

La antepelícula A antipelícula
Como marco epistemológico Como marco epistemológico
de los procesos creativos dos processos criativos
cinematográficos cinematográficos

Si el objetivo de la crítica genética ha sido siempre, desde su origen, aprehender el proceso de construcción literaria, y su objeto de estudio las huellas dejadas por el escritor en el manuscrito, entonces debe, necesariamente, romper la barrera literaria y expandir sus límites más allá de la palabra¹. Con este número especial, dedicado al cine, lo que pretendemos es ahondar en el proceso creativo audiovisual y reconocer esos gestos y documentos que dejan el rastro en expresión artística que supone el cine.

Cuando hablamos de crítica genética aparecen categorías como *antetexto*², boceto, anotaciones, *estética del movimiento creador*³, proceso creativo, obra inacabada u obra en curso; toda ellas remiten a lo que Cecilia Salles denomina *documentos de proceso*⁴, por lo que resulta llamativo el escaso abordaje desde la crítica genética para el estudio del proceso creativo audiovisual, en tanto el cine se nutre de múltiples áreas en las que sus creadores van desplegando sus materiales de preparación de trabajo y van definiendo la obra en desarrollo. Al mismo tiempo, podemos decir, como

Se desde sua origem, o objetivo da crítica genética sempre foi apreender o processo de construção literária, e o seu objeto de estudo os vestígios deixados pelo escritor no manuscrito, então deve necessariamente quebrar a barreira literária e expandir os seus limites para além da palavra¹. Com este número especial, dedicado ao cinema, o nosso objetivo é mergulhar no processo audiovisual criativo e reconhecer gestos e documentos que deixam um rasto na expressão artística que o cinema representa.

Quando falamos de crítica genética, aparecem categorias tais como *antitexto*², esboço, anotações, *estética do movimento criativo*³, processo criativo, obra inacabada ou em curso; todas elas se referem ao que Cecilia Salles chama por *documentos de processo*⁴. É, portanto, impressionante que haja pouca abordagem desde a crítica genética para os estudos do processo criativo audiovisual, uma vez que o cinema é alimentado por múltiplas áreas onde os criadores desdobram os seus materiais preparatórios e definem o trabalho em curso. Ao mesmo tempo, de acordo com Lourerio Chaves dos cadernos de Beethoven em relação a

¹ SALLES, C. *Crítica Genética - Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

² VAUTHIER B. ¿Crítica textual? ¿Critique génétique? ¿Filologia d'autore? Edición de manuscritos hispánicos contemporáneos e hispanismo (inter)nacional. In: **Lo que los archivos cuentan/ 2**. Montevideo: Departamento de la Biblioteca Nacional de Uruguay, 2013, p. 26.

³ SALLES, C. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. Sao Paulo: PAPESP y Annablume, 1998, p.25.

⁴ Ibidem, p. 17.

Loureiro Chaves de los cuadernos de notas de Beethoven en relación con la *protocrítica genética* de la música⁵, que el cine siempre ha tenido una línea de investigación subterránea para intentar explicarse desde el proceso creativo: lo que podríamos llamar una *protocrítica genética del cine*. Ya sea al introducir el cine dentro del cine, en películas como *La noche americana* (François Truffaut, 1973) o *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly y Stanley Donen, 1952), o directamente en documentales, por ejemplo, en la película *Lost in La Mancha* (Louis Pepe & Keith Fulton, 2002) tomando el proceso creativo como objeto de estudio. Otro fenómeno reseñable es el *remake*, que en numerosas ocasiones toma la película anterior como un boceto o inspiración de la nueva versión. El caso más radical lo podemos encontrar en *Fanny Games* (2007) de Michael Haneke, donde el director realiza una versión de su propia película, rodada en 1997, recreando todos los planos que había utilizado anteriormente, pero con un espacio y actores y actrices diferentes.

Sin embargo, los esfuerzos más importantes de recorrido del gesto creativo quizás hayan sido experiencias que han recuperado la *estética del movimiento creador* reflejada en *documentos en proceso*, como es el caso de la reconstrucción de una obra inacabada, *¡Qué viva México!* de Eisenstein, por Grigori Alexadrov en 1979. Lo interesante de esta propuesta, en relación con la crítica genética, es que el montaje de la película se reconstruyó a partir del material encontrado y de las anotaciones, esquemas de la

protocrítica genética da música⁵, podemos dizer que o cinema sempre teve uma linha subterrânea de investigação para tentar explicar-se a si próprio a partir do processo criativo: o que poderíamos chamar de *protocrítica genética do cinema*. Quer introduzindo o cinema no cinema, em filmes como *American Night* (François Truffaut, 1973) ou *Singin' in the Rain* (Gene Kelly e Stanley Donen, 1952), ou diretamente em documentários, por exemplo, no filme *Lost in La Mancha* (Louis Pepe & Keith Fulton, 2002), tomando o processo criativo como objeto de estudo. Outro fenômeno notável é o *remake*, que em numerosas ocasiões toma o filme anterior como um esboço ou inspiração para a nova versão. O caso mais radical pode ser encontrado em *Fanny Games* (2007), de Michael Haneke, onde o realizador faz uma versão do seu próprio filme, rodado em 1997, recriando todos os planos que tinha utilizado anteriormente, mas com um espaço diferente e diferentes atores e atrizes.

No entanto, talvez os esforços mais importantes para rastrear o gesto criativo tenham sido experiências que recuperaram a *estética do movimento criador* refletida em documentos em processo, como no caso da reconstrução de uma obra inacabada, Eisenstein *Que viva México!*, por Grigori Alexadrov em 1979. O que é interessante nesta proposta, em relação à crítica genética, é que a montagem do filme foi reconstruída a partir de material encontrado e de anotações, esboços da estrutura narrativa,

⁵ LOUREIRO CHAVES, C. G. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. **Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição**, Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande, 2012, p. 241.

estructura narrativa, dibujos y otros documentos dejados por el director antes de morir⁶.

Otro ejemplo claro es el de los denominados *appunti* filmicos de Pasolini, que responden a un sistema de documentación para sus películas, pero que hicieron emerger un acabado cinematográfico, de tanta potencia estética y de investigación que convirtió a estos borradores en obras con valor artístico propio⁷. Desde este punto de partida, también proponemos dar valor a los *documentos de proceso* como herramienta para esclarecer el sentido del proceso creativo. Un ejemplo claro lo hemos encontrado, en nuestras recientes investigaciones, cuando, repasando los materiales de trabajo que había dejado la montadora Teresa Font en la filmoteca española, nos hemos dado cuenta de que durante la época analógica los montadores de imagen asumían la labor de montadores de sonido, aunque no aparecieran en créditos o el crédito lo tuviera otra persona. Estos documentos también revelaron, por ejemplo, que muchos resultados finales están decididos en la sala de montaje o que, incluso, algunos textos también se escribieron durante el proceso de edición. Lo que nos explican estos casos concretos es que hay dos líneas paralelas para entender la crítica genética del cine, el metacine de los procesos creativos y la revalorización de los materiales de proceso para

desenhos e outros documentos deixados pelo realizador antes da sua morte⁶.

Outro exemplo claro são os *appunti* filmicos de Pasolini, que respondem a um sistema de documentação para os seus próprios filmes, mas que deram origem a um acabamento cinematográfico de tal poder estético e de investigação que estes esboços se tornaram obras de valor artístico por direito próprio⁷.

A partir deste ponto de partida, propomos também dar valor aos documentos de processo como um instrumento para esclarecer o significado do processo criativo. Encontrámos um exemplo claro disto na nossa recente investigação quando, revendo o material de trabalho deixado pela montadora espanhola de cinema Teresa Font, na Filmoteca espanhola. Percebemos que durante a era analógica os montadores da imagem assumiam o trabalho dos montadores de som, mesmo não aparecendo nos créditos, ou então o crédito era dado a outra pessoa. Estes documentos revelaram também, por exemplo, que muitos resultados finais são decididos na sala de edição, ou que alguns textos também foram escritos durante o processo de montagem. O que estes casos concretos nos explicam é que existem duas linhas paralelas para a compreensão da crítica genética do cinema, do meta-cinema nos processos criativos e da revalorização dos

⁶ Si el lector quiere profundizar en este tema, lo hemos desarrollado más ampliamente en otro número de esta misma revista en CUCINOTTA, C., & RAMÉ, J. (2020). Crítica genética en perspectiva: dibujos y montajes de ¡Que viva Mexico!, de Sergei Eisenstein . In: **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (42), 89-103. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i42p89-103>

⁷ Estos documentales son, por ejemplo, *Supralluoghi in Palestina per il film "Il vangelo secondo Mateo"* (1964), *Appunti per un film sull'India* (1968) y *Appunti per un'orientade africana* (1970).

el entendimiento de la experiencia artística fílmica.

El cine involucra a diferentes creadores, de ahí la importancia de los materiales estéticos y de una explicación de los modos de producción, donde las diferentes profesiones aportan un entendimiento concreto de la creación final. Las áreas que contribuyen a la materialización de una película abarcan diferentes lenguajes: desde la escritura de guiones, pasando por la elaboración de storyboards, bocetos, recortes y collages, hasta la producción de maquetas de diferentes dimensiones y materiales como muestras de telas para el vestuario. Así, desde los términos de Vauthier, podemos hablar de la existencia de una *antepelícula*, un marco epistemológico para los procesos creativos cinematográficos, que se despliega en los escritos, bocetos, notas y dibujos de directores como Eisenstein, Fellini o Godard, pero también en el rastro creativo que dejan otros profesionales. Ya adelantó esta idea Jaques Aumont en su libro *Teorías de los cineastas*⁸ cuando explicaba que en su análisis, ceñido a los materiales que permiten reflexionar sobre el proceso creativo desde el realizador, “habría sido posible una opción más amplia, y que podría haberme interrogado por las aportaciones teóricas e directores de fotografía, guionistas, productores e incluso montadores”⁹. Además, en el caso del cine, la investigación genética debería buscar siempre la interdisciplinariedad, como se propone ya en el dossier del número 19 de *Manuscrita*

materiais de processo para a compreensão da experiência cinematográfica artística.

O cinema envolve diferentes criadores, daí a importância dos materiais estéticos e de uma explicação dos modos de produção, onde os diferentes ofícios trazem uma compreensão concreta da criação final. As áreas que contribuem para a materialização de um filme cobrem diferentes linguagens: desde a escrita de roteiros a *storyboards*, esboços, recortes e colagens, à produção de modelos de diferentes dimensões e materiais como amostras de tecido para os figurinos. Assim, nos termos de Vauthier, podemos falar da existência de um *antifilme*, um quadro epistemológico para processos criativos cinematográficos, que se desdobra nos escritos, esboços, notas e desenhos de realizadores como Eisenstein, Fellini ou Godard, mas também no rasto criativo deixado por outros profissionais. Jaques Aumont já avançou esta ideia no seu livro *Teorias dos cineastas*⁸ quando explicou que na sua análise, limitada aos materiais que permitem uma reflexão sobre o processo criativo do ponto de vista do cineasta, “teria sido possível uma opção mais ampla, e que eu poderia ter questionado as contribuições teóricas dos realizadores de fotografia, argumentistas, produtores e até montadores”⁹. Além disso, no caso do cinema, a investigação genética deve sempre procurar a interdisciplinaridade, como já proposto no dossiê do número 19 da *Manuscrita* editado por Mónica Gama, Claudia Amigo Pino e Josette Monzani¹⁰.

⁸ AUMONT, J. *Teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós, 2004

⁹ *Ibidem*, p. 13.

editado por Mónica Gama, Claudia Amigo Pino y Josette Monzani¹⁰.

Por otro lado, descubrimos cómo en el cine no suelen conservarse esos materiales de creación, considerados desechables por la mayoría de los profesionales del cine. Es sorprendente cómo se pierden para siempre las notas y bocetos de figurinistas, montadores, ayudantes de dirección... materiales que resultan fundamentales para entender el proceso creativo en el cine. Así, el rescate de los materiales permite la existencia de materializar una morfología de la creación, manteniendo todas las perspectivas iniciales y de desarrollo contenidas en los documentos. En consecuencia, como veremos en los artículos que se incluyen en este número especial, el cuerpo, los objetos, los sonidos, el tiempo y el movimiento se convierten en conceptos fundamentales para la comprensión de los procesos cinematográficos.

Los textos que a continuación presentamos se pueden dividir en dos categorías: por un lado, aquellos que ponen el foco en los documentos que muestran el rastro de la obra en marcha y, por otro, los que lo hacen en el reconocimiento del gesto estético dentro del proceso creativo.

En el primer grupo encontramos el texto "Os metafilmes do inacabado: rastros e processos de filmes fantasmáticos", de Felipe Muanis, que inaugura el dossier. Su reflexión sobre lo metacinematográfico ahonda en esta idea de un arte que se representa a sí mismo, pero que en este caso quiere dar importancia a las obras inacabadas. Muanis despliega una taxonomía,

Por outro lado, descobrimos que no cinema estes materiais criativos, considerados descartáveis pela maioria dos profissionais do cinema, não são normalmente preservados. É surpreendente como notas e esboços de figurinistas, montadores, assistentes de realização etc., materiais que são fundamentais para compreender o processo criativo no filme, se perdem para sempre. Assim, o salvamento dos materiais permite a existência de uma morfologia de criação a materializar, mantendo todas as perspectivas iniciais e de desenvolvimento contidas nos documentos. Consequentemente, como veremos nos artigos incluídos neste número especial, o corpo, os objetos, os sons, o tempo e o movimento tornam-se conceitos fundamentais para a compreensão dos processos cinematográficos.

Os textos apresentados no dossiê podem ser divididos em duas categorias: por um lado, os que se centram nos documentos que mostram os traços da obra em curso e, por outro, os que se centram no reconhecimento do gesto estético no âmbito do processo criativo.

No primeiro grupo encontramos o texto "Os metafilmes do inacabado: rastros e processos de filmes fantasmáticos", de Felipe Muanis, que abre o dossiê. A sua reflexão sobre a metacinematografia mergulha nesta ideia de uma arte que se representa a si própria, mas que neste caso quer dar importância às obras inacabadas. Muanis implanta uma taxonomia, baseada na

¹⁰ Gama, M.; Pino, C. A.; Monzani, J. (Eds) (2010). **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, 19. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177675>.

que parte de la categoría de film fantasmático, en la cual emergen diferentes formas de entender, desde el audiovisual, el estudio genético de la creación fílmica: películas esbozos (filmes esboços), películas sobre obras inacabadas (filmes sobre obras inacabadas) y películas híbridas de los dos modelos anteriores.

Complementando esta idea de los metafilmes, el texto de Daniel Rojas da Silva, "Audiovideonota: o audiovisual como registro de um processo de criação em percurso", analiza el caso de los diarios fílmicos de Jonas Mekas, donde se toma el audiovisual propiamente como *documento de proceso*. Este texto, además añade un aspecto de la experiencia estética que es la propia experiencia, ya que el autor relaciona los modos de hacer de Mekas con los suyos propios, dando otra perspectiva al análisis del proceso creativo. Silva se centra en la obra *Song of Avignon* (1998) como paradigma del uso del audiovisual como reflexión sobre el propio hecho creativo, haciendo un análisis desde la crítica genética en combinación con la idea de la creación artística como herramienta de epistemológica.

El tercer texto de este primer grupo, "Biblia: documento genealógico del entramado ficticio", de Juan Manuel Díaz Lima, da valor a un *documento de proceso*, que no suele tomarse en cuenta a la hora de abordar el estudio y análisis de las series de ficción, las "biblias", donde las series marcan las propias "directrices que permiten la continuidad, tanto formal (tramas-estructuras) como argumental (tema) de los sucesivos guiones (episodios, capítulos), desarrollados a partir del proyecto presentado". Lima destaca la "biblia" como *texto sinóptico*,

categoría de filme fantasmático, na qual surgem diferentes formas de compreender o estudo genético da criação cinematográfica: filmes esboços, filmes sobre obras inacabadas e filmes híbridos dos dois modelos anteriores.

Complementando esta ideia de metafilmes, o texto de Daniel Rojas da Silva, "Audiovideonota: o audiovisual como registo de um processo de criação em percurso", analisa o caso dos diários cinematográficos de Jonas Mekas, onde o audiovisual é tomado propiamente como um documento de processo. Este texto acrescenta também um aspecto da experiência estética que é a própria experiência, uma vez que o autor relaciona os modos de fazer de Mekas com os seus, dando uma outra perspectiva à análise do processo criativo. Silva concentra-se no trabalho *Song of Avignon* (1998) como paradigma da utilização do audiovisual como reflexão sobre o próprio ato criativo, analisando-o do ponto de vista da crítica genética em combinação com a ideia da criação artística como instrumento epistemológico.

O terceiro texto deste primeiro grupo, "Bíblia: documento genealógico del entramado ficticio", de Juan Manuel Díaz Lima, dá valor a um documento de processo, que normalmente não é tido em conta ao abordar o estudo e análise das séries de ficção, as "bíblias", onde as séries marcam as "orientações que permitem a continuidade, tanto formal (tramas-estructuras) como argumentativa (tema) dos sucessivos roteiros (episódios, capítulos), desenvolvidos a partir do projeto apresentado". Lima destaca a

“documento de trabajo”, y texto patrón de cada etapa inherente al proceso de creación de las series de ficción, centrándose en ejemplos concretos para dar una visión de la investigación pegada a un proceso creativo particular, el de las series *Médico de familia* y *Hospital Central*. Así, este documento, como explica Lima, se convierte en una crónica del proceso creativo, donde queda clara la estructura y metodología de trabajo, definiendo un modo de producción.

Por último, el artículo de Rodrigo dos Santos Estorillio, “Bandersnatch: una crítica de proceso”, plantea una reflexión en torno a la creación hipertextual. Tomando como ejemplo la experiencia interactiva, en una vuelta de tuerca de la serie *Black Mirror*, del largometraje *Bandersnatch* (David Slade, 2018), analiza sus *documentos de proceso*. En consecuencia, el autor enfrenta la crítica genética de la escuela francesa con la crítica de proceso, ya que el estudio de estas obras participativas implica una profundización no solo en los materiales de la obra en marcha, sino también en los producidos después del resultado, lo cual resulta sumamente evidente en una película interactiva.

Dentro de la segunda categoría nos encontramos con el artículo de Alfonso Palazón Meseguer, “El trabajo del cuerpo en la representación del cine documental”. El texto alude a una metodología donde el foco para entender el proceso creativo se centra en un aspecto material, el cuerpo. A partir de la categorización entre el *solo mi cuerpo*, el *cuerpo como objeto de violencia* y como *la piel en su evolución*, convierte a la imagen del ser humano en un *documento en proceso*, de tal forma que el

"bíblia" como um *texto sinóptico*, "documento de trabalho", e texto padrão para cada etapa inerente ao processo de criação de séries de ficção, concentrando-se em exemplos específicos para dar uma visão da investigação ligada a um processo criativo particular, o das séries *Médico de família* e *Hospital Central*. Assim, este documento, como Lima explica, torna-se uma crónica do processo criativo, onde a estrutura e metodologia de trabalho é clara, definindo um modo de produção.

Finalmente, o artigo de Rodrigo dos Santos Estorillio, "Bandersnatch: uma crítica de processo", oferece uma reflexão sobre a criação hipertextual. Tomando como exemplo a experiência interativa, numa reviravolta na série *Black Mirror*, do longa-metragem *Bandersnatch* (David Slade, 2018), ele analisa os seus documentos de processo. Assim, o autor confronta a crítica genética da escola francesa com a crítica de processo, pois o estudo destas obras participativas envolve um aprofundamento não só dos materiais da obra em curso, mas também dos produzidos após o resultado, o que é mais evidente num filme interativo.

Dentro da segunda categoria encontramos o artigo de Alfonso Palazón Meseguer, "O trabalho do corpo na representação do filme documental". O texto alude a uma metodologia onde o foco para compreender o processo criativo está centrado num aspecto material, o corpo. Da categorização do corpo como *o meu único corpo*, *o corpo como objeto de violência* e como *a pele na sua evolução*, ele transforma a imagem do ser humano num documento em processo, de tal forma que o gesto emerge como uma

gesto emerge como expresión creativa y deja el rastro de una poética audiovisual propia. Existe así, en palabras de Lukács, una antropomorfización ¹¹ artística a través del discurso del cuerpo.

En la misma línea, pero en este caso dentro del cine de ficción, encontramos a continuación la propuesta de Luiza Rosa, una entrevista a Tiche Vianna, en la cual se despliega el proceso creativo de interpretación llevado a cabo en la colaboración con el realizador Luiz Fernando Carvalho. La interpretación, a través del cuerpo, se convierte en un material con el que trabajar después en la puesta en escena, un documento de proceso cristalizado en los gestos filmados. Al mismo tiempo, como ejemplo concreto de construcción actoral, se profundiza en el personaje de Pantaleón, poniendo de relieve el trabajo gestual en curso que se lleva a cabo en el proceso creativo cinematográfico.

Podemos también concebir otro lenguaje como fuente de información del proceso creativo, este es el caso de lo que plantea Juan Pablo Cuartas en su artículo “El vacío milagroso: sobre la presencia del cine en la escritura de Mario Bellatin”, donde ahonda en la búsqueda de la presencia del cine en la literatura. El eje está planteado en cómo aparece el medimetraje *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel en el relato *En tu casa habita otro inquilino* de Mario Bellatin. Un objeto articula el análisis en forma de vacío, la columna, para darnos la pista sobre la obra literaria en marcha, donde, como escribe Cuartas, “la reconexión de

expressão criativa e deixa o vestígio de uma poética audiovisual própria. Existe assim, nas palavras de Lukács, uma antropomorfização artística através do discurso do corpo.

Na mesma linha, mas neste caso dentro do filme de ficção, encontramos a proposta de Luiza Rosa, uma entrevista com Tiche Vianna, na qual se desdobra o processo criativo de interpretação realizado em colaboração com o cineasta Luiz Fernando Carvalho. A performance, através do corpo, torna-se um material com que trabalhar mais tarde na encenação, um documento do processo cristalizado nos gestos filmados. Ao mesmo tempo, como exemplo concreto de construção de representação, a personagem de Pantalonia é explorada em profundidade, destacando o trabalho gestual em curso que é realizado no processo do filme criativo.

Podemos também conceber outra linguagem como fonte de informação para o processo criativo, é o caso de Juan Pablo Cuartas no seu artigo “El vacío milagroso: sobre la presencia del cine en la escritura de Mario Bellatin”, onde o autor aprofunda a procura da presença do filme na literatura. O foco está em como o medimetragem de Luis Buñuel, *Simón del desierto* (1965) aparece na história de Mario Bellatin *En tu casa habita otro inquilino*. Um objeto articula a análise sob a forma de um vazio, a coluna, para nos dar a pista da obra literária em curso, onde, como escreve Cuartas, “a reconexão da pedra com o processo criativo que lhe deu origem é,

¹³ LUKÁCS, G. **No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács**. Madrid: Plaza y Valdés, 2019.

la piedra con el proceso creativo que le dio lugar es, por supuesto, una construcción y un descubrimiento del relato bellatiniano, que bordea creativamente los vacíos lacunarios de la Historia o del Tiempo en mayúsculas". Pensando en la idea de textura¹² y en su reantropomorfización¹³, que es el montaje, la animación es un ejemplo paradigmático de cómo el proceso creativo fílmico se traslada a la relación entre imágenes para la creación de una representación.

A partir de estos textos podemos observar el surgimiento de diferentes líneas de investigación que deben completar la corta andadura del uso de la crítica genética para abordar el estudio del cine. Por un lado, se observa la necesidad de nuevas categorías propias para el proceso creativo fílmico, por otro, la de comenzar a definir los *documentos de proceso* que hasta ahora no se han tenido en cuenta para un análisis de la creación audiovisual y, finalmente, una revalorización en las investigaciones de aspectos de la expresión estética fílmica no estudiados, partiendo de la categoría de *antepelícula*.

evidentemente, uma construção e uma descoberta da história bellatiniana, que criativamente contorna os vazios lacunares da História ou do Tempo em letras maiúsculas". Pensando na ideia de textura¹² e na sua reantropomorfização¹³, que é a montagem, a animação é um exemplo paradigmático de como o processo criativo fílmico é transferido para a relação entre imagens para a criação de uma representação.

A partir destes textos podemos observar o surgimento de diferentes linhas de investigação que devem completar a curta viagem do uso da crítica genética para abordar o estudo do filme. Por um lado, podemos ver a necessidade de novas categorias para o processo criativo fílmico, por outro, a necessidade de começar a definir os documentos do processo que até agora não foram tidos em conta para uma análise da criação audiovisual e, finalmente, uma revalorização na pesquisa de aspectos da expressão estética fílmica que não foram estudados, a partir da categoria do *antifilme*.

Editores

Jesús Ramé López (Universidad Rey Juan Carlos)

Caterina Cucinotta (Universidade Nova de Lisboa)

Lea Hafter (Universidad Nacional de La Plata)

¹² BRUNO, G. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago press, 2014.

¹³ LUKÁCS, G. *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*. Madrid: Plaza y Valdés, 2019.

Bibliografía:

AUMONT, J. **Teorías de los cineastas**. Barcelona: Paidós, 2004.

BRUNO, G. **Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media**. Chicago: University of Chicago press, 2014.

CUCINOTTA, C., & RAMÉ, J. (2020). Crítica genética en perspectiva: dibujos y montajes de ¡Que viva Mexico!, de Sergei Eisenstein. In: **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (42), 89-103. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i42p89-103>

GAMA, M.; PINO, C. A.; MONZANI, J. **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, n. 19, 2010. Disponible en:

<https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177675>.

LOUREIRO CHAVES, C. G. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. **Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição**, Porto Alegre: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande, 2012.

LUKÁCS, G. **No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács**. Madrid: Plaza y Valdés, 2019.

SALLES, C. **Gesto inacabado. Processo de criação artística**. Sao Paulo: PAPESP y Annablume, 1998.

SALLES, C. **Crítica Genética - Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

VAUTHIER B. *¿Crítica textual? ¿Critique génétique? ¿Filología d'autore?* Edición de manuscritos hispánicos contemporáneos e hispanismo (inter)nacional. In: **Lo que los archivos cuentan. N° 2**. Montevideo: Departamento de la Biblioteca Nacional de Uruguay, 2013.

Manuscrita

Revista de Crítica Genética

São Paulo n. 45 • 2021

Conselho Editorial

- Alicia Duhá Lose (Universidade Federal da Bahia)
- Aline Novais de Almeida (Associação de Pesquisadores em Crítica Genética)
- Aparecido José Cirillo (Universidade Federal do Espírito Santo)
- Aurèle Crasson (Institut des textes et manuscrits modernes)
- Cecília Almeida Salles (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
- Carla Cavalcanti e Silva (Universidade Estadual Paulista)
- Claudia Amigo Pino (Universidade de São Paulo)
- Edson do Prado Pfüzenreuter (Universidade Estadual de Campinas)
- Erica Durante (Brown University/EUA)
- Graciela Goldchluk (Universidad Nacional de La Plata)
- Josette Monzani (Universidade Federal de São Carlos)
- Lea Hafter (Universidad Nacional de La Plata)
- Mabel Meira Mota (Universidade Federal da Bahia)
- Márcia Ivana Lima e Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
- Márcia Edlene Mauriz Lima (Universidade Estadual do Piauí)
- Marcos Antonio de Moraes (Universidade de São Paulo)
- Maria Eunice Moreira (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
- Maria da Luz Pinheiro de Cristo (Universidade Federal do Espírito Santo)
- Maria Soledad Falabella (Universidad de Chile)
- Max Hidalgo Náchter (Universitat de Barcelona)
- Miguel Rettenmaier (Universidade de Passo Fundo)
- Moema Rodrigues Brandão Mendes (Centro Universitário Uni Academia e Fundação Casa de Rui Barbosa)
- Mônica Gama (Universidade Federal de Ouro Preto)
- Patricia Kiss Spineli (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
- Paolo D'Iorio (Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS. École normale supérieure de Paris)
- Philippe Willemart (Universidade de São Paulo)
- Rosa Borges (Universidade Federal da Bahia)
- Sérgio Romanelli (Universidade Federal de Santa Catarina)
- Sílvia Maria Guerra Anastácio (Universidade Federal da Bahia)
- Telê Ancona Lopez (Universidade de São Paulo)
- Viviane Araújo Alves da Costa Pereira (Universidade Federal do Paraná)

DIAGRAMAÇÃO

Yasmin Chinelato

2º suplente: Thiago Leão Antunes (USP)

3º suplente: Lueldo Bezerra Teixeira (UESPI)

ILUSTRAÇÕES

Capa: Separatas del guión de Días Contados
(Vicente Aranda, 1994). Depósito en Filmoteca
Española de Teresa Font.
Design: Yasmin Chinelato

EDITORES DESTA NÚMERO

Caterina Cucinotta (Universidade Nova de
Lisboa)

Jesús Ramé López (Universidad Rey Juan
Carlos)

Lea Hafter (Universidad Nacional de La Plata)

DIRETORIA APCG

Presidente - Edson do Prado Pfützenreuter
(Unicamp)

Vice-presidente - Patricia Kiss Spineli (PUC-SP)

Membro honorário da APCG - Léa Hafter
(Universidad Nacional de la Plata)

Secretária Geral - Katerina Blasques Kaspar
(USP)

Tesoureiro – Giovani Kurz (USP)

Secretária de divulgação - Aline Novais de
Almeida (USP)

1º suplente: Wagner Miranda Dias (PUC-SP)

EQUIPE EDITORIAL

Aline Novais de Almeida

Edson do Prado Pfützenreuter

Katerina Blasques Kaspar

Leonardo Mendes

Lea Hafter

Patricia Kiss Spineli

Thiago Leão Antunes

Wagner Miranda Dias

Manuscrita é uma publicação da Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) e da Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução Universidade de São Paulo com o apoio da CAPES

E-mail:

manuscritica@gmail.com

Portal da revista:

www.revistas.usp.br/manuscritica

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução

Coordenadora da Pós-Graduação: Eliane Lousada

Vice-coordenadora: Mona Hawi