados para o estudo genético, inicialmente, nos manuscritos literários¹³. Com a preocupação da transdisciplinaridade, alguns anos mais tarde, em 1998, Salles lança o *Gesto inacabado: processo de criação artística* e aprofunda os estudos sobre o

na USP, que, depois de um pós-doc no ITEM, resolveu oferecer um curso de pós-graduação sobre o estudo dos manuscritos. Isso interessou diferentes pesquisadores, que já trabalhavam com arquivos, mas tinham dificuldade em articular esse material com a crítica literária” (2012).

⁹ SALLES, C. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008. p. 11.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹¹ FERRER, D. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 203-218.

¹² SALLES, C. CARDOSO, D. *Crítica genética em expansão*. *Ciência e Cultura*. [online]. 2007, vol.59, n.1, pp. 44. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000100019&script=sci_arttext. Acesso em: 12 mar. 2015.

¹³ Em “A crítica genética em expansão”, Salles (2007, p. 44) comenta sobre essa publicação frente à conjuntura geral da CG: “Em 1992, quando a primeira edição do livro *Introdução aos estudos genéticos* foi publicada, esses novos rumos já estavam, de certo modo, sendo delineados. Tinha-se discutido, ali, os estudos em crítica genética limitados ao manuscrito literário”. Nota-se que esses novos rumos, ou seja, os estudos transdisciplinares da disciplina, já existiam e viriam a ser concretizados mais tarde.

processo criativo e artístico de forma abrangente, ao citar exemplos de pintores, passando pela dramaturgia, a literatura e o cinema.

Já Philippe Willemart, o pioneiro dos estudos genéticos no Brasil, seguiu em uma linha que aproximou a CG da Psicanálise, um exemplo disso é o seu livro *Crítica genética e Psicanálise*. Outros trabalhos dele são igualmente importantes, como o *Universo da criação literária* e o *Bastidores da criação literária*, em que são discutidas algumas noções como o conceito de “escritor” e de “autor”, relacionadas ao processo de escrita literária.

Outras disciplinas já se dedicaram aos estudos sobre os manuscritos antes dos geneticistas. Importa ressaltar o diferencial no tratamento proposto pela CG:

Se a crítica textual tradicional – penso especialmente no conjunto composto pela Filologia e pela Edótica, com suas ciências auxiliares: a Paleografia, a Diplomática, a Codicologia, a Hermenêutica, etc. –, tinha por missão principal garantir ou restituir a forma e a mensagem originais de um texto ou documento que, pelos naturais problemas de conservação, reprodução ou transmissão, corriam risco de não se preservarem em sua integridade, a crítica genética moderna, embora não dispense tais recursos nem objetivos, quer principalmente “mapear” o percurso da escritura, com suas variantes, rasuras, emendas e toda sorte de modificações que configuram a “gênese” do texto como o espaço onde o escritor testa as muitas alternativas que o processo criativo, tanto como experiência pessoal quanto prática histórica e social da escritura, vai pondo diante de si.¹⁴

Ou seja, enquanto outras disciplinas preocupavam-se em reconstituir um determinado texto, procurando como era em sua origem, a CG investiga o percurso criativo, mas não só isso, deixado pelos manuscritos. Com essa preocupação, em 1992, Jean-Louis Lebrave¹⁵ escreve “Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da Filologia?”, em que diferencia a abordagem geneticista para o que propunha a Filologia. Explica que a última nasceu da preocupação de recuperar e tratar de textos da Antiguidade, cujos originais estão perdidos, e da constatação de que só é possível conhecer esses originais por meio de diversas cópias que chegaram até nós. O trabalho do filólogo é o de comparar esses manuscritos, que por vezes são tão diferentes entre si, já que foram produzidos à mão por vários copistas, e reconstituir a “pureza” do texto original por meio de habilidades de decifração e de transcrição altamente especializados. O primeiro diferencial entre o trabalho filológico e o geneticista está no conceito de *texto acabado*, que a CG virá a contestar e, em seu lugar, proporá o de *texto móvel* ou *inacabado*. E, ao invés de procurar uma origem do manuscrito, o geneticista estudará o processo criativo do artista a partir do conteúdo revelado em seus manuscritos.

Com essa metodologia, a CG também impulsionou os estudos dos bastidores de criação do cinema, das artes plásticas, da música, da arquitetura e até das ciências exatas – o que demonstra sua mobilidade para a relação entre diferentes campos. Pierre-Marc de Biasi, em 1993, no texto “O horizonte genético”, esclarece que há especificidades próprias que são inerentes a cada um desses estudos. Biasi¹⁶ dá um exemplo das artes plásticas. Na pintura, os esboços ajudam o artista a compreender a ideia da forma e fornecem um “esquema mental do trajeto a ser seguido”. Essas

¹⁴ BRANDÃO, R. Apresentação. In: ZULAR, R. (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 9.

¹⁵ LEBRAVE, J. Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da Filologia? In: ZULAR, R. (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 105.

¹⁶ BIASI, P. O horizonte genético. In: ZULAR, R. (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 237.

etapas de criação ocorrem, então, sobre o mesmo suporte material. A singularidade genética é que a pintura é seu próprio rascunho: os estratos são trabalhados de camada sobre camada até que se chegue ao resultado final. O geneticista que queira estudar as artes plásticas tem a necessidade de conhecer os diferentes materiais trabalhados e a diversidade de combinações de cores e de seus resultados. Isso demonstra que, assim como as artes plásticas, na abordagem dos manuscritos também se faz necessário trabalhar suas singularidades.

Podem parecer inviável realizar um estudo genético nos dias atuais, quando o escritor tende a abandonar a escrita à mão ou mesmo à máquina de escrever para digitar seus textos diretamente nos computadores. Marcia Ivana de Lima e Silva esclarece que essa preocupação está distante da realidade e manifesta uma visão otimista com as novas tecnologias em *Criação genética na era digital: o processo continua*. Para a autora, a diferença está apenas no suporte que, antes concretizado no papel, agora passou para a tela do computador. Ou seja, o processo é o mesmo, tendo em vista que o geneticista não estuda os manuscritos em si, mas a criação da qual eles são resultados¹⁷. O que pode resultar da era digital, se bem aproveitada para os estudos genéticos, é o melhor aproveitamento dos materiais deixados pelo escritor:

Imagino o dia em que numa solenidade de doação de espólio, os herdeiros entreguem o arquivo do escritor: sua CPU. Lá estarão contidos suas pesquisas, seus rascunhos, os originais, as músicas preferidas, os livros (até mesmo anotados), sua correspondência, suas fotos, enfim tudo o que hoje temos em suporte de papel. [...] Acima de tudo, permanecerá o processo de criação do escritor, seus passos cronometrados, restituídos à temporalidade, restando ao geneticista a interpretação dos rastros deixados no meio digital. O papel se foi, mas o processo ainda está lá. E isso é o que nos importa.¹⁸

No Brasil, a CG continua sendo de interesse para pesquisas diversificadas, e conta com o surgimento de novos grupos. No final da década de 1990, é criado o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética (NAPGG), com a união de três grupos que trabalhavam com o manuscrito literário em São Paulo: a equipe Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), coordenada por Telê Ancona Lopes; o Centro de Estudos de Crítica Genética (CECG) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), coordenado por Cecília Almeida Salles, e o Laboratório do Manuscrito Literário (LML), que tem como coordenador Philippe Willemart.¹⁹ Esse grupo deu origem a alguns trabalhos importantes, como a publicação *Criação em debate: ensaios de crítica genética* em 2002. Organizado por Roberto Zular, o livro traz publicações de especialistas brasileiros, como Philippe Willemart e Telê Ancona Lopez, e tradução de ensaios de Louis Hay e Almuth Grésillon.

Devido a essa multiplicidade de pesquisas, a Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) mudou de nome, e em 2002 tornou-se a Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APGG). A mudança se deu para receber esses diferentes pesquisadores, o que levou à

¹⁷ Além disso, a escrita à mão não foi totalmente abandonada. Há casos em que os escritores realizam rascunhos e planos antes de serem reescritos no computador. Um exemplo é o escritor Altair Martins, entrevistado por Silva, que prefere escrever no papel por considerar a escrita no computador fria e até mesmo burocrática.

¹⁸ SILVA, M; *Crítica genética na era digital: o processo continua*; Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 47, out./dez. 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/8552/6066>. Acesso em: 12 mar. 2015.

¹⁹ ASSOCIAÇÃO de Pesquisadores em Crítica Genética. 2012. Disponível em: http://apcg.com.br/?page_id=10. Acesso em: 18 mar. 2015.

própria mudança na direção da Associação. Segundo informações do *site* da instituição, até 2012, foram organizados nove congressos de crítica genética, e a *Revista Manuscrita* já passa de vinte e uma publicações. Há grupos de pesquisas em diversos Estados, como em São Paulo, Rio de Janeiro, Piauí e Espírito Santo.

Pressupostos de investigação

Um dos propósitos da CG é demonstrar que a obra de arte tem memória e, sendo assim, não nasce pronta, pois ela é resultado de um processo que exige investimento de tempo, dedicação e disciplina do artista. A CG não torna possível a visualização de todo o processo de criação, mas em contato com os indícios deixados pelo artista durante seu processo, interpreta as rasuras e rascunhos deixados pelo escritor e permite conhecer melhor o percurso criativo de determinada obra.²⁰

A pergunta central da CG é: “como é criada uma obra de arte?”. Para responder a isso, organiza os manuscritos deixados pelo escritor como documentos que registram a memória da criação artística. Encarando-os como indícios do percurso criativo do escritor, o geneticista tenta desvendar a obra em seu *vir-a-ser*, estuda a criação por dentro e busca uma história da formação da obra de arte. O objeto de estudo geneticista é, portanto, o “caminho percorrido pelos artistas para chegar (ou quase sempre chegar) às obras”.²¹

De certa forma, cada versão da obra possui autonomia, isto é, a obra publicada não servirá como base única para a interpretação. Dispondo de materiais raramente explorados na formação da leitura do texto, a CG abre espaço para uma pluralidade de sentidos de tudo que era visto enquanto sistema e compreendido como uma estrutura fixa. Sendo assim, pode-se, por exemplo, entender que aquilo que o escritor apaga pode ser uma concessão ao gosto dominante de determinado círculo literário, um gesto de obediência, seja moral, religioso ou científico. Ler os rascunhos é tentar compreender a gênese da criação literária de um autor e identificar que “cortes” ou “acréscimos” ao texto, em suas diferentes versões, podem ser interpretados pelo crítico.²²

Ao estudar as versões anteriores da obra publicada, a CG traça de forma hipotética um caminho linear que pode ter levado o escritor a tomar certas decisões.²³ De maneira a compreender os estudos genéticos, Louis Hay²⁴ instrui que é preciso, primeiramente, estudar o manuscrito, em seguida, a escritura e, por último, encontrar o texto inserido na abordagem geneticista.

Do manuscrito literário aos “documentos de processo”

Nesse sentido, Hay esclarece que a primeira virtude do manuscrito é oferecer um limite para o estudo da gênese. Também o considera uma ferramenta de limite material, mas não teórico, porque seu tratamento é múltiplo e, até mesmo, interdisciplinar. Ainda afirma que é o manuscrito que deve oferecer as possibilidades teóricas apropriadas para o estudo.

²⁰ SALLES, C. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008. p. 25.

²¹ *Ibidem*, p. 34.

²² WILLEMART, P. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pósmoderna?* São Paulo: Edusp, 1993, p. 11-13.

²³ SALLES, C. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008. p. 27.

²⁴ HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 42.

Dessa maneira, o manuscrito é encarado pela CG como uma testemunha conservadora de índices externos (históricos), como os materiais que o escritor utilizaria, como a antiga máquina de escrever, hoje substituída pelos computadores, e internos (individuais), que carregam os traços de tratamento do artista com sua arte. Uma especificidade de tratamento com os manuscritos pela CG está em sua dimensão interpretativa, pois interessa não só identificar os “rascunhos” deixados pelo escritor, mas interpretá-los de forma a compreender seu percurso criativo criado durante a escrita. Ou seja, o crítico genético deve entender seu material de trabalho como móvel, situando os documentos, sempre que possível, em movimento até chegar à obra publicada, e não como documentos estáticos e fechados em si.²⁵

Para o analista de CG, segundo Alfredo Bosi²⁶, as diversas versões do mesmo texto são postas lado a lado, ignorando o registro temporal de modo que “uma versão não será vista como causa da seguinte ou consequência da anterior. Com isso, entende-se que “a última vontade do autor valeria tanto quanto a primeira, a segunda ou a penúltima”²⁷. Desta maneira, pode não importar o caráter evolutivo do estudo desses manuscritos. O geneticista, ao procurar pistas do percurso criativo do escritor, terá de compreender que cada versão de um mesmo texto é uma de suas possibilidades, uma de suas possíveis concretudes em estado de *vir-a-ser*. Assim, o manuscrito é encarado como texto móvel e não fechado, ao mesmo tempo em que cada versão de um mesmo texto expressa uma das potencialidades do que a publicação poderia ter sido.

Hay²⁸ questiona: o manuscrito seria um traço de movimento do corpo que escreve ou um resquício do próprio pensamento? Será possível, por meio de um estudo psicológico dos rabiscos do escritor, chegar ao pensamento dele? Hay constata que nunca saberemos como, de fato, escreve-se. O manuscrito oferece a realidade dos aspectos gráficos, que não torna possível assegurar que acessamos a realidade do fluxo das operações mentais daquele que escreveu. Afinal, há sempre uma “caixa-preta” inacessível para quem se interessa em estudar os manuscritos, de modo que não interessa à CG averiguar como as decisões foram tomadas dentro da “mente” do escritor; mas compreender, por meio de um processo próprio de dedução, que os documentos permitem presenciar as decisões tomadas, os cortes realizados e as palavras substituídas, pois, identificando as mudanças, considerando o texto móvel, e não fechado, deduz-se qual foi o caminho – ou os caminhos – traçados pelo escritor até chegar à versão final da obra.

Apesar da dificuldade dos estudos psicologizantes, alertada por Hay, há trabalhos de qualidade que realizam esta aproximação. No Brasil, destaca-se Philippe Willemart com, a título de exemplo, seus estudos sobre a produção do conto “Herodias” de Gustave Flaubert. Após ter organizado e decifrado os 106 fólios do primeiro capítulo da narrativa, Willemart²⁹ aproxima os fatos constatados nos manuscritos das categorias psicanalíticas e elabora conceitos como o *inconsciente genético* e o *primeiro texto* como forma de explicar a narrativa do escritor francês.

Uma característica do manuscrito é que ele obriga os pesquisadores a levar em conta o aleatório e impõe-lhes uma reflexão sobre o heterogêneo. A natureza desses documentos é diversa: anotações, rabiscos, cortes, desenhos, gráficos. Planos e mudanças de percurso são apenas algumas das hipóteses que os críticos podem encontrar. A escritura, não mais linear, é ultrapassada por uma

²⁵ Ibidem, p. 96.

²⁶ BOSI, A. Nos meandros do manuscrito. In: WILLEMART, P. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Edusp, 1993, p. 12.

²⁷ WILLEMART, P. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Edusp, 1993, p. 12.

²⁸ HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 97.

²⁹ WILLEMART, P. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Edusp, 1993, p. 23

multiplicidade de códigos que leva o pesquisador a, muitas vezes, alterar seus hábitos metodológicos desde o primeiro contato com os materiais da CG³⁰.

O termo “manuscrito”, comum em outras disciplinas, foi substituído por Salles pelo conceito de *documentos de processo*, pois aquele não mais abarcaria a diversidade de materiais utilizados pela CG como possibilidades de seus estudos: as primeiras versões, os rascunhos, os desenhos e rabiscos, as anotações e os esboços caracterizam toda a multiplicidade de documento, e não apenas de manuscritos, que o geneticista pode encontrar. Esses vestígios materiais são o testemunho de uma criação enquanto processo que sinaliza toda a amplitude de ação do estudo genético. Segundo Salles³¹, esses documentos desempenham duas funções gerais no processo criador: o de armazenamento e o de experimentação.

A função de armazenamento é encontrada durante todo o processo criativo quando o artista *armazena* informações que funcionam como auxiliares na construção de sua obra. Assim, essa atividade se dá quando o geneticista encontra um acompanhamento metalinguístico do processo de criação, ou até mesmo pequenas reflexões e anotações como diários e correspondências.³² Por outro lado, a experimentação ocorre em operações de caráter preliminar e quando questões de natureza diversa são testadas durante o percurso de criação. São possibilidades do fazer artístico: algumas alternativas são descartadas, outras permanecem até o fim. O artista experimenta, por exemplo, uma particularidade de certa personagem; no entanto, pode abandoná-la, ou não, para enfatizar outra colocação dentro do enredo que considera mais importante. Essa experimentação também pode ser encontrada em roteiros, planos e rascunhos que o escritor traça para si mesmo como anotações que guiarão seu trabalho³³.

Colocado dessa maneira, percebe-se que a obra finalizada abandona o lugar central e torna-se apenas uma referência para os estudos. É importante destacar que a CG não pretende substituir a crítica de obra de arte, mas ampliar a visão sobre o objeto artístico. A obra é o elemento propulsor dos estudos genéticos; é a representação mais próxima do que o escritor buscava em seu processo de produção e, sendo assim, é o registro das tomadas de decisões pelas quais o artista optou durante seu processo criativo.³⁴ Ocorre, portanto, uma mudança de interesse da obra publicada para o estudo do trajeto criativo, baseada nos documentos de processo, que o escritor traçou até chegar ao produto final.

A abordagem dos documentos

A CG possui um caráter interdisciplinar devido à diversidade de teorias utilizadas em sua concepção. Sendo os documentos e o ponto de vista do geneticista que orientam a abordagem, pode-se pensar em uma multiplicidade de pesquisas até mesmo para um mesmo dossiê genético. O tratamento escolhido funciona como um filtro mediador entre o pesquisador e a pesquisa. Alguns exemplos dessa variedade são as possibilidades de se trabalhar com a Psicanálise lacaniana, a Semiótica peirceana ou, ainda, com a análise das relações transtextuais de Gérard Genette.³⁵

³⁰ HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 42.

³¹ SALLES, C. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 26.

³² SALLES, C. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008, p. 40.

³³ *Ibidem*, p. 41.

³⁴ *Ibidem*, p. 61.

³⁵ *Ibidem*, p. 78.

Essa variedade metodológica, ao mesmo tempo que possibilita entender o processo criativo de múltiplas formas e enriquece o debate, faz com que sejam necessários alguns princípios gerais que possam reger o objeto de estudo genético: a criação artística. Visto que os materiais demonstram o universo criador em seu movimento de elaboração até chegar à obra publicada, Salles³⁶ defende que a questão primordial e unificadora das pesquisas é a mobilidade do estudo geneticista. O crítico genético vê a obra de arte como um *gesto inacabado* e deve, portanto, lidar com a continuidade, enxergar que as versões de uma obra devem ser interpretadas de um ponto de vista dinâmico. Se a obra de arte tem uma memória, e uma história, é fundamental considerar que o objeto de estudo, complexo e variado, deve ser encarado como um todo orgânico e móvel.

Salles propõe um procedimento metodológico numa tentativa de unificar as diferentes abordagens de CG. O primeiro passo é a coleta de materiais. Essa primeira fase está sempre aberta pela possibilidade de se encontrarem novos dados que podem mudar o foco inicial da pesquisa: o geneticista deve considerar que seu ponto de partida, se tiver algum, pode ser alterado conforme os materiais surgirem. Com a expansão da CG em diversos campos, é difícil propor generalizações sobre como deve ser levada essa pesquisa. No entanto, é cabível presumir que tudo deve ser observado, e o objetivo não deve ser, necessariamente, a publicação desses materiais, mas a futura análise genética.³⁷

Com o dossiê montado, o crítico genético observa os materiais recolhidos e questiona-se: “o que esse material me oferece sobre o processo criativo do artista estudado? Que aspectos de seu processo criativo estão aqui evidenciados?”³⁸. Nesta etapa de observação, é inevitável que a subjetividade do geneticista interfira. Ou até mesmo antes dela: a preparação dos materiais de estudo possivelmente pode ser permeada pelo propósito da pesquisa, caso ele já exista de antemão.

Por fim, Salles³⁹ esclarece que, para não se deixar envolver demasiadamente, o geneticista procura por explicações, desvenda o possível processo criativo do escritor e busca o que há de singularidade nos materiais recolhidos. Seu ponto de partida é sua percepção desses documentos e o objeto de estudo é que lhe deve fornecer quais são as teorias que melhor cabem para a realização da pesquisa. Parte-se dos documentos para se chegar ao processo criativo; hipóteses são levantadas e testadas e, se concretizadas, tornam-se generalizações que gerenciam a pesquisa. Recomenda também que são as reflexões que interessam e as teorias devem ser usadas como “planos de fundo”, de modo que o dossiê genético não se transforme em simples ilustrações delas.

Do prototexto a um novo conceito de texto

Philippe Willemart⁴⁰ afirma que a CG se interessa pelo *prototexto*, o qual não é considerado, necessariamente, como a origem da obra literária. O geneticista, numa etapa inicial de seus estudos, constitui e organiza os materiais que tem em mãos e forma seu *dossiê de documentos de processo* ao qual irá se debruçar. Sistematizados os materiais, concebe-se o prototexto: um novo texto produzido dentro do discurso teórico-metodológico do geneticista. Ressalte-se que:

O prototexto não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que se encarrega de estabelecê-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo. Como

³⁶ Ibidem, p. 75.

³⁷ Ibidem, p. 67.

³⁸ Ibidem, p. 69.

³⁹ Ibidem, p. 76.

⁴⁰ WILLEMART, P. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Edusp, 1993, p. 16.

explica D. Ferrer (1998), o crítico genético constrói o prototexto a partir dos manuscritos, com a parcialidade de um ponto de vista crítico, necessariamente, seletivo.⁴¹

As formações do dossiê genético e, por consequência, do prototexto, são orientadas a partir do olhar do pesquisador. Como o recorte do material é feito a partir do que o geneticista quer e consegue ver, a subjetividade é inevitável na medida em que o propósito da pesquisa, após ter sido delimitado, norteia as possíveis interpretações que o pesquisador obterá. Como afirma Hay⁴², essa interpretação é sempre plural, pois sendo o prototexto⁴³ um objeto constituído, infere-se a possibilidade de admitir uma pluralidade de construções possíveis, dependendo do objetivo do geneticista.

Em 1972, o conceito de prototexto foi proposto por Bellemin-Noel e tornou possível dar uma unidade coerente ao conjunto de documentos estudados pela CG. Todavia, para Hay⁴⁴, o problema teórico do termo foi contrastar a diferença do texto publicado daquele em processo, o que ocasionou na oposição binária de “texto” e “não-texto”. Ao se propor estudar essa dissemelhança, Noel se baseou em critérios objetivos: a diferença fundamental estaria no fato de que o “texto” está acabado, portanto, publicado, já o prototexto se fundamentaria em sua própria história e, por seu caráter móvel, não serviria para o mesmo fim. Dessas afirmações, Hay pondera outras concepções que podem ser percebidas como pano de fundo: para que um texto seja “texto”, são necessários a vontade do autor de publicar, uma coerência interna que a torna possível de ser lida e, por último, o ato da leitura. Assim, tornam-se visíveis critérios maiores como autor, obra, leitor e uma socialidade, que é a inserção do texto na corrente da História. Mas é o caráter flutuante das normas culturais, percebidas pela diferença de épocas históricas, que esses critérios se tornam instáveis. O ato de leitura dos manuscritos literários, por exemplo, que também começam a ser publicados, mesmo contra a vontade de alguns autores, evidencia apenas uma das facetas dessa problemática.

Essas variantes de definições teóricas, acompanhadas de várias versões do mesmo texto e a vontade do autor de, mesmo após a obra publicada, retornar a alterá-la⁴⁵, fizeram com que Jacques Petit, em meados dos anos 1970, afirmasse: “o texto não existe”. Hay⁴⁶ esclarece que essa constatação resulta de uma dimensão particular dentro de uma perspectiva histórica da teoria do texto que questiona, em sintonia com a CG, o valor “fechado” do texto; bem como a diferenciação de “texto” e “não-texto” delimitadamente separados. Para depreender isso, Hay resgata uma breve história da teoria de texto, de forma a integrar a afirmação de Petit e compreendê-la em seu momento histórico.

⁴¹ SALLES, C. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008, p. 62-63.

⁴² HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 43.

⁴³ Na tradução dos trabalhos de Louis Hay, Cleonice Paes Barreto Mourão optou pelo termo “pré-texto”. Entretanto, como a maioria dos estudos utilizados para este trabalho se apoiam na tradução de “prototexto”, preferiu-se utilizar essa versão.

⁴⁴ HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 44.

⁴⁵ Essa vontade é tão perceptível em inúmeros artistas que Cecília Almeida Salles nomeou um de seus principais livros de estudos genéticos de “Gesto inacabado”, remetendo a esse desejo de, mesmo após a publicação e exposição da obra ao público, o artista ainda considerar que sua arte ainda necessita de acertos e, portanto, poderia ainda estar “inacabada”.

⁴⁶ HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 37.

A primeira definição do termo “texto” é constatada na Idade Média. No *Dicionário da Academia Francesa* de 1786, o texto é definido como “as próprias palavras do autor, considerada em relação às notas, aos comentários, às glosas”.⁴⁷ Deste modo, as primeiras concepções de texto são para diferenciá-lo dos aparatos que o envolvem. A formulação permanece durante anos e outras diferenciações são criadas, como a de texto para a tradução. Hay⁴⁸ dá o exemplo dos irmãos Grimm que em seu dicionário alemão, *Wörterbuch*, definem texto como aquele original, que se opõe à tradução por seu caráter “primitivo” de texto de origem.

Pouca coisa mudará até meados do século XX, quando surge uma nova teoria do texto. Os caminhos da pesquisa se propagam de diferentes formas em vários países de maneira que para prosseguir em qualquer investigação, a partir desse período, a maioria dos trabalhos deveriam apresentar previamente qual o conceito de texto que estaria adotando. Contudo, o que há em comum nessas novas teorias é a qualidade de texto imutável, puro e formal. Segundo Hay⁴⁹, essa unidade permanece como um cordão umbilical desde as origens e as primeiras aparições do conceito. Esse “fechamento do texto” só é questionado a partir de 1970; e a CG, estudando a relação entre texto e gênese, participa deste processo quando demonstra o árduo trabalho de escrita de um escritor e constata as diversas possibilidades para uma mesma produção textual. Assim, debruçando-se sobre a obra em seu *vir-a-ser*, compreende-se que o manuscrito deixado pelo escritor é o testemunho de que o fechamento do texto em uma unidade coerente pode ser questionado. Afinal, o que levaria um escritor a considerar seu texto pronto para a publicação depende de inúmeros fatores.

Nesta discussão, a CG também insere a figura do editor no debate, pois é ele o responsável pelos meios de publicação da obra literária devido ao poder de conceder ou inviabilizar a publicação e de, ainda, decidir sobre sua forma (o “remanejamento” do texto) e sua difusão. Com essa visão, é possível realizar uma separação conceitual entre “texto” e “livro”, considerando a importância desta visão para compreender o processo de criação literária como um todo, e concordar com Hay⁵⁰, quando este afirma que “não é o texto que o leitor tem nas mãos: é o livro”. Isso demonstra que após o término da atividade escrita pelo escritor, inicia-se outro processo: a editoração, quando é decidida a capa, o material gráfico de impressão, a fonte do texto, o número de caracteres da orelha – assim, o “texto” torna-se o “livro” propriamente dito e se torna capaz de ser lido por uma diversidade de leitores.

“Um poema nunca está acabado, somente abandonado”. Essa frase conhecida de Paul Valéry ilustra bem o que Hay⁵¹ constata: a publicação não fecha o livro. São vários os autores que, mesmo após a publicação, sentem o que Mario de Andrade chamou de *doença estética da imperfeição*.⁵² Para o poeta, a arte é uma doença que leva o artista a tentar alcançar, por meio da criação, algo que só existe em sua imaginação como uma miragem. Essa plena insatisfação com a própria obra de arte levaria o escritor a sempre fazer outra como forma de saciar o que a anterior não conseguiu. Hay ainda ilustra duas formas básicas que levariam um escritor a terminar uma obra e a publicá-la: a realização, que pode não durar muito, como aponta Mario de Andrade, ou o abandono, como comenta Valéry em sua célebre frase.

⁴⁷ Apud HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 37.

⁴⁸ HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 38.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 27.

⁵¹ *Ibidem*, p. 26.

⁵² SALLES, C. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 38.

Essas reflexões levam à dedução de um processo de inacabamento do texto e à relativização de seus conceitos e delimitações terminológicas. Frente a essa inconsistência, Claudia Amigo Pino⁵³ propõe pensar uma *estética de um texto inacabado*, de forma que substituiu a dicotomia “texto e não-texto” por “texto acabado e texto não acabado”. Com esse objetivo, e apoiando-se nos estudos de Lebrave⁵⁴, a autora parte da textualidade, isto é, das características que um texto necessita para que seja considerado um texto. Essas qualidades são em total de sete:

a *coesão* (no nível da superfície de relações gramaticais); a *coerência* (no nível dos conceitos e das relações entre eles); a *intencionalidade* (atitude do produtor do texto que quer formar um texto coeso e coerente a fim de responder à sua vontade, que é a de expandir um saber ou atingir uma meta dada em um plano); a *aceitabilidade* (simétrica à característica precedente, a atitude do receptor do texto); a *informatividade* (quantidade de informação contida em um texto); a *situacionalidade* (pertinência de um texto em uma situação comunicativa dada) e a *intertextualidade* (relação de dependência entre o texto e outros textos anteriormente recebidos).⁵⁵

A partir dessas ponderações, Pino começa a refletir sobre essas qualidades para pensar o texto literário e encontra nítidas diferenças. O primeiro é a intencionalidade, problemática já demonstrada quando se fala na intenção de um autor publicar seu texto literário, quando ocorrem publicações póstumas e, até mesmo, contra a vontade expressa em testamentos ou documentos. Entretanto, pode-se pensar a intencionalidade na literatura de forma simples, quando alguém, seja o escritor, um parente dele ou até o editor, decide publicar o texto produzido – assim, encontraríamos a intenção da publicação.

Outro critério também controverso é o da aceitabilidade. Pino⁵⁶ cita o caso do poeta Mallarmé, pouco lido por seus contemporâneos, e só bem aceito em circuitos literários muito tempo depois. Deste modo, a aceitabilidade de um texto literário pode ser imediata ou demorar anos para acontecer. Isso se dá pelo fato de que a literatura pode exigir uma capacidade de apreensão de novos códigos que o leitor de seu tempo desconhece ou não se interessa ainda em “aceitar” a recebê-lo.

Já os critérios de informatividade e de situacionalidade não colaboram para pensar a literatura. Para a pesquisadora, teríamos que repensar o conceito de informação para a literatura, o que nos afastaria do objeto literário; afinal, qualificar um alto ou baixo grau de informatividade quando se fala em textos literários, em face a tantas variantes, pode não colaborar para defini-los. Por fim, a intertextualidade, em termos literários, poderia ser pensada como uma forma de criar referências, um possível jogo com a tradição literária, ou até mesmo como uma maneira de delimitar as expectativas de leitura.

Entender esse sistema ajuda a compreender as possíveis características de um texto literário acabado. Em primeiro plano, descarta-se a intencionalidade por parte do autor, como já exposto, para concluir que o texto literário acabado “deve ser tomado como um sistema instável, feito de elementos não-estáveis, que seja inteligível pelo leitor”⁵⁷. Pino, no entanto, visualiza uma

⁵³ PINO, C. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 209.

⁵⁴ Claudia Amigo Pino opta por seguir as delimitações do trabalho de Lebrave como forma de não se perder na “infinidade” de possibilidades teóricas, e divergentes, sobre as características da textualidade muito exploradas no campo linguístico. Optou-se por fazer o mesmo movimento de forma a apresentar, como a autora, somente fundamentos funcionais para trabalhar com o conceito de texto inacabado.

⁵⁵ PINO, C. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 209.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 210.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 201.

problemática dessa definição, porque lhe falta qualquer referência à ficcionalidade, matéria-prima da literatura. Citando Gérard Genette, que se preocupou não em definir a obra literária, mas apenas um campo dela, a narrativa, a autora oferece uma nova definição que integra a concepção de ficção que havia faltado. Assim, chega-se ao conceito de *texto acabado narrativo* entendido como “uma representação (ou sistema de representações) estável, consistente nas categorias narrativas propostas, coerente em sua poética, em diálogo com a tradição literária, inteligível para o leitor diacrônico e independente das circunstâncias de sua emissão”.⁵⁸

Após compreender o texto literário acabado, mesmo retendo-se ao narrativo, torna-se possível, por meio da negação de alguns de seus critérios, entender melhor o texto literário não acabado. Ele poderia ser definido como inconsistente e instável, já que seu sistema não é compreendido como um todo único, o que acarreta em sua qualidade de ininteligibilidade para o leitor, e dependente de suas circunstâncias de produção. Pino⁵⁹ analisa esses pressupostos no romance policial *53 jours* do francês Georges Perec. Em seu estudo, observa que há certa inconsistência neste romance, que considera fragmentado e com uma multiplicidade de narrativas que não são concluídas.

No entanto, lembra que o próprio livro “brinca” com o manuseio de um manuscrito, partindo de um personagem que é escolhido para desvendar o desaparecimento de um escritor. A única pista são seus manuscritos inacabados que conduzem a uma obra não finalizada. Mas o próprio livro estudado, o *53 jours*, sinaliza para seu inacabamento, pois, sendo publicado postumamente, Perec jamais o teria terminado. Por isso, essa inconsistência é passível de ser entendida como parte significativa na construção da poética do romance como um todo.

Observando como se dá a contradição dos critérios levantados para pensar um texto acabado como um texto inacabado, Pino⁶⁰ observa que há particularidades que variam em cada texto – e em cada manuscrito – para averiguar a estética geral do inacabado. De forma geral, pode-se dizer que o inacabado não é só a negação dos critérios apresentados, mas apresenta exatamente questionamentos desses fatores concretos e de sua relativização, como a representação ainda estável, inconsistente, que pode ser coerente ou incoerente em sua poética, como observado no livro do escritor francês.

Diante dessa multiplicidade teórica acerca do termo, Hay⁶¹ opta por não usar mais o conceito de Texto (no singular), mas o de Textos (no plural), diferenciação também que sinaliza para seu inacabamento. E para ir além da dicotomia “texto” e “não-texto”, ou como pode sugerir Pino, de “texto acabado” e “não acabado”, Hay⁶² altera o vocábulo e muda sua abordagem, discutindo sobre a “escritura” e o “escrito”. Segundo o autor, “a escritura não vem se consumir no escrito”, ou seja, a última versão da escrita, por si só, não torna possível compreender toda a gama de possibilidades que lhe ocorreram durante seu processo de escritura. Hay⁶³ oferece como exemplo o caso de Kafka, que diz ser “impossível dizer tudo e impossível não dizê-lo”, frase que mostra a incapacidade do artista de atingir totalmente seu objetivo e alcançar plenamente a satisfação com sua criação artística.

⁵⁸ Ibidem, p. 211.

⁵⁹ Ibidem, p. 212.

⁶⁰ Ibidem, p. 214.

⁶¹ HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 46.

⁶² Ibidem, p. 51.

⁶³ Ibidem, p. 26.

Conclusões

Diante dessa variedade teórica, constata-se a diversidade conceitual e de perspectivas disciplinares que o crítico genético de literatura pode adotar. Interessa notar, no entanto, que essas diferentes possibilidades não se anulam, mas se integram em um todo panorâmico como se fossem galhos de uma mesma árvore – da qual a Crítica Genética é o caule e a raiz é a literatura. Verifica-se também a importância desses estudos para a própria definição do que é literatura, do que seja considerado um texto literário, acabado ou inacabado, e como ainda são possíveis novos estudos a partir da renovação da própria teoria no atual contexto tecnológico. De todo o modo, embora a conceituação dos termos seja sempre limitada, o “texto” torna-se um *possível necessário* – e o ato de escrever é, portanto, um gesto inacabado.

Referências

- ASSOCIAÇÃO de Pesquisadores em Crítica Genética. 2012. Disponível em: http://apcg.com.br/?page_id=10. Acesso em: 18 mar. 2015.
- BIASI, P. O horizonte genético. In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 219-252.
- BOSI, A. Nos meandros do manuscrito. In: WILLEMART, P. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Edusp, 1993. p. 9-14.
- BRANDÃO, R. Apresentação. In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 9-12.
- FERRER, D. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 203-218.
- GRESILLON, A. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. [online]. v. 5, n. 11, p. 7-18. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a02.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2014
- HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- LEBRAVE, J. Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da Filologia? In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 97-146.
- PINO, C. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- SALLES, C.; CARDOSO, D. Crítica genética em expansão. *Ciência e Cultura*. v. 59, n. 1, p. 44-47, 2007. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252007000100019&script=sci_arttext. Acesso em: 12 mar. 2015.
- SALLES, C. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.
- SALLES, C. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SILVA, M. *Crítica genética na era digital: o processo continua*; Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 43-47, out./dez. 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/8552/6066>. Acesso em: 12 mar. 2015.
- WILLEMART, P. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Edusp, 1993.

Recebido em: 27 de julho de 2019

Aceito em: 11 de setembro de 2019