

ISSN 0102-5465

ESTUDOS: LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESTUDOS: LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Número 42
julho de 2010 / dezembro de 2010



Número 42
julho de 2010 / dezembro de 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR
Dora Leal Rosa

VICE-REITOR
Luiz Rogério Bastos Leal

INSTITUTO DE LETRAS

DIRETORA
Risonete Batista de Souza

VICE-DIRETOR
Márcio Ricardo Coelho Muniz

O Corpo Editorial da revista *Estudos: Linguísticos e Literários* interfere apenas nos aspectos técnicos de formatação dos artigos.
A matéria veiculada nos artigos é da estrita responsabilidade dos autores.

Estudos: Linguísticos e Literários - n. 42 - Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, julho-dezembro 2010, 349 p. 15x21,5cm.
Semestral
ISSN 0102-5465

Letras - Periódicos I. Mestrado em Letras, Universidade Federal da Bahia.

CDU 8 (05)

ESTUDOS: LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Número 42

julho de 2010/dezembro de 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

COORDENADORA DO PPGLiNC
Célia Marques Telles

COORDENADOR DO PPGLITC
Sérgio Barbosa de Cerqueda

EDITORA
Suzana Alice Marcelino Cardoso

CO-EDITORA
Lígia Guimarães Telles

CONSELHO EDITORIAL
Célia Marques Telles (UFBA/PPGLL)
Celina de Araújo Scheinowitz (UFBA/UEFS)
Décio Torres Cruz (UFBA/PPGLL)
Evelina Hoisel (UFBA/PPGLL)
Ilza Maria de Oliveira Ribeiro (UFBA/PPGLL)
Jacques Salah (UFBA/PPGLL)
Lizir Arcanjo Alves (UCSal)
Maria Helena Mira Mateus (Univ. de Lisboa)
Maria Teresa Abelha Alves (UEFS)
Myriam de Castro Lima Fraga (FCJA)
Norma Lopes (UNEB/FJA)
Regina Zilberman (UFRGS)
Rita Olivieri-Godet (Univ. de Rennes II)
Rosa Virginia Mattos Oliveira e Silva (UFBA/PPGLL)
Serafina Maria de Souza Pondé (UFBA/PPGLL)
Sílvia Rita Magalhães de Olinda (UEFS)
Vanderci de Andrade Aguilera (UEL)

APOIO TÉCNICO-ADMINISTRATIVO
Robélia Alves Cabral Pinto

PROJETO GRÁFICO
Simone Silva



INSTITUTO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Rua Barão de Jeremoabo, 147
Campus de Ondina, CEP 40170-115, Salvador, Bahia, Brasil
Telefones (71) 3283-6781, Fax: (71) 3283-6208
E-mail: pglletba@ufba.br; estudos@ufba.br; robeliacabral@bol.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
EDIÇÃO DIGITAL DE TEXTO MANUSCRITO: FILOLOGIA NO SÉCULO XXI <i>Alicia Duhá Lose (UFBA)</i>	11
A LITERATURA EM FEIRA DE SANTANA: UMA ABORDAGEM PROCESSUAL DE TEXTOS ESCOLARES <i>Carla Luzia Carneiro Borges (UEFS)</i>	31
DA GÊNESE AO TEXTO EDITADO: PRODUÇÃO E TRANSMISSÃO DOS TEXTOS <i>Célia Marques Telles (UFBA/CNPq)</i> <i>e Rosa Borges dos Santos (UFBA)</i>	63
VIVER, MORRER E MATAR DE ESCREVER: O SACRIFÍCIO DE ROLAND BARTHES <i>Cláudia Amigo Pino (USP)</i>	99
QUELQUES MODÈLES POUR LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE <i>Daniel Ferrer (ITEM)</i>	123
A CRÍTICA GENÉTICA, A HISTÓRIA CULTURAL E A EDIÇÃO <i>Elisabeth Baldwin (UFBA)</i>	171

O SITE-SPECIFIC ART E A INDISSOCIABILIDADE ESPAÇO-FORMA EVIDENCIADA NOS DOCUMENTOS DE CRIAÇÃO DE SEU SAMI DE HILAL SAMI HILAL <i>José Cirillo (UFES)</i>	203
RELENDO O NÃO DITO: CRÍTICA GENÉTICA E HISTÓRIA DA LITERATURA <i>Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)</i>	221
O CRÍTICO GENÉTICO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS MÍDIAS SONORAS <i>Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA), Marlene Holzhausen (UFBA) e Gedeon Rosa (UFBA)</i>	245
UMA QUESTÃO DE TEMPO: UM OLHAR SOBRE AS NARRATIVAS PESSOAIS DO PROJETO ALIB <i>Marcela Moura Torres Paim (UFBA)</i>	283

APRESENTAÇÃO

O número 42 de *Estudos: linguísticos e literários* tem como tema a crítica genética e suas relações com a crítica textual e a filologia textual.

Alicia Duhá Lose, em *Edição digital de texto manuscrito: filologia no século XXI*, discute algumas questões relativas às edições digitais de manuscritos, sua estrutura, funcionalidade e objetivos, defendendo tal trabalho como sendo filológico, no que tange à ação do pesquisador.

Em *A Literatura em Feira de Santana: uma abordagem processual de textos escolares*, Carla Luzia Carneiro Borges, fundamentando sua abordagem na concepção de linguagem como espaço de constituição do sujeito e de texto como entidade discursiva, que se atualiza e se desenvolve durante todo o processo de criação, busca caracterizar o processo de construção/constituição do discurso argumentativo em textos escritos por uma aluna de 8º ano, de uma escola pública de Feira de Santana.

Em *Da gênese ao texto editado: produção e transmissão de textos*, Célia Marques Telles e Rosa Borges dos Santos propõem analisar o texto como processo e como produto, em perspectivas conciliatórias, valendo-se de dois métodos aplicados à obra literária: o da Crítica Textual e o da Crítica Genética. Para tanto, tomaram-se como objeto duas situações textuais, a dos textos teatrais censurados produzidos na Bahia no período da Ditadura Militar e a do poema dramático *Sangue-mau*, do poeta baiano Arthur de Salles, considerando, para a prática editorial e para o estudo do processo de criação, o conhecimento da tradição textual e do processo de

transmissão dos textos, dentro de cada período cronológico e sócio-cultural em que tais textos ser inscrevem.

Com o propósito de analisar como os temas da vida e da morte estão relacionados ao ato de escrever ao longo da obra de Roland Barthes, Claudia Amigo Pino traça, no artigo *Viver, morrer e matar de escrever: o sacrifício de Roland Barthes*, um percurso que começa e termina nos manuscritos do seu projeto do romance, *Vita Nova*, incursionando pelas obras de Barthes desde *O Grau zero da escritura* (1953) até seus cursos no Collège de France (1977-1980).

Ocupando-se da discussão dos fundamentos da Crítica Genética, Daniel Ferrer, no artigo intitulado *Quelques modèles pour la critique génétique*, apresenta, como proposta para melhor compreender a atividade da Crítica Genética, bem como o processo de gênese das obras, alguns modelos de investigação que deverão provocar a reflexão dos pesquisadores.

Elisabeth Baldwin, em *A Crítica genética, a história cultural e a edição*, estabelece um diálogo entre a Crítica Genética e a História Cultural, analisando cada testemunho do Dossiê – Documentos de terceiros e sua relação com o texto da obra publicada ou com um dos outros testemunhos, propondo uma edição genética horizontal, que se ocupa da edição de um momento específico do trabalho do escritor, diferenciando de uma edição vertical, que visa à reconstrução de um processo de escrita.

José Cirillo, em *O site-specific art e a indissociabilidade espaço-forma evidenciada nos documentos de criação de "Seu Sami" de Hilal Sami Hilal*, discute a gênese de uma obra "site-specific", delineando as marcas do processo criativo, desde a

percepção da imagem geradora até a sua concretização no espaço do Museu.

Por sua vez, Márcia Ivana de Lima e Silva, em *Relendo o não-dito: crítica genética e história da literatura*, mostra como a organização de arquivos e o conseqüente aparecimento de manuscritos fizeram surgir a Crítica Genética, disciplina ocupada com o estudo do processo de criação. A seguir, busca explicar como o trabalho com fontes primárias tem revelado aspectos inéditos de certas obras já publicadas e consagradas, levando à reestruturação de alguns paradigmas da História da Literatura. Finalmente, ressalta como, graças à contribuição da Crítica Genética, autores como Marcel Proust, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Erico Verissimo e Caio Fernando Abreu são exemplos desta possibilidade de releitura.

Ao tomar a peça teatral *The Road to Mecca*, do autor sul-africano Athol Fugard, e a peça radiofônica *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, do autor alemão Alfred Döblin, Sílvia Maria Guerra Anastácio, Marlene Holzhausen e Gideon Rosa, no artigo *O crítico genético e o processo de criação das mídias sonoras*, buscaram discutir especificidades da tradução interverbal e intersemiótica dos textos, em projeto interdisciplinar, observando-se as escolhas feitas pelos tradutores e pelos profissionais de comunicação responsáveis pelas obras produzidas em áudio, com destaque para o estudo do processo de criação das mídias sonoras.

Em último lugar, Marcela Moura Torres Paim, em *Uma questão de tempo: um olhar sobre as narrativas pessoais do projeto ALIB*, apresenta um estudo sobre a emergência de identidade social de faixa etária em Salvador, Bahia, através da documentação e análise de marcadores temporais recolhidos de inquiridos do *Projeto Atlas Lingüístico do Brasil* (Projeto ALiB). Desse modo, são feitas sobre as abordagens lingüísticas da identidade, em especial, sobre a identidade

social de faixa etária. Investigam-se, em seguida, as contribuições de estudiosos, como Dino Preti (1991) e Rodolfo Ilari (2001) acerca dos marcadores temporais. Considerando a linguagem enquanto prática discursiva que constrói representações de identidade social, a análise empírica tem por base dados de inquéritos do Projeto ALiB, com o intuito de verificar as tendências dos informantes de marcar temporalmente seu discurso. A partir da análise realizada, observou-se que os recursos linguísticos encontrados nas entrevistas demonstram que a identidade de faixa etária depende basicamente da categoria tempo, pois esta atua nessa linguagem como elemento ordenador na elaboração do discurso, manifestando-se em dois pólos – o antes e o agora – visando às oposições desejadas entre passado e presente típico dos discursos pertencentes a uma faixa etária mais avançada.

Célia Marques Telles
Rosa Borges dos Santos
Sílvia Maria Guerra Anastácio

EDIÇÃO DIGITAL DE TEXTO MANUSCRITO: FILOLOGIA NO SÉC. XXI

DIGITAL EDITION OF A MANUSCRIPT TEXT: PHILOLOGY AT THE 21TH CENTURY

Alicia Duhá Lose¹

Faculdade São Bento da Bahia/ Universidade Federal da Bahia

RESUMO: Este artigo tem como propósito discutir questões pertinentes acerca das edições digitais de manuscritos. Para tal, analisa-se sua função, apresentando propostas para sua estrutura, discute-se sua funcionalidade e seus objetivos e, principalmente, define-se o seu papel como um trabalho verdadeiramente filológico, cujas soluções, critérios e métodos devem ser pensados e executados pelo próprio pesquisador.

Palavras-chave: Edição Digital. Filologia. Documentos Manuscritos.

¹ Este artigo contou com a colaboração e revisão das Profas. Dra. Célia Marques Telles, Me. Marla Oliveira Andrade e Esp. Marília Andrade Nunes, a quem, desde já agradecemos.

ABSTRACT: This article aims to discuss relevant issues about the digital editions of manuscripts. For this, we analyze its function, with proposals for its structure, we discuss its functionality and its objectives and, especially, sets up its role as a truly philological study, whose solutions, criteria and methods must be designed and implemented by the researcher.

Keywords: Digital Edition. Philology. Manuscript Documents.

À guisa de introdução

[...] esse uso crescente da comunicação eletrônica tem provocado mudanças no processo de comunicação científica propriamente dita, na medida em que suscita alterações nas interações dentro das comunidades científicas (COSTA, 2000, p. 97).

Em um texto tratando das mudanças no processo de comunicação científica, analisando o impacto do uso das novas tecnologias, Sely Costa (2000, p. 91) afirmava:

[...] cientistas sociais têm sido descritos na literatura como menos tecnologicamente orientados do que cientistas naturais e mais tecnologicamente orientados do que humanistas. De fato, de acordo com estudos recentes, as Ciências Sociais se posicionam no meio do *continuum* que abrange dos mais rápidos adeptos da tecnologia (cientistas naturais) aos mais vagarosos (humanistas) (COSTA, 2000, p. 91).

Em suma, estaríamos nós, da área de Humanidades, na “lanterna” das assimilações das vantagens postas a nosso dispor através da tecnologia digital. Este mesmo texto levanta questões como os desconfortos e a relativa discriminação em relação aos pesquisadores que resistem a se adaptar a tais mecanismos tecnológicos. De fato, apesar de nas etapas iniciais de elaboração dos trabalhos científicos o uso das tecnologias já gozar atualmente de grande prestígio, em relação à publicação do produto final propriamente dito, o prestígio destas “[...] fontes de informação em meio impresso parece continuar inabalável” (COSTA, 2000, p. 97). Assim, a coexistência dos meios impresso e digital constitui, de fato, um novo paradigma no sistema de comunicação científica. O meio eletrônico constitui no momento – e assim tende a permanecer por muito tempo ainda – um complemento para o meio impresso (COSTA, 2000, p. 97). Todas estas assertivas parecem se encaixar perfeitamente na área das Letras.

Desde a entrada definitiva das tecnologias digitais para edição, editoração, digitalização de textos no universo acadêmico da área das Letras, em especial, no que tange à filologia moderna, inúmeras discussões e desconfortos têm tido espaço em eventos da área. Primeiramente, discutia-se a desestabilização da Crítica Genética em virtude dos arquivos digitais. Depois, passou-se a considerar os benefícios da informática como auxiliar da Crítica Textual (LOSE, 2006), para, logo a seguir iniciarem-se as discussões em torno do papel das edições digitais no universo filológico.

Tais trabalhos, postos em prática em meados dos anos 2000, com seu primeiro registro na defesa da tese *Arthur de Salles: esboços e rascunhos* que criou esse diálogo entre um programa digital e as atividades filológicas (LOSE, 2004), até hoje se apresentam de diversas maneiras e levantam a questão de serem estes trabalhos filológicos (de cunho verdadeiramente acadêmico-científico) ou meras ferramentas que podem, inclusive, incluir atividades de terceirização de trabalhos de Tecnologia da Informação.



Figura 1. Página inicial da edição digital apresentada na tese de doutorado Arthur de Salles: esboços e rascunhos

Fonte: LOSE, 2004

A princípio, a transposição de edições filológicas para formatos digitais seguiu a tendência das demais atividades de comunicação científica de apresentar-se (ou por receio e falta de ousadia, ou por saudosismo, ou, ainda, por falta de condições técnicas para o momento) como uma edição híbrida, combinando a metodologia do impresso com as ferramentas do eletrônico (LIMA, 2003). No entanto, cada vez mais, torna-se difícil conjugar os dois universos, visto que os métodos e as técnicas utilizados para a elaboração de edições em formato digital não permitem a simples impressão da edição sem prejuízo da qualidade do resultado final. Trata-se agora de uma mudança de paradigmas, configura-se uma nova forma de “raciocinar” o trabalho do editor.

Portanto, é a analisar esta questão e definir o lugar de onde se fala que este artigo se propõe.

Neste debate, nossa posição é clara. Defendemos a idéia de que

Além de abrir espaço para textos outros, a filologia também se depara com dificuldades e com possibilidades outras. Entre estas possibilidades encontram-se as tecnologias disponibilizadas pela era digital. Ao serem introduzidas no âmbito filológico, estas tecnologias passam a merecer destaque e gerar uma série de reflexões sobre o mérito da questão (LOSE, 2006, p. 64).

Ademais, não temos dúvidas sobre o fato de serem essas novas edições digitais um trabalho científico, acadêmico e de cunho filológico, pois, assim como Luciana Stegagno Picchio (1979), acreditamos que filólogo é aquele que, utilizando todos os instrumentos dos quais pode dispor, estuda todos os documentos e se esforça por penetrar no epistema que decidiu estudar, procura, enfim, a voz dos textos e de um passado que já não considera sufocado pelos estratos sobrepostos.

Ampliando-se essas ponderações trazemos um dos conceitos clássicos² de filologia, para o qual ela

[...] é o conjunto das atividades que se ocupam metodicamente da linguagem do Homem e das obras de arte escritas nessa linguagem. Como se trata de uma ciência muito antiga, e como é possível ocupar-se da linguagem de diferentes maneiras, o termo filologia tem um significado muito amplo e abrange atividades assaz diversas (AUERBACH, 1972, p. 11).

Portanto, parece-nos mais acertado lembrar que a Filologia é uma ciência de pluralidade, de erudição, de atualização.

Assim, as edições digitais a que nos propomos (Grupo de Pesquisa do Mosteiro de São Bento da Bahia³) não alteram meramente o formato de apresentação, em absoluto, mas apresentam um texto que nasce com suas propriedades em leitura hipermidiática; são uma outra forma de “ler” os nossos objetos de estudo, permitindo ao leitor que este faça suas escolhas dentro da edição, trazendo para o diálogo uma gama substancial e coerente de informações correlacionadas, disponíveis em ambiente eletrônico.

A *edição digital*, e não *edição* meramente *em formato digital*, mostra-se um tipo completamente adequado à Filologia que precisa não somente trabalhar o texto, mas também o paratexto, as informações que contextualizam e dão sentido ao documento editado. Nas edições anteriores tais informações vinham como arredores, mas na edição digital esse arcabouço informacional está totalmente integrado ao texto transcrito, criando assim uma sintonia perfeita entre a transcrição e todas as informações que foram necessárias

² Portanto, sem prazo de validade determinado.

³ Trabalho realizado em parceria entre a Faculdade São Bento da Bahia e o programa de Pós-Graduação em Letras da UFBA, sob a coordenação das Profas. Alicia Duhá Lose [Faculdade São Bento] e Célia Marques Telles [UFBA].

para que o filólogo adentrasse esse texto, e, conseqüentemente, desempenhasse sua função (de trazer o texto fidedigno) com mais confiança e clareza. O entorno do texto é sempre fundamental para uma boa edição e a edição digital possibilita esse diálogo de forma natural e soberana.

A edição digital mostra-se completa, pois o editor pode escolher os critérios de qualquer tipo de transcrição já existente e fazer dialogar isso através de hiperlinks com seu paratexto, além de desdobramento de abreviaturas, movimentos de correção do autor, em caso de texto moderno, entre outras possibilidades. Além disso, tornar o texto digital é possibilitar sua divulgação de forma mais fácil, acessível e abrangente.

O que se sente é que a Filologia estava à espera desse tipo de edição para conseguir fazer promover este diálogo entre as suas muitas faces, as suas tantas atividades, de forma democrática e interativa.

No entanto,

As interfaces gráficas habituaram os usuários a imaginar a subdivisão interna da memória de seu computador pessoal como similar a um arquivo de documentos em papel estruturado em pastas (diretório), que contém documentos (arquivos), depositado ao longo de um sistema de escaninhos de vários níveis (*filesystem*) organizados segundo um esquema hierárquico. [...] As interfaces gráficas surgiram com o objetivo de facilitar ao máximo a transposição dos tradicionais processos de arquivamento de dados em formato de papel [...]. Se, de um lado, essa forma de estruturação de dados tornou o sistema mais ágil também para leigos em informática [...], de outro lado seria preciso levar em conta o mal causado ao levar o usuário a conceber o sistema eletrônico como se fosse análogo [...] a um sistema de organização de documentos em papel (TAMMARO; SALARELLI, 2008, p. 36).

É cada vez mais comum o filólogo utilizar, com certa intimidade, os recursos comuns disponíveis nos editores de texto, para organizações alfabéticas (através da ferramenta de classificação de texto em ordem crescente ou decrescente); para localização e substituição de trechos específicos (através da ferramenta de localização/substituição).

Ana Souza (2006) lembra que é importante, sempre, ter cautela no uso de novas tecnologias para edição de textos. Assim como a edição tradicional feita em papel, a edição através de um meio eletrônico e os problemas a serem solucionados durante o trabalho de edição, como os critérios determinados para transcrição, dependerão do objetivo e da habilidade de quem está editando o texto.

O hipertexto liberta o leitor da influência do editor, já que ele pode, no momento da leitura, fazer as suas escolhas e percorrer os seus caminhos. No entanto, em relação a isso alguns teóricos afirmam que o hipertexto não cria “leitores”, mas sim “localizadores” de informação (SOUZA, 2006).

Aparentemente, o hipertexto apresenta-se como um meio ideal para o tratamento de edições que devem levar em consideração o ponto de vista dos movimentos de produção da obra (no caso das edições que têm como base a gênese), ademais, permite estabelecer ligações entre as informações, já que o formato eletrônico é infinito e flexível e pode armazenar uma grande quantidade de informação sob vários outros formatos (txt, text, docx, html, rtf, pdf; tiff, gif, jpeg, bmp; rm, wav, mp3; mpv, moov, entre outros). O que seria bastante útil para edições de caráter crítico ou de caráter genético (LOSE, 2006). O mesmo ocorre naquelas edições em que há diversos documentos correlacionados, e suas respectivas imagens, além de inúmeras outras informações externas ao próprio documento (como é o caso das edições de documentos notariais, como os da

Coleção dos Livros do Tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia; os Livros de Aforamentos, etc.).

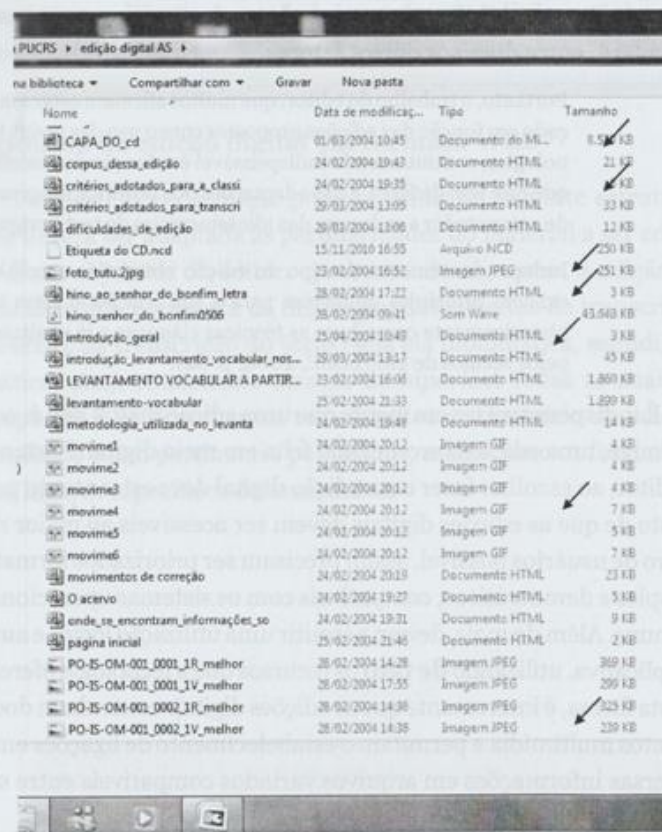


Figura 2. Formatos dos arquivos utilizados na edição de Arthur de Salles: esboços e rascunhos

Fonte: LOSE, 2004.

Desta forma, parece evidente que a escolha do meio a ser utilizado esteja diretamente ligada ao tipo de edição que se há de propor.

E este tipo de edição, por sua vez, está subordinado ao material com o qual se pretende trabalhar. Há que se pensar, ainda, nos objetivos do trabalho, no público-alvo a que ela se destina, no meio que a veiculará, entre diversos outros fatores.

Portanto, o trabalho do editor, que muitos afirmam estar ameaçado em função das edições propostas com o uso das novas tecnologias, continua sendo indispensável em função das escolhas que este tem de fazer, e das adaptações dos próprios programas de computador a cada uma das idiossincrasias do texto original.

Independentemente do tipo de edição eletrônica escolhida, existem princípios uniformes para a sua criação, e estes têm historicamente como base as técnicas clássicas e já abalizadas pelos séculos de uso (LOSE, 2006, p. 64).

É indispensável ter em mente que uma edição digital não é, nem de longe, uma edição convencional feita em meio digital. Portanto, o editor, ao escolher fazer uma edição digital deve estar atento para o fato de que as edições digitais devem ser acessíveis ao maior número de usuários possível, assim precisam ser priorizados formatos simples e democráticos, compatíveis com os sistemas operacionais comuns. Além do mais, devem permitir uma utilização lógica e auto-explicativa, utilizando **de fato** os recursos que a tecnologia oferece. Desta forma, é interessante que as edições digitais contenham documentos multimídia e permitam o estabelecimento de ligações entre diversas informações em arquivos variados compatíveis entre si.

Há, também, que se atentar para a segurança, impedindo, da melhor forma possível, a realização de alterações não autorizadas nos arquivos disponibilizados. Por último, é sempre interessante, ainda, que as edições digitais ofereçam a possibilidade de impressão (quando autorizado), nas partes e nos formatos em que isso é viável (em função do formato e do tipo de arquivo), e de navegação na WEB.

Estes princípios devem ser obedecidos para que a edição digital cumpra realmente o seu papel e tenha um espaço que é só seu e que a diferencia verdadeiramente da edição estática nos moldes tradicionais.

Critérios de edição digital em formato WEB

Para este tipo de edição pode-se utilizar a seguinte estrutura, que deverá ser adaptada às peculiaridades do material a ser editado e aos objetivos do editor: apresentando-se, assim, a edição do manuscrito – composta da descrição, dos critérios de transcrição do texto, da transcrição do texto (seja ela diplomática, semidiplomática, etc.), conectando através de *hiperlink* todas as análises propostas e os documentos relacionados ao conteúdo da edição, arrolados como pertinentes pelo editor, assim como os facsímiles, nos lugares específicos determinados.

<u>SUMÁRIO</u>	
APRESENTAÇÃO	
O AUTOR E A OBRA	
Biografia de Arthur de Salles	
O Acervo	
Produção de Arthur de Salles em periódicos	
Bibliografia sobre Arthur de Salles	
Produção de Grupo de edição crítica da obra de Arthur de Salles	
Hino ao Senhor do Bonfim (letra / áudio)	
REGRAS	
Critérios para a classificação dos manuscritos	
Critérios para a transcrição dos manuscritos	
Dificuldades de edição	
Corpus	
001:0001	
001:0002	
001:0003	
001:0007	
001:0009	
001:0010	
003:0057	
003:0059	
003:0060	
003:0061	
003:0062	
Movimentos de correção	
VOCABULÁRIO	
Introdução	
Metodologia	
Levantamento do vocabulário	

Figura 3. Exemplo de sumário da edição digital de Arthur de Salles: esboços e rascunhos
Fonte: LOSE, 2004

[descrição]	[fac-símile]	[sumário]
0041		
1 ^{ra}		
L		
		Conteúdo
		<u>Sulamita</u>
		<u>Vem</u> em mim o fervor dos teus desejos. Tu quiseste que o lume acceso dos teus beijos <u>Viesse pelo</u> do norte do tempo infinito 5 Fecundando e iluminando o seio das mulheres. Ah! tua lembrança. Ó a ressurreição das noutes aromadas. Das <u>rosas</u> da inquietação e dos anseios... Ó creadora do rythmo doloroso das cousas
10		Dos jardins encantados da noute Da tristeza das ruas desertas Ó sulamita!...
		x
		As rosas das espumas desabrocham brancas Nos jardins do mares
15		São ephemerias e eternas essas rosas!... São ephemerias e eternos meus cantares.
		x
		Eu não <u>procura</u> , a claudade Esse perfume fugitivo da Belleza <u>evocadora e sonora</u>
		Para <u>aromas</u>
20		Ó que eu procuro ansiosa e fugitiva <u>e cansada</u> É gravar a beleza da hora, vivida... <u>Encher</u> um mundo de eternida <u>A</u> gotta de agua de <u>sua hora</u> -
		x
		Mulheres que passaes, vistes o meu amado?...
		THE. A bella, amara, por sempre

Figura 4. Exemplo de edição do texto da edição digital de Arthur de Salles: esboços e rascunhos

Fonte: LOSE, 2004

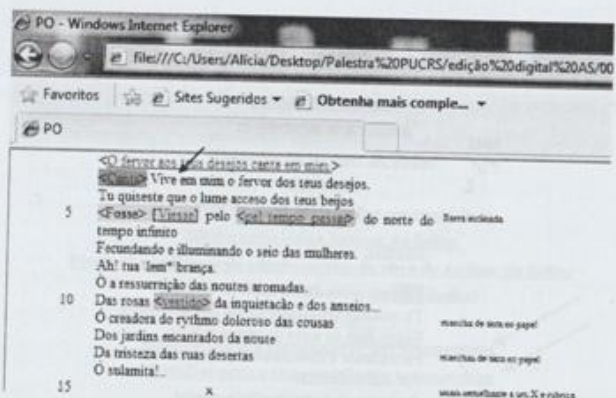


Figura 5. Exemplo de transcrição da edição digital de Arthur de Salles: esboços e rascunhos
Fonte: LOSE, 2004

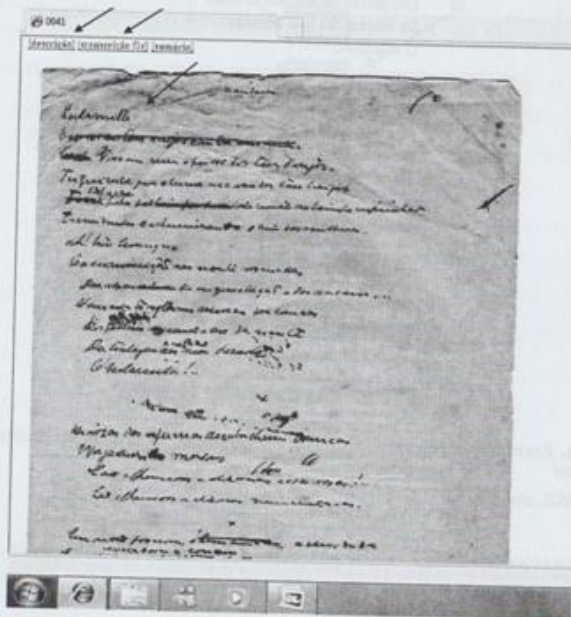


Figura 6. Exemplo de facsimile da edição digital de Arthur de Salles: esboços e rascunhos
Fonte: LOSE, 2004

Ao longo da transcrição, todas as interferências poderão ser marcadas através de indicações gráficas, utilizando alguns dos critérios expostos a seguir, os quais podem ser revistos de acordo com as necessidades de cada material, desta forma:

a) deve ser respeitada, dentro do possível, a disposição gráfica do texto na página. Para isso, toda a transcrição poderá ser feita dentro de tabelas em formato de arquivo .doc (posteriormente convertido para o formato escolhido para a edição digital), o que evita “desformatações” acidentais;

b) podem ser utilizadas colunas laterais para transcrição de textos marginais ou indicações de fôlio e linha;

c) todas as linhas de cada fôlio que tiverem alguma marcação ou texto escrito devem ser contadas, sendo numeradas de cinco em cinco, a partir da primeira;

d) preferencialmente (principalmente em se tratando da primeira transcrição), deve-se conservar a grafia do documento original na íntegra;

e) as abreviaturas poderão ser desdobradas, utilizando-se parênteses ou através de *hiperlinks*;

f) preferencialmente, devem ser respeitadas, na medida do possível, as separações e/ou ligações de palavras do documento original (remetendo-se o leitor ao facsímile para que este possa também analisar e fazer as suas escolhas);

g) as alterações (rasuras, substituições, supressões, etc.) realizadas ao longo da escrita (pelos próprios *scriptores*) poderão ser indicadas no texto da transcrição, utilizando-se para isso, alguns operadores comumente usados nas transcrições – alguns tomados de empréstimo à crítica genética –, como os que se vêem a seguir:

(†) rasura ilegível; [†] escrito não identificado; (...) leitura impossível por dano do suporte; / / leitura conjecturada; etc.

Para cumprir os critérios mencionados acima, a edição digital poderá ser confeccionada em um programa que disponibilize a criação fácil de *hiperlinks* e a sua visualização em formato *html* (formato padrão das páginas de internet), como o *Front Page*, por exemplo. Cada *hiperlink* poderá remeter a um lugar programado dentro do texto, que por sua vez também será um *hiperlink* que, ao comando do operador, o levará de volta ao mesmo ponto do documento anterior.

Para atender às questões de lógica da manuseabilidade, é interessante que a partir do sumário (ou menu), o operador tenha acesso a cada uma das páginas da edição, bastando apenas clicar com o botão direito do mouse sobre o *link* que se quer abrir. É ideal que todos os hipertextos sejam reversíveis e tenham possibilidade de ida e volta ao mesmo lugar (LOSE, 2004).

Finalizado o trabalho de edição, todas as informações relativas ao documento (análises extrínsecas e intrínsecas, facsímiles, edição, lista de abreviaturas, etc.) deverão ser arquivadas em um banco de dados informatizado e posteriormente disponibilizado para consulta na instituição a que o documento pertence ou através da Internet.

Conclusão

A filologia, a área certamente mais antiga entre todas as áreas de estudo das Letras, já teve em sua história uma série de modificações, atualizações: a passagem da filologia clássica (que se ocupava dos textos da tradição greco-romana). Segundo Báez (2006) a primeira vez que este termo foi utilizado foi no séc. II a.C., quando Eratóstenes (276-195 a.C.) foi nomeado diretor da Biblioteca de Alexan-

dria. Ele não era gramático como seus antecessores e modificou a imagem dos bibliotecários ao combinar a atividade de crítica com o que se pode chamar de pesquisa científica. Foi ele quem denominou a si próprio de *filólogo*, assim o trabalho filológico era feito de forma quase intuitiva, usando critérios subjetivos, impressionistas e arbitrários; editava-se um autor tomando por base uma edição autorizada e introduzindo nela modificações segundo o arbítrio pessoal; tomava-se por base uma edição consagrada e corrigia-se em confronto com um códice qualquer, em geral o de edição mais elegante e bela. O editor não dava satisfações de seus procedimentos (critérios) como se faz hoje nas edições conservadoras. Esse sistema foi vigente até o Renascimento, quando a Filologia moderna se volta para o estudo das literaturas em línguas nacionais (filologia francesa, alemã, italiana, portuguesa). Modernamente, estabelecem-se ainda mais distinções no trabalho do filólogo, constituindo-se a Linguística, a Teoria da Literatura, Literatura Comparada como disciplinas autônomas e independentes.

Assim, hoje o filólogo é, sobretudo, o responsável pela preparação de edições criteriosas, prioritariamente conservadoras, reafirmando sua função de fornecedora de informações fidedignas que possam servir de base para inúmeros outros trabalhos de investigação nas ciências humanas.

A Filologia, desta forma, não é apenas a investigação do instrumento linguístico como tal, apesar de utilizá-lo para penetrar nos textos construídos em determinadas línguas, com o objetivo de restaurar, depurar e interpretar estes textos.

Assim, a Filologia beneficia-se também das vantagens do mundo digital, que vai muito além do *scanner* ou da máquina fotográfica digital, para explorar esses textos.

As Luzes, que pensavam que Gutenberg tinha propiciado aos homens uma promessa de universal, cultivavam um modo de utopia. Elas imaginavam poder, a partir das práticas privadas de cada um, construir um espaço de intercâmbio crítico das idéias e opiniões. O sonho de Kant era que cada um fosse ao mesmo tempo leitor e autor, que emitisse juízos sobre as instituições de seu tempo, quaisquer que elas fossem e que, ao mesmo tempo, pudesse refletir sobre o juízo emitido pelos outros. Aquilo que outrora só era permitido pela comunicação manuscrita ou a circulação dos impressos encontra hoje um suporte poderoso com o texto eletrônico (CHARTIER, 1999, p. 134).

Os dispositivos próprios do códex transformaram profundamente os usos dos textos. A invenção das páginas, as localizações garantidas pela paginação e pela indexação, a nova relação estabelecida entre a obra e o objeto que é o suporte de sua transmissão tornaram possível uma relação inédita entre o leitor e seus livros, e é isso o que a EDIÇÃO DIGITAL acaba de fazer.

Referências

- ANDRADE, Marla Oliveira. 2009-2010. *Uma porta para o passado*: edição de documentos dos séculos XVI e XVII do Livro I do Tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em de Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia. DVD.
- AUERBACH, Erich. 1972. *Introdução aos estudos literários*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- BÁEZ, Fernando. 2006. *História universal da destruição dos livros*: das tábuas sumérias à guerra do Iraque. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: EDIOURO.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. 2002. A biblioteca virtual, a utopia digital e o leitor tropical. In: ENCONTRO NACIONAL DE ACERVOS LITERÁRIOS BRASILEIROS, 5., 2001, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: PUCRS. p. 133-137.
- CASTRO, Ivo. O Retorno à filologia. 1995. In: PEREIRA, Paulo Roberto Dias; PEREIRA, Cilene da Cunha (Org.). *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários* in memoriam Celso Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CHARTIER, Roger. 1999. *A Aventura do livro*: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- CHARTIER, Roger. 2002. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP.
- COSTA, Sely M. S. 2000. A mudança no processo de comunicação científica: o impacto do uso de novas tecnologias. In: MUELLES, Suzana Pinheiro Machado; PASSOS, Edilenice Jovelina Lima. *Comunicação científica*. Brasília: Departamento de Ciências da Inovação; Universidade de Brasília. p. 85-105.
- DUARTE, Luis Fagundes. 1995. Prática de edição: onde está o autor? In: WILLEMART, Philippe (org.). Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições, 4: Gênese e memória.

Anais... São Paulo: APML; ANNABLUME, 1995. p. 335-358.

LIMA, Sônia Maria Van Dijck. 2003. *Guimarães Rosa*. Escritura de SAGARANA (livro e cd rom). São Paulo: Navegar.

LOSE, Alcía Duhá. 2011. Filologia: diálogos possíveis. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS, 5. *Anais...* Salvador: Faculdade São Bento.

LOSE, Alcía Duhá. 2006. A Crítica textual e as novas tecnologias. In: TEIXEIRA, Maria da Conceição Reis; QUEIROZ, Rita de Cássia; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Diferentes perspectivas dos estudos filológicos*. Salvador: Quarteto. p. 63-78.

LOSE, Alcía Duhá. 2004. *Arthur de Salles: esboços e rascunhos*. CD-ROM (edição digital). Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – PPPGLL do Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Orient.: Profa. Dra. Célia Marques Telles.

MAGALHÃES, Livia Borges Souza. 2010. *Pequenas análises feitas com o Livro de Aforamentos do Mosteiro de São Bento da Bahia*. 21 dez. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Vernáculas) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PICCHIO, Luciana Stegagno. 1979. *A Lição do texto: filologia e literatura* (Idade Média). Lisboa: Edições 70.

SOUZA, Ana. 2006. Análise do sítio *The Geoffrey Chauce websiter homepage*. Diglitweb. Disponível em: <<http://www.uc.pt/diglit/DigLit%20Ensaios/Ensaios%202003-2004/Ensaio22>>. Acesso em: 08 jun.

TAMMARO, Anna Maria; SALARELLI, Alberto. 2008. *A Biblioteca Digital*. Brasília: Briquet de Lemos; Livros.

Submetido em: 28/05/2010

Accito em: 22/10/2010

A LITERATURA EM FEIRA DE SANTANA: UMA ABORDAGEM PROCESSUAL DE TEXTOS ESCOLARES¹

LITERATURE IN FEIRA DE SANTANA:
A PROCEDURAL APPROACH
TO TEXTBOOKS

Carla Luzia Carneiro Borges

Universidade Estadual de Feira de Santana

RESUMO: O objetivo deste estudo de caso é caracterizar o processo de construção/constituição do discurso argumentativo em textos escritos por uma aluna de 8º ano, de uma escola pública de Feira de Santana. A base dessa abordagem é a concepção de linguagem como espaço de constituição do sujeito e a concepção de texto como entidade discursiva, que se atualiza e se desenvolve durante todo o processo de criação.

¹ Este estudo apresenta parte da análise feita em minha dissertação de Mestrado, defendida em 1996, no Instituto de Letras/UFBA, intitulada *O desenvolvimento do discurso argumentativo e suas implicações textuais-discursivas*, sob orientação da Prof. Dra. Elisabeth Reis Teixeira, com a significativa contribuição do Prof. Dr. Luis Antonio Marcuschi.

Palavras-chave: Discurso argumentativo. Texto. Processo de criação.

ABSTRACT: The objective of this case study is to characterize the process of construction /creation of argumentative discourse in texts written by an 8th level student in a public school in Feira de Santana. The basis of this approach is the conception of language as an area of subject constitution and the concept of text as a discursive entity, which develops and updates throughout the build process.

Keywords: Argumentative discourse. Text. Creation process.

Introdução

No início da década de 90, desenvolvi uma pesquisa, cujo objeto de estudo eram as práticas com texto na sala de aula, mais especificamente, o conjunto de textos manuscritos de uma aluna do Ensino Fundamental. A intenção era olhar para o processo criativo de uma autora/aluna, suas escolhas que direcionavam o ato de criação dos textos escolares. Com base nas noções básicas da Crítica Genética², busquei a teorização de uma prática, não com escritores já consagrados, mas escritores em formação/constituição, pois acredito que considerar a produção de textos na sala de aula é também construir um espaço para a autoria, para a constituição de sujeitos que fazem escolhas e, fazendo-as, se posicionam, assumem discursos. Nesse caso, tomei como objeto de estudo, parodiando Salles (1992, p. 26), o caminho percorrido pelo aluno-autor para chegar a uma “obra” (conjunto de produções textuais) entregue ao público escolar.

Considerando o texto como um processo, construído pelas múltiplas possibilidades de (re)fazer-se, busco analisar os movimentos do sujeito S.M./aluna do Ensino Fundamental (8º ano), na construção das diversas versões sobre o tema “Literatura em Feira de Santana”. Para análise, considero elementos textuais/discursivos³, no intuito de defender que o texto, em suas várias versões/reescritas, traz as marcas de um processo de criação. No âmbito dos estudos genéticos, “o escritor ocupa lugar de destaque como criador e artesão

² Por sugestão de minha colega de curso e de discussões, Elisabeth Baldwin, cursei durante o Mestrado (em 1994), como crédito adicional, a disciplina de Crítica Genética, que teve por tema Jorge Amado: o itinerário do escritor, ministrada pela Prof. Dra. Elizabete Hazin, o que contribuiu largamente para a compreensão do texto em sua gênese.

³ Assumo uma aproximação dessas noções, ainda que frágil pelos limites disciplinares.

que vamos conhecendo pelo itinerário de seu caminho criativo” (SALLES, 1992, p.83). Ao tempo em que apresento as versões produzidas, destaco a presença das rasuras como indícios da construção textual-discursiva. Ainda com base em Salles (1992, p.83), destaco: “Os cadernos de anotações, as rasuras e as substituições nos colocam muito próximos do escritor e assinalam seu contato íntimo e contínuo com o texto, não permitindo mais desconhecer esse homem”. As rasuras funcionam como pistas para a descrição das tomadas de posição de S. M. quando argumenta acerca da produção literária em Feira.

O estudo intenciona, portanto, caracterizar o desenvolvimento da argumentatividade em textos escritos, enfatizando os procedimentos realizados pela aluna com e sobre a linguagem no processo de produção textual-discursiva, caracterizando o percurso do aluno-autor. Pretendo mostrar, através de elementos linguístico-discursivos, as escolhas feitas pelo sujeito (aluna da 7ª série/8º ano) ao produzir textos comentadores, apontando operações/procedimentos que o mesmo parece realizar para, efetivamente, apresentar sua(s) proposta(s) de reflexão ou de compreensão em face do conhecimento comentado.

A análise dos dados da aluna possibilita a descrição de um processo, da constituição de um projeto de dizer que vai sendo tecido em meio ao que o espaço escolar lhe favorecia construir. O enfoque é na produção de textos dissertativos, pois a escola tinha estes modelos textuais como objeto de ensino. Pretendo, com esse enfoque, apenas chamar a atenção para o que vem representando, no espaço escolar, o desenvolvimento do discurso argumentativo. Acredito que talvez existam graus de comprometimento do autor com a linguagem, o que poderia definir seu discurso como mais ou menos argumentativo. O chamado texto dissertativo estaria, por-

tanto, entre os mais argumentativos, o que não significa dizer que a capacidade argumentativa dá-se conforme classificação tipológica do texto, mas conforme sua natureza funcional.

Evidenciando, portanto, operações/procedimentos argumentativos, discutirei:

- a) sobre a caracterização do discurso argumentativo desenvolvido, tendo em vista aspectos linguístico-discursivos;
- b) sobre os possíveis indícios da etapa de planejamento, observando se há ou não uma continuidade do que foi estabelecido como objeto da discussão, no processo de reescrita de texto;
- c) sobre o grau de interferência dos textos-modelo na viabilização de propostas de compreensão do objeto a ser discutido, quando da produção do texto idealizado.

Para tanto, assumo a concepção de linguagem apresentada por Franchi (1977), defendendo que a linguagem é

um trabalho que “dá forma” ao conteúdo variável de nossa existência [...] que ao mesmo tempo constitui o trabalho simbólico mediante o qual se opera sobre a realidade como um sistema de referências em que aquele se torna significativo (FRANCHI, 1977, p.22). Um trabalho coletivo em que cada um se identifica com os outros e a eles se contrapõe, seja assumindo a história e a presença, seja exercendo suas opções solitárias.

Possenti (1993, p.57, grifo meu) ressalta “que as línguas são resultados do *trabalho* dos falantes [...]”, ou seja, de um debruçar-se sobre a linguagem, concebendo-a como espaço para afirmação e reelaboração de elementos do mundo referencial da linguagem, numa ação que possibilita ao falante agir, não somente na relação com seus interlocutores, mas também sobre a língua. Este dado é fundamental para se compreender que a atividade de constituição se refere também

à própria linguagem, isto é, tal atividade é constitutiva do sujeito, bem como da própria linguagem. O foco passa ao *discurso*, considerado espaço que inaugura o funcionamento de *recursos expressivos* da língua, num dado momento, entre locutor e alocutário.

Com este objeto de atenção (o discurso), Possenti resume sua concepção de subjetividade, que se encontra fundamentada na discussão que ele faz sobre a escolha de recursos expressivos. Diz que esta escolha, bem como a instauração de relações entre locutor e interlocutor, é exigida pelo simples fato de falar, o que, por sua vez, constitui indício de subjetividade. A língua é, segundo Possenti (1993, p. 56), “um aparelho de enunciação e de individuação [...], ela implica subjetividade”. Quando se fala, fazem-se escolhas tais, que resultam da vontade que tem o locutor de dizer de determinada maneira e não de outra. Estas escolhas trazem, portanto, a marca de seu autor.

Ao optar por estudar o processo e não o produto da produção textual, ressalto, não uma preocupação com algo estável, acabado, e sim com algo dinâmico, com o movimento da linguagem e suas transformações no percurso de sua criação, de sua constituição. A ênfase, então, dá-se num organismo vivo, que se faz presente e se contorce nas mãos de quem também tenta firmar-se; linguagem e seu trabalhador convidam-se a propostas novas que se apresentam, firmando sua história em determinados tempo e espaço dados, numa atividade contínua e duplamente constitutiva.

É interessante que, antes de se apresentar a concepção de texto que fundamenta este estudo, sejam apresentados os conceitos de texto dados pelos alunos, antes mesmo de terem produzido qualquer texto no período em que foi feita a pesquisa. Em seguida, procurarei comentá-los, apontando os aspectos que lhes são inerentes e relacionando-os com a concepção que considero na análise.

O primeiro conceito dado pelos alunos foi o seguinte: 1º) “**É o que a professora apresenta para tirar perguntas**”. Tem-se retratada a realidade da produção escrita na escola, a qual se caracteriza pelos limites definidos pelo livro didático. O estudo de texto aparece submetido a questões de vocabulário, e de compreensão do tipo: “quem fez o quê?”, “onde estava fulano quando...?”, “quais são os personagens”, ou questões gramaticais do tipo: “retire cinco substantivos e três adjetivos do texto”. O texto, na escola, tem sido pretexto para uma série de atividades desconexas. Como afirma Lajolo (1993, p.5), a presença do *texto* “na escola cumpre funções várias e nem sempre confessáveis, frequentemente discutíveis, só às vezes interessantes.”

No segundo conceito, tem-se um dado interessante que é a presença do termo *criatividade* que, ao contrário do primeiro conceito, parece apontar para uma concepção mais profunda de texto. 2º) “**É a criatividade do autor baseia-se em fatos reais e que dá um toque de aperfeiçoamento nas idéias**”. Por outro lado, essa *criatividade* vincula-se aos domínios do mundo real, não havendo referência à ficção, além do que o elemento criativo é colocado como responsável pelo “*toque de aperfeiçoamento nas idéias*”. Este aspecto é indicador de uma preocupação com a “estética” do texto. O conceito de texto, aqui, fundamenta-se na função poética da linguagem, associando-se ao conceito de beleza.

Outro conceito aponta para uma preocupação com a forma do texto: 3º) “**Várias palavras juntas**”. Não há, no entanto, uma preocupação com a função do texto na escola nem tão pouco com a criatividade do autor. O texto é visto como um aglomerado de palavras.

O terceiro conceito expressa o fato de que os alunos herdaram das séries anteriores a experiência com textos narrativos. O mundo

narrado identificava a realidade textual, daí a associação do conceito de texto apenas ao domínio da “*história*”: 4º) “**Fala de história**”.

Fruto das discussões advindas das concepções anteriores, os alunos, coletivamente, reformularam sua concepção de texto, propondo o conceito apresentado a seguir: 5º) “**Um conjunto de idéias criadas por um autor, formando um todo organizado, que faça sentido e que leve ao entendimento do leitor.**” Tem-se, na verdade, quase que uma síntese dos demais, porém de forma mais diversificada, apontando para os seguintes aspectos: a) formal – representado pela percepção de texto como conjunto de idéias; pela preocupação com a estrutura (“*formando um todo organizado*”); b) pragmático – aponta para o fator aceitabilidade (“*que leve ao entendimento do leitor*”); c) contextual – refere-se ao aspecto da autoria (“*... criadas por um autor*”); d) cognitivo – chama a atenção para a importância da coerência textual (“*que faça sentido*”).

Tendo em vista os conceitos apresentados e a realidade que eles representam, busquei assumir uma concepção de texto e fazê-la concretizar-se na realidade de sala de aula pelas propostas de produção textual que decidi apresentar. Pensando no texto como realidade que se concretiza e se atualiza, como ocorrência comunicativa, procurei valorizar não somente aspectos da materialidade linguística como também elementos discursivos. O texto foi considerado como unidade que envolve, no processo comunicativo, as especificidades de seus interlocutores, os quais se encontram inseridos num meio social específico. Ao lado do conceito de texto, é importante que se abordem aspectos de sua natureza, ou seja, aspectos de *textualidade*. Val (1991, p. 5) diz considerar-se textualidade, “o conjunto de características que fazem com que um texto

seja um texto, e não apenas uma sequência de frases”. Os fatores que o definem encontram-se bem definidos por Beaugrande e Dresler (1981) e são comentados à luz do que dizem estes autores, por Val. São os seguintes: a *coerência* e a *coesão* que, conforme Val, relacionam-se com o dado conceitual e lingüístico; a *intencionalidade*, a *aceitabilidade*, a *informatividade* e a *intertextualidade*, os quais se referem ao fator de ordem pragmática.

Quanto à noção de argumentar, destaco a seguinte noção: “Dissertação: quando a principal preocupação do escritor é emitir opiniões, apresentar argumentos, e exprimir seu julgamento a respeito de algo.” (FARACO; MOURA, 1995, p.144). O fragmento foi extraído de um livro didático referente à 7ª série, série na qual foi desenvolvida a pesquisa. Para os autores acima referidos, dissertar é expor opiniões e o *argumento* é um dos elementos para que a dissertação se efetive. Argumentar, portanto, seria comprovar o que se expõe. Para Platão e Fiorin (SAVIOLI; FIORIN, 1990, p. 173), a argumentação tem como objetivo “levar o leitor a crer naquilo que o texto diz e a fazer aquilo que ele propõe”, a partir do que chamam de “*procedimentos argumentativos*”. Os autores citam, para que se tenha alguma noção de tais procedimentos, um fragmento dos *sermões* de Padre Antonio Vieira, do qual retiro apenas o primeiro parágrafo: “[...] O sermão há de ser duma só cor, há de ter um só objetivo, um só assunto, uma só matéria” (*Sermão da Sexagésima* apud SAVIOLI; FIORIN, 1990). Na sequência, Vieira remete à *força persuasiva*, ao dizer que o sermão “há de impugnar e refutar com toda a força da eloquência os argumentos contrários, e depois disto [...] há de persuadir [...]”. Esta noção de argumentação, relacionada ao sermão, apresenta laços estreitos com a Retórica, à qual se referem Perelman e Olbrechts-Tyteca (PLEBE; EMANUELE, 1992). Argumentar é convencer o outro das convicções daquele que argumenta, um processo que faz uso da razão para conquistar

o leitor, apresentando-lhe provas, evidências do que é afirmado.

Observe-se que Faraco e Moura referem-se à “dissertação”, já Platão e Fiorin referem-se à “argumentação” e aos “procedimentos argumentativos”. Para Garcia (1976, p. 354-365), no entanto, uma e outra apresentam características próprias, apesar de reconhecer que “nossos compêndios e manuais de língua portuguesa não costumam distinguir a dissertação da argumentação, considerando esta apenas ‘momentos’ daquela”. Garcia vê a dissertação como aquela que objetiva “expor ou explicar, explicar ou interpretar idéias” e a argumentação como aquela que visa a “convencer, persuadir ou influenciar o leitor ou ouvinte”. Diz ainda que, na dissertação, se expressa o que se sabe ou acredita saber a respeito do assunto, expomos nossa opinião “sobre o que é ou parece ser”. Na argumentação, por sua vez, diz ele que se procura “formar a opinião do leitor ou ouvinte”, no intuito de “convencê-lo de que a razão está conosco”. Para Garcia (1976, p. 355), na dissertação não se podem contestar idéias, apenas pode-se expô-las, ainda que delas se discorde. A argumentação, segundo ele, “deve basear-se nos sãos princípios da lógica”, e ainda, “a legítima argumentação, tal como deve ser entendida, não se confunde com o *bate-boca* estéril ou carregado de animosidade”.

O autor refere-se à noção de *argumentação informal*, dizendo que esta se dá em “quase tudo quanto dizemos ou escrevemos por força das contingências do cotidiano”. Lembra que as pessoas, “sobretudo as mulheres”, só sabem conversar “contando, narrando, descrevendo, inventando” e que, ao fazê-lo, tentam convencer aquele pequeno auditório das “rodinhas”, procurando fazê-lo concordar com o que se expõe.

A referência a este tipo de argumentação informal parece estar relacionada ao conceito de *argumentatividade*, ao qual se refere

Koch (1989, p.19). Segundo ela, “a interação social por intermédio da língua caracteriza-se, fundamentalmente, pela argumentatividade”. Destaca ainda que o homem, constantemente, forma juízo de valor (avalia, julga, critica) e que, por meio do discurso — “ação verbal dotada de intencionalidade” — tenta influir sobre o comportamento do outro. A partir do exposto, Koch (1989, p.19) ressalta que “a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia” e que a neutralidade discursiva é um mito.

Faraco e Tezza (1992, p. 155-156, grifo meu) referem-se a *texto de opinião*, ressaltando que este defende uma *tese*, além do que, também *informa*, sendo que as informações transmitidas aparecem para servir de “provas”, de defesa da opinião que se busca defender. Os autores esclarecem o seguinte:

A questão, do texto de opinião, ou texto argumentativo, é uma das áreas mais delicadas do ensino de português. De fato, é grande a tentação didática [...] de classificar, fazer esquemas, levantar “macetes”, um problema que está na separação difusa entre a técnica, isto é, o domínio das regras da língua padrão escrita, e a opinião, isto é, a visão de mundo de quem escreve. [...] no esforço de levar o aluno a dominar a língua padrão, a escola levou junto, grátis, um modelo completo de formas e fórmulas acabadas chamada “redação escolar”. Em busca de opinião “certa” — aquela que vale nota e que quase nunca é a nossa acabamos sem opinião alguma [...].

Entendo que a preocupação do estudo de texto na escola deva ser a de ter em vista a capacidade que todos têm de avaliar, julgar, criticar e até mesmo de influenciar o outro, ao *dizer*, seja narrando, descrevendo, ou “dissertando”. Neste trabalho, optei por pensar a *argumentação como exercício constante desta argumentatividade*, surgindo a dissertação como um referencial desta noção, alertando a escola (que usa, na maioria das vezes, esta terminologia) para as

nuances que permeiam a tentativa de diferenciar estes termos, chamando a atenção para o fato de que o importante é pensar o texto, acima de tudo, como espaço para exercer esta argumentatividade e que a estruturação e a classificação tipológica dos textos deve ser consequência de um exercício maduro daquela e não fruto de exigências normatizadoras que não permitem que o aluno produza textos e sim “redações escolares”.

O processo de construção textual-discursiva

Foram desenvolvidos dois grupos de produções, assim definidos pelos temas que englobavam. Considerarei, neste artigo, apenas o primeiro, que trata da literatura em Feira de Santana. O processo de construção de sete versões manuscritas, pelo sujeito considerado neste estudo, resultou de um projeto individual da aluna, que mostrou curiosidade pela valorização da cultura feirense. A reescrita deu-se devido à necessidade que teve a aluna-autora de fazer intervenções no texto produzido, as quais ocorreram por motivações diversas, a exemplo da interferência de um leitor próximo (no caso, o professor ou colega), através de questionamentos e sugestões indicados no texto lido; e da interferência de leituras feitas pela aluna, as quais provocam novas discussões, fomentando novas estratégias de compreensão e de organização textual.

Convencionou-se, então, um conjunto de sinais indicadores de aspectos, como clareza, adequação de termos de estruturação de texto, bem como prosódicos e gráficos, para que fossem, no processo de escrita/reescrita, discutidos, de forma geral, por professor e alunos. Procurei chamar a atenção não para todos os casos de uma única vez, mas eram considerados aqueles que realmente comprometiam o que estava sendo dito, interferindo no funcionamento do texto. Selecionavam-se casos específicos, sendo listados no

quadro de giz, sem identificação do autor do texto, para posterior comentário, com objetivo de possibilitar uma reescrita a partir das modificações sugeridas. O resultado era sempre significativo e quase que imediato. Os alunos mostravam-se bastante interessados pelos fatos da língua, questionando outros casos, advindos do que se discutia. Era comum o surgimento de novos exemplos, a partir de operações como substituição, acréscimo e deslocamento. Procurei ainda promover leituras diversas que se relacionassem com os temas discutidos e fossem do interesse da turma. As leituras eram fornecidas ora pelo professor-pesquisador, ora pelos alunos, motivados a buscarem novas informações que suprissem suas necessidades de produtor/criador de texto.

Tendo sido proposta a leitura do texto de Luis Fernando Veríssimo, *Inveja de baiano*, discutimos em sala sobre a cultura baiana e sobre sua marginalização pelos brasileiros do sul do país. Da discussão, nasceu a proposta de um estudo de aspectos diversificados da cultura feirense/baiana, tais como religião, esporte, saúde, educação, música, literatura. O sujeito escolhido para esta análise optou por estudar a literatura em Feira de Santana. Deveriam ser feitas novas leituras e também entrevistas com escritores da cidade, bem como com professores de literatura, no intuito de colher informações específicas sobre o assunto. A aluna apresentou como resultado de sua pesquisa dois exemplares da revista feirense HERA (produção de poeta feirenses) e um texto intitulado *A literatura em Feira de Santana*, de Alberto Alves Boaventura, publicado na Revista *Poetas Feirenses*. De posse destes textos, a aluna S.M. desenvolveu seu trabalho, produzindo sete versões do texto que idealizava, abordando o tema. Após a quinta produção, realizou-se em sala a leitura de mais um texto, *O futuro passou*, de Cacá Diegues, a partir do qual se discutiu sobre a cultura brasileira em geral e sua identidade, partindo de uma situação específica do

cinema brasileiro, o que motivou o surgimento das duas últimas versões. Apresento a análise apenas dos textos do primeiro grupo de produções (GP1), intitulado "Literatura em Feira de Santana", tema escolhido por S.M., em uma das situações de produção de texto na escola.

A primeira e segunda versões (V1 e V2) retomam o mesmo título, recorrendo ao mesmo item lexical do texto-modelo; a terceira versão (V3) aparece sem título; a quarta (V4) é encabeçada pelo título "Feira de Santana"; a quinta (V5) substitui o primeiro título pelo equivalente "Literatura feirense"; por fim, a sexta e a sétima versões (V6 e V7) intitulam-se apenas de "Brasil". A princípio, era para se questionar a inclusão das duas últimas versões no grupo das cinco primeiras, já que aquelas parecem focalizar outro tema. As cinco primeiras versões discutem a não valorização dos artistas feirenses pelo povo da terra. As duas últimas versões discutem "o sentimento de fracasso do estilo brasileiro". Tem-se, entretanto, este primeiro grupo de produções, assim caracterizado, inicialmente, pelo fato de se ter em vista a noção de texto apresentada: cada versão, mesmo diferenciando-se das outras, constitui um projeto de texto idealizado por S.M. Num segundo momento, pelo seguinte: estas duas últimas versões divergem das cinco anteriores por terem sido precedidas por outro texto-modelo (*O futuro passou*), no qual o autor, o cineasta Cacá Diegues, relembra suas experiências ao dirigir o filme *Bye-bye Brasil*, fazendo emergir uma discussão sobre a cultura brasileira e suas crises, sobre a relação entre povo, televisão e suas consequências, apontando para um ideal de reconstrução dos valores encobertos pelo tempo. Diferem das primeiras, na verdade, pelo que os contextualiza: da primeira à quinta versões, tem-se elementos que fazem parte da realidade da aluna, apontando para conhecimentos de seu mundo, vivenciados por ela, ao passo que as duas últimas versões apresentam elementos que se distanciam da realidade vivenciada por

S.M. Destas duas situações, resulta a seguinte pergunta: ao discorrer sobre conceitos que representam mais de perto o seu mundo, sua cultura, a aluna fundamentará, num crescendo, o nível de discussão apresentado nos textos posteriores, como conhecimento advindo da experiência do/com o outro? Na tentativa de melhor definir este percurso traçado por S.M., apresento a análise de cada versão, depois retomo a discussão sobre o conjunto de suas produções.

O tema escolhido faz parte do contexto vivenciado por S.M., expresso através do dêitico 'aqui' nas expressões 'aqui em Feira' e 'aqui na Bahia'.

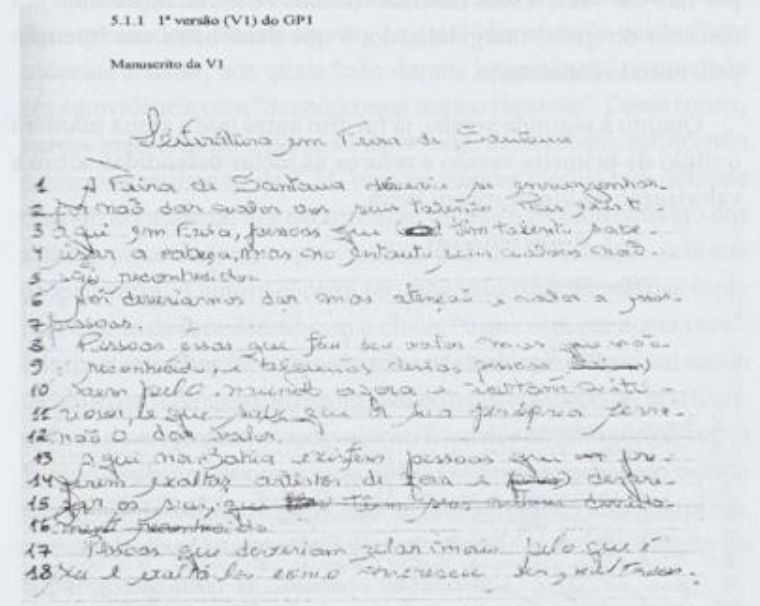


Figura 1. Manuscrito da Versão 1 (V1)

Há, na cidade, uma preocupação em resgatar seus valores culturais, através da valorização da literatura de cordel, das artes plásti-

cas, da música e da dança. Enfim, há uma mobilização popular, via projetos coordenados por artistas feirenses, a exemplo de oficinas, da revista Hera e do Projeto Chocalho de Cabra, o que evidencia um discurso que é de denúncia e de exaltação, de quem tenta reaver valores, atingindo a sociedade da qual a autora também faz parte (“Nós deveríamos dar mais atenção e valor a essas pessoas”, linha 6). O uso de ‘nós’ aponta para o envolvimento da aluna com o assunto bem como com o leitor de seu texto, professor e colega de sala. S.M. investe num espaço que lhe foi dado (sala de aula/produção textual) e “desabafa”: “A Feira de Santana deveria se envergonhar por não dar valor a seus talentos” (linhas 1 e 2), incorporando um discurso do (pelo) marginalizado, o que demonstra sua intenção pelo mundo comentado.

Quanto à segunda versão, já foi dito antes que a aluna mantém o título da primeira versão e reforça as idéias defendidas sobre a valorização da literatura em Feira.

5.1.2 2ª versão (V2) do GP1

Manuscrito da V2

Literatura em Feira de Santana

- 1 // A Feira de um modo geral desconhece
- 2 seus valores.
- 3 Existem pessoas que não sabem a diferença
- 4 se envergonhar, por desprezarem os seus talentos.
- 5 Devemos dar mais atenção aos nossos
- 6 artistas e não nos mesmos não damos
- 7 importância e desprezamos nossas riquezas.
- 8 Existem pessoas que mesmo artistas da terra
- 9 que se têm seu valor reconhecido depois de tr-
- 10 abido pelo mundo a fora e voltar a terra,
- 11 só depois de terem reconhecido a sua importância.
- 12 Esperamos que pessoas de fora descubram que
- 13 a gente tem coisa boa.

Figura 2. Manuscrito da Versão 2 (V2)

De início, apresenta logo o tema: “Feira em geral desconhece seus valores”. Em seguida, a autora especifica a situação de “pessoas que são burras” por desprezarem os talentos da terra e que, conseqüentemente, deveriam se envergonhar por isso. É importante atentar para o atributo/rótulo dado a estas pessoas (burras), visto que tal atributo, na verdade, não faz par com a construção “deveriam se envergonhar”, com a qual se encontra formalmente ligado pela conjunção ‘e’, no texto, mas resume a situação expressa pela postura de não serem valorizados os talentos. O atributo “burras” aponta para o juízo moral no qual S.M. baseia-se para argumentar. O fato de ser ‘burrice’ o comportamento de desprezo dos talentos, é razão para que se deva fazer o oposto, ou seja, “dar atenção e valor” aos próprios artistas, aos quais “não damos importância”, enunciado em equivalência com “desprezamos nossas riquezas”. Dessa forma, parece mais intenso o discurso de revolta, de desabafo, reforçando o comprometimento de S.M. com os valores morais que defende quando argumenta. Em decorrência, tem-se o reconhecimento dos artistas pelos de fora, o que viabiliza a tardia valorização pela sua própria terra. A autora conclui reconhecendo que as pessoas esperam que os de fora descubram o óbvio, “o que está em nossa cara”. É importante chamar a atenção para o fato de que o texto vai sendo tecido a partir de construções fundamentadas em ideias contrastivas: 1) Feira deve reconhecer seus valores/É burrice não reconhecê-las; 2) É importante prezar por nossas riquezas/O reconhecimento vem de fora; 3) Os de fora dão valor/Os da terra desprezam. Paulatinamente, o texto idealizado vai sendo delineado, firmando-se, a princípio, no tripé ‘envergonhar-se’, ‘burras’, ‘nossa cara’.

Na versão 3, S.M. transfere o enfoque dado ao fato de “a Feira de Santana não dar valor aos seus talentos” para concentrar-se na questão da literatura em Feira de Santana, propriamente dita. Nas duas primeiras versões, apesar de o título ser “Literatura em Feira

de Santana”, o tema não foi exatamente esse. Já, na terceira versão, a autora não coloca título, mas enfoca o tema proposto. O assunto vai ficando mais específico quando é introduzido o comentário sobre poesia e prosa. A autora diz: “[...] existem pessoas que ignoram a produção poética, poesia é vida e qualquer pessoa pode fazer uso dela; basta ser sensível e honesto em suas palavras” (linhas 8 a 10). Observe-se que, enquanto nas duas primeiras versões, a autora adota um discurso de revolta e desabafo, nesta terceira versão, assume um discurso que apela para a sensibilidade do leitor perante o problema.

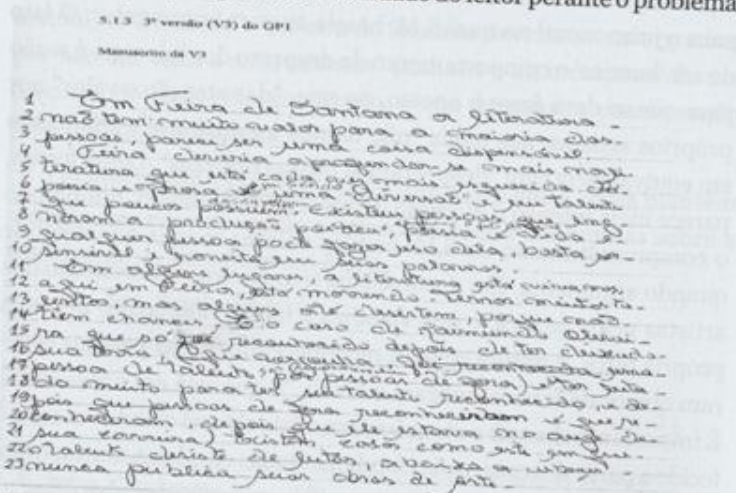


Figura 3. Manuscrito da Versão 3

A autora apresenta o tema de modo mais abrangente: não mais a desvalorização dos talentos, mas da literatura em si, o que constitui um indício de um deslocamento para uma visão menos localizada/regional da questão enfocada. S.M. fala da necessidade de Feira aprofundar-se na literatura esquecida, em decorrência da referida desvalorização, apresentando os aspectos que acredita viabilizarem a desvalorização da literatura: 1) afirma que poesia e

prosa são talentos raros e que muitos ignoram a produção poética; 2) apresenta o conceito de poesia, o qual constitui novo elemento gerador de sentido no texto; 3) parafraseia o que foi dito, mas de forma metafórica: "... em Feira, a literatura está morrendo". Falar que em Feira a poesia está morrendo equivale a dizer que em Feira o fato de a literatura não ter valor significa deixar que morram seus talentos, só reconhecidos fora: "Em alguns lugares a poesia está viva, mas em Feira está morrendo". O *mas* opera numa relação opositiva, portanto, não somente entre os enunciados conectados por ele, mas entre as enunciações subjacentes que fundamentam a argumentação neste texto, numa relação opositiva, o que contribui para que se mantenha a observação de que S.M. argumenta frequentemente por contraste, sendo importante que se observe a frequência desse aspecto ao longo da produção. Tendo abordado a existência de talentos feirenses, destaca também a desistência de alguns, consequência da desvalorização da literatura, estando subentendida a desvalorização dos talentos, referida na segunda versão. Para sustentar sua posição, S.M. relata a situação vivida pelo poeta feirense Raimundo de Oliveira, que só "foi reconhecido por pessoas de fora", o que julga ser "uma vergonha". Destaco a mudança do tempo verbal do mundo comentado para o mundo narrado, mas ainda com a intenção de fortalecer os argumentos sobre o tema de seu conjunto de produções. A introdução desse elemento argumentativo no texto em processo da aluna/autora acusa certo "distanciamento" do texto que vem sendo construído, a partir do qual S.M. afasta-se momentaneamente de sua posição de escritora para a de leitora de seu próprio texto. Nesse momento, fica mais evidente o fato de que a linguagem constitui espaço de diálogo entre o eu-escritor-autor e o eu-leitor-de outro-de si mesmo. Nesta terceira versão, há ainda outro aspecto que merece destaque: a presença de elementos metafóricos, a exemplo das expressões

“está viva” (linha 11), “está morrendo” (linha 20), “abaixa a cabeça” (linha 23) e da palavra “diversão” (linha 6), os quais são indícios de uma possível construção metafórica mais significativa no texto. Nesta versão, S.M. teve a preocupação de enriquecer seu texto com novas informações, a exemplo da apresentação do “conceito” de poesia (“poesia é vida e qualquer pessoa pode fazer uso dela, basta ser sensível e honesta em suas palavras”, linhas 8-10). Ao ter produzido as duas primeiras versões (feitas no mesmo dia), tendo a primeira versão servido de plano para realização da segunda, a aluna sustenta-se em argumento diferenciado: enquanto nas duas primeiras, S.M. apresenta um discurso de revolta e desabafo, nesta terceira versão, assume um discurso que apela para a sensibilidade do leitor perante a situação considerada.

A quarta versão, apresentada a seguir, tem um valor especial no conjunto em análise, tendo em vista que é neste momento que S.M. elege como elemento gerador de seu texto o uso da metáfora, a qual vai delineando-se ao longo das últimas versões, de forma bastante significativa.

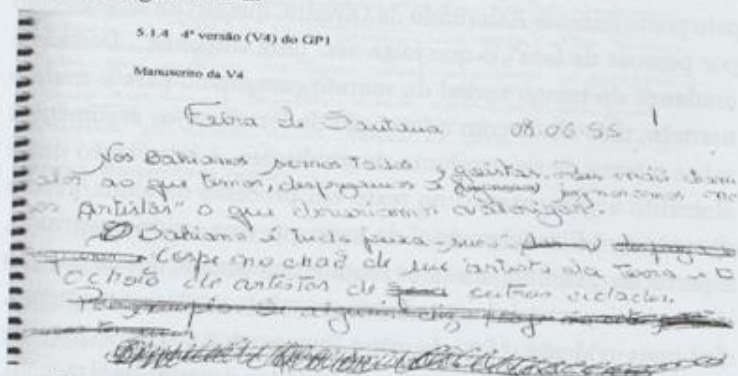


Figura 4. Manuscrito da Versão 4 (V4)

No que se refere à seleção lexical, é importante considerar o uso

das metáforas “puxa-saco”, “cospe o chão”, “beija o chão” e “beija a face” (rasurada na linha 9). Apesar de essas expressões já serem bastante conhecidas, amplamente utilizadas, talvez até já desgastadas, têm no texto de S.M. um valor muito grande. A construção da metáfora indica um processo de abstração, que mais se aproxima do universo do mundo comentado, o que demonstra, de certa forma, o grau de envolvimento da autora com o discurso argumentativo, ao tempo que mostra o aumento de sua intimidade com o texto em processo. No decorrer das demais versões, será observada a maneira como se apresenta(m) a(s) metáfora(s) no texto, que relações são estabelecidas entre esta informação nova e o que já foi argumentado pela autora, sendo explicado o movimento (ou o desenvolvimento) da metáfora no percurso textual.



Figura 5. Manuscrito da Versão 5 (V5)

A quinta versão apresenta de forma mais intensa o uso de imagens metafóricas.

De início, a autora considera o baiano egoísta e invejoso pelo fato de desprezar sua gente, ao que se refere como “nossa gente”. O uso de “nós” tem sido frequente, com exceção da 3ª versão, cujo enfoque deu-se num referente de 3ª pessoa (a literatura/a poesia/Raimundo Oliveira). Esse uso de “nós” constitui indício de que a autora se vê envolvida com o mundo textual que (a) constitui, ou melhor, a constituição do mundo textual parece ocorrer em simultaneidade com a constituição de um(ns) eu(s) que se faz(em) presente(s) e se descobre(m) como tal(is). Além do que continua sendo uma marca da presença da autora no texto que comenta. Tem origem a metáfora do “lixo”, a qual é reconhecida como “lixo nosso”. Nesse momento, em sete linhas do texto, S.M. apresenta essa noção e a institui elemento central de sua discussão. Ao discorrer sobre o lixo, é feita uma comparação: deixar que pessoas de talento estejam no lixo é como jogar fora algo de que ainda sentiremos falta. Nessa reflexão, projetando temporalmente uma situação, S.M. deixa-se envolver com um Outro, sempre presente, numa relação interativa (cf. Versão 3). Observe-se o trecho a seguir: “[...] e agora cadê? Cadê o que? O que nós mesmos desprezamos achamos que não tinha *mas* proveito?” (linhas 12 e 15). Existe, por parte da autora, uma relação com a linguagem escrita que privilegia comportamentos reflexivos, os quais se concretizam no instante e que elege a realidade textual como espaço do desdobramento eu-escritor/eu-leitor, o que reforça o que foi dito há pouco. Surge ainda, recorrendo à versão anterior, a imagem de “puxa-saco”. Os dois modos de ver o baiano são sintetizados na referência ao dito popular, considerado por S.M. como o dito do “mais egoísta”, a quem se refere ao longo do texto. Essa referência ao dito popular parece evidenciar a natureza das informações contidas nesta versão, constituindo argumentos diferentes. Destaco que a metáfora do “lixo” (“lixo nosso”) remete à construção originada na Versão 4, “Cospe no chão”, e que a me-

táfora do “puxa-saco” faz uma retomada, também da Versão 4, da expressão “exalta a galinha do vizinho”, reforçando o argumento em torno da imagem do baiano que vem sendo construída. Por fim, o comentário conclusivo, constituído de um dito popular (linhas 19 e 20), confirma o que se chama de argumento por autoridade, pela força que tem o dito, como argumento já consagrado pela sociedade e sua história. É interessante que, tendo a preocupação em caracterizar o percurso do sujeito-escritor de suas experiências no nível reflexivo para o argumentativo pleno, observei que o fato de o texto ser arrematado com um dito popular, remete aos finais clássicos das fábulas, como preocupação em retratar a “moral” das histórias. Tal aspecto faz com que eu considere, em primeira instância, a realidade do processo de produção textual, referida por Kato (1988), descrita neste estudo, na sua introdução.

Antes de começar a análise da Versão 6, destaco que antes de sua produção, S.M. fez a leitura de outro texto-modelo, do qual destacou as ideias que mais considerou relevantes para fundamentar e enriquecer sua produção textual. Tal fato deve ser considerado, observando-se o grau de mediação que se deu entre o texto lido e as demais versões produzidas pela autora, quais interferências e alterações foram provocadas no texto em processo, o que acena para a rediscussão da noção de texto, que, nesse trabalho, corresponde ao conjunto das produções da aluna, resultante de um “mesmo” projeto de construção/constituição de uma textualidade/discursividade.

5.1.6 6ª versão (V6) do GPI

Manuscrito da V6

Brasil 14/07 04

1 É incrível e horrorizante como nos brasileiros.
 2 nos quisemos, o mesmo sentimento de fracasso do 'estilo
 3 brasileiro', esse sentimento transgerou-se em
 4 delírio-pessimista.
 5 É que nos mesmos temos uma ideia fixa
 6 na mente de que o brasileiro não tem jeito, o
 7 que é ruim, não se constrói sobre o que estava
 8 lá nada.
 9 Mas o Brasil é um país cheio de incasos e
 10 coisas desconhecidas. Também se o nosso país já
 11 está lá embaixo, existem brasileiros que amam
 12 de a judas a garantir-lu, pelo contrário fogem
 13 que se saínda cada um para no seu poço
 14 de lama, fogem este que nos mesmos com tuições,
 15 e precisamos construir-lu para construir um país
 16 melhor que brasileiro. Esta orgulho de sentir
 17 vitória. Mas hoje não temo, vergonha, brasileiro.
 18 Tu gaus de ruim de seu país que já era, mas po
 19 tudo mudar isso a cada um fog sua parte.
 20 de ^{maneira} ~~maneira~~ ^{graves} ~~graves~~

Figura 6. Manuscrito da Versão 6 (V6)

Até a quinta versão, o que constituía o centro da discussão era uma situação específica, com foco na cultura local de Feira de Santana ("A Feira de Santana não dá valor a seus talentos", "A Feira desconhece seus valores", "Nós baianos não damos valor ao que temos (à gente de nossa gente)". Nesta sexta versão, a autora parte do que representa tal situação no universo brasileiro ("... é incrível o sentimento de fracasso do 'estilo brasileiro'"). É muito significativo o uso das aspas por S.M. (linhas 2-3), o que indicia

certo deslocamento no texto da posição de um eu-escritor para a de um eu-autor que dialoga com o outro. As aspas sinalizam um distanciamento no texto para um dizer sob o qual ela "manipula", em seu projeto de construção de texto, de construção de autoria.

É importante acompanhar, no processo de construção textual/discursivo de S.M., como se apresenta(m) sua(s) proposta(s) de compreensão do texto lido, o que se expressa, em primeiro plano, pelo uso da expressão "estilo brasileiro" e da expressão "delírio-pessimista", como palavras-chave de sua argumentatividade, retirados do fragmento destacado do texto de Carlos Diegues (1993), lido antes da escrita desta versão. S.M. inicia seu texto parafraçando o autor, ou melhor, tomando palavras do outro como suas (no sentido de palavras-próprias-alheias de Bakhtin (1992), como noções que, de certa forma, já vinham sendo apresentadas: "É incrível e horrorizante como nos brasileiros agimos" [sic], termos que correspondem aos de versões anteriores ("vergonhosos", "egoístas"). O termo "vergonha", usado desde a primeira versão, ainda está presente nesta versão, à linha 7, o que garante a continuidade de seu projeto do dizer inicial, assim como o uso de outras expressões equivalentes às usadas em versões anteriores, como "sentimento de fracasso do 'estilo brasileiro'" e "esse sentimento" (linha 3), "poço de lama" e "poço este" (linha 14). Estas retomadas, a princípio, somente textuais, denunciam um projeto de dizer que vem sendo constituído. O que é interessante é o fato de que os dois primeiros parágrafos, que de perto dialogam como o texto-modelo (de Carlos Diegues), constituem "pano de fundo" do terceiro parágrafo, o qual surge como uma "tomada de fôlego" de S.M., em meio ao denso mundo de ideias do qual toma conhecimento. A autora parte da ideia expressa por "lixo", na versão anterior ("Se o nosso país já está lá embaixo", linha 11), para reafirmá-la, tomando como elemento gerador de seu discurso uma nova metáfora: "poço de lama". A imagem do "poço

que nós mesmos construímos” reafirma a necessidade de tomada de consciência para que o país seja reconhecido e reconstruído, o que “resgata”, de forma generalizante, a ideia de valorização de “talentos desconhecidos” que vinha sendo apresentada, porém numa situação imediata (em Feira de Santana, na Bahia). Há, portanto, um projeto de dizer que vem se instituindo ao tempo que anuncia/denuncia um mundo já conhecido, mas polêmico, impreciso, contraditório.

A sétima e última versão contempla uma relação dito/não dito que fortalece a discussão acerca do que se está chamando de um projeto/realização do dizer, do que se está chamando de texto.

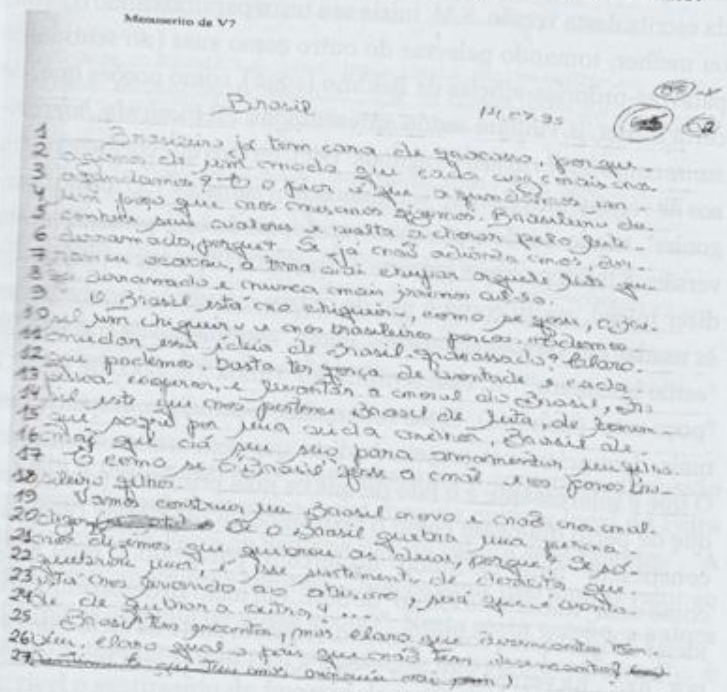


Figura 7. Manuscrito da Versão 7 (V7 frente e verso – linhas 28 e 29 não foram usadas)

Também intitulada “Brasil”, a versão prioriza a discussão mais generalizada do tema, tomando como objeto discursivo a noção de “ser brasileiro” e de “Brasil” como duas realidades em confronto. A autora apresenta duas imagens do brasileiro: o brasileiro real, o derrotista; e brasileiro ideal, o de “sangue-bom”. Este último corresponderia à imagem apresentada de Brasil: “O Brasil está no chiqueiro, como se fosse o Brasil um chiqueiro...” (linhas 9 e 10). No plano do não-dizer, o uso de “como se fosse” sinaliza para a defesa de um país que tem seu valor, sendo do brasileiro (real) a culpa de o Brasil aparentar ser “um chiqueiro”. Isso indica a defesa pela “pátria-mãe” e uma chamada para que o brasileiro derrotista seja um brasileiro de “sangue-bom”. É ainda interessante presença da 1ª pessoa (pelo pronome ou pela terminação verbal) sendo alternada no par *brasileiro/nós brasileiros*. A autora parece refletir sobre o que vai assumindo como dizer, parece construir sua própria posição ao construir seu discurso, o que já vinha sendo observado pelo fato de, nas cinco primeiras versões, voltar-se para a atitude de denúncia, desabafo, desaprovação das atitudes preconceituosas dos feirenses, dos baianos. Nestas duas últimas versões, o compromisso passou a ser também consigo (como cidadã brasileira) e de forma mais intensa com seu país. Dois pólos passaram a ser articulados: um negativo (que se vinha construindo), referindo-se ao egoísmo e puxa-saquismo do baiano; e outro positivo (a partir da interferência do texto-modelo), referindo-se à busca de identidade, ao reconhecimento do valor brasileiro. Nesta última versão, S.M. parece deixar emergir com mais intensidade a voz do eu-autor, a partir do momento que traça um caminho interpretativo fundamentado em imagens projetadas por ela mesma. Na sexta versão, a autora recorre à expressão “fracasso do estilo brasileiro”, presente no texto-modelo. Nesta sétima versão, constrói a ideia de “fracasso”, sustentando-a na imagem do “poço de lama”, já apresentada na

versão anterior. O tópico é desenvolvido, metaforicamente, o que constitui marca de autoria, construída ao longo de sua produção. Ao fazer um apelo, aponta para uma "fala", uma voz-sujeito que interfere (que se constitui) no momento da constituição discursiva: lembrem-se dos parênteses nas versões 2 (linha 7) e 3 (linhas 16 e 17), bem como das interrogações que apontam a reflexividade (linhas 1 a 3; 10 e 11; 20 a 28), nesta sétima versão. Gradativamente, foi-se constituindo um discurso que ganhou sentido muito próprio no percurso até esta última versão. A "apropriação" de um "discurso-outro" caracterizou-se, a princípio, por aspectos como recorrência a itens lexicais presentes no texto-modelo (fracasso, cultura brasileira). Porém, ao longo da produção, observou-se uma preocupação maior com elementos mais discursivos que introduziram, aos poucos, o processo de constituição do discurso-de-si-mesmo, pela criação e apresentação de metáforas. Nesta versão, é patente o aumento da expressividade pela seleção lexical: mais uma vez "poço" (linha 4), além de "chorar" (linha 5), "chupar" (linha 7), ao lado de "chiqueiro" (linha 9), "porcos" (linha 10), "moral" (linha 13), "mãe", "seio" e "filho" (linha 16), "maldizer" (linhas 19-20), "perna" (linha 20), "abismo" (linha 23), "sangue-bom" (linha 33). No conjunto, tais lexemas dão mais força à argumentação. Observe-se que, mesmo "poço" e "chiqueiro" fazendo parte do campo semântico de "lixo" (versão 5), ilustra a reconstrução de significado da metáfora: "poço" e "chiqueiro" indicam, além da realidade de desvalorização, de descaracterização da arte, da cultura, indicam a realidade de auto-descaracterização, apontando para mais um juízo de valor na tentativa de conscientizar o "povo brasileiro". As imagens de "mãe" e de "filho" remetem à histórica relação pátria-cidadão, relação essa largamente divulgada pela tradição escolar como inabalável. Ao apresentá-la, S.M. intenciona sensibilizar o leitor brasileiro e conscientizá-lo de sua condição de responsável

pela (re)construção "de um Brasil novo" (linha 19), o que se confirma com a consideração final: "brasileiro tem sangue-bom, precisamos ser brasileiros" (linhas 33 a 34).

Considerações finais

Com a tentativa de apresentar um processo de produção textual, talvez tenha descrito também um percurso de "autoria". Fui destacando as escolhas de uma aluna, em sua posição de sujeito-autora, nos limites do espaço escolar, ou melhor, no trânsito desses limites com outros, advindos de suas experiências, de outros espaços. Tomei elementos que pudessem expressar escolhas não somente linguísticas, mas que expressassem valores, crenças, tomadas de posição diante do tema discutido (constituição da argumentatividade). À medida que S.M. se compromete com a linguagem/discurso no exercício de (re)escritura e se familiariza com o texto argumentativo, apresenta suas propostas de produção de conhecimento, de leitura/compreensão do mundo. O trabalho com a linguagem, portanto, acusa um saber que vai além do texto/discurso, do próprio eu e do outro, fica no trânsito/nas transições. Ao tempo que é dado um processo textual-discursivo, dá-se o processo de constituição do sujeito, eu-autor que passa/se dá a produzir conhecimento, ainda que em seu mundo ordinário, nos limites das submissões ou das intervenções. Os resultados apresentados mostram que a discussão sobre o desenvolvimento da argumentatividade em textos escritos não se fundamenta em dados isolados. É importante que sejam considerados aspectos diversos que atendam à pluralidade de categorias textuais-discursivas que fazem parte do que se considera texto, considerando sua natureza funcional, a partir de seus espaços sociais, de sua cultura. O estudo contribui ainda para uma revisão da noção de texto, comumente visto em sua materialidade linguística

e como produto de um momento limitado, não processual, sendo desconsiderada a sua gênese. Por fim, ainda contribui para uma reanálise das práticas pedagógicas vigentes, no que dizem respeito à concepção e prática de texto, que passa por limitações e faz sucumbir o que há de mais importante: a relação sujeito-autor-discurso em sua inteireza, tendo em vista a atividade duplamente constitutiva da linguagem. No âmbito científico, o estudo contribui para novas questões e realização de outros estudos que possam investir na descrição da gênese textual de sujeitos ordinários, não somente de autores consagrados.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. 1992. *Estética da Criação Verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain; DRESSLER, Wolfgang. 1981. *Introduction to text linguistics*. Londres: Longman.
- DIEGUES, Carlos. 1993. O futuro passou. *VEJA 25 anos: refletor para o futuro*, edição especial. p. 50-61.
- FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Franciso Marto de. 1995. *Linguagem nova*. 9 ed. São Paulo: Ática.
- FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão. 1992. *Prática de texto: língua portuguesa para estudantes*. Rio de Janeiro: Vozes.
- FRANCHI, Carlos. 1977. Linguagem: atividade constitutiva. *Almanaque 5*, São Paulo: Brasiliense.
- GARCIA, Othon Moacir. 1976. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas.
- KOCH, Ingedore Villaça. 1984. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez.
- LAJOLO, Marisa. 1993. O texto não é pretexto. In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- PLEBE, Armando; EMANUELE, Pietro. 1992. *Manual de Retórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- POSSENTI, Sírio. 1993. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes.
- SALLES, Cecília Almeida. 1992. *Critica Genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC.
- SAVIOLI, Francisco Platão; FIORIN, José Luis. 1990. *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática.

VAL, Maria da Graça Costa. 1991. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Submetido em: 28/05/2010

Aceito em: 22/10/2010

DA GÊNESE AO TEXTO EDITADO: PRODUÇÃO E TRANSMISSÃO DE TEXTOS

FROM GENESIS TO THE EDITED
TEXTS: TEXTS PRODUCTION
AND TRANSMISSION

Célia Marques Telles

Universidade Federal da Bahia / CNPq

Rosa Borges dos Santos

Universidade Federal da Bahia

RESUMO: Analisa-se o texto como processo e como produto, em perspectivas conciliatórias, valendo-se de dois métodos aplicados à obra literária: o da Crítica Textual e o da Crítica Genética. Para evidenciar o processo de construção do texto, tomam-se os textos teatrais censurados produzidos na Bahia no período da Ditadura Militar, com marcas de vários sujeitos que, na maioria das vezes, assumem uma autoria coletiva. Para complementar, por outro lado, examina-se o processo de criação do poema dramático *Sangue-mau*, do poeta baiano Arthur de Salles. Conclui-se mostrando que, conforme a tradição textual e o processo de transmissão dos textos,

dentro de cada período cronológico e sócio-cultural, tem-se de levar em consideração os instrumentos metodológicos e críticos aplicáveis a cada situação textual. Tais observações se fazem na perspectiva de Miguel Ángel Pérez Priego, para quem o estudo das tradições particulares é uma via segura para o presente e futuro da filologia.

Palavras-chave: Crítica textual. Crítica Genética. Processos de criação. Textos teatrais censurados. Variantes autorais. Arthur de Salles.

ABSTRACT: The text is analysed as a process and as a product, according to conciliatory perspectives, using two methods applied to the literary works: the Textual criticism and the Genetic criticism. In order to render evident the text construction process, theatrical texts produced during the Military Dictatorship period in Bahia are, with marks of different subjects that assume, for the most part, a collective authority. Besides, in order to complete this analysis, we examine the creation process of Arthur de Salles, a Bahian poet, dramatic poem *Sangue-mau*. We conclude showing that, in accord with textual tradition and textual transmission processes, in each chronological and socio cultural period, we must consider the methodological and critic instruments concerning each textual situation. Such observations are made under the perspective of Miguel Ángel Pérez Priego, to whom the study of particular traditions is a safe route for the present and the future of the Philology.

Keywords: Textual criticism. Genetic criticism. Creation processes. Theatrical censored texts. Author variants. Arthur de Salles

Texto: processo e produto

A Filologia que tem por objeto o texto, literário e não literário, oral e escrito, é, no dizer de Cano Aguilar (2000, p. 11-25), “a ciência do texto”, entretanto editar textos enquanto atividade filológica pressupõe minuciosa caracterização das diversas situações textuais. Desse modo, para editar romance, novela, poemas, texto teatral, qualquer que seja o gênero textual, exige-se do editor o conhecimento necessário a propósito da natureza e das características do objeto sobre o qual se aplica o método filológico.

Ao se fazer a opção pela edição de um texto, deve-se levar em conta seu processo de produção e transmissão por meio de seus testemunhos¹. Segundo Pérez Priego (1997, p. 36):

Los testimonios son efectivamente individuos históricos, con una fisionomía propia, portadores en su seno muchas veces de elocuentes huellas y datos respecto de dónde se compusieron, quién los encargó o poseyó, quiénes fueron los copistas, los impresores, los lectores, qué tipo de papel y de letra fue utilizado, qué taller tipográfico, etc. Todo ello nos proporciona una información muy interesante, por supuesto, para la historia cultural, pero también muy rica y aprovechable desde la pura crítica textual².

¹ Entende-se por testemunho o documento escrito (manuscrito, datiloscrito, digitoscrito ou impresso) que contém o texto, tanto na sua lição original, como em qualquer das versões que dele exista (DUARTE 1997).

² Traduzindo: “Os testemunhos são efetivamente indivíduos históricos, com uma fisionomia própria, portadores, em seu cerne, muitas vezes, de eloquentes marcas e dados sobre onde foram compostos, quem os encomendou ou possuiu, quem foram os copistas, os impressores, os leitores, que tipo de papel e de letra foi utilizado, em que tipografia etc. Tudo isso nos proporciona, seguramente, uma informação muito interessante para a história cultural, mas também muito rica e aproveitável sob a perspectiva da pura crítica textual”.

Tem-se então de tecer considerações sobre o suporte de escrita, os instrumentos utilizados para a escrita ou reprodução, por cópia ou impressão, quem escreveu ou reproduziu o texto, o contexto sócio-histórico de produção e de recepção, entre outros aspectos³. Estas e outras informações iluminam o texto a ser editado, conjugando o trabalho da Crítica Textual com o de outros campos do conhecimento, ampliando-se as relações, quando necessário, ao estudo e à prática editorial desenvolvidos.

Para a edição de um texto, sob uma forma fixa e confiável, faz-se mister conhecer bem a tradição textual da obra a ser editada, além de analisar-se o documento autógrafo, o manuscrito⁴, quando disponível, ou ainda o dossiê de um autor para compreender, no movimento da escritura, os mecanismos de sua produção, bem como o processo de transmissão dos textos, realizando uma investigação da gênese, do rascunho ao texto passado a limpo, dos planos e dos roteiros, da pesquisa desenvolvida, até os elementos que vão dialogar com os textos que estão sendo produzidos, textos diferentes de autores diversos, intertextualidade, textos diferentes de um mesmo autor, auto-intertextualidade, entre outros aspectos.

³ A propósito, leia-se o capítulo *O manuscrito moderno: objeto material, objeto cultural, objeto de conhecimento* (GRÉSILLON, 2007 [1994], p.51-146).

⁴ Entenda-se manuscrito, em sentido amplo, como todo documento escrito à mão; por extensão, nele incluem-se, às vezes, documentos datilografados ou impressos [...]. Ainda segundo Grésillon, manuscrito moderno é o termo reservado aos manuscritos que fazem parte de uma gênese textual atestada por vários testemunhos sucessivos e que manifestam o trabalho de escritura de um autor; diferente do manuscrito antigo, que tinha, como o livro moderno, a função de assegurar a circulação dos textos, o manuscrito moderno é um escrito-para-si (GRÉSILLON, 2007 [1994], p. 332-333).

Como resume Philippe Lane (1992, p. 13-21), para Gérard Genette o *paratexto*⁵ compreende o *peritexto*⁶ a que se soma o *epitexto*⁷, podendo distinguir-se dois tipos de epitextos: o *epitexto público*⁸ e o *epitexto privado*⁹. Lembra, então Philippe Lane (1992, p. 13-21) que o paratexto é composto de um conjunto heterogêneo de práticas e de discursos que reúne entretanto uma visão comum, aquela que consiste ao mesmo tempo em informar e em convencer, afirmar e argumentar, remetendo para Gérard Genette, ao observar que a força ilocutória têm conduzido para o essencial, que é o aspecto *fundamental* do paratexto.

Dentre os cinco tipos de relação transtextual estabelecidos por G. Genette (1982, p. 10; 2009 [1987]), a intertextualidade, a para-

⁵ Tome-se a definição dada em *Palimpsestes*: "...relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte: titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations, prière d'insérer..." (GENETTE, 1982, p. 9). Traduzindo: "...relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito tem com o que se pode apenas chamar seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, avant-propos, etc.; notas marginais, infrapaginais, terminais; epígrafes; ilustrações, pedido de inserção..."

⁶ A saber, os gêneros discursivos que circundam o texto no próprio espaço do volume: o peritexto editorial, o nome do autor, os títulos, o pedido de inserção, as dedicatórias, as epígrafes, os prefácios, os intertítulos e as notas (GENETTE, 1982, p. 17).

⁷ Isto é, as produções que circundam o livro e que são exteriores ao livro (GENETTE, 1982, p. 17).

⁸ Aí se incluem o epitexto editorial, as entrevistas, as conversas (GENETTE, 1982, p. 17).

⁹ Estão aí compreendidos a correspondência privada, os diários íntimos (GENETTE, 1982, p. 17).

textualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquite-
turalidade, destacam-se a paratextualidade como sendo aquela que
melhor se ajusta à prática editorial que considera os manuscritos
autógrafos, entendendo-se como paratextos, títulos, prefácios,
posfácios, notas marginais, ilustrações, prototextos, rascunhos,
esquemas, projetos etc., e a intertextualidade, importante para
entender a relação entre textos no processo de produção. Vê-se,
portanto, que a concepção de texto deixa de ser unívoca, para ser
múltipla, caracterizando o aspecto dinâmico do processo de criação.

Embora interesse ao crítico textual, quando se trata de uma
edição crítica, o texto final representativo da última “vontade do
autor”, autêntico, autorizado, resultado da aplicação do método
filológico, evidenciar os diferentes textos, por meio de seus vá-
rios estados, expondo, através das variantes, os movimentos de
escritura, ou por meio de uma edição sinóptica os testemunhos,
constitui-se, também, em propósito do filólogo que, desse modo,
poderá oferecer ao leitor vários textos de uma obra, entre diversas
leituras do processo de criação, especificando o modo como aquele
autor trabalha naquela obra. Considera-se o texto como construção,
algo que se elabora através de seus elementos constitutivos e que,
em sua trama, produz sentido, indicando percursos que devem
ser respeitados, ou seja, “o texto se faz, se trabalha através de um
entrelaçamento perpétuo” (BARTHES, 2006, p. 74).

É preciso não esquecer que o texto autoral apresenta uma ordem
caótica que reúne uma série de estruturas dissipativas (os diversos
testemunhos e em cada um deles as diferentes campanhas) que
se caracterizam pela complexidade a partir do ruído (FIEDLER-
-FERRARA, 1994, p. 37-43). O dossiê do autor é um macrossiste-
ma complexo, marcado pela desordem e pelos ruídos. Somente as
análises extrínseca e intrínseca dos documentos vão permitir que se

consiga perceber os caminhos percorridos pelo autor no seu proces-
so de criação. Para tanto o paratexto é de fundamental importância.

Mas é preciso, mais uma vez, lembrar que o interesse pelo resga-
te do texto não deve ser estimulado apenas pela curiosidade gratuita,
devendo, antes, reger-se pela exigência de restituir a integridade do
texto (TAVANI, 1988b, p. 55). Esse resgate do texto, tem de levar
em conta o pré-texto, o pós-texto e o paratexto.

Obra teatral: *performance* e objeto literário

Para a edição e análise da obra teatral, além de considerar sua na-
tureza efêmera, interessa também levar em conta a realidade cultural
e literária do país, pois o texto não somente representa tais situações
como é constituído por elas. Como afirma G. Tavani (1988a, p. 35):

Cada texto es un producto histórico: como quien dice que en
él se reflejan – filtradas por una serie más o menos numerosa
de mediaciones estético-culturales – la situación personal del
autor, su concepción del mundo, los conflictos socio-económicos
por él vividos, sus experiencias existenciales, sus conociemien-
tos teóricos y prácticos, el grado de su adhesión a toda clase
de convenciones de su tiempo y de la colectividad a la cual
pertenece¹⁰(TAVANI, 1988a, p.35).

Recorta-se aqui o texto teatral censurado, produzido na Bahia
no período da ditadura militar. Textos que se caracterizam pela
ação de vários sujeitos que neles interferem direta ou indiretamen-

¹⁰ Traduzindo: “Cada texto é um produto histórico: poderíamos assim dizer, que nele se refletem – filtradas por uma série mais ou menos numerosa de mediações estético-culturais – a situação pessoal do autor, sua concepção de mundo, os conflitos socioeconômicos vividos por ele, suas experiências existenciais, seus conhecimentos teóricos e práticos, o grau de sua adesão a toda classe de convenções de seu tempo e da coletividade a qual pertence”.

te, autores, diretores, atores, e até mesmo censores. Tem-se, em determinada situação, um texto, perene e único, encaminhado ao Serviço de Censura da Polícia Federal, algumas vezes publicados nas Revistas de Teatro ou mesmo em livro; de outras vezes, um texto efêmero e múltiplo, que se modifica a cada *performance*. É neste espaço que se conciliam os trabalhos da Crítica Textual e dos Estudos dos Processos de Criação. Por um lado, a Crítica Textual ocupa-se da edição de um texto que estabelece e divulga, por outro, a Crítica Genética analisa os movimentos de escritura, evidenciando diferentes versões de uma obra. Todos os “textos” são tomados como indivíduos históricos e valem pelo que apresentam, devendo, desse modo, ser examinados.

Em se tratando do texto teatral, há vários estados que se revelam do texto à encenação. O texto é, no teatro, uma obra aberta, e não tem o rigor de outras produções literárias que resultam do labor de um autor/escritor, mas, como literatura, define-se como um produto de seu tempo, dos vários sujeitos envolvidos com sua realização e por ela afetados. O responsável pela produção teatral, “o nome do autor”, pode até ser o dramaturgo, mas a autoria estaria representada numa coletividade que envolve diferentes sujeitos, o autor, o diretor, o ator, entre outros, todos participam do processo de escritura. O dramaturgo poderá ou não acatar, em seu texto, as sugestões feitas por estes sujeitos, situação que torna complexa a função autor nos discursos produzidos neste gênero textual.

Além disso, o texto teatral apresenta outras particularidades: é feito para ser encenado, tem estrutura, conteúdo e funções específicas, traz anotações do diretor, dos atores, quando tratam, por exemplo, da composição de suas personagens, indicações cênicas etc.. Todos os textos (do autor, do diretor, do ator, dentre outros) derivam do que se pode chamar de “texto do autor”. Cabe, portanto,

ao editor considerar tais peculiaridades do teatro, que se constitui de *texto* e de *encenação*, como afirma Luigi Giuliani (2006, p. 2):

El texto, fijo y durable, y la representación, efimera, constituyen las dos vertientes de lo que llamamos teatro, son – parafraseando una célebre definición de Saussure –, las dos caras de una misma hoja: no podemos separarlas so pena de hacer desaparecer la hoja misma¹¹.

Logo, é preciso descrever as situações textuais encontradas no que tange aos textos teatrais censurados, considerando a dicotomia texto/representação, tomando-os, sobretudo, enquanto literatura, com o intento de caracterizar a literatura dramática baiana, embora outras leituras possam ser aqui apreendidas, como a história do teatro na Bahia. Deve-se, no entanto, levar em conta dois aspectos: o texto escrito para ser encenado (texto/representação) que orienta a *performance*, e o texto enquanto objeto literário, destinado à leitura.

Textos teatrais censurados

Passa-se à descrição do processo de produção e transmissão do texto teatral censurado. São, em sua maioria, textos datiloscritos – originais ou cópias mimeografadas ou xerocopiadas – que apresentam cortes hachurados em vermelho ou azul, identificados com um carimbo que traz as seguintes inscrições: “CORTE” ou “COM CORTES”. Outros carimbos também são registrados no suporte textual, em formato redondo – como o da Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP, do Departamento de Polícia Federal – DPF (Figura 1) ou de forma retangular, como o da Divisão de

¹¹ Traduzindo: “O texto, fixo e durável, e a representação, efêmera, constituem as duas vertentes do que chamamos teatro, são – parafraseando uma célebre definição de Saussure –, as duas faces da mesma moeda: não podemos separá-las sob a pena de fazer desaparecer a própria moeda”.

Censura de Diversões Públicas (DCDP) (Figura 2, onde se nota a remissão para o número do processo – 8033, que consta no Certificado de Censura emitido pelos órgãos do Serviço de Censura); da Superintendência Regional da Bahia – Censura Federal – Departamento de Polícia Federal (Figura 3), e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT (Figura 4).

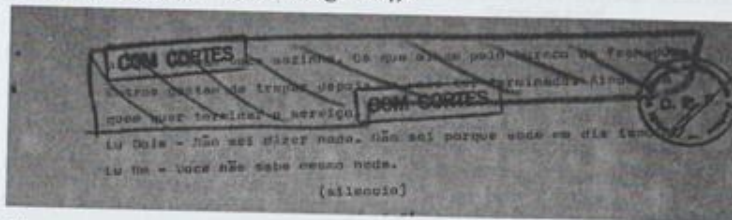


Figura 1. *Surra*, de Luciano Diniz Borges, s.d.

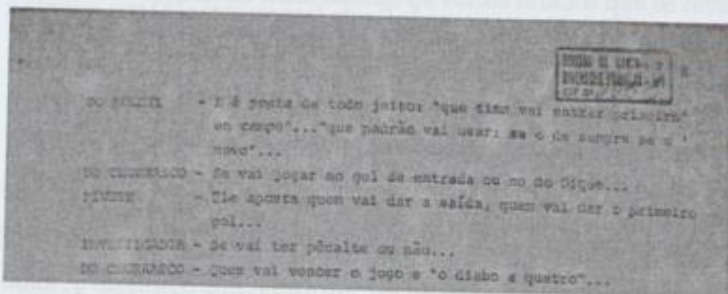


Figura 2. *O Homem que morreu por causa do Bahia*, de Jurandyr Ferreira, 1974

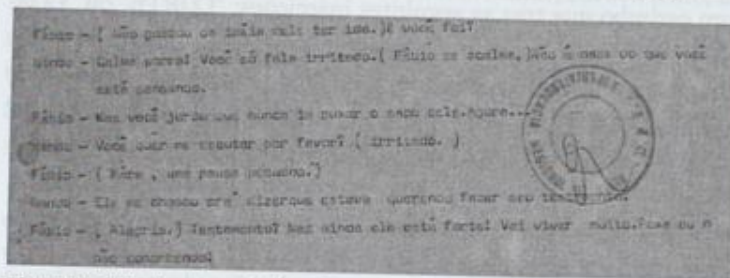


Figura 3. *Malandragem made in Bahia*, de Antônio Cerqueira, s.d.



Figura 4. *Vegetal Vigiado*, de Nivalda Costa, 1977

Os textos trazem anotações que podem ser do próprio escritor/autor da peça, do autor/diretor, do diretor, sugestões dos atores e de outros, que podem ou não ser acatadas pelo responsável pelo texto da peça, seu autor ou não, ou ainda marcas que resultam do exercício da autocensura.

Em entrevista¹² ao Grupo de Edição e Estudo de Textos Teatrais Censurados na Bahia, por mim coordenado, Haidyl Linhares (2007) afirmou que, na passagem do dramático para o cênico, muitas das modificações feitas por ela e por Bemvindo Sequeira aos textos de João Augusto foram aceitas, mas não foram registradas no texto por já terem sido memorizadas pelos atores dos espetáculos. Uma situação como esta dificulta a ação do filólogo no ato de editar o texto, mas, por outro lado, cria novas possibilidades de exercer o trabalho filológico, levando-se em conta as idiossincrasias do texto teatral.

Vejam-se, nos textos de João Augusto, anotações feitas à mão, como as substituições e os acréscimos no texto *Sete pecados capitais* (Figura 5) e em *História da Paixão do Senhor* (Figura 6), conforme se pode verificar em dois testemunhos, um, com observações manuscritas feitas a tinta azul, e, outro, datiloscrito, passado a limpo,

¹² Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa no dia 15 de março de 2007, na Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Há textos que apresentam emendas manuscritas nas entrelinhas, como se pode observar em um dos testemunhos de *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde (Figura 9):

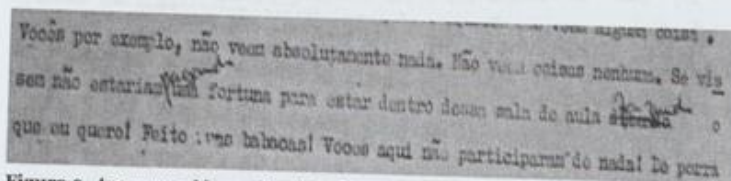


Figura 9. *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde

Jurema Penna registra sua assinatura ao lado de emendas que realiza no texto, como se pode ver em um dos testemunhos, datado de 1976, da peça *Bahia livre exportação*, que, além desse testemunho (Figura 10), existe outro datado de 1975. Procedimento bastante significativo, pois põe em evidência sua autoridade e seu compromisso em relação ao texto que produz.

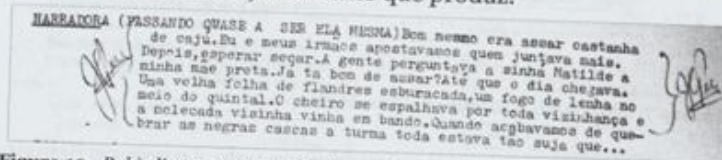


Figura 10. *Bahia livre exportação*, de Jurema Penna

Entre os testemunhos de uma obra teatral, observam-se modificações expressivas, como substituições, deslocamentos, supressões. Os textos de tradição politestemunhal podem ainda apresentar, entre os testemunhos, supressões, acréscimos e transposições de réplicas e cenas. Esta situação ocorre em *Me segura que eu vou dar um voto*, de Bemvindo Sequeira (datado de 1982)¹⁴, texto que

¹⁴ Texto editado por Fabiana Prudente Correia no projeto de pesquisa *Transcrição e edição de textos teatrais censurados no período da ditadura na Bahia*, desenvolvido no período de ago. 2007 a jul. 2008, com bolsa de iniciação científica concedida pelo PIBIC/ CNPq.

também apresenta outra situação comum no teatro, a supressão de folhas. No testemunho mais recente dessa peça, estão faltando as folhas 16, 17, 18 e 19. Além disso, alguns textos apresentam suporte heterogêneo, como *A Chegada de Lampião no inferno*, de João Augusto¹⁵ e outros textos deste autor, que mesclam diferentes tipos de papel (original e cópia).

Muitos desses textos não estão datados, o que exige do filólogo a pesquisa de fontes, realizada em textos de jornal¹⁶ sobre o teatro e a ação da censura ao teatro; e a prática de entrevistas com dramaturgos e atores do período.

Diante da complexidade do objeto de estudo desta pesquisa, das condições de produção dos textos censurados, das características dos suportes, das marcas deixadas nesses textos, entre outros aspectos, reafirma-se o compromisso do filólogo, editor de textos, em preservar a memória cultural de um povo, pertencente a uma dada época, através da recuperação do seu patrimônio cultural escrito.

Desse modo, tomar o texto teatral visando à sua publicação, através do trabalho filológico de edição, é levar em consideração a "análise dos meios de produção, de circulação e de apropriação dos textos, ao mesmo tempo considerando-se como essenciais a variedade de épocas, de lugares e de comunidades" (CHARTIER, 2002a,

¹⁵ Texto editado por Ludmila Antunes de Jesus na Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA, intitulada *A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar*, defendida em fevereiro de 2008 (JESUS, 2008).

¹⁶ A catalogação dos textos de jornais que tratam do teatro foi uma atividade de Iniciação Científica desenvolvida por Williane Silva Corôa, com o projeto de pesquisa *O teatro baiano na imprensa: fontes para o estudo de textos teatrais censurados*, e por Luís César Souza, que iniciou tal projeto. Atualmente, ambos são pesquisadores voluntários do Grupo de pesquisa.

p.19). No entanto, não se pode ignorar essa identidade coletiva do texto teatral e deixar de considerar as revisões, os acréscimos, as supressões, e as adaptações propostas por todos, pelos “[...] diferentes atores envolvidos com a publicação [que] dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e lêem. Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos” (CHARTIER, 2002b, p. 61-62). A materialidade escrita traz diversas formas de inscrição da linguagem, devendo os estudiosos ficar atentos a elas, proporcionando, em suas análises, diferentes textos e leituras.

Pensar em escrita da obra e em encenação, texto e espetáculo, é pensar em diminuir a distância entre o palco e a página, é levar em conta um estado fixo da obra, estabilizado, representado no texto que é materializado, a produção e circulação dos textos nas diferentes épocas, as diversas formas da publicação impressa, suas condições de transmissão e de representação, os sentidos que são construídos e que demandam dos especialistas um trabalho de interpretação. Deve-se considerar ainda que “a diversidade de operações (redação, representação, memorização, transcrição, composição, impressão etc.) [...] contribui com a produção coletiva do próprio texto” (CHARTIER, 2002a, p.63).

Diante de tão grande complexidade quanto aos vários estados fixados de escrita do texto teatral pelos vários sujeitos envolvidos, a preocupação do filólogo, levando-se em conta as fontes de pesquisa, é eleger um, dentre os vários textos possíveis, completo, autorizado, atribuído ao autor, autêntico, para então exercer-se a edição coerente com a tradição do texto em seu processo de transmissão. Este será o texto de base, aquele que será editado conforme as normas adotadas para edição de textos modernos e contemporâneos, acompanhado de um aparato de variantes e notas, neste caso,

estas últimas de grande relevância para as leituras filológicas que se possam desenvolver.

Informações contextuais e paratextuais oferecem ao investigador instrumentos hermenêuticos adequados, e, nesse terreno, o estudo do processo de criação faz-se necessário, considerando, sobretudo, a tradição textual, característica das obras literárias modernas e contemporâneas, que envolve, entre o manuscrito e o impresso, re-escrituras e re-elaborações constantes.

Intenta-se elaborar edições autorizadas desses textos dramáticos, observando-se suas particularidades, para que os textos editados possam ser lidos, encenados e estudados. Propõe-se, então, de acordo com o material que se tem buscado reunir, o preparo de edições, crítica, interpretativa e fac-similar, já realizadas para alguns textos, crítico-genética/crítica em perspectiva genética e histórico-crítica, práticas futuras.

A Construção do texto sallesiano: *Sangue-mau*

Ainda dentro do campo dos textos dramáticos, vale examinar parte do processo de construção do poema *Sangue-mau* do poeta baiano Arthur de Salles. Processo parcial de construção porque só se conhecem testemunhos impressos, ainda que um deles, a edição de 1928, esteja repleto de anotações autorais, o que o torna um “manuscrito”. Do processo inicial de construção conhece-se apenas uma folha manuscrita (com anotações para a estrofe 55 e a relação de personagens), além de elementos paratextuais.

Bernard Cerquiglini, em *Éloge de la variante*, assinala que a genética literária é bastante representativa da concepção moderna do texto, explorando a atividade de escrita polimorfa que precede o último gesto da mão que atesta a conformidade da prova e per-

mite, sem intervenção, a reprodução (CERQUIGLINI, 1989, p. 19). Desse modo separam-se a escritura e o texto, o escritor e o autor, a liberdade e o direito. Afirma, então, B. Cerquiglioni:

Si la mouvance préparatoire des signes et des formes prend une telle valeur pour l'analyse, c'est que la fixation de l'objet littéraire paraît incontournable, et comme naturelle: les deux dimensions de la page imprimée en dessinent l'inexorable destin. Destin cruel, sans doute, qui transfigure une production de sens en l'immobilisant, mais destin si doux qu'on s'y résigne, sauf à chercher sourdement, comme la génétique, quelque mouvement ancien dans le préparatoire. Car cet immobilisme dont est pour nous empreint le phénomène textuel, et qui renvoie tout écrit à l'immuable objectivité de la reproduction mécanique, est le revers d'une maîtrise enfin assurée. Il a fallu pour cela plusieurs siècles; le texte conforme et définitif dans sa multiplicité date de l'extrême fin du XVIIIe siècle¹⁷ (CERQUIGLINI, 1989, p. 19-20).

Entre os manuscritos autorais de Arthur de Salles, acha-se um fragmento (provavelmente da década de 20 do século XX) que apresenta dois excertos do poema regional *Sangue-mau*. É o documento 010:0129 originário da coleção de Durval Salles, filho do poeta.

¹⁷ Traduzindo: "Se a movência preparatória dos signos e das formas adquire este valor elevado para a análise, é porque a fixação do objeto literário parece incontornável, e como se fosse natural: as duas dimensões da página impressa esboçam o seu inexorável destino. Destino cruel, sem dúvida, que transfigura uma produção de sentido immobilizando-o, mas destino tão doce que se está limitado, exceto na busca silenciosa, como a genética, ao movimento antigo no preparatório. Essa imobilidade, de que o fenômeno textual é a marca, e que remete todo escrito à imutável objetividade da reprodução mecânica, é o reverso de um domínio enfim assegurado. Para tanto, foram necessários vários séculos; o texto conforme e definitivo em sua multiplicidade data do extremo final do século XVIII".

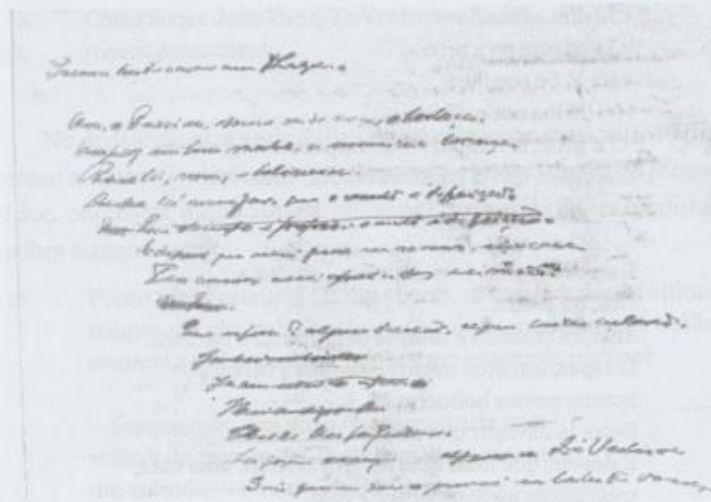


Figura 11. doc. 010:0129

Fonte: Dossiê Arthur de Salles – SFR/UFBA

São ao todo 16 linhas que ocupam metade de uma folha de papel almaço, escrita em tinta azul real, correspondendo a um esboço do que viria a ser a estrofe 55:

Doc. 010:0129, L. 1-16¹⁸

Sauna ha de casar com Thereza
Ora, o Pereira, sonso desde moço, o barbaça.
O rapaz um bom mestre, a menina barcaça
Bonita, nova e bolineira.

- 5 Deixe lá navegar, que o <vento> é de feicção.
<Que> <Que o tempo é proprio e o vento é de feicção>
E depois que mais quer, um saveiro, uma casa
Tres canoas assi apotadas na vasa.
<Que es>
- 10 Que espera? algum valetão? algum conde ou barão

¹⁸ Os operadores < > indicam emenda através de riscado.

- <Ja dias saltando>
 <Ja na riba co a proa>
 <Ha ai de por lhe>
 Hei de lhe por grilhão
 15 <La proprio o rapaz> Aparece Zé Ventura
 Sim fui eu que o puxei na labuta voraz

Estrofe 55

- Ora, o Pereira...
 Sempre chiando e sempre embirrento o barbaça.
 O rapaz, um bom mestre, a menina barbaça
 bonita, nova e bolineira...
 5 Deixe lá navegar que o vento é de feicção.
 E depois, que mais quer?... Um saveiro, uma casa,
 três canoas ali apoitadas na vasa...
 Que espera? Um almirante?... algum conde ou barão?

Às L. 20-30 acham-se lançadas anotações relativas a personagens, também em tinta azul real, com emendas autógrafas. Observe-se que às L. 20 e 21 encontram-se, ainda, partes de versos: "Mas hão de lhe sair vento e maré" (L. 20) e "Vento futuro e maré morta." (L. 21).

- 20 Pedro – (grafos) = Mas hão de lhe sair vento e mare =
 <↗ André>¹⁹ Camboa Vento futuro e maré morta.
 Pedro Camboa – 70 annos –
 André Caieira – 70 annos –
 <João> Sauna – 28 annos
 25 Velhão – 80 annos
 Felicio Mareta 28 annos
 Thereza – 25 annos neta de Pedro Camboa
 Anthero annos

¹⁹ O operador ↗ indica escrita lançada em diagonal para a direita.

- Chico Souza João Tuna, Ze Ventura – André
 30 mocos pescadores.

No dossiê de Arthur de Salles este é o único manuscrito do processo anterior à edição de 1928. Em uma carta a Durval de Moraes (doc. 069:0371, datado de 27. 08. 1925), Arthur de Salles o informa sobre Sangue-mau:

- 21 Pouco tenho escripto. Os dissabores, as tristezas destes ultimos tempos me não trabalhar [sic]. Depois da morte ao meu irmão comecei a por em verso, a glosar, um assumpto regional
 – Sangue máo. Em meio veio a morte de meu velho e de novo parei. Destaquei desse assumpto um episodio – o Ramo da Fogueira – que te mandarei. É essa velha superstição de que o ramo da fogueira caindo para a porta é fathidico, indica a morte de alguem
 5 da casa. Este e outros assumptos <da> dariam com o nome de Romanceiro boas paginas regionaes. Estes dous pelo menos eu os darei. Tudo isto entre pescadores. E nada mais. Corrijo os versos do Mar e algumas
 10 paginas de prosa e o Macbeth. (f. 1, L. 21-23-f.2, L. 1-10)

Diz-lhe Arthur de Salles: "comecei a por em verso, a glosar, um assumpto regional // - Sangue máo"²⁰. Acrescenta mais adiante: "Este [O Ramo da fogueira] e outros assumptos dariam com o nome de Romanceiro boas paginas regionaes. Estes dous pelo menos eu os darei. Tudo isto entre pescadores."

"Tudo isto entre pescadores", na localidade de Passé, na Baía de Todos os Santos, próxima à Ilha de Maré, local de onde provem

²⁰ As // indicam mudança de folha.

a sua família materna – “Terra de meus avós”²¹, como conclui a crônica Passé (SALLES, 1903) –, a que ele se refere em outra carta a Durval de Moraes, após a criação da Academia de Letras da Bahia (doc. 066:0326, datado de 05.04.1927):

26 O meu patrono escreveu um poemeto (o unico trabalho que possui-

mos, conservado por Varhagen no seu Florilegio Brasileiro.) <†>/i\ntitulado²²

a ilha de Maré. , terra muito minha conhecida desde a meninice, pois

5 fica a poucos minutos de Passé. Lá no lugar denominado Botelho, (certamente por ser a fazenda do seu pae) exis-
tem ainda as ruínas do engenho e de que elle falla no poemeto. Vê

10 como o poeta que andava pescando em Passé, como diz a chronica da Cruzada, s<†>/e\ foi assentar-se na cadeira do homem que cantou a ilha de Maré. (f. 2, L. 26-27-f. 3, L. 1-13)

A crônica Passé, publicada em 1903, na Nova Revista (SALLES, 1903) descreve o ambiente onde se desenrola toda a sua obra de temática regional (TELLES, 2003):

Saudável, poética, com suas casas brancas disseminadas aqui e ali pelas encostas dos outeiros verdes, perto da praia, dando uma graça festiva, um certo encanto bíblico, ei-la à beira do mar, refletindo-se na esmeralda das águas, a risonha e pitoresca povoação de Passé. [...]

²¹ Apropriando-se de versos do Camões de Almeida Garret.

²² Os operadores <†>/i\ indicam correção autoral na relação <substituído ilegível>/substituto\.

No alto, dominando o plaino, descortinando a amplidão marinha, branca, simples e bela, destaca-se a igreja de Nossa Senhora da Encarnação, Padroeira da freguesia.

[...]

Amo este pedaço de terra humilde e pobre pátria de minha mãe e túmulo de meus avós.

Ele guarda as correrias de minha infância e os primeiros desabrochamentos da minha adolescência. (TELES, 1998, f. 170-172, L. 3-6, 12-13, 47-50).

Essa descrição é retomada no Proêmio de *Sangue-mau* (SALLES, 1982), p. 107-111):

No promontório de Passé que galga os ares [...]

A costa é irregular, escancelada e obscura,

Sem praias de areal de acenosa brancura, [...]

O casario dos pescadores [...]

É uma centena de tejupares,

Acocorados pelos pendores,

Disseminados pelos oiteiros,

Pela beirada das praias curvas. [...]

Alçada sobre o monte,

Olhando o mar lá embaixo, aromando o horizonte,

Velha, trisseccular, branca de longe, a igreja, [...]

Mas vai tombando aos poucos, solitária, esquecida [...]

(SALLES, 1982, p. 107-111, v. 1, 11, 16, 18-21, 55-57, 65)

Os pescadores nominados na relação de personagens do manuscrito 010:0129 são aproveitados em *Sangue-mau*, como em outros textos regionais (TELLES, 2003):

Quadro 1. Actantes na obra de temática regional

Pedro – (grafos)	
Pedro Camboa – 70 annos –	Cesário Pereira, velho Pereira; avô de Teresa, pescador; olhos pequenos; barba cheia e curta
André Caieira – 70 annos –	André Caieira, velho Caieira, pescador, veterano do Paraguai [...] alto e seco, chupando o cachimbo de barro desbeicado; braços longos e magros

<João> Sauna – 28 annos	João Sauna [...] corpo lesto, cheio e bem talhado de latagão moreno; cabelos pretos, luzidios Esgrouviado, olhos encovados, rosto chupado, comprido, cabelos e barba crescidos, boca descerrada
Velhão – 80 annos	
Felicio Marena 28 annos	João Marena; magro, esguio, vermelhaço, voz ligeira e clara Felicio, companheiro de infância de Saúna e de pescaria; magro, voz lenta
Thereza – 25 annos neta de Pedro Camboa	A mais bela e desejada das praianas: corada, ligeira, risonha, esgalga, cabelos negros repartidos, cheia de corpo, voz clara e saltitante Magra, rosto tostado, cabelos emaranhados. Pobre ruína de mulher
Anthero annos	Velho Antero; octogenário, voz franzina, baixinho, escuro, cara rapada, cabelos brancos crescidos
Chico Souza João Tuna, Ze Ventura - André	Zé Ventura – esfarrapado como um mendigo; magro, voz esganiçada, cabeludo, moreno, desdentado
mocos pescadores.	Pescadores e barqueiros moços Chico Souza – baixo, atarracado, cabrocha, voz lenta, arrastada João Tuna- meio de altura, cicioso, fala rasgada, cabelos negros André – voz grossa
Liborio / Libanio	Libório – vendeiro; baixo, sessentão, vermelho, grosso, olhos garços, óculos brancos

No exemplar da primeira edição (SALLES, 1928), Arthur de Salles faz, em campanhas diferentes, diversas correções. Notam-se quatro campanhas autorais: a primeira em tinta azul real, a segunda a lápis vermelho, a terceira em tinta azul preto e mais uma, de que não se pode determinar a cronologia, a lápis preto.

Todas as variantes autorais, quer no manuscrito quer nas páginas da primeira edição possibilitariam que se introduzissem numa edição crítico-genética (TELLES, 1999) dois tipos de aparato, nos trechos onde se dispõe de correções do autor²³.

Vejam-se os exemplos relativos às estrofes: 308, v. 632-635, em páginas diferentes da primeira edição esboça várias correções autógrafas ao texto editado, abandonando-as na segunda edição

1ª. edição

Thereza vae casar...

Oh! A mais bella e desejada das praianas!...

Onda de amor em fervorosos alvoroços

Avassalando o coração dos moços!

2ª. edição e edição crítica

Teresa vai se casar...

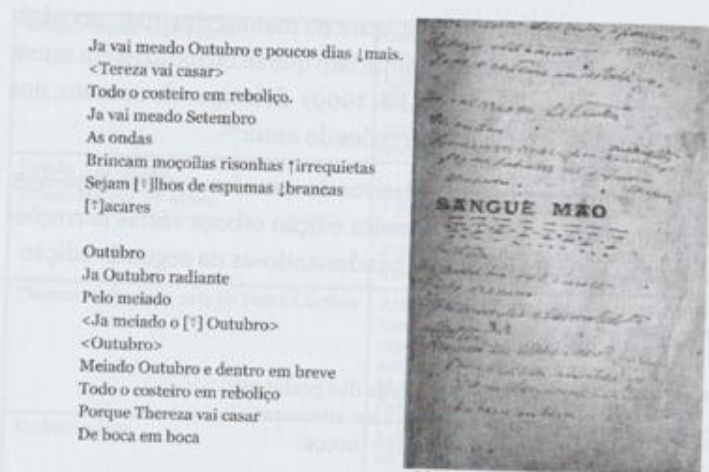
Oh! A mais bela e desejada das praianas!...

Onda de amor em fervorosos alvoroços

Avassalando o coração dos moços!

As correções autorais sobre o texto da primeira edição mostram uma riqueza no processo de criação do ambiente no momento do casamento de Teresa e Saúna, que não foram aproveitados na segunda edição:

²³ Luiz Fagundes DUARTE, no debate à sua apresentação (*Texto acabado e texto virtual num aparato genético*) na mesa-redonda, adverte a propósito das emendas editoriais ao texto de Fernando Pessoa, que as alterações de Pessoa no exemplar impresso são autógrafas e, portanto, “entram no aparato genético e não no aparato crítico, porque não são de responsabilidade da tradição” (DUARTE, 1988, p. 394).



Marcas para substituição, em tinta e azul relativas à quinta parte do poema

Figura 12. Falsa folha de rosto da edição príncipes de Sangue-mau (1928)

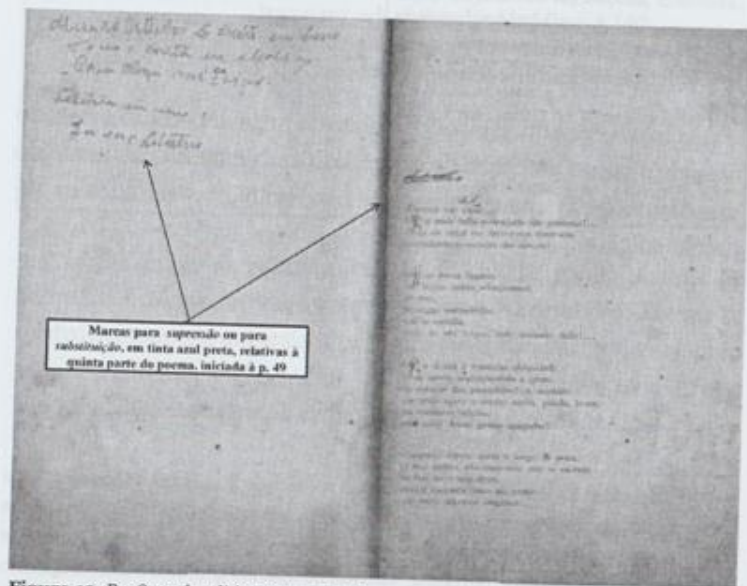


Figura 13. P. 48-49 da edição príncipes de Sangue-mau (1928)

No trecho 518, v. 1004: faz um acréscimo ao verso da primeira edição e reescreve, ao final da página, a substituição que consta da segunda edição:

1ª. edição

Fique. Não entro mais nesta casa maldita,
 onde a desgraça habita

2ª. edição e edição crítica

Fique. Não entro mais nessa casa maldita
 onde perdi a sorte, onde a desgraça habita

No processo de reescritura do poema, esta emenda completa o verso alexandrino, substituindo um verso de seis sílabas:

Onde perdi a sorte, onde a desgraça habita.

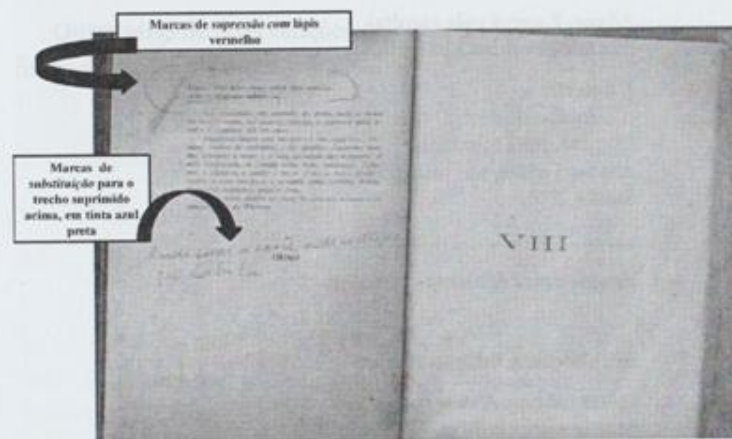


Figura 14. P. 84-85 da edição príncipes de Sangue-mau (1928)

Nos trechos 652-658, v. 1224-1246, na décima e última parte do poema, procede a várias alterações de supressão, substituição e acréscimo ao texto da primeira edição:

1ª. edição

– Espera, meu amor, ahi vem gente, ahi vem gente

Outra tontice. A vasa roda e tudo roda.
Mas se apruma de novo. A vida toda,
e a esperança tenaz, concentram-se no olhar
com que busca o casebre, a riba, o mar.

Sem forças, estacada, abre os braços e grita:
Ninguem lhe accorre e escuta a supplica infinita.
Accorre e escuta a enchente,
Que lhe sobe á cintura...

O chale dança, vae e volta
e enrosca-se-lhe ao seio,
como a pedir, apressurado,
o ultimo abraço, o ultimo anseio,
o ultimo beijo para o pequenino...

Adeus. E segue pela escolta
das ondas verdes açoutado.

E deserto
o caminho da riba. O tronco está coberto.
“Espera, meu menino!
Ahi vem gente, ahi vem gente...
Saúna...”

.....
Agora, o mar somente.

2ª. edição e edição crítica

Outra tontice. A vasa roda e tudo roda.
Mas se apruma de novo. A vida toda,
e a esperança tenaz, concentram-se no olhar
com que busca ansioso a riba, o tejuar.

Meio sumida já dentro da lama escura,
sem forças, estacada, abre os braços e grita.
Ninguém lhe acorre e escuta a súplica infinita
Accorre e escuta a enchente,
que lhe sobe à cintura...

“Espera, meu amor, aí vem gente, aí vem gente”.

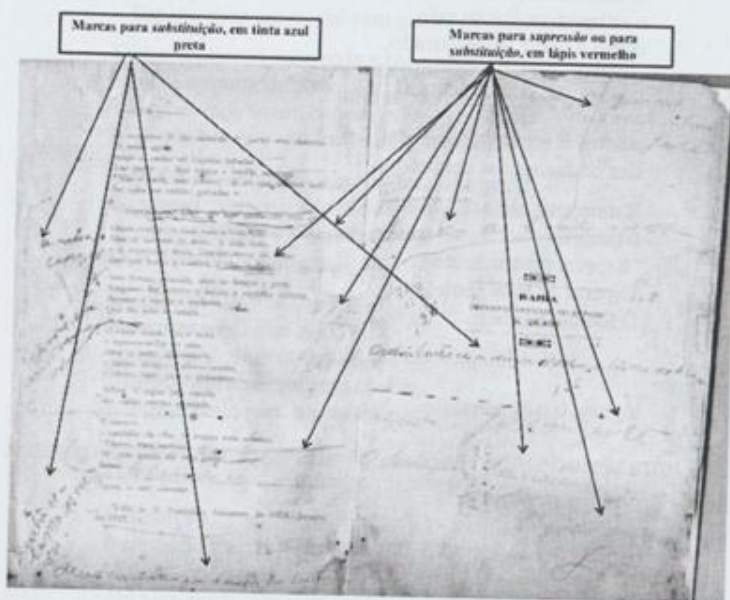
O xale dança, vai e volta
e enrosca-se-lhe ao seio,
como a pedir, apressurado,
o último abraço, o último anseio,
o último beijo para o pequenino...

Adeus. E segue pela escolta
das ondas verdes açoutado.

E nem viva alma. E deserto
o caminho da riba. O tronco está coberto.
“Espera, meu menino!
Espera! Já vem gente!
Ó Saúna, Saúna!”...

.....
Agora, o mar somente.

Outra série de intervenções do autor pode ser vista nas páginas finais da *editio princeps*.

**Página 108:**

<- Espera, meu amor, ahi vem gente, ahi vem gente.>
 Outra tontice. A vasa roda e tudo ftem torno roda.
 Com que busca o casebre, <a riba, o mar.> →ansioso/a riba/
 † Meio sumida ja dentro da lama /escura o teju- /par
 O chale dança, vae e volta
 E deserto
 "Espera, meu menino! [-→?]
 <Saína..."> † O Sauna, Sauna
 Agora, o mar somente. † Agora o / mar somente

Página do colofão

Ai que macode, ai que me / acode {mi}nha / gente,
 Dentro da lama escura
 Outra tontice a vasa roda e tudo roda
 Espera! Já vem gente
 O Sauna, Sauna
 Agora o mar / Somente

Figura 15. P. 108 e colofão da editio princeps de Sangue-mau (1928)²⁴

²⁴ Os novos operadores indicam: ← = acrescentamento à esquerda; → = acrescentamento à direita; † = acrescentamento na linha inferior [-→?] = acrescentamento na sequência, ilegível.

A campanha em lápis vermelho antecede aquela em tinta azul preta, achando-se lançada à f. 108 e na página do colofão. Arthur de Salles desloca o verso:

"- Espera, meu amor, ahi vem gente, ahi vem gente".

No v. 1224, acrescenta na entrelinha "em torno", que vai abandonar na segunda edição, mantendo o verso alexandrino anterior, enquanto acrescenta um verso depois do v. 1227:

"Meio sumida já dentro da lama escura",

escrevendo-o duas vezes, à margem inferior esquerda e à margem inferior da página. Anota, na página do colofão, um acréscimo em lápis vermelho:

Ai que macode, ai que me / acode {mi}nha / gente,

que não vai aproveitar na segunda edição. As demais correções das duas campanhas são aproveitadas na segunda edição.

Considerações finais

Vê-se, portanto, que, conforme a tradição textual e o processo de transmissão dos textos, dentro de cada período cronológico e sócio-cultural, tem-se de levar em consideração os instrumentos metodológicos e críticos aplicáveis a cada situação textual. Segundo Pérez Priego (1997, p. 37), o estudo das tradições particulares seria uma via segura para o andar presente e futuro da filologia. No caso das obras literárias modernas e contemporâneas, a presença de materiais genéticos e de sua relação com o texto a ser editado fazem-se

relevantes para a prática editorial e conjugam esforços de diferentes investigadores, filólogos, editores e geneticistas, que tomam aqui o texto como processo, cujo fim é dado por diversas circunstâncias que não são encerradas pelo e no autor. Esse caminho conciliatório é defendido por Grésillon (2007, p. 233), quando afirma:

[...] Está na hora de esclarecer esse debate. A crítica genética tem por objeto o prototexto, a edição crítica tem por objeto o texto. Somente se levarmos a sério essa diferença é que os mal-entendidos e desconhecimentos recíprocos podem abrir caminho para trocas proveitosas.

Afinal, como assegura a própria Grésillon (2007, p. 233), é preciso, por necessidades de leitura e de cultura, continuar publicando o texto das obras.

Referências

- BARTHES, Roland. 2006. *O Prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- CANO AGUILAR, Rafael. 2000. *Introducción al análisis filológico*. Madrid: Castalia.
- CERQUIGLINI, Bernard. 1989. *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*. Paris: Seuil.
- CHARTIER, Roger. 2002a. *Do palco a página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Tradução Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- CHARTIER, Roger. 2002b. *Os Desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora da UNESP.
- DUARTE, Luiz Fagundes. 1997. Glossário. In: _____. *Crítica textual*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa. Relatório apresentado a provas para a obtenção do título de Agregado em estudos Portugueses, disciplina Crítica Textual. p. 66-90.
- DUARTE, Luiz Fagundes. 1988. Texto acabado e texto virtual num aparato genético. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: eclosão do manuscrito, 2; atas. São Paulo: USP/FFLCH. p. 363-375; 393-394.
- FIEDLER-FERRARA, Nelson. 1995. O texto literário como sistema complexo. In: WILLEMART, Philippe (org.). *Gênese e memória: [Anais] do IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e Edições*. São Paulo: APML; Annablume. p. 29-43.
- GENETTE, Gerard. 2009 [1987]. Paratextos editoriais. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia (SP): Ateliê.
- GENETTE, Gerard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GIULIANI, Luigi. 2006. Textos, performances y dilemas ecdóticos. In: JORNADA SOBRE A EDIÇÃO DE TEATRO, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Centro de Estudos de Teatro. Disponível em:

http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/comunicacao_Giuliani.pdf. Acesso em: 20 mar. 2010.

GRÉSILLON, Almuth. 2007 [1994]. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

JESUS, Ludmila Antunes de. 2008. *A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar*. 2008. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LANE, Philippe. 1992. *La Périphérie du texte*. Paris: Nathan.

LINHARES, Haydil. 2007. *Haydil Linhares: depoimento* [ago. 2007]. Entrevistadores: Ludmila de Jesus, Isabela Almeida e Eduardo Dantas. Salvador. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa que desenvolve o Projeto Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura (UNEB).

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. 1997. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.

SALLES, Arthur de. *Sangue-mau*. Salvador: UFBA, 1982. Ed. crítica sob a dir. de Nilton Vasco da Gama.

SALLES, Arthur de. 1928. *Sangue máo*: poema. Bahia: Imprensa Oficial do Estado.

SALLES, Arthur de. 1903. *Passé*. *Nova Revista*, Bahia, anno 1, n. 10, p. 9-10, mar.

TAVANI, Giuseppe. 1988a. Teoría y metodología de la edición crítica. In: SEGALA, Amos (Org.). *Litterature latino-américaine et des Caraïbes du XX^e. siècle: theorie et pratique de l'édition critique*. Roma: Bulzoni. p. 35-51.

TAVANI, Giuseppe. 1988b. Los Textos del siglo XX. In: SEGALA, Amos (Org.). *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XX^e. siècle: théorie et pratique de l'édition critique*. Roma: Bulzoni. p. 53-63.

TELES, Maria Dolores. 1998. *A obra dispersa de Arthur de Salles em Nova Revista, Bahia Illustrada e A Luva*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

TELLES, Célia Marques. 2003. O interdiscurso na obra de Arthur de Salles. In: SANTANA NETO, João Antônio de; MACÊDO, Joselice; ROCHA, Maria José (Org.). *Discursos em análise*. Salvador: UCSAL; NEAD. p. 409-425.

TELLES, Célia Marques. 1999. No caminho de uma edição crítico-genética. *Quinto Império*: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa, Salvador, n. 11, ago. p. 29-45.

Submetido em: 28/05/2010

Accito em: 22/10/2010

Classificação Pina
Universidade de São Paulo

RESUMO: Este artigo pretende analisar como se trata de vida e de morte para o autor Arthur de Salles em sua obra *Sangue-mau*. O texto parte de uma análise da obra de Salles e busca estabelecer uma relação entre o texto e o contexto histórico e social em que ele se desenvolveu. Para isso, são apresentados elementos da crítica genética (palavras-chave: crítica genética) e mostra-se que a obra de Salles é um texto que se desenvolveu em um contexto histórico e social em que a crítica genética é uma ferramenta importante para a análise de textos literários.

Palavras-chave: Arthur de Salles; *Sangue-mau*; crítica genética.
ABSTRACT: The article aims to analyze how life and death are treated in the writing of Arthur de Salles. The text starts with an analysis of Salles' work and seeks to establish a relationship between the text and the historical and social context in which it developed. For this, elements of the genetic criticism (keywords: genetic criticism) are presented and it is shown that Salles' work is a text that developed in a historical and social context in which genetic criticism is an important tool for the analysis of literary texts.

VIVER, MORRER E MATAR DE ESCREVER: O SACRIFÍCIO DE ROLAND BARTHES

LIVE, DIE AND KILL TO WRITE: ROLAND
BARTHES'S SACRIFICE

Claudia Amigo Pino
Universidade de São Paulo

RESUMO: Este artigo pretende analisar como os temas da vida e da morte estão relacionados ao ato de escrever ao longo da obra de Roland Barthes. O nosso percurso pelas obras de Barthes começa e termina nos manuscritos do seu projeto do romance, *Vita Nova*, como representante emblemático da união entre vida (palavra que integra o título) e morte (já que o autor morreu enquanto a escrevia). Entre esses dois momentos, o texto traça um percurso cronológico pelas obras de Barthes desde *O grau zero da escritura* (1953) até seus cursos no *Collège de France* (1977-1980).

Palavras-chave: Roland Barthes. Escritura. *Vita Nova*. Incidents.

ABSTRACT: The article aims to analyze how life and death are related to the writing act in Roland Barthes's work. We begin and finish our analysis of Barthes's work dealing with manuscripts of his novel *Vita Nova*, an

emblematic example of the union of life (*Vita*) and death (Barthes died while he was writing it). Between these two moments, this article proposes a chronological approach to the development of these themes in some of Barthes's most important texts, since *Writing degree zero* to the Lectures he gave at the Collège de France.

Keywords: Roland Barthes. Writing act. *Vita Nova*. Incidents.

Preâmbulo

Há duas histórias sobre a morte de Roland Barthes, ocorrida em 1980. Uma delas conta que Barthes atravessava a Rue des Écoles e foi tomado de surpresa por uma pick-up em alta velocidade. Ele estava sem seus documentos e só muito mais tarde soube-se que ele estava hospitalizado, apesar de não ser um caso grave, em decorrência do atropelamento. Um mês depois, anunciou-se a sua morte, em decorrência do mesmo atropelamento.

A outra história conta que Barthes estaria escrevendo seu primeiro e único romance, *Vita Nova*, tema também de seu curso no Collège de France, *La préparation du Roman*. O título é, ao mesmo tempo, uma referência à possibilidade de mudar a própria vida, depois de um forte momento de depressão¹, e também, a possibilidade de mudança de escrita, já que, depois de uma vasta obra crítica, ele se dedicaria, pela primeira vez, a escrever um romance.

Segundo Antoine Compagnon (2003, p. 790), no artigo *Le roman de Roland Barthes*, Barthes teria perdido a inspiração e o vigor para inventar uma obra e uma vida novas. Essa depressão teria alimentado a dúvida (ou o mito) de que sua morte não tenha sido um acidente, mas uma espécie de morte voluntária ligada ao fracasso de sua escrita.

Roland Barthes, assim, teria sido morto pela sua própria escrita. Os documentos revelados dessa obra, até agora, confirmam as afirmações de Compagnon: no último volume das *Obras Completas*, lançado em 1995, o crítico Eric Marty transcreveu oito fólios encontrados dentro de uma pasta com o nome *Vita Nova*. A reação a essa publicação foi descrita em um recente dossiê dedicado à obra de Barthes:

¹ Ligado à morte da mãe, ocorrida no dia 27 de outubro de 1977.

Pois é! Era só isso? Barthes não redigiu nada. Só tínhamos oito fólhos que não eram mais do que oito planos. Nem a menor frase romanesca. Barthes ficou no plano do comentário e da análise. E, no entanto, ele havia falado tanto sobre o assunto, de uma maneira distorcida na sua Aula Inaugural, depois, muito claramente em suas conferências, em suas últimas entrevistas e durante dois anos no Collège de France... (NUNEZ, 2009, p. 74).

Não é possível indicar qual das histórias relativas à morte de Barthes é a verdadeira. Até porque, se houvesse uma solução no início de um artigo, não valeria à pena lê-lo, ou escrevê-lo. Só posso afirmar, por enquanto, que o fato de o romance de Barthes ter apenas oito fólhos e nenhuma frase romanesca não significa que esse projeto tenha fracassado e determinado a morte de seu autor.

A ausência aparente de escrita, a negação da escrita e a morte intencional da escrita faziam parte do projeto de Barthes. Seu silêncio final não era exatamente um silêncio, não era “só isso”. É preciso reler a obra de Barthes, desde o seu primeiro livro publicado até as conferências finais, para poder entender que Barthes não morreu de escrever, mas embarcou em uma estranha experiência para matar a escrita.

A vida não tem sentido, mas a literatura tem

Em *O grau zero da escritura*, Barthes começa a traçar elementos para uma teoria histórica do romance. Para ele, a narrativa (como gênero) estabelece-se no século XIX como uma forma de re-afirmar a ideologia burguesa que se encontra em plena consagração. Dentro dessa ideologia, a vida não precisa de um sentido fora de si mesma, em outra dimensão (o Paraíso, por exemplo): a vida tem um sentido em si mesma. Pelo trabalho, pelo seu próprio esforço, o homem pode ser recompensado em vida e usufruir das riquezas

acumuladas. Como isso às vezes não parece possível, a sociedade burguesa oferecer ao homem uma bola de cristal, ou ‘espelho’ – o romance – no qual ele pode observar como os atos humanos têm conseqüências, continuidades para o próprio homem.

Assim, o romance no século XIX parece realista, parece reproduzir a realidade, porém é, sobretudo, uma deformação total da realidade. Enquanto na vida real os atos nem sempre estão ligados uns aos outros e é difícil encontrar linhas de sentido, no romance, todos os fatos narrados são conseqüência de atos anteriores: a literatura produz um sentido que a vida não tem. Isso se produz graças a dois artificios: o uso da terceira pessoa (que faz do homem uma unidade) e o uso do passado narrativo (que produz a sensação de fechamento). Nas palavras de Barthes:

O passado narrativo faz então parte de um sistema de segurança das belas-letas. Imagem de uma ordem, ele constitui um desses numerosos pactos formais estabelecidos entre o escritor e a sociedade para justificativa do primeiro e tranquilidade do segundo. O passado simples significa uma criação: isto é, ele a assinala e a impõe. Mesmo engajado no mais sombrio realismo, ele produz uma certeza porque, graças a ele, o verbo exprime um ato fechado, definido, substantivado. A narrativa tem um nome, ela escapa ao terror de uma palavra sem limite: a realidade emagrece e se torna familiar, ela entra em um estilo, ela não ultrapassa os limites da linguagem [...] (BARTHES, 2002a, p. 190).

Para Barthes, o romance seria, então, uma morte. Ele destruiria a vida, já que faria “da vida um destino, da lembrança um ato útil, da duração um tempo dirigido e significativo” (BARTHES, 2002a, p. 194); ou seja, tudo que a vida, a lembrança e o tempo não são.

Porém, no final do século XIX, o fato de a narrativa ser o espelho da sociedade começa a ser questionado. É o caso, por exemplo, da narrativa de Flaubert, tão rica em detalhes, com um vocabulário tão

sofisticado, com uma redação tão preciosista, que o leitor percebe que tem nas mãos uma construção artificial. E assim, o que antes parecia ser um espelho do real transforma-se em superfície opaca: o que o leitor está lendo está longe de ser a realidade, não passa de literatura.

A literatura não tem sentido, mas escrever tem

No momento em que o leitor percebe esse artifício da literatura, começa-se a desconfiar dela. É preciso duvidar das palavras do autor, é preciso encontrar a ironia, é preciso interpretar, o que também é uma forma de escrever. O que estava escrito no papel, o que anteriormente fazia sentido, perde sentido. O que agora faz sentido é o processo análogo pelo qual o escritor e o leitor devem passar.

Barthes afirma que o verbo escrever, antes transitivo direto torna-se intransitivo; o escritor não é mais aquele que escreve alguma coisa, mas aquele que escreve, somente isso. Isso não significa que ele não escreva nada, que o seu ato não venha gerar nenhum produto, mas que o produto, neste caso, é o processo pelo qual ele passa.

Barthes utiliza o exemplo do verbo 'se sacrificar' para desenvolver a questão. Segundo ele, o sacrifício não produz nenhum objeto, já que o corpo do sacrificado não tem significado para os deuses; o que tem significado é o fato de se sacrificar. Assim, aquele que se sacrifica é agente e produz alguma coisa, não um objeto, mas um ato. Esse ato modifica definitivamente o agente (já que ele morre) e o entorno (já que os deuses recebem o que era necessário para um determinado equilíbrio). Da mesma forma, escrever é também uma ação que afeta aquele que a produz: "Escrever é, hoje, se tornar o centro do processo da palavra, é efetuar a escrita se afetando a si

mesmo, é fazer coincidir a ação e a afeição, é deixar o scriptor no interior da própria escrita" (BARTHES, 2002b, p. 624).

Flaubert é apontado por Barthes como símbolo desta mudança de mentalidades. A crítica que, na metade do século XIX, era, sobretudo, de cunho biográfico, mal tinha o que falar sobre ele. Sua vida reduzia-se à escrita. Como se fosse um verdadeiro monge, ele se isolava em sua casa para escrever, com pouquíssimo contato com o mundo exterior. Suas cartas revelam essa rotina em que a vida, tal como era concebida no século XIX (trabalho, amizades, amor...), era totalmente desprezada em nome da verdadeira vida, a escrita. Segundo a sua correspondência, ele não fazia questão de ser enterrado junto a seus entes queridos, mas a seus manuscritos:

Desde que os meus manuscritos durem a mesma coisa que eu, eu posso me declarar satisfeito. É uma pena que seria necessária uma tumba grande demais; eu os faria enterrar comigo, como um selvagem faz com seu cavalo (FLAUBERT, 2003).

Há um autor que não só foi símbolo da troca da escrita pela vida, mas que também chega a essa conclusão pela sua própria obra. Refiro-me a Marcel Proust, autor que ganha importância nas obras tardias de Barthes. Em uma das frases mais célebres de *Em busca do tempo perdido*, Proust chega a afirmar que "a única vida, por conseguinte plenamente vivida, é a literatura" (PROUST, 1989, p. 474). Ler ou escrever e, a partir desses atos, pensar e fazer ligações entre acontecimentos vividos no passado e no presente, parecem ser mais 'verdadeiros' do que os acontecimentos em si. Viver pode não ter sentido algum; escrever, ler e repensar o vivido tem.

Na sua resenha da biografia de Proust escrita por Painter (1966), Barthes reflete sobre essa anulação da vida pela escritura. Ao contrário do que se fazia na crítica, Barthes defendia que era impossível explicar a obra de um autor pela sua vida. E, no caso de Proust,

ocorreria inclusive uma inversão da relação tradicional entre biografia e obra: para Barthes, a obra de Proust provocaria uma nova leitura da vida de Proust e, inclusive, anularia a vida de Proust, autor². Quando o narrador (Marcel) assume que os fatos vividos não têm sentido, mas a escritura tem, não podemos mais ler a vida de Marcel Proust da mesma maneira: sabemos que o que ele viveu não faz sentido, mas o que ele escreveu, sim. O próprio narrador, quando percebe isso, também deixa de contar os fatos que animaram os outros seis volumes de seu romance e anuncia que, daquele momento em diante, dedicará seus dias a escrever, fechado em um quarto.

Quando o narrador se fecha em seu quarto é para escrever; quando o narrador diz adeus ao mundo (depois da matiné, em casa dos Guermantes), é para, enfim, começar seu livro. Dito de outra maneira, é somente então que as duas vidas paralelas unem indissolavelmente suas durações a escritura do narrador é literalmente a escritura de Marcel: não há mais autor nem personagem, não há mais do que uma escritura (BARTHES, 2002c).

É o começo da morte do autor, que será anunciada no seu célebre texto de 1968. Ali, amparado pelas reflexões da linguística da enunciação, Barthes afirma que o lugar do autor é somente o lugar de quem escreve, assim como o lugar do eu é somente o lugar de quem diz 'eu'. Não há uma entidade psicológica, não há uma pessoa na enunciação: há apenas um lugar vazio de onde se enuncia. Várias pessoas podem se revezar nesse lugar, entre eles o autor. Mas, sobretudo, os múltiplos e infundáveis leitores que uma obra pode ter. Por mais que seja dito 'eu', esse eu não será nenhum desses

² Reflexão que pode ser derivada da leitura de Painter, já que na sua biografia, os nomes dos capítulos referidos à vida "real" do escritor Marcel Proust fazem referência às personagens de sua obra *Em busca do tempo perdido*, como se a sua vida pudesse ser contada a partir da ficção.

leitores, será o lugar por onde eles poderão fazer parte do processo de enunciação (ou de produção de um texto).

Dessa forma, a escrita se acomoda em seu lugar de assassina. Ela é responsável pelo desaparecimento da vida e do corpo de quem escreve:

[...] a escritura é o desaparecimento de toda voz, de toda origem. A escritura é o neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, começando pela daquele que escreve (BARTHES, 2002d).

Escrever não tem sentido, mas roubar tem

No prefácio ao livro *Sade, Fourier, Loyola*, publicado originalmente em 1971, Barthes anuncia que não há nenhum lugar de linguagem exterior à ideologia burguesa: "a nossa linguagem vem dela, volta a ela, fica sempre trancada dentro dela" (BARTHES, 2002e, p. 707). Não há ironia, não há processo de afetação do leitor, não há visão crítica que não cumpram uma função dentro da sociedade burguesa.

Ao nos afastarmos do texto e conseguirmos ora provocar uma segunda leitura (se escrevemos), ora efetuar essa segunda leitura (se lemos), também prestamos um serviço à ideologia burguesa. Sentimos que não somos mais um lugar comum: somos um lugar especial, mais 'especial' que o lugar comum. Os intelectuais, assim, sentem-se privilegiados, e há quem diga que até se sentem felizes. E não é necessário se opor a uma sociedade, se ela oferece um pouco de felicidade, ou de prazer. Dessa forma, cada intelectual, inclusive o próprio Roland Barthes, conhecido por fazer ruir os mitos da sociedade burguesa na França dos anos 70, e cada um dos seus leitores, contribui para que ela exista e continue cada vez mais forte.

O que fazer para tentar sair desse círculo? A solução não poderia ser uma solução intelectual. Não é o momento nem de analisar, nem de interpretar, nem de refletir, nem de teorizar: é o momento de roubar. Nas palavras de Barthes:

A única resposta possível não é nem o enfrentamento, nem a destruição, mas somente o roubo: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar seus rastros a partir de fórmulas irreconhecíveis, da mesma forma que se maquia uma mercadoria roubada (BARTHES, 2002e, p. 706).

Essa mercadoria, em algum momento (século XIX), foi considerada um patrimônio da cultura; por exemplo, as obras que hoje consideramos "clássicos". O papel do crítico era de alguma forma, reafirmar esse seu valor de patrimônio; ele atestava a originalidade, a genialidade e, inclusive, a autenticidade dessas obras. Com a emergência dos autores que, de alguma maneira, nos faziam duvidar do produto, da cultura, e que valorizavam o olhar crítico em relação à cultura, como Flaubert ou Proust, o papel do crítico não poderia ser apenas reverenciar a obra. Ele adquiria um caráter ambíguo e, ao mesmo tempo, o intelectual reafirmava o patrimônio dos clássicos e mostrava seus limites. Comprava-se a mercadoria, ainda, porém desconfiava-se dela. Esse é o Barthes dos anos 50, o Barthes das mitologias, o Barthes crítico de Balzac, o Barthes novo crítico.

Mas para o Barthes dos anos 70, ocupar esse lugar era fazer o papel de [um] palhaço. Comprar essa mercadoria tinha um preço muito alto: a alienação, a conformação, que não tinham lugar naquela França pós 68. Como não comprá-la e ainda assim tê-la? Em outras palavras, como falar da literatura sem cair no seu próprio embuste?

A resposta já foi dada: a única maneira de ter sem comprar é roubar. E roubar em termos literários sempre foi entendido como plágio. Trata-se, assim, de absorver o texto literário, de copiar

trechos completos, de omitir partes essenciais, de mudar os finais, de juntar vários textos, produzir a partir dos retalhos dos outros.

Esse é, de certa forma, o projeto da obra de Barthes dos anos 70 e do seu livro mais célebre, os *Fragmentos de um discurso amoroso*, de 1978. Na introdução a esse livro, Barthes reconhece que todo o livro é uma composição de outros discursos:

Para compor esse sujeito amoroso, "montaram-se" pedaços de origem diversa. Há os que vêm de uma leitura regular, a do *Werther*, de Goethe. Há os que vêm de leituras insistentes (*O banquete*, de Platão, o *Zen*, a psicanálise, alguns Místicos, Nietzsche, os Lieders alemães). Há os que vêm de leituras ocasionais. Há os que vêm de conversas com amigos. Há, enfim, os que vêm da minha própria vida (BARTHES, 2002f, p. 33).

Com outras palavras e outro tom, essa é a proposta também da conferência inaugural no Collège de France, Aula, na qual Barthes traça o sentido da sua nova proposta crítica. Ali, em um salão nobre, com toda a intelectualidade da época como auditório, ele não se atreve mais a usar o verbo "roubar": agora o substitui por "desaprender". Rouba-se a literatura: ela é retirada do seu contexto, das suas significações, de suas interpretações canônicas. Assim, desaprende-se a literatura.

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem, em seguida, uma outra na qual ensina-se o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem, talvez, agora, a idade de uma outra experiência: a de desaprender, deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que foram atravessadas. Essa experiência tem, eu acredito, um nome ilustre e fora de moda, que eu ousarei resgatar aqui, sem complexos, na própria encruzilhada de sua etimologia: *sapientia*,

nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria e a maior quantidade possível de sabor (BARTHES, 2002g, p. 446).

Roubar não tem sentido algum

A literatura não tem mais sentido, o processo de ler ou de escrever criticamente também não tem sentido, o objeto não vale mais, nem sequer pelo processo de se perceber que ele não tem mais valor. Abandona-se, por completo, a literatura, a escritura, para abraçar a crítica. O crítico rouba o objeto (o romance, o poema, a filosofia) para incorporá-lo, para fazer textos próprios, para destituir a literatura (e a escritura) de todo o seu sentido.

Mas qual é o sentido da crítica? O que pretendia Barthes com a sua proposta? Desvendar sentidos ocultos? Criar novas ligações entre diferentes textos? Criar novas teorias a partir da literatura? Ou, simplesmente, criar novos textos literários a partir de outros? Isso teria o perigo de criar a mesma armadilha da qual se fugiu.

Por coincidência ou não, Roland Barthes estava efetivamente vivendo uma vida nova. Sem ter condições físicas de levar uma vida acadêmica tradicional, Barthes tinha sobrevivido até seus sessenta anos escrevendo em jornais, em revistas ou em livros. Pela primeira vez, a sua vida já não dependia mais da escrita. Desde 1977, Barthes era professor no Collège de France e agora ele ganhava para falar.

Poderíamos afirmar que, para Barthes, naquele momento, o sentido que tinha estado do lado da literatura, da escritura, estava agora na fala. É esse novo sentido que Barthes traz em sua nova experiência de “desaprender” o saber, que sempre tinha estado do lado da escrita. Cabe agora procurar novas formas, cabe agora maquiari as formas existentes, encontrar uma terceira via, na forma

de fala (lembramos que a experiência é proposta na aula inaugural de seus cursos) e com elementos formais próprios do registro oral.

É o que, pelo menos, podemos concluir ao ler a “continuação” da sua aula inaugural. Em 1978, em sua conferência *Há muito tempo deixava-me cedo*, Barthes descreve, de forma mais detalhada, o que seria essa experiência de desaprender os saberes anteriores, ou de viver uma vida nova. Para isso, Barthes recorre à abertura de *Em busca do tempo perdido*, na qual o narrador descreve o momento em que, quando criança, ele se preparava para dormir: os barulhos da sala, a conversa entre seus pais, os objetos do quarto, que se misturam com reflexões sobre o dia que acabara de terminar, projeções, leituras, pedaços de sonho.

O que faz esse sono (ou semi-despertar)? Ele introduz a uma “falsa consciência”, ou melhor, para evitar o estereótipo, a uma consciência falsa: uma consciência desregrada, vacilante, intermitente. A carapaça lógica do Tempo é atacada; não há mais cronologia [...]. O sono funda uma outra lógica, uma lógica da Vacilação, da Não-separação e é essa nova lógica que Proust descobre no episódio da Madalena [...]. [O seu interesse] é capital: é abrir as válvulas do Tempo: a cronologia abalada, fragmentos intelectuais ou narrativos vão formar uma sequência sujeita à lei ancestral da Narrativa ou da Razão, e essa sequência produzirá, sem forçar, uma terceira forma, nem ensaio nem romance (BARTHES, 2002h, p. 462-463).

Podemos observar, aqui, uma volta às preocupações do seu primeiro livro, O grau zero da escritura, no qual Barthes denuncia o falso “sentido” que o romance realista daria à vida de seus personagens. Nessa busca de uma nova forma, Barthes procura destruir exatamente o que antes chamamos de sentido, o encadeamento entre os diversos atos, ou a “carapaça lógica do tempo”, como vimos no texto acima.

Essa destruição faz-se por meio da impregnação da escrita das formas da fala: a vacilação, a concomitância, a intermitência. A nova forma, ou vida nova, virá do choque entre diversos discursos, da sua não-conclusão e não-ordenamento, na sua convivência dentro de uma nova lógica.

E agora podemos voltar ao nosso manuscrito inicial, *Vita Nova*. Foram encontrados apenas oito fólios, oito planos e nenhuma frase romanesca. Mas essa afirmação só pode ser feita sem uma leitura atenta do material, já que, mais do que oito planos, encontramos ali oito tentativas de organização de um material já pronto. O próprio Éric Marty, editor das obras completas e responsável pela publicação dos oito fólios de *Vita Nova*, assume que o corpus relativo ao romance não se limita às folhas encontradas:

Esse possível [a obra *Vita Nova*] está em parte realizado, já que, quando Barthes escreve essas linhas, a obra já está escrita; esse possível nutre-se igualmente de tentativas de outras escrituras (o "diário", os fragmentos, as anotações, as epifanias...); ele se nutre desse mesmo projeto, *Vita Nova*, mas igualmente, por outro lado, do curso que dá no College de France sobre "A preparação do romance" ou de uma conferência qualquer, de um artigo, ou de seus amigos (MARTY, 2002, p. 21-22).

Assim, a obra, em certa medida, estava já escrita. Os manuscritos de *Vita Nova* correspondem a uma organização em "capítulos" desses trechos já escritos. Até agora, ninguém identificou na íntegra a que textos esses capítulos corresponderiam, porém, a partir dos oito fólios encontrados por Marty, é possível tecer algumas hipóteses. Tomemos, como exemplo, o primeiro fólio da pasta *Vita Nova*:

VITA NOVA³

21 VIII 79

Méditation. Bilan

Morale sans espoir d'application

Prologue – Deuil

1. Le Monde comme objet contradictoire de spectacle et d'indifférence [comme discours]

- Objets archétypiques:- [le Mal?]

- Le Militant

- La mauvaise foi

I bis que les "plaisirs" sont insusceptibles de...

- La Musique

II – La décision du 15 avril 78

- la littérature comme substitut d'amour

-

- Ecrire

III. Imagination d'une V.N.

- Régimes

IV La litt. comme déception (c'était une Initiation)

- le déjà fait: l'Essai

- Le Fragment

- Le Journal

- Le Roman

[- Le Comique?]

³ Para a transcrição, foram usados os seguintes códigos: < > Palavra rasurada; <illis.> rasura ilegível; { } Acréscimo interlinear; o itálico é usado para os acréscimos a lápis preto; o negrito para os acréscimos em tinta vermelha. Os colchetes [] são de Roland Barthes (2002i).

- La Nostalgie

{compacte}

V <Le> L'Oisivité [Le Neutre? Le Tas/Tao]

{le Rien faire philophique}

Epilogue: La Rencontre⁴

O prólogo é facilmente identificável, corresponderia ao *Journal de deuil*⁵ (2009); o primeiro e segundo capítulos, por comparação com os fôlios seguintes, corresponderiam a dois diários publicados postumamente: *Incidents* (escrito durante viagem a Marrocos em 69) e *Soirées de Paris* (diário sobre as saídas noturnas de Barthes, escrito no segundo semestre de 1979); o capítulo IV corresponderia a uma série de textos já escritos e divulgados em vida, dentre os quais identificamos tanto a conferência inaugural ao curso (*L'essai*), quanto um escrito publicado na revista *Tel Quel* sobre os diários (*Délibération*, publicado em 1979). É possível fazer mais correspondências a partir das fichas, porém, neste artigo, o propósito não é identificar tais textos, mas entender como eles estariam ligados⁶.

⁴ VITA NOVA/ Meditação. Balanço/ Moral sem esperança de aplicação/ Prólogo – Luto/ 1. O mundo como objeto contraditório de espetáculo e de indiferença [como discurso]/ - Objeto arquetípicos: [o Mal?]/ - O militante/ - a má fé/ 1 bis que os “prazeres” são suscetíveis de .../ - A música/ A decisão do 15 de abril de 1978/ - A literatura como substituto de amor/-/ Escrever/ III. Imaginação de uma V.N./ - Regimes/ IV A lit. como uma decepção (era uma Iniciação)/ - O já-feito: o Ensaio/ - O Fragmento/ - O Diário/ - O Romance/ [-O cômico?]/ - A Nostalgia/ {compacte}/ <O> O ócio [O Neutro? O Tas/ Tao]/ {o Não fazer nada filosófico} Epílogo: o Encontro (BARTHES, 2002i).

⁵ Diário de luto.

⁶ *Le journal de deuil* foi publicado pela editora Seuil em 2009 (BARTHES, 2009). *Incidents* e *Soirées de Paris* foram publicados por François Wahl na mesma editora, em 1987, na coletânea *Incidents. Délibération* foi publicado na revista *Tel Quel* em 1979 (BARTHES, 2002k) e retomado nas *Oeuvres Complètes*, v 5.

Pelos manuscritos encontrados no IMEC, podemos perceber uma forte preocupação por parte de Barthes em chegar à nova forma à qual nos referimos acima. Como no romance do século XX, Barthes também queria produzir esse efeito de segundo olhar crítico, porém isso não lhe bastava. Também queria produzir o efeito da fragmentação e da destruição de saberes, mas isso também não lhe bastava. Nenhuma dessas formas bastava, mas as duas podiam ser incorporadas. Assim, Barthes pensava, sim, em produzir um texto fragmentado (nos diferentes capítulos que descrevemos acima) e, a partir da leitura desse texto, criar um segundo olhar, um olhar crítico. Porém, esse segundo olhar não teria um efeito simplesmente desmistificador, já que Barthes conhecia a armadilha da atividade crítica. Não bastava desconstruir, era preciso produzir o mesmo calor, o mesmo afeto que une as pessoas quando a palavra é falada, não é escrita.

Para entender o que seria esse calor, é necessário sair um pouco dos problemas desse manuscrito e recorrer a outro texto de Barthes, no qual ele se refere ao *Seminário*: um “curso” que ele oferecia na École de Hautes Études em Sciences Sociales, antes de ser professor no Collège de France. Uso a palavra “curso” entre aspas porque Barthes não ministrava aulas de maneira sistemática, ele escolhia um programa e todos os participantes do curso faziam intervenções. Nesse texto, ele explica o que seria esse afeto que circula em sala de aula:

Eis aqui o que é necessário dizer (o que eu compreendi depois de ouvir o mal-estar de audiências muito numerosas, em que todos reclamavam pelo fato de não conhecerem ninguém): a famosa relação do aprendizado não é a relação entre o professor e aluno, é a relação dos alunos entre si. O espaço do seminário [...] é somente o espaço de circulação de desejos sutis, de desejos moventes; é, no próprio artifício de uma sociedade cuja opaci-

dade estaria milagrosamente extenuada, o emaranhamento das relações amorosas (BARTHES, 2002l, p. 503).

Assim, o olhar provocado no leitor a partir dos diversos fragmentos do texto deveria produzir um sentimento de união, de emaranhamento entre os corpos. É o que, em outros manuscritos relativos à *Vita Nova*, chama-se de apologia de um valor. Esse valor não deve ser entendido como conceito, mas como um espaço de amor utópico. Ao mesmo tempo em que Barthes anuncia a necessidade desse valor, um dos textos que antes compunha o romance *Vita Nova*, começa a ganhar mais e mais importância. Refiro-me a *Incidents* (BARTHES, 2002j):

Je renvois (peut être parce que premières fiches 1969 79) à la
tt vieille idée des Incidents. Cela, a une autre tour de

+

- Autocommentaire Aufheben
- Classement par liasses (Cf. Pascal)
- Apologie d'une valeur (et non plus simple demystification)
- Soins extrême de la forme (aussi ferme et intelligent que du Pascal)⁷

Este fólio foi escrito em tinta azul e data de dezembro de 1979, enquanto os primeiros fólhos, em tinta negra, foram escritos alguns meses antes, aparentemente em agosto do mesmo ano. O conjunto de fólhos a que pertence não foi encontrado junto com a pasta *Vita Nova*, mas entre os manuscritos de *Incidents*, projeto até hoje considerado independente do romance e que foi publicado em um livro com o mesmo nome, *Incidents*.

⁷ Eu volto (talvez porque as primeiras fichas 1969 79) à boa e velha idéia dos Incidents. Isto tem agora outro viés de / + / - Autocomentário Aufheben [anular] / - Classificação em pastas (Cf Pascal) / Apologia de um valor (e não mais simples desmistificação) / - Cuidado extremo da forma (tão firme e inteli-/gente como Pascal). Manuscripts Incidents. Feuillet 1. Fonds Roland Barthes. IMEC.

Como podemos observar, Barthes não trabalhava esse texto de forma autônoma, mas como parte cada vez mais importante de seu “romance”, a ponto de *Incidents* não ser mais uma parte de *Vita Nova*; pelo contrário, *Vita Nova* seria uma parte de *Incidents*:

On aurait :

INCIDENTS (amalgame avec APOLOGIE – et neutre)
Précédé ? Introduit par Récit : Deuil, Vita Nova,
Bilan, Examen de conscience, Table Rase etc

Vita Nova : je commence par “ liquider “
l'ancien ? – Mais hélas je serai toujours le
même

Pour le moment (note 73), je ne vois qu'Incidents.
(et donc Apologie) : rien pour Vita Nova et rien pour
Langue.⁸

Nesse manuscrito, vemos dois momentos em que transparece a relação entre *Vita Nova* e *Incidents*. Em um primeiro momento, *Vita Nova* seria uma parte de *Incidents*; em um segundo momento, *Vita Nova* é aparentemente “liquidada”: Barthes só veria *Incidents*. Como essa decisão não se sustenta nos fólhos seguintes, é possível afirmar que havia uma intermitência ou um “emaranhamento” dos dois projetos.

Como *Incidents* produziria esse espaço utópico de amor, o sentimento de união, ao que nos referíamos acima? Embora seja considerado um diário, o texto não narra acontecimentos, apenas pinta pequenos retratos de situações, cujo contexto e desdobramentos desconhecemos completamente. Não sabemos quem são as pessoas

⁸ Teríamos: / INCIDENTES (amalgama com APOLOGIA – e neutro) / Precedido? Introduzido por Narrativa: Luto, Vita Nova, / Balanço, Exame de consciência, Tábua Rasa etc // Vita Nova: eu começo por “liquidar” / o antigo? – Mas eu continuarei sendo o / mesmo // Por enquanto (nota 73), eu só vejo Incidents. (e então Apologia): nada em favor de Vita Nova e nada em favor / de Língua. Manuscripts Incidents (IMEC). Feuillet 2.

que participam da ação, nem que tipo de aventura elas viveram com Barthes. Assim, esses pequenos retratos, ou instantâneos, não estão fechados dentro de uma narrativa, com atos que geram outros atos e conseqüências maiores. Barthes tentava pintar a vida do presente, tal como ela era, e não recontar um passado em outro tempo:

Mustafá está apaixonado por seu boné: "meu boné, eu o adoro". Ele não quer tirá-lo para fazer amor (BARTHES, 2002j, p. 959).

"Eu sinto que vou me apaixonar por você. Que chato. O que fazer? - Me dê seu endereço." (BARTHES, 2002j, p. 965).

"Senhor, lembre-se, você não pode jamais dar carona a um marroquino que você não conhece", me diz esse marroquino ao qual eu dei carona e que não conheço (BARTHES, 2002j, p. 973).

Esse efeito de suspensão no tempo presente ocorre devido a duas técnicas (ou anti-técnicas), empregadas por um Barthes bem consciente dos limites do romance que ele tinha apontado em *O grau zero da escritura*: a recusa ao tempo passado como tempo da ação e um uso genérico da primeira pessoa. Não sabemos quem é esse "eu" pode ser Barthes, pode ser qualquer um, pode ser o leitor. Seja quem for, ele se vê envolvido em situações amorosas, das quais se sente impelido a fazer parte. Todos os leitores desse texto nos encontramos – por acaso, talvez – e terminamos dando nosso endereço uns aos outros, como no fragmento de *Incidents* citado acima.

Roubando uma conclusão

No momento de sua morte, Barthes ainda procurava uma forma de redimir a escrita, de "escrever" um romance. Sua vida estava centrada no discurso oral, mas seu tema ainda era a escrita, era o romance, eram os dilemas da escrita, tal como podemos observar em seu curso *La préparation du roman* (BARTHES, 2003).

Porém, essa escritura estava longe de ser uma narrativa fechada, tal como definida em *O grau zero da escritura*: o projeto era composto por diversos fragmentos de outros discursos, roubados, de si mesmo, de outros textos, de seus amigos. Como toda escrita fragmentária, ela criaria um olhar no leitor, que se sentiria impelido a juntar esses diversos pedaços para produzir outro texto, o texto do leitor, a interpretação. Mas Barthes não queria mais discursos críticos, nem olhares racionais, nem produzir texto algum. Ele queria produzir um novo espaço, em que os leitores se reunissem para se tocar, para produzir um valor, um afeto: não mais um saber, mas a "maior quantidade possível de sabor", tal como proposto em *Aula* (BARTHES, 2002g, p. 446).

Barthes, assim, trazia uma lógica transposta da oralidade para sua tentativa de "romance" que, de fato, nada tinha a ver com o romance do século XIX; era uma negação total dessa forma, tal como exposta em *O grau zero da escritura*. Barthes estava, de certa forma, matando a escrita, não estava sendo morto por ela. Porém, como ele tinha sido, até então, um escritor, matar a escrita era matar o que ele tinha sido. A escrita de sua vida nova era, sem dúvida, uma escrita assassina ou suicida⁹.

⁹ Não seria o primeiro escritor com esse trágico destino. No mesmo ano de 1980, Jean-Paul Sartre morria depois de ter abandonado, há muito tempo, a literatura. Seu último romance, *As palavras*, de 1964, teria denunciado, no final, a mesma falsidade da escrita do romance nos anos sessenta. A partir disso, ele recusou o prêmio Nobel (ganho depois da publicação do livro) e nunca mais se dedicou às palavras literárias. Ele, sim, fez várias conferências, saiu às ruas com um megafone, participou dos movimentos estudantis de maio de 1968, deu inúmeras entrevistas, fez programas de rádio, de televisão. Ele tinha matado a própria escritura, mas, como também era conhecido como o grande escritor de sua geração, também tinha se matado. De 1964 a 1980, o mesmo ano da morte de Roland Barthes, ele ocupou o cenário das letras francesas como um fantasma (LYOTARD, 1991).

QUELQUES MODÈLES POUR LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE

MODELS FOR GENETIC CRITICISM

Daniel Ferrer

ITEM (École Normale Supérieure-CNRS)

RESUMO: Trata-se de propor vários modelos que permitirão compreender melhor a atividade do crítico genético, mas também apreender melhor o processo de gênese das obras. Esses serão confrontados com outros modelos que são historicamente importantes, mas que representam mal o processo genético.

Palavras-chave: Crítica genética. Teoria. Modelização. Processus de criação. Índice. Filologia. Invenção. Reciclagem. Anamorfose. Acidente. Estrutura emergente. Efeito de sentir.

ABSTRACT: Several models are tried out that represent the activity of the genetic critic, but also help us to understand the genetic process. They are confronted to other models that are historically important but misrepresent the genetic process.

Keywords: Genetic criticism. Theory. Model. Creative process. Index. Philology. Invention. Recycling. Anamorphosis. Accident. Emergent structure. Path dependency.

RESUMÉ: s'agit de proposer plusieurs modèles qui permettront de mieux comprendre l'activité du critique génétique, mais aussi de mieux appréhender le processus de genèse des œuvres. On les opposera à des contre-modèles dont il importe de se démarquer.

Mots-clés: Critique génétique. Théorie. Modélisation. Processus de création. Indice. Philologie. Invention. Recyclage. Anamorphose. Accident. Structure émergente. Effet de sentier.

La critique génétique, comme de nombreuses autres disciplines, a été pratiquée bien avant d'être pensée. On peut même dire qu'elle a été mise en pratique, intuitivement, depuis toujours, alors qu'elle n'en est qu'à ses débuts théoriques. Pourtant, il y a plus de trente ans que Jean Bellemin-Noël et Louis Hay lui ont assuré des fondements solides, sur lesquels les généticiens de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes ont édifié sans relâche, bientôt rejoints par d'autres chercheurs, notamment brésiliens. Il y a même bien plus longtemps que Tomachevski et la textologie russe, Contini et la critique italienne "des variantes" avaient proposé des avancées dans la même direction. Malgré cela, on est encore loin d'avoir percé tous les secrets des brouillons et de pouvoir rendre pleinement compte de la logique parfois déroutante qui les régit. Peut-être faudrait-il commencer par éclaircir les fondements de la discipline qui se propose de les étudier.

C'est pourquoi on esquissera ici un certain nombre de modèles qui pourraient servir à relancer la réflexion sur le sujet. Dans un premier temps, c'est l'activité du généticien qu'on s'efforcera de modéliser, mais il est bien évident qu'il est impossible de comprendre cette activité sans avoir une idée de la nature du processus génétique. Il y a de bonnes raisons de penser que la réciproque est également vraie.

La chronophotographie animée: le modèle du chat de Marey

Il y a quelques années, à l'occasion d'une exposition, une salle de musée était consacrée à Etienne-Jules Marey et à la "chronophotographie". On y voyait les étranges images multiples au moyen desquelles on s'efforçait, au milieu du dix-neuvième siècle, de décomposer et de fixer le mouvement pour capter ses secrets et l'appareillage ingénieux que Marey avait mis au point pour y

parvenir. Mais on voyait aussi de curieuses petites séquences projetées en boucle sur des écrans: un homme moustachu courait nu, une feuille virevoltait, un petit chat lancé en l'air retombait sur ses pattes. Les commissaires de l'exposition avaient (re)transformé les images juxtaposées dans l'espace en images qui se succédaient dans le temps, c'est-à-dire qu'ils avaient changé les chronophotographies en films.

Il y avait quelque chose d'étrange à voir cet homme courir, ce chat tomber, alors que leur mouvement avait eu lieu avant l'invention du cinéma. Cette troublante reconstruction ressemble à certains égards à celle que pratique la critique génétique. Restituer, en quelque sorte cinématographiquement, le mouvement de l'écriture à partir des plans fixes que constituent les manuscrits de travail des écrivains, c'est en effet le but du généticien. Il juxtapose les états du texte contenus dans ces manuscrits, analyse les différences de l'un à l'autre, en déduit un certain nombre de processus de transformation qui aboutissent à la version finale.

Ce premier modèle met en évidence deux caractéristiques importantes de l'entreprise génétique: la dissociation entre un support apparemment inerte et l'impulsion qui l'habite, mais aussi une certaine violence opérée sur le document, pris délibérément à rebours. De même qu'on peut utiliser, pour faire revivre le mouvement, des photographies qui étaient destinées à le figer en une série de poses observables, de même la génétique du texte, en cherchant à reconstituer la dynamique de l'invention, fait un usage contre-nature des manuscrits. Les manuscrits sont en effet des instruments utilisés par l'écrivain pour transformer le flux de ses idées en un objet textuel fixe (incarné par un livre imprimé), or le critique génétique se propose au contraire grâce à eux de remettre l'œuvre en mouvement – ou peut-être de révéler le mouvement qui l'habite toujours secrètement.

Ce détournement, ce retournement forcé du manuscrit, indique qu'il ne s'agit pas d'une démarche simple, coulant de source. Il y a, dans l'expérience génétique, à la fois quelque chose de très naturel et quelque chose qui semble aller contre la nature. Il paraît naturel de chercher à savoir comment a été fabriqué quelque chose qu'on admire, et même conforme à la nature de l'homme de vouloir remonter aux origines. Mais ce qui fait l'universalité d'une telle recherche lui confère en même temps un caractère obscurément transgressif dans la mesure où elle renvoie en dernier ressort à notre curiosité envers la scène primitive de notre propre conception. Or il n'est donné à personne d'être spectateur de son propre engendrement. Celui qui entreprend de remonter dans le temps s'en approche pourtant. Il est donc toujours suspect. Souvenons nous de Zadig, accusé d'être sorcier, menacé du knout puis du bûcher pour avoir décrit ce dont il n'a pas été témoin (parce qu'il est capable de déchiffrer des traces qui sont imperceptibles aux autres, marques dans la poussière, ou sillons dans le sable, pour se représenter la fuite de la chienne de la sultane ou de l'étalon du sultan).

Une paléontologie du mouvement: le modèle de la barbe retorse

La méthode de Zadig¹ présente une certaine ressemblance

¹ Thomas Huxley (On the method of Zadig: retrospective prophecy as a function of science. In : _____ . *Science and culture, and other essays*. Londres : Macmillan, 1888), qui en fait le fondement (notamment) de la paléontologie. Carlo Ginzburg (Traces: racines d'un paradigme indiciaire. In : _____ . *Mythes, emblemes, traces: morphologie et histoire*. Trad. Monique Aymard. Paris: Flammarion, 1989) définit un "paradigme indiciaire" distinct du paradigme physico-mathématique qui tend à occuper le devant de la scène depuis Galilée. Sur l'appartenance de la critique génétique à ce paradigme, aux côtés de la paléontologie, de la philologie, de l'histoire, de la médecine, de l'anthropométrie judiciaire, mais aussi de la phy-

avec celle de la critique génétique, mais un autre rapprochement sera peut-être encore plus juste et plus parlant. On se souviendra peut-être que le célèbre article de Sigmund Freud sur "*Le Moïse de Michel-Ange*" avait été publié anonymement en 1914 dans la revue *Imago*, accompagné d'une note indiquant qu'il avait été retenu parce qu'il témoignait d'une "manière de penser présentant quelque analogie avec la méthode de la psychanalyse"²... On peut y trouver en tout cas une analogie certaine avec la méthode de la critique génétique. À partir d'une œuvre d'art, statique, par définition, puisqu'il s'agit d'une sculpture, et tout particulièrement de la "sainte et presque écrasante immobilité" du Moïse de marbre, Freud s'efforce de remonter à un mouvement préalable, de rompre l'unité et l'immédiateté de l'objet esthétique pour y déceler "une triple stratification" temporelle (Moïse assis, aurait tourné la tête et esquissé le geste de se lever, avant de se rasseoir), et de retrouver au sein de l'œuvre, figée dans l'évidence rétrospective de son achèvement, au cœur du chef-d'œuvre prisonnier de sa perfection, les traces furtives d'un déséquilibre préalable (les tables de la loi, sur le point de glisser au sol auraient été rattrapées au dernier moment, un mouvement de colère aurait précédé le retour à la maîtrise de soi). Freud n'hésite pas à s'attarder sur des détails triviaux — les ondulations complexes de la barbe de Moïse, tordue dans un sens puis dans l'autre, la position incongrue des tables de la loi retenues sous le coude droit — pour montrer que la posture majestueuse de

siognomonie, de la mantique... voir : FERRER, Daniel. Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles. In : CONTAT, M. ; FERRER, D. *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Éditions, 1998. Zadig, Sherlock Holmes et Dupin sont les figures emblématiques de ce paradigme. Sur les héros d'Edgar Poe, voir ci-dessous.

² FREUD, Sigmund. *Le Moïse de Michel-Ange*. In: _____. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1971. p. 9.

la statue ne peut se comprendre sans tenir compte d'une série de déplacements qui l'ont précédée.

Comme dans l'expérience de la chronophotographie animée, il y a reconstruction d'un mouvement passé, mais cette reconstruction ne se fait pas par juxtaposition de documents multiples et interpolation de la trajectoire qu'ils dessinent, mais par examen d'un unique "document" (la statue) et interprétation des indices qu'il recèle. De même, le travail du généticien ne consiste pas seulement à mettre en relation une série de documents témoignant des stades successifs de la genèse de l'œuvre pour en reconstituer le film, il réclame aussi l'analyse minutieuse de chaque document isolé pour y mettre en évidence par un mode de lecture approprié des indices qui trahissent un processus et transformer des données spatiales en données temporelles.

Pour son "Moïse", Freud déclarait s'être inspiré de la démarche de l'historien d'art Giovanni Morelli, qui avait mis au point une procédure d'authentification des tableaux fondée sur les "choses inobservées que le copiste néglige", comme les ongles ou les cheveux, procédure "apparentée de très près à la technique de la psychanalyse. Elle aussi a coutume de deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut ('refuse') de l'observation, les choses secrètes ou cachées"³. Il est à noter que le mot anglais auquel Freud éprouve le besoin de se référer entre parenthèses, s'il désigne étymologiquement ce qui a été refusé, renvoie couramment et très concrètement aux ordures. Morelli traquait le déchet au cœur même de l'objet esthétique, s'excusant ironiquement de s'occuper de choses aussi basses que les ongles ou les cheveux dans l'univers sublime de l'œuvre d'art. La génétique s'intéresse elle aussi aux

³ FREUD, Sigmund. *Le Moïse de Michel-Ange*. In: _____. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1971. p. 23-24.

résidus de la création, à ce qui a été effectivement mis au rebut par l'artiste (les brouillons qui précèdent "la mise au propre", les foul papers shakespeariens, les versions ébauchées, les mots raturés). Le généticien est par essence un fouilleur de détritres (ses détracteurs, voire les auteurs eux-mêmes⁴ ne se privent pas de le lui reprocher, souvent en termes plus malsonnants). Cette dimension quasi-excrémentielle de la naissance de l'œuvre (*inter faeces et urinam...*), qui ne se concilie pas aisément avec le régime de sublimation ordinaire de l'art, explique que le plaisir de l'investigation génétique soit une jouissance transgressive, qui s'accompagne souvent d'un sentiment de culpabilité engendrant des conduites de dénégation radicales.

Le contre-modèle de *Fable*

Il est significatif que l'œuvre qui symbolise le mieux cette dénégation soit un poème intitulé *Fable*. On ne saurait traiter des commencements sans avoir affaire à la Fiction, sans toucher aux sources même de la fabulation, à un roman des origines qui hésite toujours entre la piété généalogique (construction attendrie d'un arbre enluminé) et le déni péremptoire de la filiation (fils de personne!).

*Par le mot par commence donc ce texte
Dont la première ligne dit la vérité...*

En s'instaurant lui-même d'un véritable coup de force énonciatif, ce "texte" de Francis Ponge fait mine d'abolir tout espace où pourrait se déployer une lecture génétique: si la vérité du texte est bien dans son origine, cette origine s'épuise dans l'immédiateté de la profération. Cette dénégation de la genèse est d'autant plus étonnante, mais

⁴ Voir le terrible portrait du critique fouilleur de poubelle esquissé par William Golding dans son roman *Paper Men*.

d'autant plus forte, peut-être, qu'elle est signée d'un auteur qui a su, mieux que tout autre, faire vivre les archives de sa création (dans *La Fabrique du Pré* il met en œuvre ses propres brouillons, comme une série de chronophotographies de son écriture en mouvement, ou plutôt comme on transforme un storyboard de cinéma en album de bande dessinée). Le même Ponge a par ailleurs présenté sur un mode diamétralement opposé ce rapport entre la vérité d'un texte et son commencement:

Si, depuis un certain temps, j'ai pris l'habitude de dater en tête chacun de mes manuscrits, au moment même que je les commence, c'est surtout parce que j'en suis venu à un tel doute quant à leur qualité, ou mettons quant à leurs rapports avec la "vérité" ou la "beauté", à une telle incertitude quant au parti qui pourra en être tiré, que je les considère tous, d'abord, sans exception, comme des documents, et veux pouvoir, si je ne parviens pas à en tirer une œuvre "définitive" (il faudrait pouvoir expliquer ce mot, dire quelles qualités sont requérables d'une œuvre qui mérite de n'être pas datée), les conserver par devers moi (ou même les publier) dans leur ordre chronologique exact⁵.

Un tel aveu, émouvant par ce qu'il exprime de nostalgie d'une vérité éternelle inaccessible, où l'on voit Ponge se raccrocher, dans son "incertitude", au *hic et nunc* de l'écriture, constitue l'autre versant de la dénégation constitutive de *Fable*. C'est le même problème de l'historicisation de l'acte d'écriture qui est abordé par l'autre bout. Dans les deux cas, ce qui est en jeu c'est le rapport qu'entretient tout énoncé avec l'archive de son invention. Dans les deux cas, on remarque que sont convoqués les deux aspects complémentaires du commencement: la datation se fait "en tête" des manuscrits et "au moment même que je les commence"; et *Fable*, le poème autarcique, réfléchit à la fois le verbe "commencer" et les mots "première ligne". C'est en quelque sorte le *hic et le nunc* qui menacent de se scinder

⁵ PONGE, Francis. L'avant-printemps. *Tel Quel*, Paris, v. 33, 1968.

dès lors qu'ils sont rapportés à un point d'origine: le commencement de l'archive ne peut jamais se superposer exactement avec l'archive du commencement. Cette différence entre le début de l'œuvre et le commencement de l'écriture ouvre une faille entre le temps de l'écrit et celui de l'inscription, entre l'espace de l'œuvre comme objet et l'espace de l'œuvre comme champ de travail — et c'est dans cette faille, dans cet espacement, que la critique génétique trouve son lieu.

Le corbeau et le scarabée: modèles ou contre-modèles ?

L'analyse de la Genèse d'un poème (*The Philosophy of Composition*) par Edgar Poe tient une place tout à fait particulière dans la généalogie de la critique génétique: cet essai est très régulièrement invoqué par les généticiens (mais son titre, dans la traduction française de Baudelaire, y est pour quelque chose), et il est étroitement lié à plusieurs autres de leurs références majeures — Mallarmé, Valéry, Proust. Il s'agit d'une reconstitution par Poe de l'écriture de son propre poème *Le Corbeau*, sous la forme d'un développement parfaitement articulé et redoutablement péremptoire. La genèse qui est décrite est rigoureusement déductive. Depuis le cadre générique jusqu'aux moindres détails de la prosodie, en passant par la longueur, le thème, l'atmosphère et la progression dramatique, tout est déterminé par un calcul implacable.

C'est un modèle fascinant pour le généticien littéraire, qui présente cependant l'inconvénient majeur d'exhiber une genèse purement mentale, sans brouillons, qui se voudrait sans restes, comme une flamme sans cendres. Poe n'a que mépris pour "les rebuts [rejections], les douloureuses ratures et les interpolations"⁶.

⁶ POE, Edgar. La genèse d'un poème. In : _____. *Œuvres en prose*. Trad. Ch. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1969. p. 985. Editée par Y-G Le Dantec,

Ils n'ont pas de place dans cette démarche. Le processus génétique n'est plus frappé de dénégation, comme il l'était dans le poème de Ponge, bien au contraire il est exhibé, mais après avoir été lissé, désinfecté, purgé de ses déchets — vidé de sa substance même. On en vient à se demander comment Poe a pu jamais écrire autre chose que *Le Corbeau*, comment il ne s'est pas trouvé, en vertu de son propre raisonnement, réduit à réécrire, à partir des mêmes prémisses, le même inéluctable poème...

Au lieu de se réclamer directement de Poe, généticien de sa propre poésie, la critique génétique se réclame parfois de ses doubles fantasmatiques, ces héros, supermen de l'intellect, auxquels Poe aime à donner des noms français. La figure de Dupin a souvent été invoquée, mais on devrait peut-être plutôt songer à Legrand, le protagoniste du *Scarabé d'Or* (*The Gold Bug*). En effet, celui-ci s'attache à interpréter un véritable et très concret manuscrit, rédigé de la main du Capitaine Kidd, le célèbre pirate. Dans ce but, il va examiner, comme doit le faire un bon codicologue, son support, sa forme, sa disposition, sa mise en page, le rapport de l'écriture et du dessin, le tracé (mesurant l'espace entre les lettres pour y trouver la marque du subconscient du scripteur) ; il va même le soumettre à une analyse thermographique (pour parler plus simplement, il va le chauffer dans une casserole afin de révéler l'encre sympathique) — puis il va confronter ces indices à un ensemble de données historiques et biographiques pour produire une interprétation dont le succès et le bien-fondé méthodologique se mesurent à la découverte d'un trésor fabuleux en or et en pierreries.

Quelque envie qu'on ait de se placer sous un patronage aussi faste et aussi étincelant, malgré toute l'importance attachée à la matérialité du support et bien des analogies subtiles entre les deux démarches, il faut reconnaître que l'herméneutique pratiquée par

Legrand se distingue de la critique génétique sur le même point que la Genèse d'un poème. En effet, si Legrand s'intéresse bien, comme le généticien du texte, à un processus de transformation, il s'agit pour lui d'un processus totalement réversible et idéalement sans restes. De même que le trésor de Kidd traverse les siècles, intact dans son coffre de bois minéralisé, de même le sens de son message est intégralement préservé par la cryptographie, qui le livre, absolument intact, tel qu'au premier jour, à celui qui aura su la déchiffrer, à celui qui aura su faire fonctionner à rebours le procès métamorphique.

Ce n'est pas que, dans les faits, des déchets ne puissent persister comme des cadavres dans le placard (au seuil de la fosse au trésor, Legrand découvre "une masse d'ossements humains formant deux squelettes complets et mêlés de plusieurs boutons de métal, avec quelque chose qui nous parut être de la vieille laine pourrie et émietée") ; ce n'est pas que des dysfonctionnements ne menacent, comme il apparaît dans la fameuse scène où le scarabée d'or est passé, par erreur, à travers l'œil droit d'une tête de mort, au lieu de l'œil gauche, deux pouces et demi de différence au départ, qui, par l'effet de la projection, ont pour résultat un décalage final de plusieurs pieds, égarant totalement les chercheurs. Un infime fourvoiement initial suffit pour qu'un gouffre se creuse, pour que la transformation réglée devienne anamorphose défigurante, pour passer de la folle richesse à l'asile de fou dont Legrand est menacé si sa recherche n'aboutit pas. Mais, comme l'ensemble de la nouvelle le démontre de manière péremptoire, il suffit de traquer impitoyablement l'erreur pour rétablir la réversibilité intégrale du processus et faire ressurgir intact ce qui avait été enfoui.

Plutôt qu'un proto-généticien, Legrand pourrait donc être considéré comme l'ancêtre de ces érudits, philologues Lachmaniens ou

"textual critics" à la Fredson Bowers, qui s'efforcent de reconstituer l'authenticité des textes en éliminant les erreurs qui s'y sont glissées au fil des siècles, remontant le cours de la "tradition" manuscrite et imprimée pour rétablir la vérité archétypique.

Répétition vs. invention: le contre-modèle philologique

Ce modèle-là est historiquement trop important, il est trop souvent proposé, ou opposé à la critique génétique, pour que nous ne prenions pas le temps de nous y arrêter avant de revenir à Poe. Le travail du généticien penché sur ses brouillons peut en effet paraître tout à fait semblable à celui du philologue qui se sert des manuscrits pour établir un texte. Mais les deux perspectives n'en sont pas moins fondamentalement différentes – ce qui ne signifie pas qu'elles soient mutuellement exclusives. On peut mettre bien des choses sous l'appellation de philologie⁷: on entendra ici par ce mot la "critique textuelle", cette pratique séculaire, voire millénaire, qui consiste à critiquer un texte, à le passer au peigne fin, pour s'assurer de son authenticité et de sa pureté, à des fins religieuses ou culturelles.

Pour dire les choses en deux mots et pour simplifier à l'extrême, la philologie s'intéresse à la répétition du texte, tandis que la critique génétique s'intéresse au processus de création, c'est-à-dire à l'invention; l'une vise à établir le texte en le faisant émerger de la

⁷ Pour Arnold Boeckh, tandis que "la philosophie est la science de la connaissance, la philologie celle de la (re)connaissance d'une connaissance déjà produite par le passé (*cognitio cogniti*, das Erkennen des Erkannten)", cité par : WERNER, M. A propos de la notion de philologie moderne, problèmes de définition dans l'espace franco-allemand. In : ESPAGNE, M. ; WERNER, M. (ed). *Philologiques I*, Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

foule de ses incarnations accidentelles, alors que l'autre a plutôt pour effet de le déstabiliser en le confrontant à son "avant-texte".

La critique textuelle, aussi dite critique de restitution, a pour but le retour en arrière, la remontée vers l'origine⁸. Elle butte sur une impossibilité qui est en même temps sa raison d'être: l'origine est toujours perdue, pervertie par les corruptions, il est donc impossible de la répéter simplement. Plus grave encore, il apparaît que la corruption est inhérente à la reproduction du texte.

La première étape de la reconstitution philologique est la recension, recension et classification des témoins du texte, c'est-à-dire des exemplaires existants, dans la mesure où ils divergent entre eux. Or c'est en pratique toujours le cas. La philologie considère, à juste raison, que toute copie est défectueuse. Chaque duplication introduit de nouvelles erreurs⁹. La répétition met en échec la répétition. Il suffit de jouer au "téléphone arabe" pour s'en persuader. Si chacun chuchote à l'oreille de son voisin la phrase qui vient de lui être transmise, on obtiendra en bout de chaîne un résultat substantiellement

⁸ Selon la formule liminaire de Paul Maas, dans son célèbre manuel, *Textual Criticism* (tr. Barbara Plower, revue et augmentée par l'auteur. Oxford: Clarendon Press, 1958) : "the business of textual criticism is to produce a text as close as possible to the original".

⁹ La critique textuelle s'exhorte régulièrement à cesser de parler d'erreurs pour parler d'innovations; et à considérer que l'histoire de la tradition présente autant d'intérêt que la reconstitution des origines... Mais elle est restée trop longtemps marquée par ses propres origines de philologia sacra pour que cette innovation-là puisse l'emporter réellement. Et quand bien même cette révolution culturelle serait accomplie, il resterait la distinction entre une innovation qui s'ignore et survient comme interférence dans un processus de transmission, et une innovation qui se revendique comme telle (à tort ou à raison). Le travail d'un copiste saoul qui, à partir de l'annuaire téléphonique, aboutirait à un texte aussi innovant que Finnegans Wake relèverait sans doute de la philologie – celui de Pierre Ménard réécrivant *Don Quichotte* relèverait en revanche certainement de la critique génétique.

déformé, souvent grotesque. Il n'est donc pas étonnant que les textes antiques ou bibliques qui nous sont parvenus à travers une longue chaîne de copies successives soient profondément "corrompus".

À partir de cette constatation (l'inéluctabilité de l'erreur), la critique textuelle va se pencher avec la plus grande attention sur ces échecs de la répétition qui font obstacle à la remontée vers les origines, et mettre au point une véritable science de l'erreur, de plus en plus sophistiquée. Cet intérêt pour l'erreur devient une véritable fascination, au point que certains philologues finissent par parler des textes comme de simples "supports de faute"¹⁰.

Si l'erreur peut être objet d'une science, c'est bien sûr dans la mesure où elle ne reste pas météorique, hapax irréductible, et s'inscrit dans un processus de répétition – mais la philologie va plus loin et découvre que la répétition est au principe même de l'erreur, à tous les niveaux d'analyse: dittographies (répétition parasite des lettres), "saut du même au même" (répétitions internes au texte qui viennent court-circuiter la répétition du texte), *lectio facilior* ("répétition paresseuse d'une norme)...". Surtout elle découvre ou

¹⁰ Un peu comme la psychanalyse – discipline qu'on pourrait également se définir, comme une science de la répétition – semble parfois considérer le texte comme un simple réservoir de lapsus et symptômes divers. Le rapprochement n'est pas aussi saugrenu qu'il y paraît. On ne peut pas dire que ces disciplines n'aient rien à voir l'une avec l'autre: on en trouvera notamment la preuve dans le curieux ouvrage de Sebastiano Timpanaro, philologue lachmannien et philosophe marxiste, qui propose une critique très serrée de la Psychopathologie de la vie quotidienne de Freud, à partir d'un point de vue théoriquement marxiste, mais avec des outils qui sont ceux de la philologie classique (TIMPANARO, Sebastiano. *The Freudian SLIP, Psychoanalysis and Textual Criticism*. Tr. Kate Soper. Londres: New Left Books, 1976, d'abord paru sous le titre: *Il Lapsus Freudiano*, La Nuova Italia, 1974). Il est clair, d'autre part, que l'entreprise philologique pourrait être justiciable d'une étude psychanalytique. Il suffit de parcourir quelques manuels pour être frappé par la charge fantasmagique qu'ils véhiculent...

postule que les erreurs perdurent en persistant de copie en copie (répétition des échecs de la répétition), ce qui permet d'établir la filiation des exemplaires et de tracer le chemin d'une remontée à la source (paradoxe qui a frappé les philologues eux-mêmes: seules les "mauvaises leçons" permettent de définir les bonnes). La critique textuelle va donc entreprendre de mettre en œuvre un jeu complexe entre répétitions corruptrices et répétitions salutaires, faisant jouer l'un contre l'autre des principes apparemment contradictoires¹¹, mais qui concourent tous à la plus grande gloire d'une répétition d'ordre supérieure¹².

Le fondement de toute cette subtile dialectique est un phénomène d'une robuste simplicité, mais jamais formulé comme tel: l'ordre implicite de répétition qui accompagne chaque texte. On peut

¹¹ Ainsi, le principe de l'unicité de la leçon authentique coexiste avec *l'eliminatio lectionum singularium*. Pour trancher entre deux variantes, on s'appuie tantôt sur le principe de la *lectio difficilior* (c'est-à-dire l'idée que la version la moins courante, la moins vraisemblable, est la bonne) tantôt sur *l'usus scribendi* (c'est-à-dire le recours aux habitudes d'écriture de l'auteur et à un autre type de vraisemblance).

¹² Trois obstacles, toutefois, résistent opiniâtement, exemples d'une répétition perverse, inamendable: la répétition indépendante des mêmes erreurs, la répétition transversale parasitant la transmission généalogique et l'interruption prématurée de la répétition des échecs de la répétition. En effet tout enseignant sait que les mêmes erreurs se retrouvent régulièrement aux mêmes endroits dans différents devoirs, sans que ce soit nécessairement la preuve d'un copiage. Ils savent aussi qu'il arrive aux élèves de regarder par dessus l'épaule de leur voisin, s'ils ne voient pas bien au tableau, et de produire ainsi une copie qui dérive à la fois de la version du maître et de celle du voisin: c'est ce que les philologues appellent la contamination, peut-être parce qu'elle est pour eux aussi malsaine qu'un virus. Enfin certains élèves tricheurs sont assez malins pour corriger les fautes de leur modèle, ce qui rend très difficile la détection de la copie: de même, les corrections introduites par le philologue sauvage qui sommeille en tout copiste ou par les archéo-philologues, humanistes ou même alexandrins, sont les pires ennemis de la critique textuelle, car elles brouillent gravement les pistes.

dire que chaque texte comporte, quel que soit le sens qu'il véhicule, une dimension prescriptive implicite qui enjoint la répétition, et plus précisément l'exactitude de la répétition. Un peu comme une partition musicale se compose d'une suite d'instructions prescrivant la manière dont un morceau doit être exécuté, un texte véhicule au moins une instruction, un unique commandement: répétez moi sans rien changer. De même que l'œuvre musicale n'existe qu'à partir du moment où les prescriptions de la partition sont exécutées¹³, le texte n'existe, ou du moins ne subsiste, qu'à la condition que soit respecté cet ordre de répétition.

Il arrive que cet ordre prenne une forme explicite: c'est l'*imprimatur* de l'Église, ou encore l'"autorisation de reproduction" de la thèse (éventuellement après corrections) élément capital de la collation du grade de docteur; dans la pratique éditoriale moderne, c'est le rôle joué par le "bon à tirer" et la signature qui le valide. Cette injonction explicite s'incarne, sous une forme hypertrophiée dans la batterie de contrats notariés, de testaments et de codicilles qu'avait élaborés Châteaubriand pour s'assurer de la transmission fidèle des *Mémoires d'Outre-Tombe*, ou avec les nombreux testaments dont Stendhal accompagne les manuscrit de *Lucien Leuwen* et de la *Vie de Henri Brulard* pour en prescrire les modalités de publication¹⁴. On peut citer encore la suscription que Rousseau ajouta à ses *Dialogues*, avant d'aller les déposer sur l'autel de Notre-Dame,

¹³ Voir Nelson Goodman, qui distingue, parmi les arts allographes, le texte littéraire de la partition musicale, dans la mesure où l'œuvre musicale est constituée par l'exécution, au moins virtuelle, de la partition et non par la partition elle-même, alors que le texte ignore, selon lui, une telle séparation (GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: an approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company, 1968).

¹⁴ NEEFS, Jacques. De main vive, trois versions de la transmission des textes, *Littérature*, n. 64, 1986.

demandant à la Providence qu'elle fasse "tomber [son texte] en des mains jeunes et fidèles, qui le transmettent exempt de fraude à une meilleure génération"; ou les menaces de Chaucer adressées à son copiste (*Unto Adam His Own Scriveyne*) sous la forme d'un poème lui enjoignant la fidélité de copie sous peine de malédiction. Mais signatures, actes juridiques et imprécations comminatoires ne sont que des concrétisations redondantes de l'acte de langage analogue performé en silence par tout texte.

Cet impératif se laisse peut-être plus facilement saisir sous sa forme négative: on songe là aussi à Rousseau et au véritable bon à tirer négatif que constitue la Déclaration relative à différentes réimpressions de ses ouvrages, désavouant "tous les livres anciens ou nouveaux, qu'on imprime et imprimera désormais sous son nom"; à la lettre de Kafka demandant qu'on brûle ses manuscrits ou au testament de Saint-John Perse enjoignant de détruire "tout ce qui pourra être trouvé de moi"¹⁵; mais aussi plus simplement au *deleatur* des épreuves d'imprimerie, ou même à la banale rature. Le trait rayant une lettre, un mot, une phrase ou un paragraphe constitue bien une injonction de ne pas recopier ce qui est barré. Quiconque a essayé de faire imprimer un mot sous rature, comme c'était la mode dans les années soixante-dix, sait de quelles précautions il faut s'entourer, de quelles adjonctions étagées de métalangage il faut accompagner son manuscrit pour annuler l'annulation du texte que constitue la rature pour l'imprimeur, ou plus exactement pour annuler l'annulation explicitée par la rature de l'ordre implicite de répéter... Quand on édite des brouillons, et donc qu'on reproduit des ratures, on fait surgir un conflit entre deux injonctions opposées, deux ordres antagonistes de répétition.

¹⁵ SAINT-JOHN PERSE. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972, p. 569.

Ce n'est pas un hasard si la rature, par opposition aux diverses formes d'effacement et de grattages, fait pour l'essentiel son apparition dans les textes du notariat italien du treizième siècle et plus précisément dans les brouillons, conservés pour mémoire, des actes juridiques. Elle correspond en effet à une dissociation de la valeur performative (annulée) et du contenu informationnel (qui subsiste sous barrure). On peut également se référer à la pratique d'écrivains tels que Flaubert ou Joyce qui ont l'habitude de rayer leurs brouillons une fois qu'ils en ont intégré le contenu à l'étape suivante de leur rédaction: cette barrure ne représente nullement un désaveu, mais une annulation explicite de l'ordre implicite de répétition (puisque cet ordre a déjà été exécuté).

Répétition et invention: le faux brouillon de Picasso

Pour bien saisir ce qui est en jeu, on peut examiner le modèle, un peu vertigineux, où invention et répétition s'imbriquent de manière inhabituelle. Il s'agit d'une gravure de Picasso, – une gravure pas comme les autres, puisqu'elle est aussi un brouillon, le brouillon de deux poèmes¹⁶. En effet, toutes les caractéristiques d'un brouillon sont présentes, écriture rapide, difficilement lisible, insertions interlinéaires, lourdes ratures, taches, essais de plume, gribouillis marginaux. Il y a même les dates de composition de chacun des poèmes... Mais il s'agit bien d'une gravure, ce qui n'est pas sans poser des problèmes concernant le statut de ce brouillon. Faut-il supposer que Picasso a composé directement ses poèmes sur la plaque de métal? Dans ce cas, c'est elle qui constituerait le manuscrit, et les gravures qui en sont issues n'en seraient que des empreintes...

¹⁶ Voir PICASSO, Pablo. *Écrits*. Paris: Gallimard; Réunion des Musées Nationaux, 1989, p.137. Édité par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot.

Autre difficulté, autre aporie soulevée par cette gravure. Une rature, nous venons de le voir, peut s'analyser comme une injonction de ne pas répéter, de ne pas reproduire, le mot raturé. Or ici, le mot et sa rature vont se trouver reproduits mécaniquement à plusieurs exemplaires par le tirage de la gravure. Dans quel but ?

En fait, un certain nombre d'indices, internes et externes, nous permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un faux brouillon, et c'est bien ce qui le rend particulièrement intéressant. Le premier indice nous est donné par les dates. En plus de la date qui figure en tête de chacun des poèmes ("16 mai XXXVI Paris" et "18 mai XXXVI"), il y a aussi, dans le coin gauche de la page, une date ("20 mai XXXVI") qui est, on le comprend vite, la véritable date de la gravure. Cette date joue le rôle d'un embrayeur, qui relie l'acte d'énonciation verbal et visuel de la gravure au moment de son exécution, au *hic et nunc* énonciatif. Les deux autres dates se réfèrent au moment où les poèmes ont été écrits, mais elles n'ont pas la même valeur (la même force illocutoire): elles miment l'acte de dater un manuscrit au moment de commencer à écrire. Les philosophes du langage diraient qu'elles sont "en mention" et non "en usage". De la même manière, on peut dire que les ratures et toutes les autres caractéristiques graphiques du brouillon, qui apparaissent ici sous une forme quasiment stylisée, sont eux aussi "en mention" et non "en usage"...

Ceci est confirmé par le fait que l'on peut retrouver le véritable brouillon de ces poèmes¹⁷. Il porte bien les mêmes dates (16 et 18 mai), la même précision du lieu d'exécution (Paris), les mots sont les mêmes, mais la gravure n'est absolument pas une reproduction du brouillon à l'identique. La disposition est différente, la page porte des poèmes supplémentaires, et surtout les ratures et additions ne sont pas les

¹⁷ Ibid., p.134.

mêmes. Mais la gravure ne constitue pas pour autant un autre état du poème, une mise au net ou un deuxième brouillon, car il n'y a aucune modification textuelle, et nous pouvons vérifier que toutes les additions de la gravure sont de pseudo additions, faisant mine d'introduire des éléments qui sont déjà présents sur le brouillon. Par exemple, là où le brouillon comporte "soupirant illisible ^+au toucher du rose+^ aux éclats du rire ^+le regard+^ du parfum évanouit du bleu"¹⁸, on trouve sur la gravure "soupirant au toucher du rose aux éclats du rire le regard du illisible ^+parfum+^ évanouit du bleu".

Nous pouvons donc dire que cette gravure n'est ni un véritable brouillon (ni un fac-similé de brouillon), ni la reproduction ou l'édition d'un texte. C'est un document qui ne relève tout à fait ni de la critique textuelle, ni de la critique génétique — mais il a cependant beaucoup d'intérêt pour cette dernière. Ce que Picasso s'efforce de représenter ici, avec ces pseudo-ratures, ces pseudo-additions et toutes ces marques graphiques parasitant le contenu verbal, ce n'est pas un texte, mais l'espace de l'invention textuelle, un espace qui comprend le texte en devenir, mais aussi toutes les scories, tous les accidents que la philologie traditionnelle s'efforce d'éliminer au profit d'une abstraction textuelle¹⁹.

¹⁸ Le signe ^+ indique le début d'un ajout. Le signe +^ indique la fin d'un ajout.

¹⁹ Comme le fait remarquer Carlo Guinzburg, l'objet de la philologie s'est "constitué à travers une sélection drastique — destinée à se réduire par la suite — de traits pertinents [...] On considéra tout d'abord comme non pertinents par rapport au texte tous les éléments qui étaient liés à l'oralité et à la gestualité. Puis, également, les éléments liés aux aspects physiques de l'écriture. Le résultat de cette double opération fut la progressive dématérialisation du texte, peu à peu épuré de toute référence sensible: même si un rapport sensible est nécessaire pour que le texte survive, le texte ne s'identifie pas à son support. Tout ceci nous semble aujourd'hui évident, alors que ce ne l'est pas du tout. Il suffit de penser à la fonction décisive de l'intonation dans les littératures orales, ou de la calligraphie dans la poésie chinoise..." (GINZBURG, Carlo. *Traces: racines d'un paradigme indiciaire*. In :

Picasso met ainsi en évidence la complexité du statut pragmatique de cet objet linguistique très particulier qu'est le brouillon. Pour simplifier et en considérant à l'échelle du document ce qui devrait être analysé à l'échelle de la phrase, voire du trait de plume, et en cristallisant en deux phases distinctes ce qu'il faudrait penser comme une pulsation continue, disons que cet objet a deux versants. Sur l'un d'eux, il peut être considéré comme un texte, fût-il provisoire, porteur de l'exigence de répétition. C'est le brouillon en tant qu'il est destiné à être recopié par l'imprimeur, par un copiste ou par l'auteur lui-même. Encore ce dernier cas doit-il être disjoint dans la mesure où l'auteur s'astreint rarement à une fidélité absolue de copie. Mais sur son autre versant, le brouillon est au contraire espace d'invention. Et invention s'oppose ici à répétition — même si l'invention ne consiste parfois que dans le montage d'éléments antérieurs; même si l'invention ne peut être recevable (y compris pour l'auteur lui-même) sans être immédiatement intégrée dans une chaîne de répétition; et même si le projet d'une science de l'invention écrite (que la critique génétique se propose d'être) suppose la recherche de régularités qui ne peuvent qu'émousser la pointe de l'originalité.

L'espace de l'innovation que ménagent les brouillons²⁰ est un espace ouvert, parce qu'il est régi par un foisonnement d'injonctions diverses²¹ (par opposition au "répétez", commandement unique qui

_____. *Mythes, Emblèmes, Traces*. Morphologie et histoire. Trad. Monique Aymard. Paris : Flammarion, 1989, p. 154-155.

²⁰ Brouillon est à prendre ici au sens large: tout repentir, fut-il tardif, fut-il postérieur à la publication, brise le cercle de la répétition et instaure à nouveau l'espace de l'invention.

²¹ Comme le dit si bien Gianfranco Contini, "Una direttiva, e non un confine, descrivono le correzioni degli autori" (CONTINI, Gianfranco. Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare. In : _____. *Varianti ed altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970. p.5.)

circonscrit l'espace textuel). Ces injonctions ou directives peuvent s'inscrire en toutes lettres dans les marges, comme c'est souvent le cas chez Stendhal ("à placer ailleurs en recopiant", "développer ceci quand je serai de retour à Paris", "il faudra peut-être en relisant effacer toutes ces phrases qui offensent l'ordre chronologique"); mais elles restent le plus souvent implicites et il reviendra alors au généticien de les expliciter.

C'est d'ailleurs l'essentiel de son entreprise — l'établissement philologique de l'avant-texte restant pour lui accessoire, ou du moins instrumental, de même que les considérations génétiques demeurent, au mieux, une retombée marginale de l'entreprise philologique²². On serait tenté de dire, en filant notre métaphore, que

²² "Ne con la critica [delle varianti] deve essere confusa l'operazione del filologo il quale attenda a riprodurre con esattezza nella loro successione cronologica le fasi della composizione di un'opera, un lavoro strumentale, che ha la sua utilità in se stesso e che potrà poi fornire elementi allo studio del critico o anche rivelarsi del tutto inutile questo alla comprensione di un'opera." (FUBINI, Mario. *Critica e poesia*. Bari: Laterza, 1956, p. 80). Il faut ici reconnaître que certaines déclarations de Contini et de ses disciples de l'école italienne de la critique des variantes semblent situer leurs études génétiques au sein même de la philologie, sans qu'ils paraissent prendre garde à la contradiction qui nous semble si tranchée... Mais il faut aussi rappeler qu'un autre Italien, Giorgio Pasquali, avait introduit quelques années plus tôt des germes de décomposition au coeur même de la philologie italienne en suggérant que certaines variantes de textes classiques, tels que les *Métamorphoses* d'Ovide, étaient probablement des variantes d'auteur... Remarquons que les "critiques des variantes" proclament une rupture intellectuelle par rapport à la tradition antérieure, rendue possible par l'influence de l'esthétique de Mallarmé et des poètes symbolistes (Contini); et revendiquent pour leur "philologie des originaux" une totale autonomie des modèles de pensée et des instruments critiques par rapport à la "philologie de la copie" (Dante Isella). On peut d'ailleurs noter qu'ils parsèment leurs essais de "remarques philologiques", ce qui laisse bien entendre que tout le reste se situe dans un autre champ. Observons enfin que la démarche fondamentale de Contini brillant philologue néo-lachmannien comme de Contini généticien est la comparaison de systèmes de variantes, ce qui l'amène

ce travail d'établissement occupe la ligne de crête où se rejoignent les deux versants, mais il faut plutôt parler de ligne de partage, voire de fracture²³. Bien que l'écrit "figé" ou "refroidi" (comme disait Stendhal) puisse toujours, à tous les stades, être réinvesti par le travail de l'invention, il y a bien clôture au moins provisoire de la scène de l'écriture. Les grandes croix dont Flaubert ou Joyce barraient leurs feuillets peuvent ainsi s'analyser comme des rideaux qui s'abaissent en fin de spectacle ou entre les actes.

Le corbeau et le perroquet

Revenons maintenant à Poe. Si le décodage du parchemin opéré par Legrand n'est pas, malgré toutes les analogies, une représentation adéquate du travail du généticien, c'est que le codage du pirate ne correspond pas au travail de l'écrivain, tel que le généticien peut l'observer à l'œuvre dans les manuscrits (et non pas dans l'espace mental où écrivain et généticien se confondent, par auto-observa-

à privilégier délibérément les "variantes substitutives" par rapport aux "variantes instauratrices". Ainsi il s'attache à montrer que les corrections de l'auteur (ou les variantes du copiste) font système, et à comparer ce système au système original afin de les définir contrastivement. C'est une application magistrale d'une des démarches les plus fécondes de la critique génétique, démarche que tout généticien est sans doute amené à accomplir, intuitivement ou de propos délibéré — mais les études de genèse ne se limitent pas à cela... En s'attaquant aux "variantes instauratrices" les travaux contemporains ont radicalisé la perspective génétique, ce qui peut expliquer que s'imposent à nous des distinctions qui apparaissent moins nécessaires il y a une quarantaine d'années.

²³ Il suffit de considérer la différence d'attitude à l'égard des œuvres inachevées, de l'*Enéide* à *Jean Santeuil*: ce qui est, pour la critique génétique, une opportunité extraordinaire d'entrevoir l'atelier de l'écrivain, représente pour la philologie un souci, un problème qui ne peut recevoir aucune solution pleinement satisfaisante puisque aucune des variantes n'a reçu l'*imprimatur* qui initie le processus de la répétition autorisée.

tion introspective et surtout rétrospective, comme dans la *Genèse d'un poème*.

Quand il ne s'agit pas d'un pactole fantasmagorique mais du trésor de sa propre création, le dispositif d'élucidation mis en œuvre par Poe est d'ailleurs moins puissant qu'il ne veut en donner l'impression et son pouvoir explicatif, comme Baudelaire lui-même le suggère discrètement dans sa présentation, est loin d'être déterminant. À bien y regarder, on s'aperçoit que Poe ne parvient pas à éliminer tout à fait les restes. Ceux-ci se réduisent à peu de chose, dans son récit de genèse épurée, maigres fantômes de versions antérieures, mais ils sont tout de même là.

Il s'agit tout d'abord d'un perroquet, qui fait une fugitive apparition avant d'être remplacé, comme oiseau parlant, mais surtout comme ressort structural et dramatique, par le corbeau, plus poétique et plus à même d'incarner le deuil:

très naturellement un perroquet se présenta d'abord; mais il fut immédiatement dépossédé [superseded: supplanté] par un corbeau, celui-ci étant également doué de parole et infiniment plus en accord avec le ton voulu²⁴.

Ce perroquet cavalièrement évincé, on pourrait imaginer que c'est lui qui ressurgit dans *Un Cœur simple* sous la forme de Loulou, l'oiseau de Félicité. Ce serait précisément ce caractère évidemment incongru, au nom duquel Poe se sentait autorisé à l'écartier "immédiatement", qui le fait choisir tout exprès, moins de trente ans plus tard, par Flaubert, comme ressort structural et dramatique de son conte et comme figure de la mort. L'intérêt d'une telle généalogie imaginaire serait de soulever directement à la fois la question fondamentale des critères de rejet (au nom de quoi le perroquet est-il

²⁴ POE, Edgar. La genèse d'un poème. In : _____. *Œuvres en prose*. Trad. Ch. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1969. p. 990. Editée par Y-G Le Dantec.

rejeté, pourquoi abandonne-t-on une idée, pourquoi rature-t-on une phrase ?) et celle de la mobilité de ces critères, de leur caractère éminemment changeant.

Ces mêmes questions se posent également à propos d'un autre reste, d'un étrange déchet qui est invoqué (et révoqué) par Poe, mais sur un mode plus virtuel encore que le fugitif perroquet:

Si j'avais été assez imprudent dans le travail de composition qui devait suivre [suivre l'écriture de la strophe qui est censée constituer le point culminant, et par laquelle Poe commence l'écriture du poème], pour construire des stances plus vigoureuses, je me serais appliqué, délibérément et sans scrupule, à les affaiblir, de manière à ne pas contrarier l'effet du crescendo²⁵.

Cette fois, c'est ouvertement que Poe introduit la dimension axiologique, la question de la valeur, mais elle se trouve relativisée par ce paradoxe: meilleur que le meilleur, si c'était possible, ce serait moins bon... Il faudrait affaiblir délibérément, pour faire, en fait, plus fort. On voit que non seulement il y a au départ une hiérarchisation des valeurs²⁶, mais il y a, en cours de composition, un arbitrage entre les valeurs et surtout entre des incarnations contradictoires des mêmes valeurs, ce qui fait que le système n'est jamais stable, non seulement d'un artiste à l'autre, de Poe à Flaubert, mais aussi chez un même artiste, au cours de la genèse d'une œuvre, sous peine de donner lieu à des genèses mort-nées, ou à des objets toujours identiques à eux-mêmes, à des clones de corbeaux en quelque sorte.

²⁵ Ibid.

²⁶ Dans cet essai comme dans d'autres, Poe insiste, avec une certaine lourdeur, sur ces choix préalables à toute écriture: le Beau, plutôt que le Vrai, l'originalité, plutôt que la tradition, l'unité d'impression plutôt que la diversité...

L'art d'accommoder les restes

Il faut donc bien considérer la *Genèse d'un poème* comme un contre-modèle, non seulement à cause de la procédure d'investigation génétique qu'elle met en œuvre, mais à cause de la conception de la création qu'elle implique. Refuser de prendre en compte le rebut, c'est d'abord occulter la dimension axiologique de la genèse. C'est parce que l'on juge que B est d'un certain point de vue "mieux" que A que l'on rature A et ajoute B (que ce mieux s'analyse en termes artistiques, éthiques, politiques, commercial...). C'est au nom d'une valeur, ou plutôt d'un système de valeurs, que se fait le rejet. Et l'on découvre que ce système n'est jamais complètement prédéfini, sinon tout coulerait de source déductivement, comme dans *La Genèse d'un poème*, et il n'y aurait pas lieu à rature, pas de reste. On pourrait aller jusqu'à dire que l'acte créatif, tel que le généticien peut l'observer à partir de son rebut, ou plus exactement à partir de la juxtaposition du produit et du rebut, est avant tout genèse de valeur, invention massive ou travail subtil et presque imperceptible sur la valeur, car même dans le cas où le travail se fait à partir d'une esthétique bien définie, il faut encore l'adapter au contexte précis.

Gérard Genette, qui considère la valeur esthétique dans un cadre absolument relativiste, a très finement analysé le mécanisme par lequel les genres évoluent, de l'intérieur, par la mise en avant de tel ou tel trait non essentiel à la définition générique, mais qui va être réinterprété et réévalué en fonction d'exigences génériques nouvelles²⁷. À une échelle beaucoup plus restreinte, et sous une forme beaucoup plus discrète, on peut considérer que c'est sur un mode semblable que se déroule toute genèse, dans ses moindres détails:

²⁷ GENETTE, Gérard. *La Relation esthétique* (L'oeuvre de l'art II). Paris: Seuil, 1997. p. 0-223.

déplacement d'accent interne et réévaluation instaurent à chaque instant de nouveaux tris, de nouvelles éliminations, mais aussi de nouvelles interprétations du matériel existant.

Un slogan de l'Agence de recyclage des déchets proclamait: "Il y a de l'or dans nos poubelles". Dans cet esprit, on avait conçu, il y a quelques années, un ordinateur qui serait bâti à partir des nombreuses puces de silicium mises au rebut lors de la fabrication en série, et qui serait capable de repérer ses propres défauts, de se réorganiser et de se reprogrammer en conséquence. Ce genre de procédé industriel sur mesure, à base de bricolage et d'opportunisme, est beaucoup plus conforme à la réalité de la création littéraire telle que l'observe le généticien que l'exigence du "zéro défauts"; il est bien plus semblable au travail de l'écrivain adaptant ses procédures aux défauts de la réalisation, réécrivant, implicitement ou explicitement, ponctuellement ou de fond en comble, le programme plus ou moins arrêté qui existait au départ, et relançant ainsi le processus d'invention. Au prix d'un très méchant jeu de mot, on pourrait se réclamer encore ici du "Gold Bug", le bug, ou bogue, qui désigne en informatique la défektivité entravant le bon déroulement du programme et qui constitue bien l'or du généticien.

Plus sérieusement, on peut remarquer que le message du Capitaine Kidd déchiffré par Legrand a une valeur procédurale: il explique les gestes qu'il faut accomplir, avec une précision minutieuse, pour trouver le trésor. Il est bien de ce point de vue, homologue au manuscrit, qui est toujours, il ne faut pas l'oublier, un instrument, une suite de prescriptions en vue de la réalisation d'une œuvre. Qu'il revête la forme extérieure d'un sonnet, d'un dialogue ou d'une œuvre didactique, le manuscrit a toujours la même dimension pragmatique

implicite, celle d'un acte de langage indirect à caractère prescriptif²⁸. Or on peut dire que le message de Kidd a échoué, puisque, pour une raison ou une autre, il n'a pas réussi à récupérer le trésor, qui est resté sous terre. Le programme s'est bloqué quelque part. Il est évident qu'il n'était nullement prévu qu'un malin comme Legrand parviendrait à se jouer de la cryptographie et à capter à son profit la procédure – et le trésor.

Ce qui est un grave échec pour un pirate est une fatalité pour les écrivains: leurs plans n'aboutissent jamais totalement, même dans les genèses les mieux assurées – faute de quoi, le plan se confondrait parfaitement avec l'œuvre, comme une carte coïncidant avec le territoire, sans décalage, sans reliquat; la genèse pourrait être parfaitement déductive, comme le rêvait Poe, et la génétique n'aurait littéralement plus lieu d'être. La genèse est faite de ces échecs relatifs de la procédure, qui sont en même temps des victoires de l'invention: les brouillons en sont les traces, les dépôts sédimentaires, que le généticien détourne à son profit comme autant de trésors égarés, chaque petite différence qu'ils recèlent étant comme un doublon ou une pièce de huit dans l'escarcelle des Legrand de la génétique textuelle et non pas un obstacle à franchir sur la voie d'un trésor ultime.

²⁸ Voir FERRER, Daniel. Quelques remarques sur le couple énonciation-genèse. In: /_____. L'énonciation/ la pensée dans le texte, Texte 27/28, 2000. En ligne sur: <http://www.texte.ca/texte27.html>

Anamorphose et lavabos de gare

Nier l'inéluclabilité de cet échec, c'est refuser de prendre en compte l'invention. La création instaure une réalité nouvelle et réorganise l'ensemble du champ dans lequel elle s'inscrit, au point que plus rien ne peut être comme avant, plus rien même n'aura été comme avant: l'histoire n'est plus pensable en dehors de cet événement. Ceci est vrai non seulement quand il s'agit d'une œuvre majeure qui bouleverse visiblement le paysage artistique, l'œuvre de Beethoven, par exemple, ou celle de Joyce, mais c'est vrai aussi, sur un mode souvent mineur, presque imperceptible, de toute œuvre – et il faut ajouter que c'est également vrai, à échelle réduite, de chaque étape de la genèse, de chaque acte d'écriture. L'acte créatif bouleverse le paysage préexistant au point de rendre ce paysage sinon méconnaissable, du moins radicalement différent, mais d'une altérité subtile qui prête à tous les malentendus. Il semble qu'il s'agisse de la même œuvre, du même feuillet, et pourtant une simple rature a tout réorganisé, imperceptiblement, et modifié la perspective.

On songe au malentendu qui oppose Legrand et le narrateur du *Scarabée d'or* à propos de la description du fameux manuscrit, parce qu'ils ne s'aperçoivent pas qu'ils ne parlent pas exactement de la même chose, qu'ils se réfèrent chacun à une face différente, l'un considérant le recto, où figure une tête de mort, l'autre le verso sur lequel le scarabée a été dessiné. Le plus étonnant est qu'ils parviennent malgré tout à s'entendre, à imbriquer leurs points de vue incompatibles, au prix d'une transaction un peu embarrassée, à la manière d'une anamorphose qui s'imbrique dans la perspective frontale d'un tableau – et toute genèse peut s'analyser ainsi, comme une succession de telles imbrications de perspectives décalées.

On peut songer aussi à cet autre malentendu qui oppose, dans la célèbre anecdote lacanienne, le petit garçon à la petite fille, assis

face à face dans un train qui s'arrête devant les portes jumelles des toilettes d'une gare: "Tiens, dit le petit garçon, on est à Dames. – Imbécile, réponds la fillette, tu vois bien qu'on est à Hommes.". L'altérité qui est ouverte dans le manuscrit par l'acte de création est peut-être moins lourde de conséquences que celle de la différence des sexes, mais elle est tout aussi irréductible. Elle s'explique, elle aussi, au moins pour une part, par un effet de lecture, parce que l'espace de la signification n'est pas homogène et qu'on ne relit jamais exactement la même chose qu'on a écrite – l'écrivain se retrouve, comme le généticien, en position de déchiffrement perplexe, à partir d'une perspective qui n'est plus exactement identique, ne serait-ce que parce que le passage à l'acte d'écriture est intervenu.

Accidents exogènes et endogènes: la tache d'encre de Joyce et le jet d'eau de Stendhal

Les ruptures qui jalonnent le cours de la genèse peuvent être qualifiées d'incidents, d'événements, de catastrophes, de crises... On parlera d'accident, pour insister sur la dimension de l'imprévisibilité, mais ceci n'implique pas que le processus échappe à toutes les formes de déterminisme, qu'il s'agisse des déterminations relevées pas la psychanalyse ou la sociocritique, ou de toutes les déterminations que peut mettre en évidence le regard lointain de l'historien de la littérature, et moins encore de cette sorte de déterminisme qu'on peut appeler la logique du signifiant. Nous allons voir que la logique du signifiant engendre précisément une "nécessité de l'accident". Cette notion paradoxale n'est pas aussi éloignée du sens commun qu'on pourrait le croire, puisque on dira parfois d'un accident: ça devait arriver!

C'est que la nécessité de l'œuvre apparaît rétrospectivement. Elle est un effet d'après-coup. Le généticien ne peut pas prétendre

se dégager de l'après-coup, sa perspective étant inévitablement une perspective rétrospective, mais il est d'autant plus important pour lui de mettre l'accent sur le surgissement de la nouveauté, qui est toujours accidentel (même si on peut s'efforcer de créer délibérément les conditions favorables à l'accident). En dernier ressort, il s'agit encore d'une question de point de vue: la collision de deux solides en mouvement, placés sur des trajectoires convergentes, n'a rien d'accidentel du point de vue des lois de la mécanique, mais si ces solides sont des automobiles et qu'on est un des passager de l'une d'elles, on considérera sans nul doute qu'il s'agit d'un accident.

L'accident peut prendre différentes formes. La plus nette, la plus typique, mais pas nécessairement la plus fréquente ou la plus significative, est le choc exogène. Un événement extérieur vient infléchir le cours de l'œuvre.

Ainsi, Joyce, corrigeant les épreuves²⁹ d'*Ulysse*, ajoute au passage de la messe noire apocalyptique qui représente un des points culminants de l'épisode Circé, un chœur des bienheureux entonnant l'*Alleluia* de Haendel. Or, le papier des épreuves étant de mauvaise qualité et Joyce inscrivant ses corrections à l'encre, l'écriture a traversé le support, et on peut lire au verso l'image renversée de ces corrections, notamment celle de l'*Alleluia*³⁰. Il n'en faut apparemment pas plus pour suggérer un nouvel ajout: le chœur des damnés faisant un écho diaboliquement inversé au chœur des bienheureux. En effet, à l'étape suivante, la scène est ainsi amplifiée, avec l'inversion des lettres mimant l'inversion spéculaire de l'image du mot:

²⁹ Reproduites dans *The James Joyce Archive*, New York et Londres (Garland Publishing), v. 26, 1979, p. 176.

³⁰ *The James Joyce Archive*, New York et Londres, v. 26, p. 305-306.

The voice of all the Damned
Htengier Tnetopinmo Dog Drol eht rof, Aiulella!

(From on high the voice of Adonai calls)

Adonai
Dooooooooooooog!
The voice of all the Blessed
Alleluia, for the Lord God Omnipotent reigneth!

(From on high the voice of Adonai calls)

Adonai
Goooooooooooood!³¹

Il semble, après-coup, que le renversement des paroles sacrées allait de soi dans le cadre des pratiques sacrilèges de la messe noire et que le "Goooooooooooood!" n'avait d'autre fonction que de mettre en valeur le "Dooooooooooooog!" Mais l'examen des documents de genèse nous permet de voir que ces puissantes motivations sont apparues à posteriori, que l'inversion des lettres n'était absolument pas prévue et ne serait probablement jamais intervenue sans l'intervention d'un minime accident graphique, la porosité du papier sur lequel étaient imprimées les épreuves.

La guerre de 14-18 représente également un accident exogène, d'une tout autre ampleur il est vrai. Les proustiens et les joyciens savent bien que *La Recherche* et *Ulysse* seraient des livres très différents de ceux que nous connaissons si la Grande Guerre n'était pas intervenue au cours de leur conception. Mais on sait qu'un autre événement, d'ordre beaucoup plus privé, (le départ d'Alfred Agostinelli) a eu un retentissement d'importance comparable sur le destin de *La Recherche*, sans qu'il soit possible de déterminer la part respective de ces deux accidents.

³¹ *The James Joyce Archive*, New York et Londres, v. 26, p. 322-333.

Ou encore, pour rester dans un registre plus familier à l'histoire littéraire, la parution d'*Ulysse* a constitué en elle-même un accident exogène de très grand retentissement par rapport aux projets d'écriture de très nombreux écrivains, qu'il est venu profondément perturber.

Sur le modèle de ces chocs exogènes qui viennent bouleverser, ou simplement infléchir, le cours de l'écriture, on peut définir des accidents qui prennent naissance à l'intérieur même du processus d'écriture.

Prenons l'exemple d'un manuscrit de Stendhal intitulé *Tamira Wangen*, qui est à l'origine du roman (inachevé) *Le Rose et le vert*. La procédure suivie par Stendhal, le dispositif de production qu'il met en place, permet d'y repérer le surgissement de l'imprévu de manière palpable. En effet, Stendhal utilise ce manuscrit, un brouillon écrit à toute vitesse et pratiquement illisible, comme support pour dicter une nouvelle version à un copiste. *Ce modus operandi* a ceci de particulier qu'il sépare visiblement des registres qui sont ailleurs confondus. Il s'agit d'une dictée, c'est-à-dire d'une oralisation, mais d'une dictée crayon en main: Stendhal annote son brouillon tout en dictant, ou plutôt griffonne avec son crayon sur la page, en marge, mais aussi en travers du premier jet (rédigé à l'encre). Le crayon dans la main de l'écrivain dictant joue de fait le rôle d'un sismographe enregistrant les séismes petits et grands de l'invention. C'est semble-t-il un griffonnage semi-inconscient (*doodling*), qu'on pourrait comparer à celui qu'on pratique parfois en téléphonant, produisant des images, comiques ou monstrueuses, qu'on ignorait totalement avoir en soi, une sorte d'écriture/dessin automatique.

Ce dispositif très particulier met en évidence plusieurs infléchissements brusques, plusieurs incidents de composition, d'importances diverses, qu'on peut qualifier d'endogènes, dans la mesure

où ils ne semblent pas être la résultante d'une intervention externe quelle qu'elle soit. Ainsi, on discerne, en marge du folio 3 de *Tamira Wangen* un dessin grossier que nous pouvons identifier comme celui d'un jet d'eau³². À cet endroit, le brouillon décrit l'héroïne fascinée par le récit d'un général revenant de Paris et faisant signe au jeune homme auquel elle avait promis une valse: "elle l'avertit de ne pas interrompre le récit du Gal Von". Dans la version suivante, de la plume du copiste, la formulation est la suivante: "l'avertit de ne pas interrompre un récit du général *qui décrivait le magnifique Jet d'eau de St Cloud*" (nous soulignons). La description est d'ailleurs ensuite développée, de la main de Stendhal, dans la marge inférieure de la version du copiste:

qui s'élance ^jusqu'au ciel^ à la chute vers le valon de la Seine, au milieu de ces charmans coteaux couverts de grand arbres, et qui sont à une ^petite^ heure de chemin du théâtre Favart de l'opera Buffa. // C'était cette dernière image qui faisait tout oublier à Mina. en Prusse on a bien de vastes forêts, mais à une lieue de ces forêts il y a de la barbarie et de la misère, de la prudence indispensable. Ces choses tristes, grossières, inguérissables, donnent l'amour des salons dorés.

Cette configuration semble bien indiquer que l'idée du jet d'eau de Saint-Cloud en tant qu'icône de Paris, image gracieuse unissant les beautés d'une nature apprivoisée à celles de la culture et de la liberté, est survenue en cours de dictée, engendrant d'abord le dessin marginal puis la modification, en cours de dictée, de la version préalablement inscrite sur le brouillon.

Un peu plus loin, c'est un accident d'une plus grande portée qui se trouve enregistré de manière comparable. Cette fois, le crayonnage ne s'inscrit plus en marge, mais par-dessus le texte principal

³² Voir RANNEAU, Gerald. *Tamira Wangen* et les limites du récit. *HB: Revue Internationale des Etudes Stendhaliennes*, n. 2, 1998, note 18.

rédigé à la plume. Une sorte de bulle a été tracée, enfermant les mots "non juive", reliée au dessin d'un cadran d'horloge dont les aiguilles indiquent trois heures, en travers du paragraphe suivant:

J'aurais beau avoir des millions, disait Mina à sa mère, en Allemagne dans le pays de la noblesse de race je ne serais jamais qu'une juive c'est à dire un être souverainement envié et malgré cette envie presque toujours méprisé. D'ailleurs toujours en butte aux critiques de nos frères. Fuyons le mépris fuyons l'envie presque aussi gênante, allons en France, les récits que le Gal Von nous faisait l'an dernier m'ont presque persuadée qu'en France nous serons des femmes comme d'autres.

Il s'agit cette fois de l'indication d'un tournant majeur dans la conception de l'histoire, comme on peut le constater en se reportant à la version suivante, où le paragraphe sous-jacent a été remplacé par ces mots: "nous avons beau avoir des millions, nous ne serons jamais que la femme et la fille d'un marchand".

Relisant son brouillon pour le dicter, Stendhal a eu soudain (probablement à trois heures, le cadran dessiné marquant cette heure, comme une pendule arrêtée à l'heure du cataclysme qui a bouleversé une demeure) l'idée de changer la condition de sa riche héritière: elle ne serait plus juive, mais roturière. La motivation de son départ d'Allemagne n'est plus la même et toute la suite de ses aventures va s'en trouver affectée.

Le modèle européen

Il faut reconnaître que les exemples de Joyce et de Stendhal que nous venons d'examiner sont particulièrement démonstratifs: ce n'est pas tous les jours qu'on rencontre des manuscrits où se perçoit aussi bien l'influence directe du surgissement de l'imprévu. Est-ce parce que les traces de l'imprévu sont le plus souvent évanescentes

et difficiles à interpréter, ou bien cela signifie-t-il qu'il faut se garder de surestimer le rôle qu'il joue dans la genèse? ☐ Ne s'agirait-il que d'un phénomène marginal?

À condition de prendre la notion au sens le plus large, on peut prétendre au contraire que l'accidentalité génétique est inéluctable. Elle résulte des inévitables contradictions internes de tout projet, aussi bien planifié soit-il. On peut même dire qu'elle est inhérente à toute planification. Prenons un exemple de crise résultant du conflit de deux logiques contradictoires: écrivant son roman de jeunesse *Portrait of the Artist as a Young Man*, Joyce prévoit une structure grandiose en 63 chapitres, divisés en groupes de trois. Mais comme l'indique le titre, il s'agit d'un roman autobiographique, or en 1905 Joyce s'aperçoit que son récit en est arrivé au présent (il n'a que vingt-cinq ans) alors qu'il lui reste encore 38 chapitres à remplir! 33 Il en résultera évidemment un bouleversement de la structure, et même du projet d'écriture.

On peut généraliser cette situation: tout projet, en se spécifiant, révèle des contradictions (et des potentialités) imprévues, qui tiennent en pratique à l'impossibilité de maîtriser toutes les variables. Comme l'écrivait Jean Monnet, dans un tout autre domaine, "Personne ne peut dire aujourd'hui la forme qu'aura l'Europe où nous vivrons demain, car le changement qui naîtra du changement est imprévisible". Il semblerait pourtant que le monde clos et comparativement restreint de l'œuvre littéraire ne présente pas un degré de complexité tel qu'il ne soit pas maîtrisable par une intelligence humaine, mais c'est compter sans la multivalence du signifiant qui refuse de se laisser actualiser dans la linéarité de la chaîne langagière.

³³ Voir GABLER, Hans-Walter. *The Rocky Road to Ulysses*. Dublin: The National Library of Ireland Joyce Studies, 2004, 2005.

Des exemples de contradictions, induisant des remaniements inopinés, le généticien en rencontre à chaque pas dans les manuscrits. Il est commode d'observer le phénomène, sur une échelle réduite, en poésie: le mot adéquat se trouve ne pas avoir le bon nombre de pieds, il doit donc être remplacé par un autre, qui a d'autres connotations, et ces connotations vont engendrer un nouveau réseau sémantique, dont le développement aura à son tour bien des conséquences inattendues. Dans la fiction, ces tensions sont souvent moins faciles à discerner au premier coup d'œil, mais elles s'expriment ouvertement dans les ébauches de Zola, grâce au mode délibératif qui y est adopté. On voit bien comment, partant dans une voie annoncée, le romancier se retrouve dans une impasse, qui le conduit à un coup de force: la suppression brutale d'un personnage, ou au contraire son dédoublement, qui va avoir d'importantes conséquences narratives, psychologiques, symboliques, imprévues (et imprévisibles l'instant d'avant). Ainsi, dans *l'Argent*, face à Maxime, dandy décadent recyclé de la Curée, surgit soudain pour lui faire pendant, un demi-frère inattendu, Victor, cauchemar de bourgeois, gargouille échappée d'un roman gothique. Ainsi dans *la Bête Humaine*, le personnage d'Etienne Lantier se révélant incapable de porter le crime sauvage qui doit constituer le cœur du livre, Zola n'hésite pas à retoucher rétrospectivement l'arbre généalogique programmatique qu'il avait publié au seuil de son cycle romanesque et à contredire la biographie de Gervaise telle qu'elle avait été racontée dans les romans déjà parus, pour lui donner un enfant de plus, Jacques, qui sera le porteur du crime.

Deux modèles de l'accidentalité génétique: structure émergente et effet de sentier

On emploie souvent spontanément l'image des voies, ou des sentiers de la création. Le créateur ouvre une route, ou suit un

chemin qui bifurque, en laissant derrière lui une trace (qui s'offre à l'interprétation des Zadig de la critique génétique). Mais cette trace, résultante d'événements passés, archive d'une histoire, est aussi, du point de vue de la création vivante, un frayage, conditionnant l'avenir.

On rejoint ici une notion couramment employée en économie, en science politique et dans bien d'autres disciplines, "celle de path dependency", qu'on traduit par "dépendance du chemin suivi", ou mieux, par "effet de sentier". On dit qu'un processus est "path dependent" si des événements accidentels peuvent avoir des effets persistants sur son déroulement. Par exemple, selon certains préhistoriens, un épisode climatique semi-aride provoquant un changement de végétation (savane couverte de hautes herbes) aurait favorisé les primates qui étaient capables de se dresser sur leurs pattes de derrière pour voir au loin les proies ou les prédateurs. La bipédie qui a été ainsi accidentellement encouragée a eu bien d'autres effets (comme de libérer les mains pour l'usage d'outils), qui auront à leurs tours des conséquences durables sur l'évolution de l'espèce. Un autre changement dans la direction opposée (climat plus humide) aurait provoqué une mutation de l'appareil respiratoire, qui aurait rendu possible la phonation et le développement du langage humain. Ainsi, des accidents climatiques passagers ont marqué à jamais le devenir des hominidés. Ils ont même eu pour conséquence l'émergence, totalement imprévisible, de l'humain (tel que nous le connaissons).

Les "phénomènes émergents" sont couramment observés, à divers niveaux d'organisation du monde naturel et social, par les physiciens, les chimistes, les biologistes, les sociologues et à la transition de chacun de ces domaines. Les "propriétés émergentes" surgissent de l'interaction d'un ensemble d'entités qui ne possèdent pas en elles-mêmes ces propriétés. Elles sont en général imprévisibles à l'échelle de ces entités.

On pourrait donc considérer l'œuvre achevée comme une telle "structure émergente", dans la mesure où elle est toujours supérieure à la somme de ses parties, c'est-à-dire plus complexe, ou en tout cas d'un autre ordre que la somme des "intrants", des constituants, internes ou externes, qui sont intervenus dans sa genèse, y compris l'intention initiale de son auteur. L'étude des manuscrits permet d'observer que l'émergence n'est pas un simple effet de l'achèvement qui fait advenir l'œuvre en tant que telle³⁴: les phénomènes émergents se produisent continûment au cours de la genèse, au fur et à mesure de l'interaction des constituants.

Ce modèle est utile, mais il a toutefois l'inconvénient de nier ou de minimiser excessivement l'intentionnalité créatrice. On ne peut évidemment pas réduire la création à une succession de hasards, ni sous-estimer le rôle joué par l'inconscient dans la production de certains "accidents". On ne peut pas non plus nier l'effort de prévision et de contrôle de l'œuvre accompli par les écrivains. Tandis que certains créateurs sont fascinés par le surgissement de l'imprévisible et misent à fond sur lui, d'autres s'efforcent de maîtriser totalement l'imprévisible, d'éliminer l'accidentel, tel Poe qui avait le hasard pour plus grand ennemi³⁵, mais le généticien peut constater sur pièces qu'ils n'y parviennent jamais. L'exemple de Zola prouve que les écrivains les plus planificateurs ne sont pas davantage à l'abri

³⁴ Une telle explication reposerait d'ailleurs plutôt sur un dualisme (l'œuvre achevée, changeant de nature, ne relèverait plus du tout des lois qui régissent l'avant-texte) que sur une émergence. Voir par ailleurs la conception de Joseph Margolis selon laquelle les œuvres d'art sont des "culturally emergent entities" par rapport à leur support matériel (MARGOLIS, Joseph. *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 36, n. 1, 1977, p. 49).

³⁵ BAUDELAIRE, Charles. Préface. In: POE, Edgar. *La genèse d'un poème*. In : _____. *Œuvres en prose*. Trad. Ch. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1969. p. 979. Editée par Y-G Le Dantec.

que les écrivains les plus spontanés: c'est que l'accident intervient au stade de la programmation aussi bien qu'à celui de la rédaction.

Il semble donc préférable de s'appuyer sur la définition de l'effet de sentier proposée par les économistes: l'ensemble des contraintes imposées par les choix techniques, économiques et industriels passés. Cette conception permet de tenir en lisière les connotations d'irrationalité et de cataclysme attachées au mot accident. Les choix sont bien rationnels dans l'environnement où ils sont opérés, mais ils survivent aux changements de contexte. Par exemple, dans le cadre du mode de fonctionnement des machines à écrire au début du vingtième siècle, il était rationnel de choisir le clavier QWERTY dont l'agencement était conçu pour éviter au maximum les possibilités de blocage des tiges entrecroisées. Quand d'autres techniques ont prévalu, et à fortiori avec les machines à boule ou les ordinateurs, ce choix a perdu sa justification intrinsèque. Mais du fait de l'importance du parc installé, puis des habitudes acquises des dactylographes, il aurait été trop coûteux (donc économiquement irrationnel) d'adopter une autre disposition et donc le clavier QWERTY/AZERTY perdure.

La critique génétique retiendra cette idée d'un contexte perpétuellement changeant, remettant en cause à chaque instant les choix qui se justifiaient à l'instant précédent. Mais elle retiendra aussi l'idée d'un certain coût du changement, qui justifie une certaine stabilité des choix. Pour un créateur, la notion de coût est difficile à définir. Ce qui coûte à l'un peut être un gain pour l'autre. Certains écrivains corrigent et raturent une version jusqu'à l'illisibilité, tandis que d'autres recopient inlassablement au moindre changement. Certains planifient, par peur de s'égarer. D'autres détestent les plans et préfèrent partir à l'aventure. Certains (comme Joyce) sont d'une parcimonie remarquable, s'efforçant de recycler la moindre note inutilisée. D'autres (comme Hugo) sont d'une folle prodigalité, laissant derrière eux des monceaux

d'esquisses, de copeaux, d'ébauches abandonnées, sans se soucier de les faire fructifier. Si le prix que chaque créateur est prêt à payer varie considérablement, il n'est toutefois jamais illimité. Et au-delà même de ce coût psychique ou de la dépense de temps, il y a un coût structural qui fait qu'on ne peut pas retrancher ou modifier ce qui a été introduit sans rompre une multitude de liens qui sont apparus, sans avoir été nécessairement prévus (voir plus haut). Il y a une inertie du déjà-écrit, plus ou moins grande selon les cas, mais toujours présente.

Les manuscrits d'*Ulysse* (et, pour qui sait regarder, l'œuvre achevée) témoignent de plusieurs changements radicaux de projet esthétique, survenus en cours de rédaction. La composition s'étant prolongée sur une longue période, du fait d'une série d'accidents exogènes et endogènes qui l'ont freinée, on peut distinguer trois étapes, qui correspondent à trois projets esthétiques successifs. Mais, aussi radicaux qu'aient été ces bouleversements, ils n'ont évidemment pas été jusqu'à un abandon complet des centaines de pages relevant des projets anciens. Les premiers chapitres ont subi des milliers de révisions qui les ont partiellement mis à jour et ils revêtent nécessairement une autre signification du fait de leur coexistence avec les derniers chapitres, mais ils restent quand même substantiellement identiques à ce qu'ils étaient lors de leur rédaction. Pour l'essentiel, le *Ulysse* que nous connaissons est constitué de la sédimentation de ces trois projets différents. Ces mutations majeures repérables dans le processus d'écriture d'*Ulysse* sont emblématiques de la myriade de petits changements qui, dans *Ulysse* comme dans toute œuvre littéraire, gauchissent insensiblement, à chaque instant, le projet de départ.

Il faut corriger certaines fausses impressions qui pourraient être suggérées par l'image du sentier. L'œuvre n'est pas un mobile se déplaçant comme un point immatériel repérable à chaque instant le long de la trajectoire représentée par la genèse, car l'œuvre, qu'il s'agisse

d'un Haïku ou d'un roman fleuve, n'est ni ponctuelle ni instantanée. La genèse se décline selon une double temporalité, qu'on peut dire syntagmatique et paradigmatique³⁶. Elle met certes fréquemment en jeu des versions multiples qui se succèdent et s'annulent, mais toute version, quelle qu'elle soit, s'écrit nécessairement dans la durée, et chaque point (de la phrase, de la section, du chapitre, de l'œuvre ou de la campagne d'écriture) ne s'écrit pas seulement en concurrence virtuelle avec un paradigme d'équivalences mais en coprésence effective avec les autres points de la séquence.

Pour le dire beaucoup plus simplement, on ne peut pas changer tout en même temps et tout changement s'inscrit dans le contexte d'une continuité de fait. Le fil de l'écriture produit un effet de sentier. Ce qui était intentionnalité aiguë devient l'instant d'après rémanence accidentelle d'un contexte qui est toujours, dans une certaine mesure, obsolète par rapport à l'actualité de la création en mouvement.

Nous sommes en apparence aux antipodes de la conception de l'accident dont nous sommes partis. L'accident, c'était le choc de la nouveauté, infime ou massive, qui vient bouleverser l'existant et que l'existant est obligé d'intégrer, de digérer comme il le peut. Dans cette nouvelle perspective, c'est au contraire la rémanence de l'acquis qui constitue un accident de l'histoire avec lequel doit composer l'invention du présent. Peu importe en définitive. L'essentiel est de mettre l'accent sur le déséquilibre continu provoqué, au cours de la genèse, par le basculement entre des systèmes hétérogènes et même, à certains égards, incompatibles entre eux. C'est ce déséquilibre qui est à la source du dynamisme de la création — et peut-être de celui de l'œuvre achevée.

³⁶ La critique génétique a encore beaucoup à faire pour décrire correctement l'articulation de ces deux diachronies. Voir le bel article de Stéphanie Dord-Croulé, *Entre programme et processus: le dynamisme de l'écriture flaubertienne: quelques points de méthode* (Genesis, Paris, n. 13, 1999).

Les modèles qui viennent d'être proposés³⁷ sont maintenant ouverts à la discussion. Qu'ils soient acceptés comme des représentations (provisoirement) satisfaisantes et productives de nouveaux développements ou critiqués de manière constructive, nous espérons que, articulés à quelques autres que nous n'avons pas la place de développer ici (notamment, le modèle du désignateur rigide, celui de la mémoire du contexte ou coup du chapeau, le modèle conversationnel, celui de la variante fonctionnelle, celui de la variation musicale et enfin celui des mondes possibles³⁸), ils pourront contribuer à une relance de la réflexion sur la critique génétique.

³⁷ Ils ont été présentés sous une première forme dans "Eppur si muove": le bathmologue et le généticien (*Genesis*, Paris, n. 19, 2002); *Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles* (In: CONTAT, M.; FERRER, D. *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Éditions, 1998); *La critique génétique: 'Philosophy of Composition' ou 'Gold Bug'?* (*Études anglaises*, v. 53, n. 3, juillet-septembre 2000); *Production, invention and reproduction: Genetic Criticism vs. Textual Criticism* (In: FRAISTAT, N.; BERGMANN LOIZEAUX, E. (ed.). *Reimagining Textuality: textual studies in the late age of print* (Madison: Wisconsin University Press, 2002); *A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá* (In: APML. *Fronteiras da Criação*. São Paulo: Annablume, 2000); *L'écriture et l'accident* (In: ANOKHINA, Olga; PETILLON, Sabine (ed.). *Critique génétique: concepts, méthodes, outils*. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: IMEC, 2009).

³⁸ On peut en trouver une première exposition dans *La toque de Clementis: rétroaction et rémanence dans les processus génétiques* (*Genesis*, Paris, n. 6, 1994); *Récit, métamorphose du récit, récit de métamorphose du récit: quelques*

Références

- BAUDELAIRE, Charles. Préface. In: POE, Edgar. *La genèse d'un poème*. In: _____. *Œuvres en prose*. Trad. Ch. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1969. Edité par Y-G, Le Dantec.
- CONTINI, Gianfranco. Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare. In: _____. *Varianti ed altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.
- DORD-CROULE, Stéphanie. Entre programme et processus: le dynamisme de l'écriture flaubertienne: quelques points de méthode. *Genesis*, Paris, n. 13, 1999.
- ESPAGNE, Michel; WERNER, Michael (ed). *Philologiques I: Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1990.
- FERRER, Daniel. 'Practise Preaching': variantes pragmatiques et prédication suspendue dans un manuscrit des 'Sirènes' (In: WRITING ITS OWN WRUNES FOR EVER: essais de génétique joycenne/ essays in Joycean Genetics. Tusson: Lérot, 1998).
- FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: APML; *Fronteiras da Criação*. São Paulo: Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário: Annablume, 2000.
- éléments programmatiques de génétique woolfienne (MÉTAMORPHOSE ET RÉCIT DANS L'ŒUVRE DE VIRGINIA WOOLF, Numéro hors série de la Société d'Etudes Woolfiennes, *Etudes britanniques contemporaines*, Octobre 1997); 'Practise Preaching': variantes pragmatiques et prédication suspendue dans un manuscrit des 'Sirènes' (In: WRITING ITS OWN WRUNES FOR EVER: Essais de génétique joycenne/ Essays in Joycean Genetics. Tusson: Éditions du Lérot, 1998); *Variant and Variation: Towards a Freud-bathmologico-Bakhtino-Goodmanian Genetic Model?* (In: JONES, J. E.; KINDERMAN, W. (ed). *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*. Rochester: University of Rochester Press, 2009); *Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse* (*Genesis*, Paris, n. 30, 2010).

- FERRER, Daniel. "Eppur si muove": le bathmologue et le généticien. *Genesis*, Paris, n. 19, 2002.
- FERRER, Daniel. L'écriture et l'accident. In: ANOKHINA, Olga ; PETILLON, Sabine (ed.). *Critique génétique: concepts, méthodes, outils*. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: IMEC, 2009.
- FERRER, Daniel. La critique génétique: 'Philosophy of Composition' ou 'Gold Bug'? *Études anglaises*, v. 53, n. 3, juil.-sept. 2000.
- FERRER, Daniel. La toque de Clementis: rétroaction et rémanence dans les processus génétiques. *Genesis*, Paris, n. 6, 1994.
- FERRER, Daniel. Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles. In: CONTAT, M.; FERRER, D. *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS, 1998.
- FERRER, Daniel. Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse. *Genesis*, Paris, n. 30, 2010.
- FERRER, Daniel. Production, invention and reproduction: Genetic Criticism vs. Textual Criticism. In: FRAISTAT, N.; BERGMANN LOIZEAUX, E. (ed.). *Reimagining textuality: textual studies in the late age of print*. Madison: Wisconsin University Press, 2002.
- FERRER, Daniel. Quelques remarques sur le couple énonciation-genèse. *L'énonciation/ la pensée dans le texte*, Texte 27/28, 2000. En ligne sur: <http://www.texte.ca/texte27.html>
- FERRER, Daniel. Récit, métamorphose du récit, récit de métamorphose du récit: quelques éléments programmatiques de génétique woolfienne. *MÉTAMORPHOSE ET RÉCIT DANS L'ŒUVRE DE VIRGINIA WOOLF*, numéro hors série de la Société d'Etudes Woolfiennes, Etudes britanniques contemporaines, Octobre 1997.
- FERRER, Daniel. Variant and variation: towards a freudo-bathmologico-bakhtino-goodmanian genetic model? In: JONES, J. E.; KINDERMAN, W. (ed). *Genetic criticism and the creative process: essays from Music, Literature, and Theater*. Rochester: University of Rochester Press, 2009.

- FREUD, Sigmund. Le Moïse de Michel-Ange. In: _____. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1971.
- FUBINI, Mario. *Critica e poesia*. Bari: Laterza, 1956.
- GABLER, Hans-Walter. *The Rocky Road to Ulysses*. Dublin: The National Library of Ireland Joyce Studies, 2004, 2005.
- GENETTE, Gérard. *La Relation esthétique: l'oeuvre de l'art II*. Paris: Seuil, 1997.
- GINZBURG, Carlo. Traces: racines d'un paradigme indiciaire. In: _____. *Mythes, emblemes, traces: morphologie et histoire*. Trad. Monique Aymard. Paris: Flammarion, 1989.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company, 1968.
- HUXLE, Thomas. On the method of Zedig: retrospective prophecy as a function of science. In: _____. *Science and culture, and other essays*. Londres: Macmillan, 1888.
- JOYCE, James. The James Joyce Archive. In: GRODEN, Michael (ed.). New York; Londres: Garland, 1979.
- MAAS, Paul. *Textual Criticism*. Tradução Barbara Plower, revue et augmentée par l'auteur. Oxford: Clarendon, 1958.
- MARGOLIS, Joseph. The ontological peculiarity of works of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 36, n. 1, 1977.
- NEEFS, Jacques. De main vive, trois versions de la transmission des textes. *Littérature*, n. 64, 1986.
- PICASSO, Pablo. *Écrits*. Paris: Gallimard; Réunion des Musées Nationaux, 1989. Edités par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot.
- POE, Edgar. La genèse d'un poème. In: _____. *Oeuvres en proses*. Trad. Ch. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1969. Editée par Y.-G. Le Dantec,
- PONGE, Francis. Fable. In: _____. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1965.

- PONGE, Francis. *L'avant-printemps. Tel Quel*, Paris, v. 33, 1968.
- RANNEAU, Gerald. Tamira Wanghen et les limites du récit. *HB: Revue Internationale des Etudes Stendhaliennes*, n. 2, 1998.
- SAINT-JOHN PERSE. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.
- THE JAMES JOYCE ARCHIVE. New York; Londres: Garland, 1979. v. 26.
- TIMPANARO, Sebastiano. *The Freudian SLIP: psychoanalysis and textual criticism*. Tradução Kate Soper. Londres: New Left Books, 1976.
- WERNER, M. A propos de la notion de philologie moderne, problèmes de définition dans l'espace franco-allemand. In: ESPAGNE, M. ; WERNER, M. (ed). *Philologiques I: Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

Submetido em: 28/05/2010

Aceito em: 22/10/2010

A CRÍTICA GENÉTICA, A HISTÓRIA CULTURAL E A EDIÇÃO¹

GENETIC CRITICISM, CULTURAL
HISTORY AND EDITION

Elisabeth Baldwin

Universidade Federal da Bahia

RESUMO: O objetivo do artigo é estabelecer um diálogo entre a crítica genética e a história cultural, analisar cada testemunho do *Dossiê – Documentos de terceiros* e a sua relação com o texto da obra publicada ou com um dos outros testemunhos. É deixar claras as relações entre esses eventos que se comparam, ver como dialogam essas práticas de escritura diferenciadas. No final, propor uma edição genética horizontal (BIASI, 2000), ou seja, a edição de um momento específico do trabalho do escritor. Opõe-se à edição genética vertical, pois não visa à reconstrução de um processo de escrita, apenas a edição de eventos da escritura.

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada na mesa-redonda *Arquivos e Acervos: memória cultural e edições* do III Seminário de Estudos Filológicos – III SEF/UFBA, agosto 2008.

Palavras-chave: Crítica genética. História cultural. Edição genética.

ABSTRACT: The aim of this paper is to establish a dialogue between genetic criticism and cultural history to examine the *Dossier of each witness - Documents of others* and their relationship with the text of the published work or one of the other witnesses. It is important to establish the relationship between different events that are compared to see how these forms of writing dialogue with each other. In the end, the idea is to propose a horizontal genetic editing (BIASI, 2000), that is, the edition of a special moment of the writer's work. This article rejects the vertical genetic issue, since it aims at the reconstruction of a writing process, especially the editing events of scripture.

Keywords: Genetic criticism. Cultural history. Genetic editing.

Introdução

Durante o tempo de passagem nesta universidade, tenho falado a partir de um espaço teórico fronteiro ou relacional. Nunca me satisfiz com estudos estanques, disciplinares, fechados em si mesmos. Até aí, nada de novo para as teorias da contemporaneidade, que apostam no estudo de campos de conhecimento interdisciplinares e na errância ou nomadismo como a essência do trabalho do pesquisador nestes dias de caos-mundo². Na verdade, não existem saberes-em-si, apenas saberes-em-relação. Utopia? Talvez, para alguns.

Entretanto, a despeito das forças que perpetuam a fixidez, a imutabilidade, a intolerância, a previsibilidade, as fronteiras disciplinares e a identidade-pesquisador de raiz unitária, continuo a insistir nesse espaço-teórico que possibilita as travessias, as errâncias e as impossibilidades.

Transitando entre línguas e linguagens³, pretendo, neste trabalho, estudar a linguagem na obra literária de Jorge Amado, especificamente em *Tenda dos Milagres*, observar esse espaço linguístico-literário onde o imaginário das variedades linguísticas afro-baianas confronta-se com o imaginário das variedades linguísticas padronizadas das línguas trazidas do Ocidente; se relacionam entre si, ora se antropofagizando, ora se tolerando neste lugar de magia, que é a escritura literária.

² Chamo de *caos-mundo* – já disse outras vezes durante estas conferências – o choque, o entrelocamento, as repulsões, as atrações, as conviências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporâneo (GLISSANT, 2005, p. 98).

³ Daí a necessidade de se fazer uma distinção entre a língua que usamos e a linguagem, isto é, a relação que constituímos com as palavras, em matéria de literatura e de poesia (GLISSANT, 2005 p. 51).

Apesar das críticas acadêmicas, históricas e ferozes, a expressão literária da obra amadiana foi bem aceita por culturas tão diversas e inventou, por assim dizer, a possibilidade da existência de variantes literárias também diversas, em acordo com sensibilidades culturais existentes à sua época. Repensando com Glissant (2005), pergunto: não é chegado o dia da existência de uma variância infinita das sensibilidades linguísticas? Quando repito com Glissant (2005) que a linguagem do contador de histórias constrói um lugar de resistência e solidariedade entre as línguas, afirmo que um escritor como Jorge Amado está impregnado da fala encenada desse contador de histórias e penso em uma poética da repetição, da reiteração, da circularidade.

Analiso então, neste artigo, uma situação problema retirada do acervo literário de Jorge Amado: testemunhos de terceiros como vestígios da gênese de *Tenda dos Milagres* ou fulgurações de uma intertextualidade ao pé da letra (GRÉSILLON, 2007).

Significa dizer que, através do estudo de práticas de escritura amadianas, em seus movimentos de absorção, aceitação ou rejeição dos discursos de terceiros, poder-se-ia recortar um caminho teórico para a Crítica Genética, qual seja, um história das práticas de escritura (GRÉSILLON, 2007).

Divido a exposição em quatro momentos precedidos desta pequena introdução, a saber: a) breves apontamentos sobre a história cultural; b) algumas considerações sobre a Crítica Genética como uma história das práticas de escritura; c) os documentos de terceiros no dossiê genético da obra *Tenda dos Milagres* ou as fulgurações de uma intertextualidade ao pé da letra; d) à maneira de conclusão ou notícia da hipótese de uma Edição Genética Horizontal (BIASI, 2000).

Este artigo traduz o meu dizer – fragmentado, lacunário e nômade – habitado por tantos outros dizeres sobre Crítica Genética

e Edição. Emerge como outro frágil esboço que pretendo ver re-esboçado indefinidamente a partir da inserção dos dizeres de seus leitores, nas rasuras desta inscrição.

Breves apontamentos sobre uma história cultural

A partir da leitura de *A história nova*, obra de Jacques Le Goff (1988), pode-se historiar as contribuições para a construção do pensamento da nova história apresentadas a seguir.

É Voltaire (em 1744) quem, com a obra *Novas considerações sobre a história*, define o primeiro projeto de uma história nova, história explicativa, não puramente narrativa ou descritiva – ou dogmática, história de todos os homens, não unicamente dos reis e dos grandes; história total (literária, filosófica, religiosa, antropológica, artística), não apenas econômica ou política. Depois, a idéia aparece retomada por Chateaubriand (em 1831) em *Estudos Históricos* e por Guizot (em 1828) no *Curso de História Moderna: história da civilização na Europa desde a queda do Império Romano até a Revolução Francesa*. Em 1929, a escola dos Anais, agrupada em torno da revista com o mesmo nome *Annales d'histoire économique et sociale* de Estrasburgo, e também da École des Hautes Études em Sciences Sociales, – cujos principais representantes foram Marc Block e Lucien Fabvre –, combate a noção de fato histórico e a ditadura do factual (teatro de aparências que mascara o verdadeiro jogo da história), pois afirma que não há uma realidade histórica que se entregaria por si só ao historiador. O que existe é uma construção científica do documento, cuja leitura possibilitaria a reconstrução ou a explicação do passado.

Mais tarde, a referida escola, sob a direção única de Lucien Fabvre, propõe uma história problemática, que discute os pro-

blemas da história – em oposição a uma história automática, que prioriza os problemas de uma história do tempo presente e recusa o ídolo das origens.

Em *Faire de l'histoire* (NORA; LE GOFF, 1974) a história nova foi definida por novos problemas, a saber: o diálogo com outras ciências humanas como a geografia, a antropologia e/ou a etnologia, com a lingüística, a psicanálise, bem como com as ciências biológicas; enfim as ciências do homem total.

Considerando, mais especificamente, a relação da história com a etnologia – a história do homem cotidiano, como se veste, como se alimenta, como mora, como fala e como escreve – surge a necessidade de desenvolver a história a partir de textos, até então, desprezados: os textos de arquivos, de acervos que descrevem realidades cotidianas – os etno-textos (FURET; LE GOFF, 1972). Assim, a história nova passa a se interessar por uma etnologia das diferenças, ocupando a lacuna deixada pela antropologia.

Voltando a Le Goff (2001), a história nova teria quatro desdobramentos necessários: 1) promover uma nova erudição através de uma nova concepção de documento acompanhada de uma nova crítica desse documento. O documento não é inocente, não decorre apenas da escolha do historiador; ele próprio é determinado pela sua época e pelo seu meio. O documento é produzido consciente ou inconscientemente pelas sociedades do passado, tanto para impor uma imagem desse passado, quanto para dizer a verdade. É preciso pesquisar a partir do documento, conforme a proposta de Michel Foucault (2000) em *A arqueologia do saber*. Ao mesmo tempo, é preciso delimitar, explicar as lacunas e os silêncios da história, bem como assentá-la sobre esses vazios e sobre esses cheios que sobreviveram, pois, assim, estar-se-ia desenvolvendo um exercício contínuo para localizar os sintomas de uma memória cultural emergente, não

nomeada e nem descrita ainda; 2) rever a noção de tempo, matéria da história; demolir a idéia de tempo único, homogêneo, linear e sucessivo; constituir uma nova cronologia, muito mais, segundo a duração de sua eficácia na história, do que segundo a data de sua produção; 3) progredir no sentido de uma história total com base na história do imaginário, considerando todos os documentos de uma sociedade ou de uma cultura, sejam literários, lingüísticos, artísticos, geográficos, biológicos etc...; integrá-los pelo estudo da dimensão do imaginário, instituindo um lugar no espaço global; 4) preocupar-se com as ideias e as teorias, pois o avanço só se dá pelo poder criativo do pensamento; o que significa ratificar a importância de construir novos conhecimentos, novo instrumental teórico.

Ao eger o estudo da história do imaginário como caminho para essa história cultural e, conseqüentemente, como crítica genética – história das práticas de escrita desse imaginário, convém lembrar alguns fatos.

O estudo do imaginário vem sendo objeto da história desde a Antiguidade greco-romana, Idade Média e Renascimento. O domínio do imaginário é constituído pelo conjunto de representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que essas constatações autorizam. Assim, cada cultura ou cada sociedade possui um imaginário específico.

O imaginário dos séculos XIX e XX e a crise das sociedades industriais, com todas suas privações culturais, revela a permanência e evolução de termos tradicionais: o campo, cultura popular versus cultura erudita, que são visíveis nos contos e lendas populares, nos estudos das festas rituais, etc.

A história contemporânea do imaginário coletivo situa-se ainda, em sua grande parte, na permanência da temática do campo. As sociedades nascidas da urbanização e desenvolvidas pela mídia já enfocaram o imaginário das cidades. Alguns estudos como o de Edgar Morin (1956) e o de Roland Barthes (1957) com relação a essa temática foram bastante produtivos.

É, sobretudo, com a convergência da história com a sociologia e a etnologia, mais o estudo renovado do folclore, que se abrem direções para a pesquisa sobre o imaginário, atualmente, a mais promissora e mais necessária nesta área da história cultural.

Algumas considerações sobre a Crítica Genética como uma história das práticas de escritura

Almuth Grésillon, geneticista francesa do ITEM (Institut de Textes et Manuscrits Modernes) do CNRS (Centre de Recherche Scientifique), autora de uma obra clássica dos estudos de Crítica Genética, editada em francês em 1994, traduzida no Brasil em 2007 – *Elementos de Crítica Genética* – já defendia, desde a década de 70, três teses para construir o espaço teórico próprio da Crítica Genética. Essa ciência nova, que parecia transitar entre a Filologia Moderna e a Crítica Literária, e que necessitava urgentemente ver demarcado o seu campo de teoria, possuía, conforme a referida geneticista, três caminhos para a pesquisa teórica: 1) promover uma nova estética literária: a da produção (ou da criação); 2) permitir uma nova história literária: a das práticas de escritura; 3) abrir um novo espaço científico: o da produção escrita, em geral.

Como estética da produção literária, Grésillon insiste que, se a genética se considera uma crítica estética, deve localizar e nomear

os traços, os rastros de linguagem pelos quais se poderia construir o advento da beleza; ela não fixa, mas localiza e interpreta esses traços.

Como história das práticas de escritura, a geneticista aponta para os estudos das relações entre Crítica Genética e História Cultural ou Social.

Como ciência da produção escrita, por sua vez, a pesquisadora citada referenda as pesquisas sobre o próprio ato da escrita e suas características universais.

É importante ressaltar que, no estudo de um dossiê genético, poder-se-ão desenvolver as três leituras ao mesmo tempo. No entanto, para efeito de melhor clareza, neste momento, deter-se-á na discussão de como a Crítica Genética poderia ser uma história das práticas de escritura de autores de um determinado momento histórico cultural, sem esquecer jamais que a genética propõe um discurso sobre os documentos, uma leitura crítica dos mesmos. Sugere, portanto, ser uma construção ficcional, como todas as outras ciências.

Voltando ao objeto proposto – Crítica Genética como história das práticas de escritura – é preciso definir tais práticas. As práticas de escritura constituem saberes – saberes praticados “com a escrita” e “sobre a escrita” – saberes em ação. A Crítica Genética, ao estudar esses saberes praticados, daria a eles o estatuto de objeto teórico, lembrando as teses de Michel Certeau (1995).

Neste momento, uma questão se impõe: o que tais saberes praticados têm a ver com a história cultural? Certamente muito, porque esses saberes se operam, necessariamente, sob condições histórico-sociais determinadas. Dessa afirmativa nasceram vários estudos que estabelecem certa relação entre a Crítica Genética e a História Cultural – dos saberes praticados.

Como exemplo da relação entre essas duas ciências, pode-se citar alguns eventos: 1) os efeitos da máquina de escrever ou da reprografia sobre as práticas de determinado escritor – os datiloscritos de Jorge Amado em fitas de máquina de cores diferentes e as infinidades de fotocópias com as quais trabalha; 2) a incidência de certo público – em Jorge Amado, os amigos e correspondentes são colaboradores da escrita de suas obras; 3) as relações entre escritor e editor – as diversas tentativas de Proust para encontrar um editor para o seu romance, a influência dos editores na escrita de Jorge Amado; 4) o impacto de modelos retóricos ou poéticos em curso, em determinada época – a recusa do editor de publicar a obra de Jorge Amado, *Rui Barbosa número dois*; 5) as leis da censura – a proibição da reedição da obra *O mundo da Paz de Amado*; 6) a relação dos escritores com seus manuscritos – Jorge Amado não tinha um cuidado muito especial com seus manuscritos. Os referidos manuscritos, apenas, começaram a ser valorizados à época da inauguração da Fundação Casa de Jorge Amado, em 7 de março de 1987, talvez reflexo tardio do movimento cultural do ocidente de salvaguardar sua memória escrita.

Pesquisar as tipologias de escrita diferentes, de escritor para escritor, de época para época, de nacionalidade para nacionalidade, constituiria um dos objetivos do estudo das práticas de escrita e a sua relação com espaços e épocas diferentes.

Existe, no entanto, outra dimensão nos estudos de gênese que pode dialogar com a História Cultural. Consiste em interrogar essas práticas de escrita e o seu fazer intertextual ou interdiscursivo, exibindo a relação que o prototexto ou dossiê genético desenvolve entre o texto do escritor em processo e as coisas lidas, sabidas, ouvidas, vistas e entendidas de uma cultura de época.

Esses saberes reunidos, pesquisas, sugestões, opiniões de lei-

tores e amigos, rituais religiosos assistidos, impressões de leituras, recolhimento de adágios populares, anedotas, visão de peças teatrais e de filmes, leituras de jornal, todo o mundo que rodeia e afeta o escritor durante o processo de escrita da obra faz parte do seu processo criativo. Grésillon (2007) denomina esse estudo de crítica genética externa e Biasi (2000) de exogênese. Henry Mitterand (1979) perguntou-se, na época, como domesticar o conceito tão vago de intertexto? Como criar um método que permitiria isolar e descrever a transformação e/ou deformação de discursos anteriores, sobre os quais outro discurso se constroi?

Grésillon (2007, p.227-228) lembra que:

[...] é aí que as notas documentais, as fichas de leitura de certos dossiês genéticos, revelam todo seu interesse: depoimentos incontestáveis de um trabalho de escrita – seja ela [sic] uma simples cópia como as notas de Flaubert em vistas do segundo volume de Bouvard et Pécuchet – mas também pontos de partida de formidáveis processos de interação discursiva, pelos quais esses documentos intervêm na construção do texto de ficção. Mais do que retomar o termo pré-construído que recorre a todos os intertextos imagináveis, explícitos ou implícitos (MITTERAND, 1979) propomos falar de pré-escrito, entendendo por isso estritamente os documentos que deixaram vestígios escritos no dossiê genético de uma obra. O pré-escrito é essa ponta visível do iceberg dos discursos de referência histórico-cultural [...].

Jorge Amado, também, reuniu um saber específico, só que o seu dossiê se apóia em documentos como notícias de jornal, pesquisas e consultas elaboradas por parentes e amigos, bem como a experiência da conversa informal com pessoas da Cidade da Bahia.

É preciso, no entanto, evitar o perigo de recair no estudo positivista da velha crítica das fontes, ou seja, estabelecer uma lista comprobatória que demonstre ser uma obra o resultado lógico de

outra. A Crítica Genética como história das práticas de escrita – dos saberes praticados com a escrita e sobre a escrita – procura trabalhar com a tensão que existe entre a pulsão de documentar e a pulsão escritural; entre o real da história e o imaginário da escritura, estudando os documentos, em mãos, analisando as diversas fases de citação, transformação, integração ou rejeição de outro discurso: movimentos que ocorrem durante esse saber praticado no dossiê genético.

Os documentos de terceiros no dossiê genético da obra *Tenda dos Milagres* ou as fulgurações de uma intertextualidade ao pé-da-letra

A obra *Tenda dos Milagres*, escrita em 1969, tem, atualmente, quarenta edições. O espaço literário da obra é o Pelourinho, Salvador, Bahia, território dos saberes populares onde desfilam capoeiristas, artesãos, bêbados, mulheres de vida fácil, dentre eles, Lídio Corró (tipógrafo), Mestre Budião (capoeirista de Angola) e Pedro Archanjo Ojuobá – os olhos de Xangô – herói boêmio e erudito, pardo e pobre.

O dossiê genético da obra consta de três Testemunhos: A (327f), B (17f), C (315f); e Diversos, com sete secções, folhas esparsas e anotações para a obra, somando onze fólhos (HAZIN, 1995).⁴

Em um arquivo ainda não codificado, estavam espalhados documentos de terceiros e lembretes outros, referentes a várias obras do escritor. Lá se encontraram os documentos – cartas de amigos, cópias de excertos jornalísticos da época, pesquisas relativas ao tema da obra (racismo, religião afro-brasileira) – os denominados pré-escritos do referido dossiê.

⁴ Posteriormente a Fundação Casa de Jorge Amado publicou outro Catálogo que se refere a quatro testemunhos e outras informações.

Grésillon (2007) levanta uma tese que reforça a problematização que desenvolvo sobre a escritura de Jorge Amado. Diz ela:

[...] a prática da nota documentária, ricamente atestada nos dossiês de Flaubert e de Zola, está associada à escritura do social no final do século XIX? Ou seria uma prática característica de toda escritura “científica”? Nossos próprios dossiês de pesquisadores não estão repletos desse gênero de documentos? (GRÉSILLON, 2007, p. 275).

Por ser uma obra de caráter ensaístico, *Tenda dos milagres* não poderia deixar de reunir informações teóricas sobre a temática em questão – racismo e religiosidade afro-brasileira – bem como sobre os fatos ocorridos na época, final do século XIX e início do século XX, relativos à repressão policial e a invasão dos terreiros de Salvador. Além disso, informações sobre o uso de expressões rituais e detalhes sobre os afoxés, aqueles cortejos de natureza religiosa que também eram proibidos de desfilarem no carnaval baiano, corroboraram com a escritura da obra.

Realmente, o dossiê genético de *Tenda dos milagres* é um dos mais ricos em documentação de terceiros, dos quais selecionei algumas imagens cedidas pela Fundação Casa de Jorge Amado, em 1999⁵.

O primeiro documento (Figura 1) não está datado e vem de Waldeloir Rego, estudioso do candomblé e amigo de Jorge Amado. Waldeloir, além de personagem de *Tenda dos milagres*, é citado na dedicatória da mesma obra. O estudioso envia para Jorge Amado uma listagem de saudações usadas para os vários orixás, datilografada em preto, com correções manuais a caneta azul. O bilhete de Wadeloir diz:

⁵ Todas as imagens foram cedidas pela Fundação Casa de Jorge Amado, durante a elaboração de pesquisa em 1999.

Meu querido: esta é a grafia usual e geral conforme me pede. Creio não ter escapado algum orixá. Aurélio tem um pouco de pressa e fiz de cabeça, como também este bilhete é a jato. Ordene! A saudade e o abraço para você e Zélia. Sab. 15 (quinta-feira de Oxossi, Okê arô)!⁶

O documento foi escrito durante a elaboração da obra *Tenda dos milagres*, devido ao registro de Jorge Amado – *A Embaixada Africana* – no bilhete e, na obra editada; o narrador descreve a Embaixada Africana como primeiro afoxé que foi aplaudido em praça pública. No capítulo dezenove da obra, sob o título *As grandes festas de antigamente no terreiro de Ilê Ogunjá*, numa festa em homenagem a Oxóssi, em Corpus Christi, o babalorixá Procópio abriu o terreiro, mesmo ameaçado de morte. Depois que todos os santos desceram, conforme o narrador de Jorge Amado, o delegado auxiliar Pedrito Gordo e mais três capangas invadiram o terreiro. Nesse momento Oxóssi, Exu e Ogun vieram em defesa de Procópio e as saudações aos três orixás se espalharam pela sala – Okê arô, Oxóssi!; Laroiê, Exu!; Ogunyê, meu pai Ogun!. Das dezesseis saudações, três foram utilizadas neste episódio, reforçando o imaginário ritual que os orixás invocados viriam defender seus filhos. Em momento algum, a carta do informante e amigo foi citada, no entanto, o nome de Waldeloir consta das primeiras páginas como homenageado.

⁶ Transcrição do bilhete manuscrito de Waldeloir Rego para Jorge Amado contendo informações para a obra *Tenda dos Milagres*.

Exu = Laroiê!
 Ogun = Ogunyê!
 Oxossi = Okê arô!
 Omalú = Atorô!
 Xangô = Lawô babalorixá!
 Osumarê = Arrebobô!
 Uessôbe = Ewê ô!
 Aco = Ewê!
 Logun sô = Logun!
 Omalú = Sô ô babá em Eya babá!
 Iemanjá = Oba Iyá!
 Nanã = Salubá!
 Ibe = Irro!
 Osum = Oba yeyê ô!
 Iansã = Eperrei!
 Oba = Oba otre!

Meu querido

este é o grafia usual a geral conforme me pede
 Creio não ter escapado algum orixá. Aurélio tem um
 pouco de pressa e fiz de cabeça, como também este
 bilhete é a jato. Ordene! A saudade e o abraço
 para você e Zélia.

Sab. 15 (quinta-feira de Oxossi, Okê arô!)

Waldeloir

Figura 1. Manuscrito com lista de saudações e bilhete por Waldeloir

O segundo documento é também de Waldeloir Rego. Não vem datado, mas como se trata de um esclarecimento para Amado sobre a invasão policial num terreiro de candomblé, sabe-se que o bilhete foi escrito durante o processo de elaboração da obra. Waldeloir conta, além disso, um fato interessante a respeito da ação do Orixá Xangô sobre os soldados que invadiram o terreiro de Sabajá. Esse fato relatado por Waldeloir consta da página 232 da obra publicada, trigésima nona edição, com as ressalvas sugeridas pelo amigo.

Jorge, querido:

Demorei um pouco porque Olga resolveu me ensinar, contante a fato em nagô e eu tive que fazer uma tradução rápida, ao pé da letra.

Em seu governo, este fato não se passou no território de Ijeman e sim no da Abajif e o certo não foi Ogun e sim Iangê. Houve mais batida da polícia um fato interessante: havia um mulato sponseiro chamado Felipe Nulex,ogan do terreiro Abajif, que matou um homem em defesa própria, mas que a polícia o processou a todo instante, mesmo inocente pela justiça. Na hora da batida o Iangê que dançava era o pai pequeno de Olga. Antes da polícia investir contra ele, investiu contra Felipe Nulex, que conseguiu escapar com um salto, segunda corra, extra natural, provocado por Iangê que dançava no momento. Perdendo o mulato Felipe Nulex, a polícia investiu contra o Iangê que dançava (pai pequeno de Olga). Ao todo-lo se virá afeitadas misteriosamente longe.

Falta gosto pela carta de Giovana. Deixei em casa de Caryl e ganhei umas pedras lindas, que trouxe de Venza. Um abraço de seu pai

Waldeloir

Figura 2. Bilhete de Waldeloir Rego a Jorge Amado

O terceiro documento *Cantigas de Afoxé*, à página 1, apresenta cinco cantigas em nagô, com tradução: uma geral, uma para Exu, outras para Iansan, para Oxagiyon e para Oxalufan. À página 2 do documento, estão todas as explicações sobre as cantigas. Ao final, há uma explicação sobre o jogo de búzios, que antecedia a saída dos afoxés à época. É um datiloscrito em fita preta, com algumas emendas em caneta de ponta fina e vem assinado. No entanto, não se consegue decifrar a assinatura. A descrição do jogo de búzios é aproveitada, sem citar a fonte. E as cantigas em nagô foram distribuídas por vários espaços na obra, também sem referência à fonte.

Cantigas de Afoxé

1)	Afoxé loaf É loaf Afoxé é loaf é ofo	Encantamento hoje Hoje Encantamento hoje ofo
	A loaf é loaf é	Hoje, as almas e farão
XXXXXXXXXX		
Para Exu		
2)	Xu oof Xu oof é xirê loaf diagberê Para é é é Xu oof kevê é	Xu da rua! Xu da rua, eu vou dançar no lado da casa Ó diagberê bonito! Xu da rua, venha cá!
----- Para Iansan		
3)	Ofé ya Ofé xirê Ofé xirê loaf Ofé ya	Calma fivres e caninho Que o rei vai dançar Que o rei vai dançar na feirza Calma fivres e caninho!
----- Para Oxagiyon		
4)	Ogun é ofun é Afyê lalá é mana é Aerê Oginyan	É festa é festa é festa! O povo de mundo dança Para a "corripção" de Oginyan
----- Para Oxalufan (cantiga de proteção dentro "lã", a morte)		
5)	lã para ad lã para ad ofo Mabê lo loaf lã para ad lã para ad Mabê lo loaf	Ó morte, se secunda, Ó morte, ve embora ofo Nesse pai está no lado da casa Ó morte, se secunda! Ó morte, ve embora Nesse pai está no lado da casa.

Figura 3. Página 1 do documento *Cantigas de Afoxé*

Figura 4. Página 2 do documento *Cantigas de Afoké*

Um quarto documento, constando de três páginas, datiloscrito em tinta preta com apenas uma emenda à caneta, cita todas as sociedades carnavalescas que, no final do século XIX, desfilaram no carnaval. O interessante é que acompanham textos retirados

do *Diário da Bahia*, de 1887 e 1888, os quais citam alforrias de escravos, que eram realizadas por ocasião dessas festividades. Testemunho anônimo. Os documentos constituem pesquisas realizadas junto ao jornal *Diário da Bahia*, transpostas para a obra, porém, não citadas as fontes.

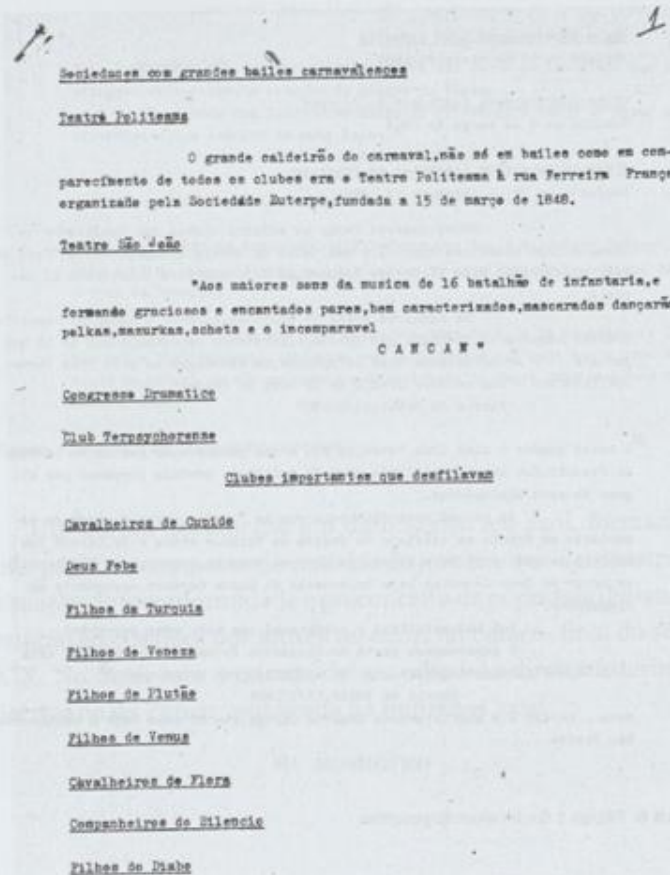


Figura 5. Página 1 do documento pesquisa

O nosso dever, porém, está cumprido, o nosso protesto está lavrado, contra essa inércia da policia; e se por acaso tiverem a felicidade de, ao noticiarmos as festas de domingo e terça-feira, registrar a ausência dessa vergonha para esta terra, não teremos que agradecer ao povo, que, compreendendo a ideia desses candomblés e entregou-se sob outro aspecto mais digno às diversões de Momo que não conhece hierarquia nem tristezas.

Jornal de Notícias/Salvador, 7/2/1909, pag. 1 EDITORIAL

§§§§§§§§§§§§

No EDITORIAL de depois do Carnaval o Jornal de Notícias dizia :

Apenas dois batuques vimos nas ruas. O povo convenceu-se de que tínhamos razão e não procurou divertir-se desse modo feio e repulsivo.

Apenas dois, que, estamos certos, para o ano farão o grande favor de poupar-nos a essas cenas.

Quizesse-o a policia e nem mesmo essas teriam saído.

Jornal de Notícias/Salvador, 10/2/1909, pag. 1 EDITORIAL

§§§§§§§§§§§§

Uma Carta

Digno professor de uma de nossas escolas superiores dirigiu-nos hoje a seguinte carta :

"Prezado Lellis - Ao teu coração generoso peço agasalho, nas colunas do Jornal, para estas linhas.

✓ O Carnaval deste ano, não obstante o pedido patriótico e civilizador, que fez o mesmo, foi ainda a exibição pública do candomblé, salvo raríssimas exceções.

Se alguém fora julgar a Bahia pelo Carnaval, não pode mit deixar de colocá-la a par da África, e note-se para nossa vergonha, que aqui se acha hospedada uma comissão de sábios misticos, que naturalmente, de pau empilhado, vai registrando esses fatos, para divalgar nos jornais da culta Europa, em suas impressões de vingem. ✗

Realmente, é triste e doloroso que a Bahia, que já sustentou carnavais deslumbrantes e mais que os do Rio de Janeiro, com extraordinárias cavalgatas, cortejos históricos feéricos e alegorias originalíssimas, caísse nesses excessos opostos, neste barbarismo medonho. !

Somente para remediar esse mal, vejo dois meios: o primeiro a indiferença popular; e segundo o interesse que a policia pode tomar

para demonstrar que esta terra tem civilização.

A parte da população civilizada, que é a maior e a seleta, deve protestar contra isso, não ligando a maior importância a esta festa selvagem, que a Bahia já ostentou ontem e vai ostentar ainda hoje e amanhã.

Que mãos gentis de nossos patriotas não arremesse um confetti nem serpentina nesse Carnaval africano, nem seus lábios tenham um sorriso.

Em nossa humilde casa isso aiá está se fazendo, tanto que o pouco dinheiro que se ia gastar nesses inocentes jogos \$8000, te envio para a Fascea dos Lobras, que este Jornal distribui.

Por esta maneira lavramos nesse protesto contra os batuques, e confortamos, se bem que diminutamente, algum nosso irmão indigente.

Os nossos irmãos necessitados lucrarão com isso, se todos nós acompanharmos nesse protesto, e o Jornal ganharia uma boa Fascea para os seus socorridos.

Adieu, prezado Lellis - C.F."

Jornal de Notícias/Salvador, 23/2/1909, pag. 1

Lellis Nota : Lellis era Lellis Piedade, mulato de muita importância na época e que era redator do Jornal de Notícias, periódico de grande importância e penetração na cidade, tanto assim que em 1910, quando foi fundada A Tarde, Simões Filho lutou contra ele até que o comprou e destruiu em 1919.

§§§§§§§§§§§§

Revoltados contra essas perseguições, um cavalheiro e duas damas de linhagem ornamentaram um carro e desfilaram pelas ruas principais da cidade ao lado de uma boneca "vestida à mulata balana", distribuindo um impresso contendo os seguintes versos :

É ou não é

Do Deus Momo o belo dia
Todo jubilo retrata !
Por ser completa alegria
Veio conosco a mulata.

Ver mulatinha tão bela
Quem não deseja, não quer ?
É mesmo cor de canela,
Um jamba feito mulher !

Toda garrida e faceira,
Não quem na dança a espiche !
Sabe puxar a fleira
Sabe quebrar o maxixe !

Figura 8. Página 3 do datiloscrito (notícias de Jornal)

Figura 9. Página 4 do datiloscrito (notícias de Jornal)

A ninguém diz o seu nome,
 Pois em ninguém ele crê;
 Tem boca, porém não come,
 Tem olhos, porém não vê.

Tem no olhar toda inocência,
 Um flúido misterioso:
 Que doce mansuetude...
 Que peçoalinho cheiroso.

Não ha mulata tão bela
 Não delionda siquer:
 É mesmo cor de anela,
 Um jamba feito mulher.

Jornal de Noticias/Salvador, 26/2/1903, pag. 1

§§§§§§§§§§§§§§

Afinal veio o tiro de misericórdia:

O Dr. Francisco Antonio de Castro Loureiro, diretor interino da Secretaria de Polícia, mandou publicar, em data de hoje, o seguinte edital:

"De ordem do sr. dr. Secretario de Estado, Chefe de Segurança Publica, e, para conhecimento de todos, faz-se ciente que nenhum clube poderá apresentar-se nas ruas da capital sem aprovação das respectivas criticas pela policia e bem assim que não será absolutamente permitido:

1ª a exhibição de clubes de costumes africanos com batuques;

2ª a exhibição de criticas ofensivas a personalidades e corporações;

3ª o uso de mascaras depois das 6 horas da tarde, exceto nos bailes até meia noite.

Os mascaras maltrapilhos e ebrios serão postos em custódia; bem como deverão ser rigorosamente observadas as posturas municipia, relativamente ao estrado."

Este EDITAL se publicou sucessivamente todos os anos até 15/2/1912.

Figura 10. Página 5 do datiloscrito (noticias de Jornal/minuta edital)

O sexto documento, denominado *Anti-racismo*, traz o nome de autores e obras que se manifestaram contra o racismo, desde Montaigne até Gilberto Freyre e Artur Ramos. Datiloscrito em azul, anônimo.

Anti-RACISMO

Foram adeptos da igualdade dos racos humanos:

Montaigne
 Voltaire
 Rousseau
 Buffon (naturalista)

A refutação rigorosamente científica das teorias sobre a desigualdade das racas humanas e sobre as inconvenientes da mestiçagem desenvolveu-se já no século 20, ganhando maior impulso no decênio de 1920 em diante. No 22.1 indicamos os nomes de autores que refutaram a Arvan. Um dos trabalhos importantes no particular foi:

H. Lundborg, Hybrid Types of the Human Race, Journal of Heredity, Washington, vol. 15, 1922

Um dos autores contrários à teoria "aricista", que influu no Brasil, foi John Stuart Mill, Principles of Political Economy, 1848

Segundo G. Freyre o primeiro fez reaverucuir no Brasil as invgstações do grande antropólogo norte-americano Franz Boas relativas a viabilidade das mestiças foi

Alberto Torres, em
 O Problema Nacional Brasileiro, Rio 1913
 A Organização Nacional, Rio 1914

Teixeira Mendes havia sido anti-aricista

Escreveram sobre esses temas diversos autores brasileiros (antes de 1925); indico dois por sua importância, embora confesse não conhecer a orientação dos outros -

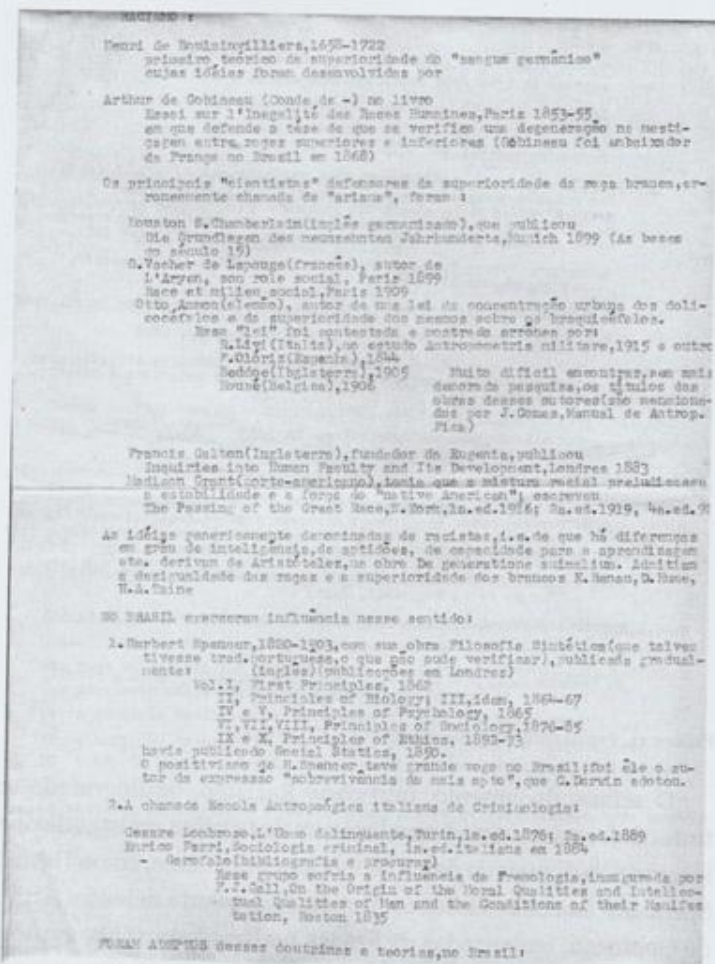
João Baptista de Lacerda (da Uniao Nacional)
 Sur le Râcis au Brésil, Paris 1911

Domíngos de Moraes, A Associação dos mulatos, Rev. de Brasil, VIII, 1923

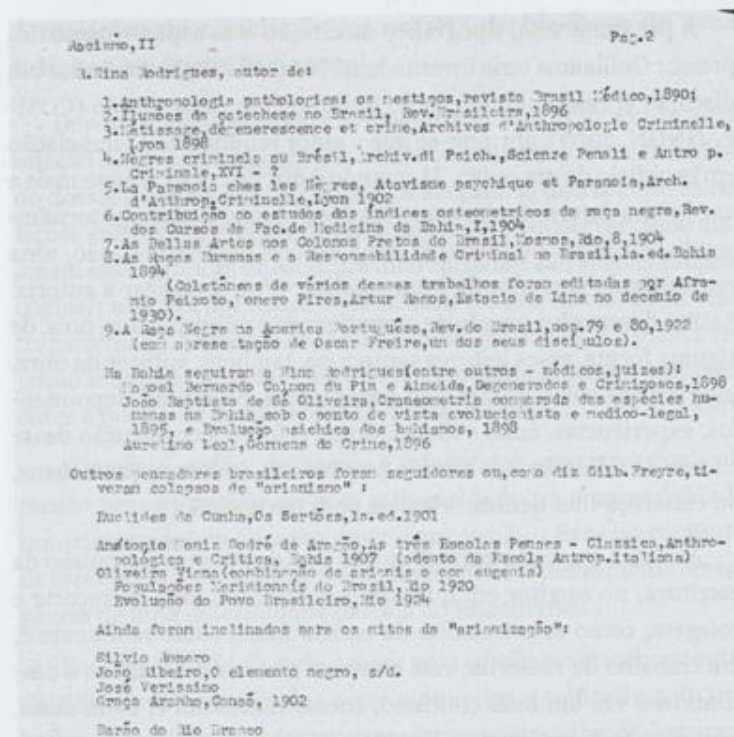
No decênio de 1930 é que, com Gilberto Freyre, Artur Ramos e outros, se firmaram as teorias da moderna antropologia científica.

Figura 11. Página datiloscrita do documento *Anti-racismo*

O sétimo documento, intitulado *Racismo*, datilografado em tinta azul, registra uma breve listagem de teóricos racistas de nível internacional, mais de dez, e de teóricos brasileiros, como Herbert Spencer e sua obra filosófica. O mais importante deles foi Arthur de Gobineau, embaixador da França no Brasil em 1868, autor da obra *Essai sur l'inegalité des racas humaines* - a famosa tese da degeneração das racas superiores pela mestiçagem. Uma nota do redator, datilografada em vermelho, do lado esquerdo da folha, deixa clara a dificuldade que o pesquisador anônimo deparou-se ao procurar os títulos das obras de alguns autores racistas da época.

Figura 12. Página datiloscrita do documento *Racismo*

O oitavo documento, *Racismo II*, também datiloscrito em azul, anônimo, traz outra lista de autores e obras de personalidades racistas, de Nina Rodrigues a Euclides da Cunha (*Os Sertões*) e outros.

Figura 13. Página datiloscrita do documento *Racismo II*

Se compararmos os documentos do acervo e a obra editada, veremos que essas informações são apropriadas pelo narrador de Jorge Amado, ou seja, constituem o produto do trabalho de uma citação do escritor; pois, em última análise, a apropriação é, sobretudo, um trabalho de produção textual, mesmo que a tradição a reconheça, apenas, como cópia ou colagem, no seu sentido original. O mais interessante é que representa a apropriação de uma apropriação da voz coletiva ou popular ou a impregnação da fala encenada de contadores da história baiana.

Referências

- ACERVO DE JORGE AMADO. Divisão de Pesquisa e Documentação – DPDOC. Fundação Casa de Jorge Amado.
- AMADO, Jorge. 1996. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record.
- AMADO, Jorge. 1996. *Tenda dos milagres*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record.
- BALDWIN, Elisabeth. 2005. *Rascunhos de Jorge Amado e as escritas de "A festa": um episódio de "O sumiço da santa" (edição genética e leitura)*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Le Seuil.
- BASTIDE, Roger. 1971. *As Religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira.
- BASTIDE, Roger. 2001. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras.
- BIASI, Pierre-Marc de. 2000. *La génétique des textes*. Paris: Nathan.
- CANDIDO, Antonio. 2000. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz.
- CARNEIRO, Edison. 2002. *Candomblés da Bahia*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. 2001. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- CERTEAU, Michel de. 2001. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 6. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.
- COMPAGNON, Antoine. 2007. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.

- CUNHA, Eneida Leal. 2003. A "Casa de Jorge Amado". In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Mello (org). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê.
- FOUCAULT, M. 2000. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FRAGA, Myriam. 2002. A casa de Jorge Amado. *Cadernos do Centro de Pesquisa Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 8, p.66-70, nov.
- FURET, F; LE GOFF, J. 1972. L'histoire et l'homme sauvage. In: L'HISTORIEN ENTRE L'ETHNOLOGUE ET LE FUTUROLOGUE. Paris: Mouton.
- GLISSANT, Édouard. 2005. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF.
- GRÉSILLON, Almuth. 2007. *Elementos da crítica genética: ler manuscritos modernos*. Tradução Cristiane Campos Velho Birck et al. Porto Alegre: UFRGS.
- GRÉSILLON, Almuth. 1994. *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF.
- HAY, Louis. 1992. *Histoire ou gèneses?* Montreal: Études français.
- HAZIN, Elizabeth. 1995. *Catálogo de manuscritos literários do arquivo Jorge Amado*. PROJETO INTEGRADO INVENTÁRIO DE ARQUIVOS DE ESCRITORES BAIANOS, processo: CNPq 54075/95-5.
- HAZIN, Elizabeth. 2003. Entrevista inédita com Jorge Amado. *Cerrados*, Brasília, n. 16, ano 12.
- LE GOFF, Jacques (org.). 1988. *A História nova*. 4. ed. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- LE GOFF, Jacques. 1997. Documento/Monumento. In: ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi: 1. memória-história*. Tradução de Suzana Ferreira Borges. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

- LIMA, Vivaldo da Costa. 2003. *A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais*. 2. ed. Salvador: Corrupio.
- MIÉCIO, Tati. 1961. *Jorge Amado: a vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, p. 174-176.
- MITTERAND, Henri. 1979. Programme et préconstruit génétiques: le dossier de L'Assommoir. In: HAY Louis (ed.). *Essais de critique génétique*. Paris, Flammarion.
- MORIN, E. 1956. *Le cinéma, ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Minuit.
- NORA, J. ; LE GOFF, J. 1974. *Faire de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- PINO, Cláudia; ZULAR, Roberto. 2007. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes.
- PÓVOAS, Ruy do Carmo. 1989. *A Linguagem do candomblé: níveis sociolingüísticos de integração afro-portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SEIXAS, Cid. 1996. *Triste Bahia, oh! Quão dessemelhante: notas sobre a literatura na Bahia..* Salvador: EGBA.
- SERRA, Ordep. 1995. *Águas do Rei*. Petrópolis: Vozes.
- WILLEMART, Philippe. 2002. Crítica genética e história literária. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 171-80, nov.

Submetido em: 28/05/2010

Aceito em: 22/10/2010

O SITE-SPECIFIC ART E A INDISSOCIABILIDADE ESPAÇO- FORMA EVIDENCIADA NOS DOCUMENTOS DE CRIAÇÃO DE SEU SAMI DE HILAL SAMI HILAL

THE SITE-SPECIFIC ART AND THE
INTERDEPENDENCY BETWEEN
SPACE-FORM BECOMES EVIDENT IN
THE CREATIVE DOCUMENTS OF
SEU SAMI BY HILAL SAMI HILAL

José Cirillo

Universidade Federal do Espírito Santo (CNPQ/FAPES/PPGA)

RESUMO: Cadernos e suas anotações verbais e visuais são *loci* da investigação do projeto poético de uma obra, permitindo evidenciar a microfísica das relações constituintes da obra e do espaço; revelam-se arquivos do processo criador, elementos e nuances da interação genealógica com o espaço físico expositivo. Este texto centra-se no tempo da gênese de uma obra *site-specific*, buscando as marcas do processo percorrido pela mente criadora, desde a percepção da imagem geradora até a sua concretização no espaço do Museu.

Palavras-chave: Arte contemporânea. *Site-specific art*. História e teoria da arte.

ABSTRACT: Sketch books, as well as verbal and visual notes are *loci* to investigate aspects of the artistic creative process, thus showing the relationship between works of art and the space where they are. *Site specific* or site referenced art has genealogical and topographic reference; in this form of art, space is viewed as an important element. The present article reflects about the genesis of a site-specific work, thus trying to find indices of that artistic creative process printed on its creative documents.

Keywords: Contemporary art. Site specific. Art history and theory.

Introdução

O objetivo deste texto é refletir sobre as relações forma e espaço evidenciadas nos documentos e arquivos do processo de criação de obras plásticas elaboradas e destinadas para um lugar determinado, as chamadas instalações para um local específico, ou mais comumente: *site-specific art*. Aquelas feitas por meio de um diálogo do artista com o local, sendo formalmente determinadas ou dirigidas por ele¹ e lidando com as características inerentes deste, que não podem ser “movidas” sem que haja prejuízo de forma e/ou conteúdo da obra.

Pretende-se evidenciar como se configura essa indissociabilidade entre os dois elementos forma e espaço no projeto poético do *site-specific*, por meio da investigação crítico-interpretativa de arquivos e documentos de processo de criação. Parte-se do princípio de que essas fontes primárias, os documentos e arquivos da gênese de uma obra, revelam índices de como a mente criadora do artista vai materializando suas escolhas enquanto se aproxima da obra a ser revelada; assim, seu estudo revela as experiências do artista, as relações internas e as pequenas ordens, micro-hierarquias e fraturas que vão se estabelecendo. Esses fatores determinam a seleção e o descarte de imagens, bem como procedimentos que vão imprimir, no projeto da obra, a materialidade e a topografia do espaço.

Aqui vão algumas perguntas que delimitam este texto: se o espaço expositivo do *site specific* é fundamental para a construção formal e discursiva da obra, assim como para que o público vivencie a experiência proposta pelo artista, como a montagem dessa obra em outro local altera seu sentido? Essa possível alteração simbólica provocada pela “mudança” de local pode destruir a obra? Ou ela

¹ Esta questão é apresentada com detalhes em M. Kwon (2004).

ainda permaneceria? As instalações montadas em novos locais, mesmo aqueles do campo que se definem como “cubo branco” – ou na imaculada neutralidade do espaço impessoal das galerias – são contaminadas pelas características e memórias desses novos espaços?

Para esta reflexão, parte-se da obra *Seu Sami*, do artista plástico Hilal Sami Hilal, integrante da exposição homônima realizada em 2007, no Museu Vale (ES). Apesar de ser uma instalação para um local específico (*site-specific art*), elaborada para esse Museu, a obra foi apresentada em outros locais, como o SESC Pompéia, em São Paulo, o MAM do Rio e o Palácio das Artes, em Belo Horizonte – espaços diferentes daquele para o qual e com o qual a obra foi concebida. Assim, a partir da análise da gênese da obra e de aspectos dessas montagens, busca-se evidenciar como tendências e intencionalidades do projeto poético são afetadas na medida em que deixa de ser um *site-specific art* e torna-se uma instalação geral (*site*). Analisam-se alterações formais e quanto ao efeito de sentido da obra, principalmente na sua tendência para o vazio e para a ausência. Destaca-se, ainda, como essa intencionalidade é afetada após seu deslocamento do espaço gerador de sua forma material, embora a obra resultante de tal alienação topológica possa parecer esteticamente relevante.

À medida que se avança nessas reflexões, espera-se estar contribuindo para uma melhor demarcação do território contemporâneo das obras de arte do tipo *site-specific*; pelo menos daquelas em que há inseparabilidade física do espaço que as determina e contém, revelando micro-relações de poder que estabelecem uma reorganização formal e conceitual da obra fora do *site* originalmente concebido.

Seu Sami: o vazio e a incerteza na ausência

Seu Sami é uma mostra com cerca de 1100m². A exposição se divide em quatro obras: *Seu Sami (site-specific)*, *Biblioteca*, *Sherazade* e *Bastidor*. O *site-specific Seu Sami* ocupou o galpão principal do museu em toda sua extensão e pé-direito; *Bastidor* é composta de grandes grades paralelas em metal e papel artesanal, que formam um bloco vazado, tendo ocupado o espaço de acesso ao galpão central; *Biblioteca* é um conjunto de livros de cobre brocado feitos a partir de finas folhas montadas juntamente com *Sherazade* – um livro-instalação, que faz alusão ao uma personagem da mitologia literária do Oriente Médio do conto oriental de *As Mil e Uma Noites*, que tem suas páginas fixadas em capa dura, sendo essas folhas interligadas para formar uma grande malha.

Hilal, filho de “seu” Sami, é descendente de família Síria, nasceu e trabalha na cidade de Vitória (ES). Iniciou sua pesquisa com o papel em 1977, tendo sido influenciado pelas obras de Antônio Dias². Estudou no Japão práticas milenares do papel artesanal e trouxe esse aprendizado para a construção de sua obra (é possível perceber a memória dessa experiência em peças como *Bastidor*). O artista tem como matéria uma pasta de trapos de algodão que lhe permite desenhar direto no chão. Após secos, se transformam em rendilhados, mantos vazados e escrituras peculiares, bordados, arabescos e rocailles, elementos textuais, alfabetos, letras que se materializam, ganham volumes e gamas de cores fortes, que despertam para a sua qualidade física e plástica. Suas obras reafirmam o domínio sobre a matéria e a tecnologia, evidenciando um jogo matérico³ e cromático no qual o artista vai colocando camadas de

² Artista brasileira de grande influência nos pintores da geração de 1980.

³ Jogo matérico é a expressão utilizada no campo da semiótica para as relações

papéis artesanais umas sobre as outras, produzindo, assim, um universo de rugosidade, cavidade e superfícies, que geram espaços vazios e revelam uma formação cultural híbrida. Além de trapos de algodão, Hilal também usa outros materiais, como metal, a cola de silicone quente, os quais estão presentes na mostra *Seu Sami*, formando filetes ou filigramas.

Observa-se que, ao longo de todos esses anos as obras do artista encontram-se impregnadas por suas memórias expressas em quase-grafias orientais, que incorporam ritmos ditados pela linguagem simbólica e física do próprio artista, imprimindo ritmos e marcas de seu corpo em movimento. Parece-nos possível afirmar que há uma tendência ao discurso memorialístico⁴ na obra do artista (CIRILLO, 2008).

Assim, a mostra resgata a história artística e pessoal de Sami Hilal; ele observou que, em sua trajetória, existiam fatores que já falavam da ausência do pai, tema da exposição. *Seu Sami* é, portanto, autobiográfica. Com a obra, Hilal recupera e atualiza a morte do pai, cuja morte imprimiu-lhe a noção de vazio (conceito primeiro no projeto poético dessa obra).

referentes à plasticidade e particularidade dos elementos constituintes dos diferentes tipos de materiais.

⁴ Sobre o conceito de tendência e intencionalidade no processo de criação, consultar Salles (1998).

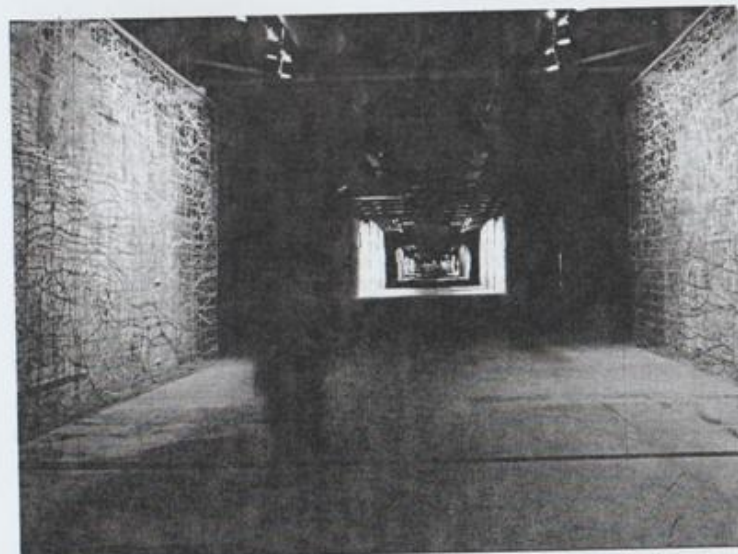


Figura 1. Vista da instalação *Seu Sami*. Detalhe da imagem refletida nos espelhos, 2007

Como um todo, a exposição revela memórias e paralelos entre presença e ausência, entre luz e sombra, vazios e materialidade, caracterizando-se nos rendilhados nascidos no papel elaborado pelo corpo do artista em movimento, como nos trabalhos em metal; transforma-os numa espécie de brocado, uma grafia da exclusão, da ausência (outro conceito fundamental para o sentido da obra). Segundo Hilal, *Seu Sami* é um registro simbólico da ausência do pai. “Nesta obra, nomeio o meu vazio”, diz o artista. “*Seu Sami* é o pai que não tive e que a arte realizou em mim”⁵, completa ele. Peso e leveza. Aparência e fato. Verticalidade e horizontalidade. Ser e parecer. Presença e ausência. Dualidades taoístas propostas. Conceitos constituintes. Fronteiriços. Miwon Know (1997) destaca, ao falar de *site-specific art*, que a dualidade em si parece ser uma característica inerente a essa modalidade de arte.

⁵ Entrevista quando da montagem no Museu Vale, ES, em 2007.

O *site-specific* *Seu Sami* se divide em duas áreas chamadas, pelo artista, de “salas”: Sala do Amor e Sala da Dor, separadas por uma zona de escuridão, um aparente vazio existencial. Partes opostas das duas paredes laterais do galão principal foram revestidas por malhas de metal e papel artesanal (520cm x 950cm, com 10kg cada). São estruturas penduradas, formadas por gestos caligráficos materializados em pasta de papel sobre malha de metal; essas estruturas descem do teto e tocam suavemente o chão – quase flutuam. As duas paredes do fundo foram revestidas de espelhos, dois planos reflexivos opostos. Como suaves brisas, as malhas de papel tocam a face dos espelhos nas respectivas paredes, ao fundo; com isso, duplicam-se, criando uma relação entre espaço material e espaço virtual. Confronto e encontro dos extremos: duas paredes de espelhos reproduzem e replicam, criam uma ilusória profundidade, infinita e dual. Alternância de amores e dores. Auto-reflexo de aparente materialidade; presença de imagem na ausência de matéria. Percepção e ilusão fundidas. O sentido da visão comprometendo a percepção da imagem, criando ilusões e fantasias, evocando a memória. Espaços quadrangulares construídos e repetidos. Esses “quadrados” são, entretanto, elementos constituintes da estrutura arquitetônica do espaço do galpão em que a obra se encontra. Formas edificantes no projeto da mostra, como podem ser vistas nos desenhos do artista.

Há um diálogo evidente com a arquitetura: esses quadrângulos, que se verificam no desenho do chão de cimento grosso, se repetem no espaço como um todo; assim como, internamente, na estrutura da trama de papel das grandes lâminas que descem para o chão. Essa malha quadrangular acompanha a maioria dos esboços de Hilal, evidenciando que o artista ficou contaminado por eles, estruturam o trabalho e são como matrizes formais do objeto em construção. A relação da obra com esse aspecto da estrutura arquitetônica do

prédio é um dos elementos topológicos que não encontrou atividade semântica nos outros locais de montagem, contribuindo para alterações no seu efeito de sentido nessas novas localidades.

Outro recurso estético e discursivo utilizado pelo artista é a repetição dos desenhos das estruturas de papel-metal e o uso da luz. Colocadas à certa distância da parede, o afastamento e a iluminação fazem com que haja a projeção de sombra, com a repetição dos desenhos da grande malha de papel; mas esses desenhos projetados são imateriais e resultam, exatamente, da ausência de luz naquela área.

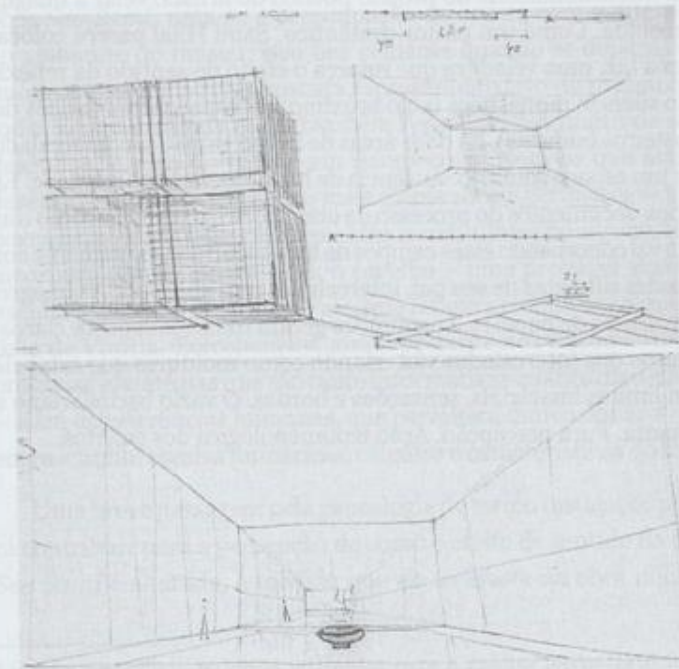


Figura 2. Detalhes da rede de quadrângulo nos desenhos e esboços preliminares para *Seu Sami* - 2007

Novamente, presença e ausência constroem a forma no trabalho e estruturam um efeito de sentido, que se elabora na mente do público que interage com a obra: o vazio e o silêncio decorrentes da insustentável leveza da matéria da obra. Opostos complementares. Taoísmo revelado da formação monástica do artista. Luz e escuridão. Presença e ausência. Cheio e vazio. Vida e morte. Ativo e contemplativo. Amor e dor. A dualidade se materializa na forma da obra. Efeito de sentido garantido pelo projeto luminotécnico. A iluminação como um todo, associada às formas e ao espaço, reforça a intencionalidade do projeto poético do artista: velar a imagem percebida. Como um pintor romântico, Sami Hilal parece colocar, com a luz, uma veladura que reforça o efeito de sentido da reflexão e do silêncio monásticos (algo próximo dos espaços monásticos dos mosteiros budistas). As duas áreas de luz no galpão são intercaladas por um espaço sombrio. Ausência de luz. Clareza e obscuridade. Em vários documentos do processo da obra, pode-se verificar como o artista vai concebendo esses campos de luz e escuridão, juntamente com grandes silhuetas de seu pai, intercaladas pela ausência. As imagens (estruturas de papel) e a penumbra geram infinitos espaços claros e escuros que intercalados vão criando como molduras que estabelecem limites imateriais, sensações e bordas. O vazio bachelariano se instaura. Pura percepção. Ação fenomenológica dos sujeitos.

Considerações sobre o espaço como estratégia de emolduração e construção do efeito de sentido da obra *Seu Sami*

Ao pesquisar os documentos disponibilizados⁶, nota-se que o artista se preocupa em pensar a obra para o local onde ela irá permanecer. Pode-se observar que vai testando as possibilidades do espaço; ele vai, aos poucos, “incorporando a arquitetura”, como nos fala Kwon (2004, p.12). O ambiente do museu passa a fazer parte da obra propriamente dita. Em muitos estudos realizados para a obra *Seu Sami*, nota-se a preocupação do artista com a interação ao ambiente do museu; isso fica evidente quando se depara com imagens nas quais Hilal procura representar o teto do museu com todas as suas tramas como também reproduz, em muito de seus desenhos, o piso do galpão em perspectiva. Nota-se que alguns desenhos do artista são muito mais elaborados e permitem se verificar que, além de testar os elementos constituintes do espaço, Hilal incorpora outros, dentre eles: o espelho – uma provável alusão à paisagem externa do Museu Vale, que reflete a cidade nas águas da Baía de Vitória. Percebem-se, ainda presente nos documentos de processo, estratégias que são tanto informativas quanto discursivas – além de referências humanas, que permitem dimensionar a obra em rascunho, escalas numéricas, cálculos e características do local.

Uma breve passagem pela genealogia do termo instalação poderá contribuir para a percepção de como o efeito de sentido da obra *Seu Sami* é alterada, à medida que ela se afasta da obra inicial e

⁶ Os documentos e arquivos utilizados para a análise neste texto foram disponibilizados pelo artista alvo da pesquisa financiada pelo CNPQ e FAPES nos anos de 2008 a 2010, estando disponíveis em um Banco de Dados Digital, localizado no Laboratório de Extensão e Pesquisa no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

de sua interação com o espaço do Museu Vale, ganhando corpo de obra-objeto (*site*) nas outras montagens – instaladas em um espaço que é apenas coadjuvante ou moldura do trabalho apresentado. Utilizado, com mais frequência, a partir da década de 1980 para designar propostas que não mais se enquadravam na categoria de escultura, o termo instalação foi apropriado por muitos artistas que produziam obras tridimensionais a partir de relações com o espaço em que essas estavam. A instalação ocupa apenas uma determinada área; ela se apropria da arquitetura do local que será transformado. Como diz Frederico Moraes: “é um conceito que se desenvolve no espaço” (FABRIS et al., 1989, p. 72).

O termo *site-specific* tem sua origem na relação de interdependência entre a escultura e o espaço onde a obra se insere como parte constituinte da mesma. As propostas *site-specific* situavam-se em um contexto de materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano (KWON, 2004, p. 24). Obra e lugar implicam-se e limitam-se mutuamente, gerando uma tensão que propicia o surgimento de uma relação dialética entre a função do museu e a da arte, ambas se misturando: o lugar provoca um deslocamento nas ordenações existentes. Para Kwon, o termo instalação como manifestação estética na arte contemporânea tinha, inicialmente, o foco nas relações com a arquitetura ou a paisagem, combinando elementos constitutivos do espaço – como condições de iluminação, topografia particular – com os da obra em construção. Aponta ainda para o fato de que as primeiras obras emergiram do minimalismo no final da década de 1960, sendo formalmente determinadas ou dirigidas pelo espaço (*site*) onde a obra será locada/construída. De modo geral, essa autora, usando as classificações de Rosalyn Deutsche, apresenta duas grandes categorias para uma taxonomia das instalações: primeiramente, as do tipo “assimilativo” – na qual o trabalho se integra com o *site* de modo unificado

e coeso – o outro tipo é o “intervencionista” – no qual a obra se coloca como uma intervenção crítica no *modus operandi* do local, alterando seus fluxos e dinâmica.

Retomando aqui a obra *Seu Sami*, o espaço arquitetônico do Museu Vale é agente ativo no processo de criação da obra em estudo. Os documentos do processo permitem verificar a forma como o artista vai interagindo com o espaço; para isso ele lança mão da planta baixa e da planta da fachada do edifício, para melhor compreender a relação do interior com o exterior. Assim, com o estudo de documentos e arquivos do seu processo de criação, verifica-se que Hilal deixou registradas pistas de suas escolhas, em uma série de cadernos e folhas avulsas, experimentos e maquetes; podemos afirmar que Hilal dialogou com o espaço do Museu. Quando o artista chega mais próximo do seu projeto final, ele constrói fisicamente uma miniatura do espaço e instala o projeto da obra nessa maquete para visualizar o que é efetivamente a obra no espaço: a instalação vai ganhando corpo; fotografias no tamanho 10×15, que estão fixadas com alfinetes nas laterais, sendo que essas imagens “imitam” o desenho da Sala do Amor e da Sala da Dor; há também o papel laminado para a representação do espelho nas extremidades e, em frente dele, o desenho da figura humana, no meio da maquete, ao se visualizar a área de penumbra. A maquete materializa algumas idéias desenvolvidas nos desenhos e esboços; nesses pode-se observar que as linhas estruturais do prédio, o piso quadriculado e a malha de madeiras do teto são o tempo todo, chamadas para mediar a definição das formas no espaço. O pé direito do galpão é a referência para a dimensão das lâminas das paredes laterais; essas lâminas encostam no chão, tocam os espelhos e demarcam a área de luz na obra. Evidencia-se a singularidade da obra em construção, o que remete à idéia de que o *site-specific art* é singular e autêntico.

Assim configurada a relação do artista com o espaço para elaborar a obra, pode-se afirmar que *Seu Sami* é um *site-specific* assimilativo e, como tal, interdepende do local onde e com o qual foi construída; verifica-se que a obra ressignifica de modo harmônico e coeso, a relação público/obra/Museu Vale. Fica deste modo evidenciada uma indissociabilidade entre os elementos materiais, estruturais e simbólicos que constituem a obra de Hilal Sami Hilal – fato que se torna patente no desenvolver de suas reflexões nos cadernos e anotações durante a fase de elaboração dessa obra. *Seu Sami* se constrói como uma experiência sensória no aqui e agora. O admirável peirciano invade os sentidos do sujeito em interação com a obra, percepção do sensível e do significativo, expressos na semiose da obra, do espaço e dos sujeitos fruidores. Matéria, memória pessoal e cultural se encontram. A intencionalidade do artista é revelada: compartilhar a imensidão da falta, bem como a plenitude do vazio e da ausência. O silêncio repleto de marcas memoriais, que ecoam pelos sentidos de sujeitos fenomenológicos em ato.

Mas em que ou como uma relocação da obra *Seu Sami* pode alterar seu efeito de sentido e distanciá-la da intencionalidade primeira de Hilal? Isto nos coloca de encontro com algumas reflexões de Richard Serra (apud KWON, 2004, p. 28), em 1989, sobre a proposta da remoção de *Titled Arc*:

As I pointed out, *Titled Arc* was conceived from the start as a site-specific sculpture and was not meant to be "site adjusted" or [...] "relocated". Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site⁷.

⁷ Como já destaquei, *Titled Arc* foi concebido, desde sua origem, para ser uma "escultura para um local específico e não para ser site-adjusted ou realocada.

Para Serra, *Titled Arc* fora da Federal Plaza seria destruída, embora sua forma física permanecesse. A obra era mais que a matéria física de sua construção. Assim, a noção inicial de que a obra para um local específico seria "destruída" se ela fosse relocada, ganha força nessas observações de Serra. Este é um conceito fundamental para o entendimento da tese aqui proposta de que a movimentação de *Seu Sami* para outros locais a esvazia de seu significado constituinte; o processo de re-instalação da obra se opera como algo semelhante ao trabalho de taxidermia: ou mumificação para a eternalização. A passagem do provisório e do instável para o perene e fixo. Um objeto que se rende à lógica do circuito da arte. Um passo para sua mercantilização.

É no conjunto dessa percepção simbólica e sensível do objeto estético que se encontram alguns dos elementos que sofrem um esvaziamento significativo em outras montagens de *Seu Sami* em espaços arquitetônicos diferentes e ocupados por outras matérias e memórias. São novas heterotopias que afetam o efeito de sentido da obra. Esvaziamento fenomenológico de alguns sentidos e conceitos, ou carregamento de outras materialidades e discursos. Com a remoção para outro local, a experiência sensorial da obra sofre alterações semânticas, que desconstroem a obra originalmente elaborada e que, ao mesmo tempo, reelaboram-na como objeto (*site*). A dualidade que gera o efeito de sentido monástico cede lugar ao requinte e luxo dos pisos brilhantes e tecnológicos; o espaço novo deixa de ser matéria da obra e se torna uma estratégia de emolduramento. A iluminação destaca as grandes estruturas de papel

Instalação para um local específico lida com componentes ambientais de locais determinados. A escala, a dimensão e a locação das obras para um local específico são determinadas pela topografia do lugar, seja ele urbano ou uma paisagem, ou ainda uma clausura arquitetônica. O trabalho se torna parte do local e o reestrutura tanto conceitualmente quanto na sua percepção". Tradução livre do autor.

e metal, que se tornam grandes telas dobrando-se ao chão numa infinita passagem entre os dois planos. Não há mais tensão entre o vertical e o horizontal.

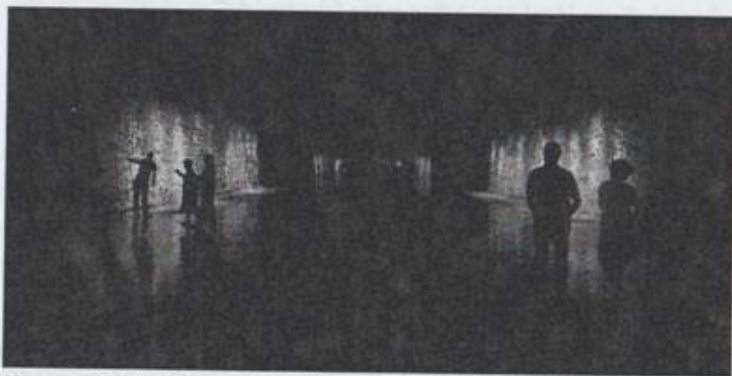


Figura 3. Detalhe da Mostra *Seu Sami* – SESC, São Paulo (2008)

Não há mais a obra original, tomando-se aqui original no sentido de primeiro. Muito da relação estética do objeto permaneceu, embora essa nova obra se afaste da interação fenomenológica prevista no projeto poético inicial. Essa operação de reinstalação da obra em outro local não a recoloca numa relação espacial, social, ou mesmo discursiva que lhe possa atribuir, novamente, o conceito de obra para um local específico ou um *site-specific art*. *Seu Sami* torna-se simplesmente uma “obra” esteticamente bem construída. Como tal, *Seu Sami* convida o público a vivenciar a genialidade de um artista, mas afasta-se do compartilhamento de memórias que se fazem matéria em seu *site* original. A instalação se desfaz e se refaz em obras isoladas.

Referências

- CIRILLO, J. 2008. Imagem-lembrança: memória como matéria plástica na obra de Shirley Paes Leme. In: COLÓQUIO DO CBHA, 27: Anais. Rio de Janeiro.
- FABRIS, A. et al. 1989. *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itáu Cultural.
- KWON, M. 2004. *One place after another: site-specific art and locational identity*. London: MIT Press.
- KWON, M. 2010. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specific*. Tradução Jorge Menna Barreto. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch>>. Acesso em: 15 dez. 2010.
- SALLES, C. A. 1998. *Gesto Inacabado*. São Paulo: Annablume.

Submetido em: 28/05/2010

Aceito em: 22/10/2010

RESUMO: A organização do artigo e o desenvolvimento argumentativo em suas seções discutem a obra *Seu Sami*, obra plástica concebida em um estado de primeira de criação. O trabalho em questão é analisado sob o aspecto da interação fenomenológica prevista no projeto poético inicial, bem como a reinstalação da obra em outro local não a recoloca numa relação espacial, social, ou mesmo discursiva que lhe possa atribuir, novamente, o conceito de obra para um local específico ou um *site-specific art*. *Seu Sami* torna-se simplesmente uma “obra” esteticamente bem construída. Como tal, *Seu Sami* convida o público a vivenciar a genialidade de um artista, mas afasta-se do compartilhamento de memórias que se fazem matéria em seu *site* original. A instalação se desfaz e se refaz em obras isoladas.

Palavras-chave: Crítica, Crítica, História da Literatura.

ABSTRACT: General criticism is concerned with the study of the creative process, and arises from the organization of criticism and the

RELENDO O NÃO-DITO: CRÍTICA GENÉTICA E HISTÓRIA DA LITERATURA

REREADING THE UNSAID: GENETIC CRITICISM AND LITERARY HISTORY

Márcia Ivana de Lima e Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: A organização de arquivos e o conseqüente aparecimento de manuscritos fizeram surgir a Crítica Genética, disciplina ocupada com o estudo do processo de criação. O trabalho com fontes primárias tem revelado aspectos inéditos de certas obras já publicadas e consagradas, o que levaria à reestruturação de certos paradigmas da História da Literatura. Autores como Marcel Proust, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Erico Veríssimo e Caio Fernando Abreu são exemplos desta possibilidade de releitura, graças à contribuição da Crítica Genética.

Palavras-chave: Crítica Genética. História da Literatura.

ABSTRACT: Genetic criticism is concerned with the study of the creative process, and arose from the organization of archives and the

resulting discovery of manuscripts. Work on primary sources has revealed previously unknown aspects of a number of well-known works, leading to the restructuring of certain paradigms of literary history. Authors such as Marcel Proust, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Erico Verissimo and Caio Fernando Abreu are examples of the kind of rereading that can arise through the contribution of genetic criticism.

Keywords: Genetic Criticism. Literary History.

Não é verdade que o autor de um romance seja autor do seu próprio texto; num certo sentido, também ele, desde que seja, como se diz, "importante", orienta e comanda mais do que isso.

Michel Foucault

A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos.

T.S.Eliot

A organização histórica dos textos literários, normalmente, compreende o rastreio diacrônico e sincrônico de obras, conforme sua inserção ou ruptura com o paradigma, de modo que a maior parte das histórias da literatura "são ou histórias sociais, ou histórias do pensamento enformado em literatura, ou impressões e juízos acerca de obras específicas dispostas em ordem mais ou menos cronológica"¹. Claro está que tal tarefa se realiza a partir dos textos publicados, tidos como "prontos" e "acabados", além de totalmente acessíveis ao grande público.

Baseado nesse pressuposto de acabamento da obra editada, o referencial crítico norteou a estrutura da História da Literatura, no que diz respeito a estilo de autores e de épocas, especificamente ligado às análises e interpretações produzidas, porque "a crítica, a teoria e a história literárias são disciplinas interdependentes. É impossível separá-las. É impossível dedicar-se alguém exclusivamente a uma dessas disciplinas, sem lidar com as outras de um modo mais ou menos intenso. Cada uma delas baseia-se nas outras,

¹ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 3.ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1976. p.315.

numa inter-relação indissolúvel.² No entanto, alguns estudos genéticos têm demonstrado certos desvios nos textos editados, quando cotejados aos respectivos manuscritos, ou, ainda, têm recuperado informações relativas ao processo criativo, as quais dão novo rumo a certas interpretações.

A preocupação histórica é, sem dúvida, o ponto de partida de muitos procedimentos críticos, e a Crítica Genética surge exatamente de tal preocupação: o interesse crítico por todos os componentes históricos que 'esclarecem' uma obra. Para que tal compreensão se efetive, a crítica genética se vale amplamente de teorias, como a psicanálise, a semiótica ou a sociologia, para auxiliá-la na interpretação de suas descrições, as quais não pretendem ser valorativas. Ou seja, não manifestam um juízo sobre o processo de criação do texto, apenas detectam-no através dos manuscritos. Explicando tal processo, podem orientar a discussão em torno das rasuras efetivadas pelo autor, de modo a contribuir para a constante renovação dos estudos historiográficos.

A Crítica Genética, porém, não busca o texto primordial, mas parte dele para compreender, através das diversas versões, o trabalho de criação, o processo de aparecimento do texto, até chegar àquele que é o texto considerado pronto, ou a versão definitiva, pelo autor. O termo "crítica" está ligado à idéia de "reconstituição", como faz tradicionalmente a crítica textual, não produzindo nem avaliações nem teorizações. Ao contrário, o geneticista precisa do suporte teórico como auxílio a seu trabalho descritivo, no sentido de direcionar a análise e disciplinar cientificamente os dados obtidos. A crítica genética nasce, portanto, interdisciplinar, pois necessita de outras ciências que lhe forneçam o instrumental teórico, capacitando-a a explicar o processo criativo.

² ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.63.

Construir uma História da Literatura, hoje, não é tarefa fácil. Há que se rastrear um sem número de informações, além de se lidar com as noções contemporâneas de História, vista num continuum, o que equivale à possibilidade de eterna revisão, e de discurso histórico, que revela o posicionamento do próprio historiador, impregnado este de presente e de passado. Jeanne Marie Gagnebin, ao prefaciar a obra de Walter Benjamin, afirma:

Se releamos as teses "Sobre o conceito de história" à luz destas poucas observações, poderemos observar quanto o método do historiador "materialista", de acordo com Benjamin, deve à estética proustiana. A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual³.

Sendo assim, a promessa de uma história que dê conta da totalidade e que seja neutra já não é mais possível, até porque, "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'"⁴, como pondera Benjamin. Nesta perspectiva, a História da Literatura passa a ser vista como um ponto de convergência do material crítico e historiográfico produzido nas Universidades e nos Institutos de Pesquisa, podendo, pois, a Crítica Genética contribuir para a renovação e atualização dos

³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.16.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 5.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.229.

parâmetros de compreensão estética e historiográfica da produção literária, através de suas descobertas.

A Crítica Genética estuda o processo criativo de uma obra literária, o qual envolve três procedimentos básicos do autor: a visada referencial (no sentido da experiência pessoal do mundo histórico), o embasamento nos cânones literários e o trabalho com a linguagem. No momento em que se joga à construção de sua obra, o escritor dialoga com todas as obras que o precedem, clássicas ou não, e elabora/reelabora seu texto a partir de suas próprias concepções pessoais, pressionado pela tradição literária. Além disso, a escolha vocabular expressa sua visão de mundo e sua intencionalidade, detectáveis através das rasuras deixadas nos originais. Isso equivale a dizer que o trabalho criativo está impregnado de historicidade, assim como o trabalho do geneticista que busca devolver ao processo de criação sua dimensão temporal. As rasuras são a materialização desta temporalidade; são a potencialidade artesanal da narrativa espontânea pensada por Benjamin, para quem o ritmo acelerado da vida moderna é responsável pelo fim da arte de narrar. Gagnebin explica apropriadamente tal relação:

Esse caráter de comunidade entre vida e palavra apóia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal. O artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar. Finalmente, de acordo com Benjamin, os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que

transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora: já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra⁵.

Esta artesanania da palavra operada no texto literário é perceptível pelas rasuras, percorridas no estudo genético. Como aponta Almuth Grésillon, “Efetuar esse tipo de aparato crítico significa registrar e reproduzir, fiel e exaustivamente, tudo o que se leu, viu, compreendeu, deduziu percorrendo os manuscritos em todos os sentidos”⁶. A contribuição da Crítica Genética seria valiosa, na medida em que a pesquisa que revela os caminhos da criação pode unir-se à historiografia para redefinir seu objeto constantemente. Como pondera José Luis Jobim, “O que a própria História da Literatura nos mostra é que houve sucessivas e diferentes representações daquilo a que chamamos “literatura”⁷.

Começo com dois exemplos da obra de Mario de Andrade, a qual tem merecido criteriosas edições crítico-genéticas. Para a fixação das *Poesias completas*, Diléa Zanotto Manfio valeu-se das anotações nos manuscritos do autor, além de sua valiosa correspondência, o que permitiu chegar à forma final da poesia do modernista. Consideração especial merece a nota referente ao poema “Melodia Moura”, de *A costela do Grã Cão*, a qual desfaz a polêmica sobre a provável alusão ao problema dos mouros no trabalho de Andrade,

⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.10-11.

⁶ GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos Velho Birck et al. Porto Alegre: EDUFRGS, 2007. p.243.

⁷ JOBIM, José Luis. História da Literatura. In: _____ (org). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.127.

explicando que ele conheceu Laura Moura “a bordo do ‘Manaus’, em sua segunda viagem etnográfica em dezembro de 1928”⁸. A partir dessa informação, as interpretações desse poema não podem desconsiderar o fato de a palavra Moura estar relacionada ao sobrenome da mulher por quem Mario se apaixonou, e não à cultura moura, como querem alguns críticos.

A publicação do texto inédito *Balança, Trombeta e Battleship* compreende duas partes bem distintas: a primeira é o texto de Mário de Andrade, belíssima narrativa sobre a descoberta da sexualidade; e a segunda é o estudo das etapas de criação do texto, percorrendo seu processo genético até chegar à concepção final. Segundo Telê Ancona Lopez, a organizadora, o conto passa por sete momentos de elaboração, que vão de 1927 a 1940, aproximadamente. A narrativa surge junto ao diário de Andrade para a escritura de *O turista aprendiz*, durante a viagem pelo rio Amazonas e afluentes, acompanhado de D. Olívia Guedes Penteado, mecenas paulista, Margarida Guedes Nogueira, sobrinha dela, apelidada Mag, e de Dulce do Amaral Pinto, Dolur, filha da pintora Tarsila. Aliás, o ambiente de criação é fundamental para a elucidação de alguns processos genéticos do texto, como afirma Telê: “No esboço do conto, as duas personagens femininas presentes no título têm as matrizes reveladas; Josafá e Battleship, não. O depoimento de Margarida Guedes Nogueira, em 1976, esclarece, no entanto, ter sido Josafá um passageiro que embarcou a certa altura da viagem, provocando em Mário imediata associação com o sermão de Vieira sobre o Julgamento Universal, sermão de onde partem os apelativos Balança e Trombeta.”⁹. Melhor

⁸ ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987. p.511. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio.

⁹ ANDRADE, Mário de. *Balança, Trombeta e Battleship ou O descobrimento da alma*. São Paulo: Instituto Moreira Sales; Instituto de Estudos Brasileiros, 1994.

dizendo, as duas personagens femininas do título têm sua origem revelada e explicada através do trabalho genético.

Saindo do Brasil, tomo como exemplo Fernando Pessoa, cuja obra está sendo organizada por uma equipe coordenada por Ivo Castro. Na introdução à edição crítica de *O guardador de rebanhos*, do heterônimo Alberto Caeiro, ele afirma que “é segredo desvendado que a maior parte da obra de Pessoa não se acha publicada satisfatoriamente. Muita vez, quando é possível conhecer com alguma exactidão a vontade de Pessoa no respeitante à forma final de um texto, verifica-se que as edições correntes reflectem distorcidamente essa vontade. E, quando ela não é conhecida, o arbítrio das edições corre em liberdade, furtando-se a uma disciplina que defina nesse particular os procedimentos editoriais lícitos”¹⁰. Castro prossegue, dizendo que a única forma de resolver tal problema é ir à fonte: “os manuscritos de Pessoa, os seus datiloscritos e os poucos textos que ele próprio fez editar, sabendo muito bem o que queria”. O objetivo da edição, na verdade da formação da equipe, é “eliminar do texto todas as impurezas e rumores que ele recolheu no percurso entre as mãos do autor e as do leitor”, buscando a versão mais autêntica, a que melhor traduz “a vontade de Pessoa”. A reconstituição do processo de criação através dos manuscritos visa a estabelecer o que é verdadeiramente pessoano e separá-lo do restante, que será ignorado. Nessa medida, a pesquisa genética pretende devolver ao leitor, ou oferecer-lhe pela primeira vez, a poesia de Fernando Pessoa como este gostaria que ela fosse lida. Além disso, esse trabalho é uma contribuição decisiva para a história da literatura que incorporará a obra que o poeta efetivamente

p.76. Edição genética e crítica de Telê Ancona Lopez. Projeto gráfico de Hélio de Almeida.

¹⁰ CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1990. p.11.

(grifo dos editores) escreveu, passando a reestruturar, então, tanto sua recepção geral quanto sua fortuna crítica.

Cabe, aqui ainda, mais um caso: o último volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, publicado postumamente pela editora Gallimard. Bernard Brun, responsável pela organização do Arquivo do escritor no ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) em Paris, afirma que muitas das rasuras encontradas nos manuscritos não aparecem na obra editada, desconsiderando, assim, as alterações pensadas por Proust. Ao decidir pela manutenção do texto sem as correções do romancista, o editor torna-se, de uma certa forma, co-autor do trabalho (mas no pior sentido que esse termo pode ter). Sem dúvida, somente com o estudo dos manuscritos, será possível chegar perto do texto definitivo, aquele pretendido por Proust. A Crítica Genética será capaz, pois, de entregar ao público o “verdadeiro texto” de *O tempo redescoberto*, o que provocará novas interpretações, ligadas aos elementos que aparecerem ou saírem do romance.

Todos esses exemplos mostram como a análise dos manuscritos e documentos referentes à composição de determinado texto literário pode clarear alguns pontos obscuros, determinando o caminho interpretativo, digamos, adequado. A par do problema do acesso a esse tipo de documentação, vale ressaltar o papel do pesquisador: trazer a público suas descobertas, ampliando as perspectivas de leitura das obras. Ou seja, desconsiderar as revelações dos geneticistas equivale a negar a vontade do autor em relação ao acabamento de seu texto. Indo além, poderia dizer que equivale a fazer crítica literária do “texto errado”, aquele que não condiz com o ideal do autor. Umberto Eco esclarece esse ponto de forma magistral:

Quem escreve (quem pinta, esculpe, compõe música) sempre sabe o que está fazendo e quanto isso lhe custa. Sabe que deve

resolver um problema. Pode acontecer que os dados iniciais sejam obscuros, pulsionais, obsessivos, não mais que uma vontade ou uma lembrança. Mas depois o problema resolve-se na escrivanhina, interrogando a matéria sobre a qual se trabalha – matéria que possui suas próprias leis naturais, mas que ao mesmo tempo traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida (o eco da intertextualidade)¹¹.

A ciência de seu próprio fazer literário e dos efeitos que buscam são elementos que perseguem o autor, mesmo que inicialmente inconscientes, como reflete Eco. Durante o processo de criação, o escritor se lança a experimentações tentando “resolver um problema”, e o que o geneticista faz é descrever tal caminhada, mostrando as escolhas e os descartes para a solução do tal problema. Essa perspectiva reforça a idéia de que a Crítica Genética pode ajudar a contar e/ou a recontar a História da Literatura, na medida em que, durante o estudo do processo de criação, pode vir a fixar a forma definitiva dos textos através do prototexto, além de elucidar certas peculiaridades das obras e de seus autores, pesquisando outros documentos a eles relacionados.

A dimensão histórica do trabalho criativo é reforçada, quando pensamos na complexidade da figura autoral durante a gênese de uma obra. Roberto de Oliveira Brandão aponta que “a análise dos manuscritos com suas variantes, rasuras e acréscimos permite recuperar a dialética em que a dupla função de escritor e de leitor constituem o autor”¹². O autor, durante a escritura do texto, age como um leitor crítico e atento aos problemas e incorreções que sua

¹¹ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.13.

¹² BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Crítica genética e história literária. In: SALLES, Cecília Almeida (coord.). *Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: eclosão do manuscrito*, 2; Anais. São Paulo: USP, 1988. p.297.

obra pode apresentar. Nesse sentido, é possível fazer um recorte do momento histórico da criação, privilegiando o tempo da escritura, em que o autor se transforma em leitor privilegiado de seu próprio texto, duas tarefas indissociáveis nesse momento preciso, mesmo que ele se negue a ler a obra depois de publicada.

Ademais, o ato criativo é influenciado por toda a tradição literária, como aponta Willemart:

o escritor não é essa mônada isolada que poderia reivindicar para ele só o que produz; como todos, é o resultado de uma série de desejos escalonados sobre várias gerações e o fruto de um momento cultural preciso. Em seguida, utiliza uma língua carregada de sentidos que o domina e o submete mais frequentemente do que pensa. E, enfim, esta mesma língua, uma vez no papel e através da narrativa, força acomodações, desloca elementos tanto ao nível do sintagma quanto do paradigma¹³.

Além de ser fundamental para a própria concepção de escritor, como assegura T.S.Eliot:

o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade¹⁴.

¹³ WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: EDUSP, 1993. p.26.

¹⁴ ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: _____, *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Melo Moser. Lisboa: Guimarães, 1997. p.23.

O escritor é, antes de tudo, um ser social, historicamente marcado, mesmo se considerada sua individualidade, mesmo que clame apenas para si próprio o mérito da criação. Sua criação individual é, pois, uma marca desse pertencimento, desse constante movimento de aproximação e repúdio da tradição. A historiografia tem marcados tais movimentos das obras; vale acrescentar, então, a contribuição dos estudos genéticos, no sentido de ampliar as possibilidades da visada referencial dos autores.

Estudar a gênese textual através dos cadernos de notas, dos rascunhos e dos planos, isto é, todo o aparato prototextual, significa penetrar no reduto de uma textualidade em suspenso, na qual a complexidade e a intertextualidade apresentam-se como fundamento do processo formal. Segundo Jacques Neefs,

La sphère des manuscrits est le lieu sensible de l'invention formelle, des hésitations, des condensations, où le travail de prévision et de gestion de l'écrit s'aventure dans les contraintes génériques aussi bien que culturelles, où l'écriture se fait repérage multiple dans les discours (les citations, les notes, sont autant d'appropriations et de réécritures) et dans les possibles esthétiques¹⁵.

Reunir, classificar e estudar os manuscritos é construir um texto marcado pela temporalidade da invenção e da construção progressiva. É perceber que a obra é composta de tudo o que foi nela experimentado, desde as decisões até os descartes e os ajus-

¹⁵ NEEFS, Jacques. Manuscrits et relation critique. In: WILLEMART, Philippe et al. *Encontro de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições*, 1; Anais. São Paulo: USP, 1985. p. 264: "A esfera dos manuscritos é o lugar sensível da invenção formal, das hesitações, das condensações, onde o trabalho de previsão e de gestão do escrito aventura-se nas pressões genéricas, bem como culturais, onde a escritura faz reconhecimentos múltiplos dentro do discurso (as citações, as notas são igualmente de apropriação e de reescritura) e dentro das possibilidades estéticas" (Tradução minha).

tes; é testemunhar a busca incessante do texto ideal. Este aspecto assegura a inserção histórica do trabalho genético, na medida em que a obra nasce temporalmente marcada, no que diz respeito ao diálogo intertextual que o escritor mantém durante o processo de criação. Refazer tal percurso significa devolver a dimensão temporal tanto à gênese quanto à obra.

Restam, ainda, mais dois exemplos da Literatura Brasileira que gostaria de trazer à discussão: Erico Verissimo e Caio Fernando Abreu.

Erico Verissimo sempre foi acusado pela crítica de escrever um texto de fácil entendimento, porque raso, o que explicaria o grande número de exemplares vendidos da maior parte de seus títulos. Entretanto, há uma série de advertências para a composição do romance *O resto é silêncio*¹⁶ que atestam o contrário, pois comprovam que Erico preocupava-se muito com a estrutura de seus textos, no sentido de que contassem histórias fluentes, sem a abundância de divagações que poderiam desviar o leitor da idéia principal, mas, ao mesmo tempo, não subestimá-lo, conduzindo todas as sensações que devem ser percebidas. O lembrete “Dê sinais do mundo em dissolução” remete ao fato de que Verissimo não estava atrás do leitor fácil, que precisa encontrar todos os elementos expressos no texto para dele gostar e, principalmente, entendê-lo, mas, antes, queria o leitor atento, para quem se pode “dar sinais” que serão perfeitamente decifrados. A crítica que o encara como um escritor que, embora desenvolvendo um romance social de modelo realista e crítico, tipifica comportamentos e idéias, evitando seu aprofundamento, não teve acesso, até agora, a seus manuscritos.

¹⁶ A documentação relativa ao romance *O resto é silêncio* pertence ao Acervo Literário de Erico Verissimo.

A análise geral de seus documentos revela que a avaliação é redutora do trabalho artístico de Verissimo, já que percebemos sua preocupação tanto no tratamento temático quanto na estrutura compositiva, buscando a complexidade narrativa capaz de expressar as contradições do homem e, conseqüentemente, das instituições que cria. Ao analisar a larga aceitação da obra do autor de *O tempo e o vento*, a crítica literária não poderá ignorar tais aspectos composicionais, tampouco a busca incessante pela “palavra perfeita” e pelo clima ideal que o perseguiram durante a escritura de seus textos. Além disso, suas anotações revelam leituras e pesquisas que demonstram sua preocupação com o conhecimento, assegurando ser sua obra fruto de muito trabalho. A História da Literatura terá de avaliar de outra forma o fato de Verissimo ser bastante lido, pensando que, talvez, ele tenha conseguido “resolver os problemas”, de que nos fala Eco.

Caio Fernando Abreu, por sua vez, embora tenha morrido precocemente, nos deixou uma vasta obra: contos, romances, peças teatrais, crônicas, textos infantis e... poemas. Sim, poemas. O trabalho de organização de seu arquivo pessoal revelou 116 poemas, que estão em preparo para publicação. Na verdade, não é difícil imaginar que Caio tenha se aventurado a escrever poesia, até porque sua obra é caracterizada pela prosa poética. A pergunta que fica é por que motivo Caio nunca publicou seus poemas? Com exceção de poucos (mais precisamente quatro), publicados em jornais nos anos 60 e 70, nunca o escritor gaúcho revelou ao público sua produção poética. Em contrapartida, os manuscritos guardados por ele mesmo comprovam que Caio sempre, desde o início de sua carreira literária, escreveu poesia. Seus primeiros poemas datam de 1968 e os últimos de 1996. Ou seja, durante toda sua trajetória, Caio Poeta co-existiu ao lado do Caio Prosador e Dramaturgo. Sendo assim, a partir do trabalho de pesquisa no arquivo e de fixação dos poemas, a História da Literatura Brasileira terá de acrescentar, em suas futuras edições, a obra poética de Caio Fernando Abreu.

A historiografia torna-se muito mais produtiva, quando aliada à crítica literária, na medida em que amplia sua capacidade avaliativa, justamente por poder abranger variadas perspectivas do texto literário. Acresce-se aqui a contribuição da Crítica Genética, pois tal abordagem “permite uma nova história da literatura: a das práticas de escritura”, como aponta Almuth Grésillon¹⁷. Além disso, ao lidar com a materialidade dos manuscritos e perseguir as rasuras, o geneticista recupera a arqueologia da obra literária. Grésillon continua:

Excessos recentes da crítica literária, que permitem extrair dos textos mais ou menos tudo e qualquer coisa, poderiam muito bem provocar um efeito bumerangue. A volta aos valores certos (?) da boa velha história literária pode parecer para alguns um meio para exorcizar estes novos demônios. Da mesma forma, o respeito imposto pelo traço gráfico, o signifiicante escrito e reescrito dos dossiês genéticos, pode funcionar como barreira contra tais excessos. Nem por isso se trata de retornar aos trabalhos de uma outra época. A crítica genética invoca inicialmente uma posição crítica. O geneticista que reconstrói as etapas de uma elaboração textual realiza escolhas e hipóteses, procede por aproximações e recortes, e, como todo pesquisador, é guiado pelo seu próprio sistema de visão, de observação e de avaliação¹⁸.

Os critérios norteadores de todo o trabalho de pesquisa permanecem válidos nesta relação, principalmente no que concerne ao respeito à vontade do escritor. Tal respeito é embasado por uma série de quesitos e de pré-requisitos, como por exemplo, o todo da obra do autor e sua posição na história literária, os quais atestam aquela vontade como soberana. Ligado a esses fatores, aparece um

¹⁷ GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos Velho Birek et al. Porto Alegre: EDUFRGS, 2007. p.267.

¹⁸ *Ibid.*, p. 266-267.

outro tão ou mais importante: a credibilidade do pesquisador. Para que seu trabalho tenha aceitação pública, o estudioso – assim como o escritor – precisa ser aceito pela comunidade da qual faz parte, por sua postura séria e responsável, pertencente ele também à história cultural e literária. Nesta interrelação de dependência, como defendida por Rosenfeld, valem as mesmas regras para todas as disciplinas envolvidas: em primeiro lugar, o profundo conhecimento do escritor e da obra em estudo e, em segundo lugar, sua perspectiva histórica, o que possibilitará uma noção verdadeira, ou mais aproximada desta, do valor do processo criativo para o entendimento do que é literatura, passível de pertencer ao quadro histórico.

Cabe ressaltar, aqui, o fato de que os estudos genéticos têm se ampliado consideravelmente, na medida em que o universo da criação se revelou um campo infinito de pesquisa. Philippe Willemart alerta que “A ampliação do conceito permite reler a teoria literária e a história da literatura de uma outra forma e de situá-las novamente”¹⁹. Ao defender que a Crítica Genética mudou a história da literatura, Willemart pressente que:

A nova história literária não partirá mais das origens para o presente, mas lerá o passado à luz do presente. Traduzindo, os novos historiadores deverão reler o percurso da literatura, a partir do conjunto novo das obras que inclui os manuscritos, a correspondência etc.

Portanto, o que mudou na história literária é nossa percepção da história²⁰.

Nesse sentido, é tarefa de todo historiador, hoje, olhar a seu redor e perceber que procedimentos metodológicos existem, capazes

¹⁹ WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CAPES, 2005. p. 3-4.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

de auxiliar no trabalho de reconstituição e/ou mapeamento das obras literárias precedentes e contemporâneas, de modo a pensar um quadro minimamente referencial. Para Jobim,

Cada época tem seu quadro de referência para identificar a literatura, tem suas normas estéticas, a partir das quais efetua julgamentos. Em outras palavras, cada época tem suas convenções, valores, visões do mundo, formando um certo universo, cujos elementos interdependentes mantêm entre si relações associativas e funcionais, em constante processo²¹.

Isso equivale a dizer que não é mais possível tratar a obra como fixa, imutável, até porque as teorias da recepção já demonstraram que a atualização dos textos literários, ou seja, as sucessivas leituras no decorrer do tempo, opera-se por diferentes caminhos, abrindo interpretações diversas. Vale lembrar as palavras de Roland Barthes sobre texto:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos, oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo²².

Nesta nova concepção de texto, mais importante do que o produto, outrora visto como pronto e acabado, é o processo, é a possibilidade de tecer, desfazer, retecer, enquanto se quer. É a partir desta perspectiva que a Crítica Genética pode contribuir, pois sua preocupação central é o processo dentro do manuscrito, uma metonímia da obra publicada, como define Willemart, que aponta:

²¹ JOBIM, José Luis. História da Literatura. In: _____ (org). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.129.

²² BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução Jacó Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.74.

A crítica genética trouxe, para a história da literatura, a desconfiança do texto acabado e das obras completas, salientou a importância da história dos textos, minimizou a instância do escritor, deu uma maior inteligibilidade ao texto e ao ato de criação, inserindo, assim, a história literária numa visão estética do homem atual, visão que insiste no fragmento, no inacabado e na singularidade²³.

De modo paradoxal, continua Willemart, a Crítica Genética, que tem sido marginalizada pelos estudos literários, “trabalha sobre e leva em conta as margens e não necessariamente o conteúdo central do fólio”²⁴. Prosseguindo seu raciocínio a respeito desta condição dos estudos da gênese dentro dos estudos literários, o geneticista apresenta a seguinte situação:

A interpretação dos textos literários é fruto de um diálogo constante entre o texto e o crítico, que toma como ponto de apoio um dos aspectos da teoria literária, seja a sociocrítica, a psicanálise, a história, a narratologia, a lingüística, a temática ou a poética.

Tudo parece claro aos dois interlocutores até que um estudioso do manuscrito descobre um inédito paralelo à obra estudada. O rascunho atravessa e embaraça o diálogo e a empreitada do crítico duplica.

[...]

O geneticista argumentará certamente, que a verdade da obra e sua interpretação, objetivo do crítico, exigem o conhecimento não somente da última etapa de uma obra, mas do conjunto do

²³ WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CAPES, 2005. p.16.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

trabalho do escritor ou do artista, incluindo todo o percurso deste²⁵.

De fato, a empreitada do historiador é hoje duplicada, por estar ele cercado de pesquisadores de diversas áreas, incluindo aqueles que, qual detetives, “descobrem” textos e caminhos inéditos de diversos artistas. Como nos exemplos acima: Mario de Andrade e suas referências; Fernando Pessoa e o processo de criação de seus heterônimos; Erico Verissimo, grandemente lido, em contraste com sua atenção à complexidade textual e temática; bem como Caio F. poeta, são aspectos que deverão compor uma nova história da literatura. A tarefa do historiador nunca foi fácil, mas parece revestir-se de muito mais dificuldade no presente, se ele quiser cumprir o que Tynianov ensina que a “história literária deve responder às exigências de autenticidade se ela quer tornar-se enfim uma ciência”²⁶. A autenticidade da interpretação literária inclui, pois, o processo de criação da obra, o que equivale às pesquisas em Crítica Genética. Ítalo Calvino, ao discorrer sobre a proposta da Exatidão, observando os manuscritos de Leonardo da Vinci, confirma esta noção de amplitude, ao dizer: “pois que a obra verdadeira consiste não em sua forma definitiva mas na série de aproximações para atingi-la”²⁷.

Jobim é bastante enfático e crítico a respeito do papel do historiador:

É claro que alguns historiadores e críticos sempre poderão alegar a impossibilidade de “desalçarem seus próprios sapatos”,

²⁵ WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CAPES, 2005. p. 17-18.

²⁶ TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p.106.

²⁷ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.91.

de “serem diferentes do que efetivamente são” – ou qualquer outra figuração de linguagem que justifique absterem-se de ir além dos limites de seu modo de conhecer. Explicariam, assim, a sua permanência no círculo das significações perigosamente comuns, que compõem a “tradição” deles. Contudo, estes historiadores e críticos poderão também vir a suspeitar que estes “sapatos” e esta “maneira de ser” não são os únicos possíveis. A suspeita talvez evite que, arrogantemente, tentem impor sua sombra às margens do vulto que projetam. Ou talvez implique eles se imaginarem os artífices da construção de seu próprio vulto, com uma reserva incalculável de sombra²⁸.

É, pois, nesta dimensão de deslocamento do já conhecido que os estudos genéticos podem contribuir. Nesse sentido, sair da zona de conforto é mais uma tarefa do historiador na atualidade, abrindo-se à escuta das diversas modalidades de pesquisa. Ao lidar com a *opera in fieri*, a Crítica Genética recupera a noção de processo e de inacabamento, tão discutida pelas ciências contemporâneas. Cecília Almeida Salles alerta para este caráter quase transgressor da Crítica da gênese:

Não há dúvida de que os estudos genéticos oferecem uma outra maneira de se aproximar da obra de arte, que a insere em seu movimento de construção. Ao tirar objetos do isolamento de análises e reintegrá-los em seu movimento natural, aponta-se para a relevância de se observar fatos e fenômenos inseridos em seus processos. Nessa perspectiva, a crítica de arte passa a dialogar com as ciências contemporâneas que falam de verdades na continuidade de seus processos de busca e, portanto, não absolutas e finais²⁹.

²⁸ JOBIM, José Luis. História da Literatura. In: _____ (org). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.146.

²⁹ SALLES, Cecília Almeida. Crítica Genética e Semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (org). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2002. p.201.

A Crítica Genética estuda o processo de criação, a partir de um objeto único: os manuscritos modernos³⁰. Estes, ao lado da importância literária, abrangem um grande valor histórico, pois reconstituem o percurso do pensamento de certo grupo ou de determinado país, já que é possível descobrir as fontes de leitura, as mudanças de reflexão sobre algum assunto, assim como a ligação entre textos e autores e a intertextualidade concretamente expressa. Os manuscritos literários carregam em si a história do processo de criação de uma obra, pois revelam a idéia inicial e as diversas modificações que ela sofreu no decorrer da elaboração do texto.

Ao revelarem determinados aspectos antes desconhecidos, os manuscritos mudam a história crítica da obra, porque levam a novos caminhos interpretativos. O historiador de literatura, que se pauta pela crítica já cristalizada, estabelecida de cânones e paradigmas, tem, agora, uma preocupação a mais: prestar atenção às pesquisas desenvolvidas pelos geneticistas. Nesse sentido, a História da Literatura deveria reler seu 'corpus', revendo sua organização baseada apenas nos textos publicados já conhecidos, nos quais, normalmente, a "última palavra" era sempre do editor, e deveria incluir as edições revisadas, fruto do estudo de fontes primárias. Significaria que historiadores abandonassem sua confortável crença na "tradição", evitando fazer sombra ao objeto que estudam, como alerta Jobim. A Crítica Genética, de uma certa forma, devolve a autoria ao escritor, já que lida com o material mais intimamente ligado a ele: sua própria obra, em

³⁰ Neste ensaio desconsidero a tendência atual de os escritores criarem diretamente no computador. Embora esta prática diminua consideravelmente a quantidade de manuscritos, reforço que o objeto de estudo da Crítica Genética é o processo de criação, o que não invalida as reflexões aqui propostas.

estado nascente. O não-dito aparece, e a "última palavra" passa a ser, então, do escritor em seu ato criador.

Submetido em: 28/05/2010

Aceito em: 22/10/2010

O CRÍTICO GENÉTICO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS MÍDIAS SONORAS

THE GENETIC CRITIC AND THE PROCESS OF CREATION OF SOUND MEDIA

Silvia Maria Guerra Anastácio

Universidade Federal da Bahia

Marlene Holzhausen

Universidade Federal da Bahia

Gideon Rosa

Universidade Federal da Bahia

RESUMO: A peça teatral *The Road to Mecca*, do autor sul-africano Athol Fugard, e a peça radiofônica *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, do autor alemão Alfred Döblin, foram recentemente traduzidas e gravadas em português como mídias sonoras no âmbito de um projeto interdisciplinar, desenvolvido por docentes da Universidade Federal da Bahia. O processo de construção dessas mídias suscitou questões relevantes, que merecem ser discutidas, levando-se em conta que as referidas obras literárias que

serviram de base para o trabalho foram escritas em locais de fala distintos daquele do público-alvo do audiolivro e da peça radiofônica divulgados no Brasil. O propósito deste artigo é discutir as especificidades da tradução interverbal e intersemiótica dos textos, constatando as escolhas feitas quer pelos tradutores, quer pelos profissionais de comunicação responsáveis pelas obras produzidas em áudio. Para o embasamento teórico do trabalho, estudos sobre oralidade mediatizada e processos de criação de leitura dramática serviram como eixos fundamentais de análise.

Palavras-chave: Criação. Tradução interverbal. Tradução intersemiótica. Audiolivro; peça radiofônica.

ABSTRACT: The play *The Road to Mecca* by the South-African playwright Athol Fugard and the German radioplay *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* by the German playwright Alfred Döblin have recently been translated into Portuguese and recorded as sonorous media. This work is part of an interdisciplinary project developed by some Bahia Federal University Professors. The process of creation of these media has arisen relevant questions that are worth discussing, especially taking into account that the literary texts under consideration have been written in different places from that of the audio book and the radio play released in Brazil. The aim of this article is to discuss the peculiarities of the interverbal and intersemiotic translation of the referred plays, paying a special attention to the choices made by the translators or by the communication experts involved in the audios release. In order to give theoretical support to this article, research on oral media and processes of dramatic reading has proved useful.

Keywords: Creation. Interverbal translation. Intersemiotic translation. Audio book. Radio play.

Por que não conceber como uma obra de arte a execução de uma obra de arte? (P. Valéry)

Criação de mídias sonoras e novas tecnologias

Dentre os processos criativos que dependem do suporte das novas tecnologias, estão as mídias sonoras, destacando-se os audiolivros e as peças radiofônicas. Ao ser montado o dossiê genético dessas mídias, conta-se, com frequência, com arquivos de imagens visuais e sonoras, bem como esboços, roteiros, vídeos, maquetes, projetos, ensaios, arquivos digitados e anotações as mais diversas, até mesmo registro de emails entre os membros envolvidos na pesquisa. Toda essa diversidade de materiais é capaz de guardar rastros de processos em manuscritos que merecem ser interpretados. Adota-se aqui uma visão ampliada de manuscritos que, segundo Almuth Grésillon (2007), não se limita aos documentos escritos a mão ou a rascunhos passados a limpo para serem expostos ao público. Aponta, na verdade, para:

[...] os manuscritos *de trabalho*, aqueles que portam os traços de um *ato*, de uma enunciação em marcha, de uma criação que está sendo feita, com seus avanços e bloqueios, seus acréscimos e seus riscos, seus impulsos frenéticos e suas faltas, seus gastos e suas perdas (GRÉSILLON, 2007, p. 51-52).

Os índices deixados das buscas estéticas dos artistas desvelam os critérios e as leis que regem uma luta pelas melhores imagens construídas durante o processo de criação que, no caso dos audiolivros e das peças radiofônicas, são imagens sonoras. Toda uma rede de manuscritos pode ajudar, portanto, a armazenar os impulsos da memória do artista criador, que se cristalizam, ao longo da obra em construção, dentro de uma perspectiva ou de um contexto histórico.

Projeto de mídias sonoras e os estudos de processo

Os estudos de processo, que se iniciam com a delimitação do objeto de estudo, concentram-se, inicialmente, na organização ou no recorte dos documentos de processo considerados importantes para sua análise. Logo, a coleta desses documentos é o primeiro passo da análise e, neste artigo, dois estudos de processo serão discutidos: em ambos os casos, o crítico vê-se envolvido, ora na criação de um audiolivro, ora na criação de uma peça radiofônica.

O primeiro é o processo de gravação em português da peça de teatro *The Road to Mecca*, do autor sul africano Athol Fugard para audiolivro; o segundo relata o processo de gravação da peça radiofônica *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, do autor alemão Alfred Döblin, também no formato de audiolivro. Ambos os estudos fazem parte do projeto intitulado Tradução, Processo de Criação e Mídias Sonoras, que tem sido desenvolvido, desde 2008, no Departamento de Letras Germânicas da Universidade Federal da Bahia, sob a coordenação da professora Sílvia Maria Guerra Anastácio e participação da professora Marlene Holzhausen, das áreas de inglês e alemão, respectivamente, além de contar com a parceria da Escola de Teatro da UFBA, representada pelos professores e atores Gideon Rosa e Ewald Hackler.

Na busca de situar os textos literários adaptados para mídias sonoras, bem como os autores e a época em que se inserem, seguem informações consideradas relevantes sobre as obras de Fugard e de Alfred Döblin.

The Road to Mecca, publicada em 1988 pelo escritor sul africano Athol Fugard, foi traduzida por um grupo de pesquisadores sob o título *O caminho para Meca*. Trata-se de uma peça política, que aborda a questão da intolerância ao diferente em uma pequena

cidade do interior da África do Sul. Passa-se no outono de 1974 e conta a história de Helen, uma senhora viúva de quase setenta anos, que mora sozinha em Nova Bethesda. Helen é mal vista pelos moradores da comunidade por seu comportamento excêntrico; o seu quintal é repleto de esculturas, criadas por ela própria e consideradas monstruosas por todos da região, todas voltadas para Meca. Vive só e recebe a ajuda ocasional de uma mulher negra, que sofre maus-tratos do marido.

Apesar da condição do negro na África do Sul ser um tema recorrente na dramaturgia de Fugard (em *Master Harold... and the boys*, *Sizwe Bansi is dead*, *The Blood Knot*, etc.), em *O Caminho para Meca* o autor apenas tangencia o tema, trazendo para a cena episódios que espelham cruelmente a realidade em que vive a comunidade negra e pobre daquela região. A visita inesperada da jovem amiga de Helen, a professora Elsa Barlow, mudará a vida da velha senhora, que está prestes a ir morar em um asilo para idosos, encorajada pelo pastor Marius Byleveld que, aliás, não aprecia suas esculturas. Sob o argumento de que não deseja vê-la morando sozinha na idade avançada e com dificuldade para enxergar, ele a encoraja a mudar-se para um asilo. Na realidade, por trás disso está o desejo de toda a comunidade de se livrar daquela personagem, que contraria os costumes do lugar e faz esculturas consideradas por todos como bizarras.

Já a peça *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, de Alfred Döblin – um dos grandes representantes do Expressionismo alemão –, foi escrita exclusivamente para o rádio e se intitula, em português, na tradução do grupo de pesquisa da UFBA, *A história de Franz Biberkopf*. Publicada originalmente em 1930, foi levada ao ar em setembro do mesmo ano, sob a direção de Max Bing. A peça, na verdade, é uma adaptação do romance *Berlin Alexanderplatz*

[*A Praça Alex*], também de sua autoria, publicado em 1929 e considerado a obra-prima do escritor.

O romance trata de uma história tipicamente urbana. Relata os golpes sofridos pela personagem principal – Franz Biberkopf – e, por conseguinte, a sua desilusão ao ter dificuldade em atingir seu objetivo. É a história de um ex-presidiário que, após passar quatro anos na prisão pelo assassinato de sua mulher, tenta trilhar um caminho “decente”. Biberkopf, que mora na Berlim Leste, onde Döblin já havia trabalhado como médico, é apresentado como um homem violento, mas, ao mesmo tempo, generoso e estúpido, com modos quase incorrigíveis. A maldade dos seus inimigos segue um crescente na obra e ele é atirado para fora de um carro em movimento, perdendo assim um de seus braços. O assassinato de Mieke, com quem mantinha uma relação amorosa, no entanto, é o coroamento desses golpes do destino, que o levam à quase loucura, momento em que se defronta com a personificação da Morte. O seu restabelecimento gradativo torna-o mais triste, porém, mais prudente. Biberkopf sente-se, por um lado, vítima de um “destino trágico”, mas é, sobretudo, vítima da própria cegueira.

Por se tratar de uma obra escrita exclusivamente para o rádio, *A história de Franz Biberkopf* sofre reduções significativas sem, contudo, apresentar grandes alterações no conteúdo. Um dos principais e mais discutidos recursos utilizados por Döblin no romance *Berlin Alexanderplatz* foi preservado na peça radiofônica: a técnica de montagem. Se em *A Praça Alex*, Döblin utiliza como recurso de montagem os anúncios publicitários, os mais variados recortes de jornais, boletins meteorológicos, horários das linhas de ônibus e bonde, placas de sinalização urbana, citações literárias e bíblicas, assim como o dialeto berlinense, a marca desse procedimento, na peça radiofônica, está no registro de vozes simultâneas nas feiras

populares e nas ruas da grande cidade de Berlim, na voz do vendedor de jornais misturada com a de outros vendedores, de tal modo a trazer para próximo do ouvinte da peça a dimensão da cidade.

Quanto aos ensaios da peça *A história de Franz Biberkopf*, como também de *O Caminho para Meca*, para uma mídia sonora, ambas apresentaram peculiaridades que, em seguida, serão comentadas.

Ensaaios, jogos dramáticos e registros do processo criativo de *The Road to Mecca*

O processo de ensaios da peça de teatro *The Road to Mecca*, de Athol Fugard, foi desenvolvido ao longo de dez sessões, com um grupo constituído por três artistas¹. As reuniões aconteceram de 4 a 25 de setembro de 2009, em uma sala de aula da Escola de Teatro da UFBA, sob a direção do professor de teatro e diretor Ewald Hackler, além da presença frequente do ator Gideon Rosa. A professora Sílvia Anastácio, bem como três alunas bolsistas de Iniciação Científica², acompanharam os ensaios e as gravações. Foram feitas anotações digitadas desses ensaios, filmagens e fotos para documentar o processo de construção da peça, de modo que eram recolhidos índices do que ocorria cada vez que o grupo de atores se reunia. Segue abaixo uma fotografia de um dos ensaios realizados pelo grupo de atores:

¹ As atrizes Joana Schnitman e Simone Brault, além do ator Fernando Neves. Como narrador, o ator Gideon Rosa. A obra, gravada no Teatro Martim Gonçalves, Salvador, Bahia, teve como técnico Luís Gonçalves.

² As observações foram realizadas pelas alunas Andréa Gomes, Carla Souza e Sandra Corrêa.

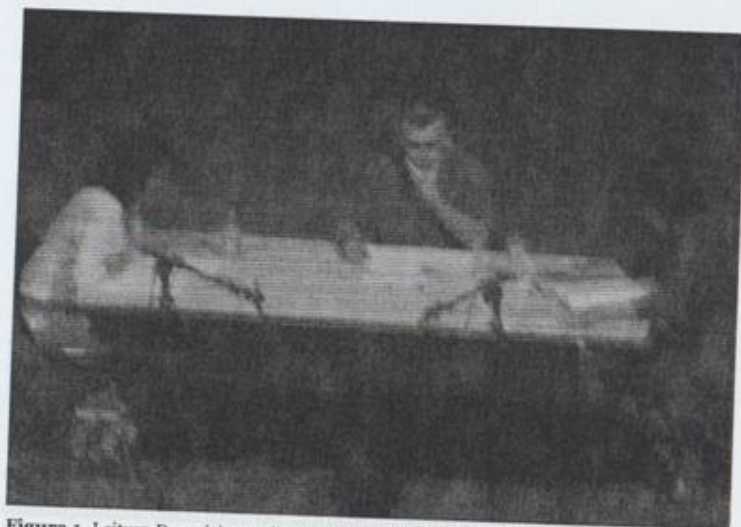


Figura 1. Leitura Dramática realizada na Escola de Teatro da UFBA

Havia, além disso, uma escala de rodízio para marcar quem estaria presente para acompanhar e registrar as gravações, como mostra a imagem do email a seguir:



Figura 2. Escalonamento das observações pelas pesquisadoras

Como se pode observar, os e-mails guardados e trocados pelas pesquisadoras serviram como registro de processo, tendo como vantagem facilitar a datação dessa etapa dos ensaios, já que o próprio documento digital contém informações acerca de tais registros. Observa-se que os documentos gerados na rede digital abrem, assim, novas perspectivas para classificação, datação, descrição e análise dos índices deixados durante o percurso da criação.

Esses ensaios, sob a coordenação do diretor Ewald Hackler, levaram o texto traduzido de Athol Fugard para uma leitura dramática, que acabaria por gerar o audiolivro. Segundo Hackler, “A interpretação da peça permite que ela se ‘abra’ para um espaço de novas possibilidades.” (HACKLER, 2009). Assim, a presença física do corpo, da gestualidade, da voz daquele que interpreta o texto “dão cor” e “abrem” a obra, que antes era somente um texto literário impresso, propondo novas nuances de sentido. Nessa cumplicidade e troca entre “as manifestações dos corpos do intérprete e do ouvinte” (SILVA, 1999, p. 57), ocorre todo um jogo de sedução, que propicia que um contato virtual aconteça. Nesse contato, o ouvinte é chamado a participar da co-criação de sentido da obra que se propõe. Segundo Hackler, “[...] caberia a cada ator ou atriz buscar e encontrar essas novas possibilidades de efeito e, conseqüentemente, de sentido” (HACKLER, 2009).

A gravação da peça de Fugard em audiolivro seria, então, o resultado da leitura interpretada ou dramatizada do texto literário adaptado para a nova mídia. Daí a importância de se construir uma parceria com a Escola de Teatro, pois os seus atores teriam a habilidade necessária para passar emoções através de imagens construídas com palavras, com o jogo de inflexões de voz, posteriormente enriquecidas, na edição, com recursos técnicos sonoros.

Os atores foram primeiramente estimulados a ler o texto literário antes do primeiro ensaio, sem receber quaisquer esclarecimentos, comentários ou explicações sobre a peça que iriam trabalhar, sobre o seu autor ou sua época. A razão dessa abordagem é estimular:

[...] o material bruto que cada um tem e traz para a cena. Vamos trabalhar a obra e ver o que o ator traz, o que, por sua vez, tem a ver com a técnica da improvisação. Você trabalha o texto e depois sistematiza o que a improvisação gerou (ROSA, 2009).

Tal atitude frente ao processo criativo se pauta em teorias de percepção relacionadas à leitura dramática, conforme advogava Feuerbach (DORST, 1989, p. 10):

O ator deve esquecer as fórmulas fáceis! Deve esquecer suas artimanhas!? Deve esquecer seu idioma! As palavras e o significado das palavras! O que ele fala deve lhe parecer estranho, incompreensível, como se, de repente, ele falasse chinês, como se sua boca falasse uma língua que sua compreensão não atinge! Ele deve perder a confiança em si! Deve esquecer tudo que aprendeu! [...] A gente deve se tornar totalmente ignorante, estranho de si mesmo! E aí, meu amigo: o grande vazio! Só então o ator, um outro Parsifal, está pronto para voltar o olhar a todas as revelações, para o todo nunca visto do primeiro dia da Criação, para o todo incomparável!

Portanto, foi com essa suspensão de conhecimento prévio sobre a obra a ser trabalhada que, pela primeira vez, houve um embate dos atores com o texto que se apresentava para a interpretação. Só em um segundo momento, quando os atores já haviam lido a peça, mas ainda antes de começarem a ensaiar, é que houve um debate entre os pesquisadores e o grupo de atores sobre Fugard e as motivações que teriam levado o autor a escrever *O Caminho para Meca*.

O autor fizera uma viagem ao deserto de Karoo, na África do Sul e então conhecera o pequeno vilarejo de Nova Bethesda, que se tornaria o magnífico cenário de sua peça. Ouvira então falar de

uma personagem que ali vivera, considerada por muitos como louca. Diziam que a loucura dela se revelava sob a forma de estátuas consideradas estranhas, por muitos, que ela própria fazia e ocupavam todo o espaço em volta da sua casa.

O grupo de artistas dirigido por Hackler tomou então conhecimento de um site em que era possível ver as referidas estátuas criadas pela personagem central da peça de Fugard, a sua casa e o vilarejo em que havia morado. Tudo isso lhes foi mostrado e discutido, em detalhes, antes do primeiro ensaio. Entre as esculturas de Helen, a protagonista da história, estão imagens de corujas, camelos, mulheres, dentre outros:



Figura 3. Imagem de coruja feita com vidro picado e colado



Figura 4. Corujas e mulher com ânfora

Portanto, as esculturas da protagonista ajudaram os atores a entrarem no mundo de Helen, através de suas esculturas e das histórias que ouviram acerca de uma personagem que se tornara lendária em Nova Bethesda. Estabeleceu-se uma discussão entre os pesquisadores da UFBA e os atores envolvidos, a partir do contato visual com aquelas estátuas e a história da escultora. Então, os atores começaram a ver a personagem central como alguém real, não meramente ficcional, cujas implicações psicológicas pareciam ser bastante instigantes. Esse *input* funcionaria como imagens geradoras da dramatização, estimulando o processo de criação da peça que estava por começar a ser encenada.

O aspecto histórico também foi abordado e discutiu-se com os atores a situação política da África do Sul, em especial, o papel de Nelson Mandela, que ainda encontrava-se na prisão no momento

em que a peça de Fugard foi publicada, em 1988. O líder só seria liberado dois anos depois, mas mesmo na prisão, em 1980, enviou ao seu povo um manifesto incitando todos a se mobilizarem contra o *apartheid*. Portanto, sempre lutando pela liberdade, aquele político ativista encontrou na obra do autor sul-africano Athol Fugard um eco poderoso, sendo a temática do *apartheid*, embora de modo indireto, tratada com muita força na peça aqui analisada.

Um exemplo marcante da segregação racial naquela região é quando a personagem Elsa Barlow, a jovem amiga de Helen, relata uma carona que dera a uma mulher negra e seu filho, quando se dirigia a Nova Bethesda. O relato é contundente e serve, também, para o dramaturgo introduzir a realidade daquele mundo exterior em oposição ao fechado mundo psicológico de Helen. O discurso indireto é político, preciso, refinado e exigiu do ator enorme habilidade para construir suas imagens de modo que o público pudesse ser tocado igualmente por tal realidade.

Houve ainda discussões sobre a abordagem estética do trabalho que estava sendo desenvolvido, insistindo o diretor Hackler que os atores imaginassem que, ao interagirem em cena, estariam como que participando de um jogo, em que, cada um teria que entrar na hora certa e no ritmo certo. Para lidar com o ritmo da interpretação, o cuidado com a respiração era sempre enfatizado, já que é ela que ajuda a imprimir a cadência adequada às *interações*. Em um determinado momento, ouve-se o diretor observar:

Vejam que nesse momento da peça o personagem está dando uma lição de vida. Por isso, é importante prolongar a frase e respirar. Com esse jogo, temos a ilusão de que alguém está raciocinando (HACKLER, 2009, s.n.p.).

Para melhor se articularem com esse jogo dramático, observou-se que os intérpretes costumavam marcar partes do texto a serem

encenadas, a fim de enfatizar determinada entonação ou algum realce que desejassem dar a uma palavra, frase ou expressão, como mostra a imagem abaixo:

Helen: Pra dizer a verdade, estava dando nos meus nervos.
Elsa (Agora sorrindo): JO que é isso Vamos!
Helen: Oh, tudo bem... Mas eu juro a você que não precisa ^{na vida} ~~se perdoar~~.
Elsa (Levando a senhorita Helen até uma cadeira): Agora sente e pare de se preocupar comigo. Nós duas vamos fechar os olhos, respirar fundo e começar tudo de novo outra vez. Pronto?
Helen: Pronto.
Elsa: Um, dois, três...
Olhos fechados e respirando fundo.
E agora? ^{respira 3 vez}
Helen (Com aquele humor malicioso e irônico, que vamos reconhecer como característico da mulher que está descansando): Bem, se você realmente quer, acho que o melhor a fazer é voltar para o seu carro, dar uma volta no quarteirão e chegar de novo.
Pag. 5
 E dessa vez eu quero que você, por favor, grite três vezes do jeito que você sempre faz, para que, quando aparecer, eu não ache que foi um fantasma que atravessou a porta da frente.
Elsa: (Entrando no jogo da senhora Helen): Certo. Onde estão as chaves do carro? *(Encontra as chaves e vai em direção à porta da frente)*
Helen: Onde você vai?
Elsa: Fazer o que você disse. Dar uma volta no quarteirão e entrar outra vez.
Helen: Assim? ^{+ pronta}
Elsa: Por quê? O que é tem de errado?

Figura 5. Texto de leitura da atriz Joana Schnitman da obra *O Caminho para Meca*³, página 4.

³ "HELEN: To tell you the truth, I was getting on my nerves.

ELSA (Now smiling): Come on.

HELEN: Oh, all right... But I promise you it isn't necessary. You're forgiven.

ELSA (Leading Miss Helen over to a chair): Now sit down and stop worrying about me. We're both going to close our eyes, take a deep breath and start again. Ready?

HELEN: Ready.

ELSA: One, two, three...

Closed eyes and deep breaths.

And now?

HELEN (With the sly, tongue-in-cheek humor we will come to recognize as

Logo, marcas referentes ao uso da respiração, à gestualidade acompanhando a leitura dramática, ou ao ritmo, à cadência em que o texto é interpretado, ou ainda, ao tom em que as frases são pronunciadas, tudo isso fica registrado nas notas de leitura da atriz Joana Schnitman. Ela, inclusive, faz marcações do texto em amarelo para chamar atenção das partes que precisam ser mais trabalhadas. Para ilustrar também esses registros nas notas de ensaio, leia-se:

characteristic of the relaxed woman): Well, if you really mean it, I think the best thing is for you to get back into your car, drive around the block and arrive again. And this time I want you, please, to hoot three times the way you usually do, so that I don't think a ghost has walked in through the front door when you appear. ELSA (Calling Miss Helen's bluff): Right. Where are the car keys? (Finds them and heads for the front door)
 HELEN: Where are you going?
 ELSA: To do what you said. Drive around the block and arrive again.
 HELEN: Like that?
 ELSA: Why, what's wrong?" (FUGARD, 1988, p. 4-5, tradução nossa).

feticion a última sílaba *fazer um escândalo*
 Elsa: Estou falando de confiança, senhorita Helen. Eu até me vejo amando alguém outra vez. Não estou nem um pouco interessada no momento, mas é possível que aconteça de novo. De qualquer modo, *eu* parece que a gente tem muita escolha, quando se trata de amor. Mas confiança?

Helen: Você pode ter uma coisa sem a outra?

Elsa: Claro que sim, isso eu aprendi. Eu costumava amar... não podia confiar mais nele. É por isso que a vida está um pouco complicada pra mim neste momento. Um pouco desse amor ainda anda solto por aí.

Helen: Nunca pensei nisso.

Elsa: Nem eu. E preciso que aconteça uma traição, para a gente se dar conta.

Helen: Então eu acho que tenho muita sorte. Eu nunca tive uma pessoa de confiança para trair... até que encontrei você. No meu casamento, eu podia ter confiado em alguém, mas é que a gente se acostumou a ficar juntos eu e Stefanus. Eu nunca... me abri? ... para ele. Foi essa a frase que você usou?

Elsa: Abri inteiramente.

Helen: E isso? É uma boa frase. Eu nunca me abri inteiramente para ninguém. Mas com você tudo mudou. É muito simples. Confiança. Eu sempre tentei entender o seu jeito, e estar junto com você é uma sensação completamente diferente de tudo o que eu já experimentei na vida. Mas é claro, que é isso. Eu confio em você. E por isso que a minha garotinha pode sair e jogar à vontade. Todas as portas estão inteiramente abertas!

Ela disse brevemente a frase mais castida bem simples sem efeitos

Figura 6. Texto de leitura da atriz Joana Schnitman da obra *O Caminho para Meca*, página 21.

“HELEN: Don't speak too soon, Elsie. Life has surprised me once or twice. ELSA: I'm talking about trust, Miss Helen. I can see myself loving somebody else again. Not all that interested in it right at the moment, but there's an even chance that it will happen again. Doesn't seem as if we've got much choice in the matter anyway. But trusting? HELEN: You can have the one without the other?”

ELSA: Oh yes. That much I've learned. I went on loving David long after I realized I couldn't trust him anymore. That is why life is just a bit complicated at the moment. A little of that love is still hanging around.

HELEN: I've never really thought about it.

ELSA: Neither had I. It needs a betrayal to get you going.

Novamente, a postura da personagem e o modo como a frase, segundo o diretor, deve ser interpretada – no caso, sem grandes efeitos – tudo é anotado pela atriz. Além disso, o diretor traz para a leitura dramática cenas da vida real que poderiam suscitar comportamentos e tons de voz análogos aos requeridos, naquele momento do ensaio. Como se pôde observar, acima, consta das notas de leitura da atriz uma consigna que lhe havia sido dada pelo diretor: que ela buscasse passar, através de sua voz, um tom como se estivesse “acalmado uma criança que cai e começa a fazer um escândalo”; no mesmo tom, com a mesma gestualidade e postura, aquele trecho da peça deveria ser encenado. Esse recurso de trazer cenas ou *flashes* da vida real para os ensaios é utilizado, com frequência, por atores para que as emoções que se deseja trazer para o palco não se percam, aforem com vivacidade e no ritmo pretendido.

Trata-se, na verdade, de um método dramático que segue a linha de Stanislavski (1970), que buscou trazer para o palco um tipo de realismo psicológico. Ele dava ênfase à memória emocional ou emotiva do ator, fazendo-o reconstruir as próprias experiências e vivências anteriores, de modo que essas emoções autênticas fossem trazidas para o palco. Eram então canalizadas para o ritmo da ação

HELEN: Then I suppose I've been lucky. I never had any important trusts to betray... until I met you. My marriage might have looked like that, but it was habit that kept Stefanus and me together. I was never... open? ... to him. Was that the phrase you used?

ELSA: Wide open.

HELEN: That's it! It's a good one. I was never “wide open” to anyone. But with you all of that changed. So it's as simple as that. Trust. I've always tried to understand what made you, and being with you, so different from anything else in my life. But, of course, that's it. I trust you. That's why my little girl can come out and play. All the doors are wide open!

ELSA (*Breaking the mood*): So there, Miss Helen. You asked for the news...

HELEN: I almost wish I hadn't.” (FUGARD, 1988, p. 21, tradução nossa).

dramática, para a cena; na medida em que os atores tornassem a vivenciar as próprias experiências, eram capazes de incutir maior espontaneidade e criatividade ao papel representado.

Para marcar o ritmo em que uma fala se sucedia à outra, o ator Gideon Rosa, que acompanhou a maior parte dos ensaios, comentou, também, em algum momento, que seria interessante traçar uma analogia entre o ritmo das vozes dos atores e a harmonia de uma partitura musical; era como se o diretor regesse seu grupo como uma orquestra. E também como se cada tom, cada ritmo, cada intensidade de voz correspondesse a uma “janela” diferente. Muda-se de tom, muda-se de janela; como “se mudasse de diapasão”. Explica ele aos atores:

O narrador deve também brincar com a velocidade da voz. Como narrador, preciso dar tempo para o meu ouvinte vir comigo. Preciso construir o ambiente, como uma câmera [...] Construir uma ideia após a outra, construo tudo isso com a voz. Quando mudo a voz é como se mudasse de janela, de foco, de inflexão, é outro tema, construo outra imagem.

[...] A ideia é aguçar, provocar o ouvinte, brincar com ele. Fazer um suspense, brincar com as pausas e deixar o ouvinte completar o que vai sendo lido. A gente dá a ideia e o ouvinte faz o resto. O ator não faz esforço, quem faz é a plateia, eles completam. É importante manter essa brincadeira, essa fluidez do texto (ROSA, 2009).

A respeito desses jogos dramáticos entre ator-ator e ator-plateia-ator, também se pronuncia a autora Júlia Lúcia Silva:

[...] sendo a obra vivenciada pelo auditor, [...] a partir dos comandos do intérprete, [o ouvinte] é seduzido a tornar-se co-autor da obra. Esta sedução resulta do envolvimento proporcionado pela participação vocal e corporal entre intérprete e auditor (SILVA, 1999, p. 59).

As marcações desses jogos dramáticos, que vão se desenrolando, podem ser observadas nos roteiros dos atores; elas costumam ser feitas antes, durante e até mesmo após os ensaios. Neste caso, os roteiros marcados a partir do texto literário de Fugard foram analisados pelos críticos de processo e passaram a fazer parte do dossiê genético em questão.

Durante esses ensaios, pontuados por frequentes jogos dramáticos, que serviram de passos preparatórios para a gravação da mídia sonora que se desejava produzir, o diretor Hackler, costumava discutir algumas escolhas tradutórias que, ao passarem para a oralidade, necessitavam de ajustes. Nessas discussões, decidiu-se por manter a maioria das palavras típicas da África do Sul no texto alvo, mas sempre que possível, acrescentava-se uma breve explicação para o ouvinte, como em: [...] *I finally understood a few things about you Afrikaners* (FUGARD, 1988, p. 9), que ficaria na leitura dramática: “acho que finalmente entendi um pouco sobre vocês, brancos *Afrikaners*”. Ou o trecho: [...] *you're still an Afrikaner* foi traduzido por: “mas mesmo assim, você é uma branca da África do Sul”. Nestes e em outros momentos, a Professora buscou ajudar os atores com a pronúncia de palavras em inglês que os atores tivessem dificuldade em falar, recorrendo à fonética para que articulassem os sons da língua estrangeira que não conheciam.

Decidiu-se, na maioria das vezes, respeitar e conservar traços da cultura da língua fonte, ou seja, manter palavras do inglês sul-africano do texto de Fugard. Outras vezes, entretanto, optou-se pela domesticação e por uma generalização no campo semântico, como: [...] *she liked her sundowner* [...] foi traduzido por (Ibidem, p.12): “eu sempre soube que ela gostava de tomar uns drinques no fim da tarde” para se referir a um tipo de bebida alcoólica que, na África do Sul, se toma ao entardecer. Outro tipo de apagamento,

para efeito de simplificação foi retirar o nome de algumas cidades: [...] *the Coloureds get it anyway from Graaff-Reiner* [...] (Idem) ficou: "os negros conseguem bebida assim mesmo, lá na cidade".

Em realidade, como se trata de uma tradução para mídia oral, não é possível utilizar certos recursos, como notas de rodapé ou quaisquer glossários explicativos para esclarecer termos próprios da cultura do texto de partida. Por isso, recorre-se, aqui e ali, a simplificações ou a recursos criativos que aproximem dois sistemas culturais distintos para tornar o texto mais fácil de ser entendido pelo ouvinte. Afinal, ao se fazer uma tradução, é necessário segundo Vermeer (200) pensar que função o texto de chegada irá exercer na cultura de recepção, qual a sua funcionalidade. E se, no caso do audiolivro, é a oralidade que será privilegiada, esta é a funcionalidade que, em via de regra, irá nortear as escolhas do tradutor.

Ainda a respeito das discussões que ocorreram durante o processo de dramatização, foram observados ajustes quanto à caracterização física dos personagens para haver uma adequação entre o texto escrito e a situação real dos atores. A título de curiosidade, na peça de Fugard, a velha senhora iria fazer um par de óculos; mas como a atriz que desempenhava este papel usava óculos, o texto foi mudado. Ao invés de fazer "um par de óculos", a senhorita Helen ia encomendar "um par de lentes novas". Leia-se:

Marius: Por um momento eu fiquei preocupado com você. Achei que as queimaduras fossem talvez mais graves do que nós imaginamos. Mas por que você não economiza seu dinheiro e consulta o Dr. Lubbe na casa de idosos? Lá ele cuida de todos de graça.

Helen: (*Esperando*) E os óculos. Também vou providenciar um oftalmologista e mandar fazer um par de óculos.

*considera mas
pega isso como salvação
com calma
novas lentes*

Figura 7. Texto de leitura da atriz Joana Schnitman da obra *O Caminho para Meca*⁶, página 51.

Portanto, como se pode perceber, ocorriam sempre, em vários níveis, discussões e interações entre o grupo sobre o próprio processo de criação, buscando-se uma solução conjunta e modificando-se, mais uma vez, o texto. Tratava-se, portanto, de uma proposta dialógica, em que as reflexões eram contínuas e acompanharam todo o percurso criativo.

O processo criativo de *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*

Quanto ao processo criativo da peça radiofônica *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* em português, que seria passada também para o formato audiolivro, esta foi inicialmente traduzida pela Profa. Marlene, juntamente com uma aluna de Iniciação Científica, sob a sua orientação. Em seguida, o texto foi encaminhado ao Prof. Gideon para leitura e reunião do grupo que seria responsável

⁶ "MARIUS: For a moment you had me worried. I thought the burns were possibly more serious than we had realized. But why not save yourself a few pennies and see Dr. Lubbe at the home? He looks after everybody there free of charge.

HELEN (*Hanging on*): And spectacles. I'm also going to make arrangements to see an optician and get a pair of spectacles." (FUGARD, 1988, p. 51, tradução nossa).

pela sua montagem e gravação. A peça passou por um processo de ensaios semelhantes ao do texto dramático *O Caminho para Meca*. Realizados durante o segundo semestre de 2009, aos sábados de manhã em uma sala de aula da Escola de Teatro da UFBA, eles foram dirigidos pelo Prof. Gideon Rosa e se estenderam por quatro meses, totalizando 16 encontros. A professora Marlene acompanhou como observadora os ensaios e as gravações, anotando o processo de construção da peça pelo grupo. Tal como ocorreu com o texto do escritor sul africano, o processo de leitura do texto de Döblin envolveu igualmente os atores de modo a permitir a abordagem e construção emotiva do mesmo. No entanto, se da montagem emotiva até a gravação os dois textos mantiveram algumas semelhanças, outras etapas foram bastante distintas, já que ambos os gêneros possuem suas próprias especificidades.

O traço marcante da peça radiofônica é que se trata de um texto literário escrito exclusivamente para ser executado em um estúdio e transmitido por ondas de rádio. Essa encenação de vozes, de efeitos acústicos das mais variadas formas, de música – assim como também de silêncios – objetiva a construção de uma história, criando, através desses efeitos sonoros, as noções de tempo, espaço, ação. Os elementos externos – a gestualidade, a vestimenta, o cenário – não estão presentes no texto e a voz é o único elemento construtor.

No início do rádio, por volta dos anos 20, as vozes que construíam as peças radiofônicas eram transmitidas ao vivo e muitos atores iam vestidos a caráter para a apresentação. Atualmente, as peças são gravadas e levadas ao ar posteriormente, mas o cerne da peça radiofônica continua o mesmo: sua força está em transportar os ouvintes para a realidade fictícia de uma história por meio de vozes, de sons que criam sensações, emoções e imagens caracterizadoras de situações específicas e peculiares.

Alguns estudiosos denominam esses efeitos de *palco interior*, de *cinema na cabeça* e de *teatro subjetivo* do ouvinte, já que provocam associações, sugestões por meio de palavras e sons que lhe permitem ao mesmo tempo sonhar, imaginar e perceber o que se passa no texto; assim, a peça radiofônica é considerada por esses críticos como a mídia que mais se aproxima do modo de pensar associativo do ser humano. Talvez seja esta a razão de sua popularidade em alguns países, em especial na Alemanha

O texto na peça radiofônica apresenta cenas em forma de diálogos e/ou monólogo e conta uma história com poucas personagens – em geral, um número máximo de seis – e que não devem aparecer simultaneamente na mesma cena para não dificultar a compreensão do ouvinte. No entanto, esta não foi a estrutura que se observou na peça *A história de Franz Biberkopf*, de Alfred Döblin.

A peça apresenta um número elevadíssimo de personagens. A primeira montagem na Alemanha, em setembro de 1930, por exemplo, contou com 27 atores para a gravação. Doze assumiram os papéis principais, elencados a seguir: Franz Biberkopf, Mieze, Reinhold, Meck, Lüders, Herbert, Eva, Pums, Cilly, o funileiro Karl, Toni e a Morte; dezessete atores atuaram nos secundários, que compreendiam: o narrador, Jó, Lina, o taberneiro, a mulher, voz (e suas variantes: primeira voz, segunda voz, voz sussurrante, voz de mulher, muitas vozes, vozes, conversa, alguém, o primeiro, o segundo, público, coro), o jovem (jovem de Hoppegarten, segundo jovem), o garçom, médico, enfermeira, vendedor (de jornal), guarda, juiz, secretário, o primeiro e segundo oficial. Mas a relação não se encerra aí. O texto de Döblin em vários momentos lança mão da prosopopeia e personifica vento e árvores, sussurros de árvores, o primeiro e o segundo carro.

O grande número de atores necessários para a montagem da peça radiofônica foi certamente um dos grandes desafios do Prof. Gideon – senão o maior – já que demandou a reunião de um número expressivo de alunos da Escola de Teatro, que, sem qualquer tipo de remuneração, participaram espontânea e ativamente do projeto de montagem do texto. O desafio estava lançado. Dos vários alunos e atores convidados⁶ que passaram pelos ensaios, dez permaneceram até o final e gravaram a peça radiofônica. Claro está que a redução de vozes disponíveis exigiu desses atores assumirem o papel de mais de um personagem e, por conseguinte, desenvolverem uma flexibilidade e modulação vocais muito mais intensa e precisa do que daqueles que permanecem fixos a um único personagem.

Durante os ensaios, observou-se também que parte dos atores apresentavam dificuldades na pronúncia dos nomes das personagens e das localidades na cidade de Berlim – por exemplo, Avenida Landsberger, Rua Prenzlauer, Rua Kaiser-Wilhelm, penitenciária de Tegel, manicômio de Herzberg, Freienwald, Rua Elsasser, Wetzel, dentre outros – já que, na tradução, optou-se pela manutenção desses termos em alemão. O coordenador do grupo de atores solicitou a Profa Marlene que elaborasse uma lista, contendo todos os termos em alemão, bem como a sua transcrição fonética. A lista foi então encaminhada aos atores via e-mail, juntamente com uma gravação da leitura dos termos realizada pela Professora no estúdio. Essa lista facilitou o trabalho do grupo e, pouco antes da entrada para gravação da cena, os atores então envolvidos conferiram com a professora a pronúncia dos termos no trecho da obra a ser gra-

⁶ Participaram os estudantes do curso de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA: Elmir Matheus, Luísa Proserpio, Moema Vinhático, Juma Almeida, Bruna Scavuzzi, Lucas Lacerda, Fabíola Júlia, Márcia Lima e o ator convidado Ciro Sales. O técnico de gravação foi André Tiganah.

vado. Alguns atores, no entanto, mesmo com a lista e a transcrição fonética ainda sentiam dificuldade para pronunciar certos termos em alemão, mas isso contribuiu também para que a obra gravada assumisse um tom, digamos, menos germânico.

A necessidade específica de se pronunciar nomes em outra língua cria um problema que exige uma reflexão quanto à formação dos atores. Ficou evidente que eles necessitam, em seu aprendizado, ter a oportunidade de se exercitar com rudimentos de outras línguas, criando um treino diversificado não só para o teatro, mas para outras mídias. Eles precisam estar preparados para lidar com princípios organizacionais de outras línguas, além da materna. Observe-se que essa necessidade não se manifesta somente em relação a uma língua estrangeira na execução do ofício do ator, mas também quanto às enormes variações de falar existentes no Brasil. Neste caso, o problema que se configura é uma extrema dificuldade de elaboração por parte dos artistas.

Verifica-se que, quando um ator está qualificado para lidar com outros falares e outras línguas estrangeiras, isso se reflete diretamente no seu desempenho; o resultado positivo nesta direção falará a favor da obra, principalmente em se tratando de um audiolivro ou peça radiofônica. O melhor exemplo que se pode dar neste caso concreto é o episódio da construção das vozes dos carros na peça radiofônica *A História de Franz Biberkopf*. Neste trecho, o diretor Gideon Rosa escolheu uma atriz que tinha os rudimentos da língua italiana para interpretar um dos carros, no caso, um Fiat, e, assim, ela pôde usar tal conhecimento para construir um dos momentos mais divertidos e eficientes dessa versão da obra. O efeito conquistado teria sido totalmente impossível se a atriz não tivesse já consigo esse tipo de conhecimento.

Esta mesma postura de quebra de uma contextualização pontual da obra na Alemanha dos anos 30 foi também decidida pelo Coordenador e realizada pelos atores através das músicas inseridas no corpo do texto da peça. Ao longo de *A história de Franz Biberkopf*, há um número bastante expressivo de indicações de músicas, grande parte delas apresentando o primeiro verso das letras. A localização destas músicas exigiu uma pesquisa pormenorizada na Internet, em especial no Youtube, onde foi possível encontrar grande parte das mesmas, embora em geral sem a letra, que consta do texto fonte. Assim, a título de exemplificação, são elencadas algumas destas canções:

1. Seit wann blässt meine Grossmama Posaune (Desde quando minha avó toca trombone) (p. 11)
2. Ausgerechnet Bananen (Justamente bananas) (p. 15)
3. Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren (Quando os soldados marcham pela cidade) (p. 35, 36, 38)
4. Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren (Eu perdi o meu coração em Heidelberg) (p. 42)

Todas estas canções são bastante conhecidas do público alemão e fazem parte de sua cultura. As duas primeiras são canções de grande sucesso nos anos 20. A terceira música é uma canção de soldados compilada no início do século XIX e uma das mais conhecidas do repertório de Marlene Dietrich. O seu primeiro verso é cantarolado em três momentos do texto e pontua a questão político-militar da Alemanha, naquele momento pós- imediato da Primeira Guerra Mundial. A quarta canção trata da cidade de Heidelberg, famosa pela sua beleza. A sua universidade, fundada em 1386, onde grandes filósofos ensinaram, é a mais antiga da Alemanha. A canção popular consagra a crença de que quem vai a Heidelberg se enamora, perde seu coração.

A questão das canções foi solucionada pelos atores de forma espontânea ao utilizarem um procedimento tradutório conhecido como "transcrição". O termo, proposto por Haroldo de Campos em dezembro de 1962, durante o III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em João Pessoa, Paraíba, ao apresentar a tese "Da Tradução como Criação e como Crítica", para descrever certos procedimentos por ele utilizados na tradução de textos literários e de poemas, foi cunhado para "nomear um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe a fazer funcionar o próprio *processo de significação* original numa outra língua" (PEREIRA, 2004, p. 6).

No processo de trabalho aqui relatado, o termo é utilizado no sentido de re-significação musical: o que parecia ser impossível de se dizer do texto fonte, transformou-se espontaneamente em espaço para a criação artística (PEREIRA, 2004, p. 2). Exatamente onde se tornava mais difícil o achado de correspondências entre culturas e linguagens é que surgiu o espaço vazio e fértil para a transcrição das canções. Assim, grande parte das canções apresentadas na peça radiofônica foi recriada quando os atores espontaneamente imprimiram ritmos brasileiros para os primeiros versos dessas letras de músicas alemãs, traduzidos pela Professora e inseridos no corpo do texto.

A obra de Alfred Döblin, no entanto, ainda vem marcada pela quase onipresença da voz (da palavra encenada), e os outros recursos sonoros como a música e sons diversos participam da composição como elementos coadjuvantes determinadores de tempo e espaço. Nas peças mais contemporâneas, a voz não desempenha mais um papel tão central e determinante, aparecendo todos os sons de forma equilibrada, ou, com exceção do som verbal, um tipo ganha relevância frente aos outros. Há peças cujos efeitos sonoros

constroem por si só histórias audíveis e facilmente reconhecíveis em seus propósitos sem recorrer à voz. A relação entre seus elementos constitutivos, a voz, a música e os efeitos sonoros, não é hierárquica.

Leituras dramáticas e gravação de mídias sonoras

Finalmente, seria o momento de passar para a última etapa dos processos de criação analisados que, no caso de *O Caminho para Meca*, culminou com uma leitura dramática da peça para o público. Quanto à peça radiofônica, ela também passaria por um processo de gravação e edição para finalmente ser divulgada ao público.

O Caminho para Meca foi levada ao palco no mesmo ano, 2009, sob a forma de leitura dramática. Nas duas leituras que aconteceram no Teatro da UFBA, o professor Gideon Rosa também participou, assumindo o papel de narrador. Coube-lhe iniciar com o prefácio da peça, seguida da leitura das didascálias. As didascálias são um recurso largamente usado na dramaturgia, dando diretrizes sobre a composição do cenário, incluindo objetos cênicos, guarda-roupa, indicações espaço-temporais ou apontando para as ações, para os estados de espírito das personagens, o seu tom de voz, enfim, para os sons que ambientam a história. Elas são a própria voz do dramaturgo, dando diretrizes e instruções para o diretor, ator, coreógrafo, em suma, para todos os que estejam envolvidos com a montagem da peça.

Observou-se que houve, no entanto, uma grande diferença entre o que o dramaturgo indicava e a construção da cena, isto é, muitas dessas indicações foram modificadas pelo diretor, juntamente com os atores. Por exemplo, na leitura dramática do texto de Fugard, quando se tratava de expressões faciais contidas nas didascálias, como tons de voz e atitudes, o próprio ator se incumbia ou não de

aceitar essas indicações, incorporando-as ou não à interpretação. Também, é claro, eram omitidos palavras ou trechos que podiam ser traduzidos pela própria ação dramática, como: "Timidamente", "Bruscamente", "Com aquele humor malicioso e irônico...", dentre outros. Essas inflexões, portanto, saíram da didascália para serem transformadas em ação, na interpretação da leitura dramática.

Ademais, a intensidade dos movimentos corporais e as modulações das vozes dos atores, o hábil uso da prosódia, tudo isso ajudou a dar vida e "cor" ao texto impresso. Uma das cenas que mais chamou a atenção dos ouvintes pela entonação e carga dramática foi aquela em que a protagonista falava de sua escuridão interior; precisava de velas dançando à sua volta para combater tanta escuridão. E, em seguida, meio que delirante, vê-se em meio às suas esculturas, buscando a sua Meca, o seu santuário (FUGARD, 2009, p. 68, trad. nossa.):

Olhe! Marius, Olhe! Luz! Não fique nervoso. Não faz mal nenhum. Ela só quer brincar. É o que faço aqui. Nós brincamos com a luz como crianças com um brinquedo mágico que nunca deixa de dar prazer e divertir. Acenda apenas uma pequena vela aqui, deixe entrar a luz de uma pequena estrela, e a dança começa. Eu até já ensinei a ela como saltar pelos cantos. E, já ensinei! Quando eu me deito na cama e olho para dentro daquele espelho, eu posso ver aquele espelho, e naquele espelho, a lua cheia quando surge sobre as montanhas Sneeberg atrás das minhas costas. Esse é o meu mundo e eu expulsei a escuridão dele.

Não é loucura, Marius. Dizem que os loucos não podem distinguir o que é real do que não é. Eu posso. Eu reconheço a minha pequena Meca, lá fora, e também esta sala, eu sei o que elas realmente são. Eu tive que aprender como envergar o arame enferrujado da forma correta, misturar areia com cimento para fazer meus Reis Magos e seus camelos. Tive que aprender a triurar garrafas de cerveja em um moedor de café para dar brilho às minhas paredes. Minhas mãos nunca me deixarão esquecer essas lições. Elas não me deixam perder o juízo. Foi o melhor que pude fazer, o mais próximo que pude chegar da Meca real. Agora a viagem terminou. É até aí que eu posso chegar. Eu não

Figura 8. Texto de leitura da atriz Joana Schnitman da obra *O Caminho para Meca*, página 68.

⁷ "Look, Marius! Look! Light. Don't be nervous. It's harmless. It only wants to play. That is what I do in here. We play with it like children with a magical toy that never ceases to delight and amuse. Light just one little candle in here, let in the light from just one little star, and the dancing stars. I've even taught it how to skip around corners. Yes, I have! When I lie in bed and look in *that* mirror, and in *that* one the full moon when it rises over the Sneeberg *behind* my back! This is my world and I have banished darkness from it. It is not madness, Marius. They say mad people can't tell the difference between what is real and what is not. I can. I know my little Mecca out there, and this room, for what they really are. I had to learn how to bend rusty wire into the right shape and mix sand cement to make my Wise Men and their camels, how to grind down beer bottles in a coffee mill to put glitter on my walls. My hands will never let me forget. They'll keep me sane. It's the best I could do, as near as I could get to the real Mecca. The journey is over now. This is as far as I can go. I won't [...]" (FUGARD, 1988, p. 68, tradução nossa).

Essa recriação, pela atriz Joana, foi muito além do texto dramático impresso. Segundo Gideon Rosa, "[...] na reconstrução das palavras pelo ator, as palavras se reconfiguram em imagens diversas e multifacetadas dirigidas para cada ouvinte; e, para isso, o ator precisa dominar seu corpo, sua voz" (ROSA, 2009). O texto acima é o clímax da peça e, como se pode perceber, muitas inflexões, pausas e ênfases estão marcadas, inclusive com seta para cima representando a subida da voz da atriz.

Finalmente, é preciso pontuar que a leitura dramática que antecedeu aquela aberta ao público serviu de base para a edição do texto em audiolivro. Ao ser feita a gravação do último ensaio, sempre que os atores cometiam algum deslize na locução, o diretor mandava interromper a cena e gravar, em seguida, a forma que achava ser conveniente para, posteriormente, na edição, fazer-se a correção. O registro desse processo ficou armazenado nos roteiros de edição, onde os cortes, com as suas respectivas correções aparecem devidamente cronometrados. Uma amostra desse processo de corte e regravação do texto traduzido, marcando em que momentos se encontravam os problemas que deveriam ser corrigidos, foi assim registrada em uma tabela:

Evento de interrupção	Página	Tempo(s)
1	11	23:28
2	13	30:16
3	14	35:00
4	15	35:17
5	17	40:57
6	19	45:50
7	19	46:57
8	21	51:33

Figura 9. Tabela de interrupções na gravação do texto traduzido em audiolivro.

Finalmente, os pesquisadores realizaram um cotejo do texto gravado com o roteiro de gravação antes do material ser masterizado. A masterização consiste no processo de finalização da gravação, em que todo o texto é ouvido com o propósito de corrigir ainda algum problema que possa ser percebido. É o momento ainda de serem suprimidas ou suavizadas as últimas falhas percebidas (CORTEZ, 2009).

A gravação de *O Caminho para Meca* foi, então, editada em um audiolivro de 3h40min, em 24 faixas, recebendo, finalmente, os efeitos sonoros necessários.

A peça radiofônica *A história de Franz Biberkopf*, por sua vez, foi gravada em duas sessões de praticamente quatro horas cada. Seguindo os mesmos procedimentos acima descritos, ocorreu uma leitura dramática pelos atores da Escola de Teatro.

Um novo horizonte: mídia sonora no formato MecDaisy

Com o advento de novas tecnologias e com a necessidade de uma política de inclusão educacional tornou-se imprescindível a criação de um meio de distribuição de livros de forma gratuita para os deficientes visuais, que incluísse uma versão especial para esse público, além da leitura dramática acima mencionada. Como várias dessas pessoas, ao serem entrevistadas, declararam preferir o texto em versão MecDaisy, que lhes permitia criar suas próprias imagens mentais a partir de uma “leitura branca” ou sem efeitos sonoros, foi incluído, também, esse tipo de leitura. Para isso, o Ministério da Educação brasileiro, MEC, desenvolveu o Programa MecDaisy, em que o padrão Daisy refere-se ao *Digital Accessible Information System*, utilizado para a produção e leitura de livros digitais, que foi adaptado às especificidades brasileiras, recebendo a denominação Mecdaisy.

Trata-se de um recurso que vem sendo implantado nas salas de recursos multifuncionais da rede de escolas públicas, onde ocorrem atendimentos educacionais especializados para alunos com deficiência visual. As características básicas dessa ferramenta são descritas no Portal do MEC (2011):

A tecnologia Mecdaisy permite que o usuário leia qualquer texto, a partir de narração em áudio ou adaptação em caracteres ampliados, além de oferecer opção de impressão em braille, tudo a um só tempo. Além disso, a tecnologia oferece recursos de navegabilidade muito simples. A partir de movimentos de teclas de atalhos ou do mouse, o leitor pode fazer anotações e marcações no texto, avançar e recuar na leitura etc. [...] descreve figuras, gráficos e qualquer imagem presente no documento [...] o conjunto de programas ainda vem acompanhado de uma metodologia de produção de livros em formato digital acessível. Assim, a tecnologia permite a leitura de qualquer texto disponível no computador e a produção de livro digital.

Com a criação e divulgação do programa MecDaisy, o projeto “Tradução, Processo de Criação e Mídias Sonoras” abriu espaço para uma nova produção: a criação de mídias sonoras que estariam disponíveis para pessoas cegas e de baixa visão, possibilitando, assim, que tal público tivesse acesso a textos traduzidos de uma língua estrangeira para o português.

Em 2011, o texto traduzido *O Caminho para Meca* foi transformado nesse novo modelo de mídias sonoras, o padrão MecDaisy, pela pesquisadora de iniciação científica Raquel Borges Dias. Tal adaptação visou contemplar o público-alvo de pessoas com deficiência visual, tornando acessível o texto literário: (1) gravado na Leitura Dramática realizada pelos profissionais da Escola de Teatro da UFBA; e (2) no formato MecDaisy, disponibilizado gratuitamente.

Considerações finais

Não há dúvida de que o estudo desses documentos de gênese levou o crítico de processo a repensar questões ligadas à autoria e à criatividade. No caso da rede de interações implicadas nesta pesquisa sobre a construção de mídias orais, o que se pôde perceber foi que houve uma criação coletiva; isto confirma o fato de que, com frequência, os processos performáticos, seja qual for a mídia que os veicule, tendem a ser colaborativos. E, como se tratava de uma aventura nova para muitos envolvidos nesta pesquisa, considerando que era a primeira vez que lidavam com a feitura de um audiolivro e de uma peça radiofônica, abriu-se um espaço para descobertas, explorações e possibilidades em que as certezas tinham sempre que ser questionadas.

Nessa aventura de co-criação, obra e processo pareceram, muitas vezes, perder as fronteiras, pois a cada nova leitura, seguiam-se correções, cortes, edições, impondo-se assim tantas e tantas novas escolhas para o texto que seria ouvido em áudio. Isso ocorreu e ocorre, devido ao falibilismo do ser humano, que parece não aceitar a sua condição de ser falível e busca um estado de perfeição criativa inatingível.

Um aspecto sobre o qual se poderia estabelecer uma reflexão é que, entre um texto literário adaptado para audiolivro e uma peça radiofônica, apesar das diferenças de formato, os processos de criação desses textos para uma mídia sonora se assemelham. Ambas as modalidades levam à construção de imagens através da palavra que, por sua vez, vão suscitar tantas e tantas diferentes imagens no ouvinte, de modo que elas possam sempre ser re-configuradas por cada receptor desse "teatro invisível". O trabalho de construção da imagem pela palavra promove, portanto, a convergência entre os dois formatos, independente do modo como eles foram

originalmente escritos, se em forma de réplicas, ou em um texto contínuo, como um conto. Enfim, não importa tanto se há apenas um narrador ou se existem vários atores construindo a cena; o que interessa, na verdade, é que cada ator envolvido na construção das imagens consiga falar à percepção do ouvinte.

Portanto, acompanhar os processos criativos observados foi uma experiência enriquecedora, que gerou aprendizagem para todos os envolvidos. Não apenas sobre língua, história, política das culturas fonte e de recepção, como também sobre mídias sonoras e suas técnicas, seus recursos e teorias envolvidas. No Brasil, constatou-se que os estudos que existem sobre audiolivro e peças radiofônicas são escassos, merecendo um aprofundamento maior a respeito do assunto. Logo, reconstituir os índices da oralidade de um texto teatral é uma tarefa instigante, que pode levar a questionamentos estéticos relacionados com *performance* e com os recursos técnicos envolvidas no processo.

Referências

- BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Nova tecnologia torna livros acessíveis a alunos cegos. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php>. Acesso em: 08 set. 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. 1992. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva.
- CORTEZ, A. *O áudio e o livro*, 2009. Disponível em: <http://blog.goethe.de/audiolivros/index.php?archives/7-O-Audio-e-o-Livro.html>. Acesso em: 27 jul. 2009.
- DÖBLIN, Alfred. 1995. *Berlin Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco.
- DÖBLIN, Alfred. 1995. *Die Geschichte vom Franz Biberkopf (Hörspiel)*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- DORST, T. F. 1989. *Eu, Feuerbach de Tankred Dorst*. Adaptação de Tankred Dorst. Dir. Marcelo Marchioro. Tradução Maurício Távora. Salvador: Goethe, p. 10.
- FUGARD, A. 2009. *O Caminho para Meca*. Tradução Sílvia Anastácio, Sandra Corrêa e Andréa Gomes. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- FUGARD, A. 1988. *The road to Mecca*. N. York: Theatre Communications Group.
- FOTOS de esculturas de Helen. Disponível em: <http://www.google.com.br/search>. Acesso em: 06 set. 2011.
- GRÉSILLON, A. 2007 [1994]. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos nmodernos*. Tradução Patrícia Chittoni Ramos Reuillard et alii. Porto Alegre: UFRGS.
- HACKLER, E. 2009. *Notas de ensaio*. Salvador: Escola de Teatro da UFBA.
- PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. Transcrição: a tradução em jogo. In: Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 08, 2004,

- Rio de Janeiro. Cadernos do CNLF, série VIII, n.06. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2004. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno06-15.html>.
- ROSA, G. 2009. *Notas de ensaio*. Salvador: Escola de Teatro da UFBA.
- SILVA, J. O. 1999. *A Rádio: Oralidade mediatizada. O Spot e os elementos da liguagem radiofônica*. São Paulo: Annablume.
- STANISLAVSKI, C. 1970. *A construção do personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- VALÉRY, P. 1984. *A serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense.
- VERMEER, Hans J. 2000. Skopos and Commission in Translational Action. In: _____. *The translation studies reader*. London and New York, Routledge. p.221-232.

Submetido em: 28/05/2010

Aceito em: 22/10/2010

UMA QUESTÃO DE TEMPO: UM OLHAR SOBRE AS NARRATIVAS PESSOAIS DO PROJETO ALiB

A QUESTION OF TIME: A BIRD'S EYE VIEW ABOUT PERSONAL NARRATIVES OF THE ALiB PROJECT

Marcela Moura Torres Paim
Universidade Federal da Bahia

RESUMO: Este trabalho apresenta um estudo sobre a emergência de identidade social de faixa etária em Salvador, Bahia, através da documentação e análise de marcadores temporais recolhidos de inquiridos do *Projeto Atlas Linguístico do Brasil* (Projeto ALiB). Apresentam-se considerações sobre as abordagens linguísticas da identidade, em especial, sobre a identidade social de faixa etária. Investigam-se, em seguida, as contribuições de estudiosos, como Dino Preti (1991) e Rodolfo Ilari (2001) acerca dos marcadores temporais. Considerando a linguagem enquanto prática discursiva que constrói representações de identidade social, a análise empírica tem por base dados de inquiridos do Projeto ALiB, com o intuito de verificar as tendências dos informantes de marcar temporalmente seu discurso. A partir da análise realizada, observou-se que os recursos

linguísticos encontrados nas entrevistas demonstram que a identidade de faixa etária depende basicamente da categoria tempo, pois esta atua nessa linguagem como elemento ordenador na elaboração do discurso, manifestando-se em dois pólos – o antes e o agora – visando às oposições desejadas entre passado e presente típico dos discursos pertencentes a uma faixa etária mais avançada.

Palavras-chave: Linguagem. Identidade social. Marcadores temporais. Terceira faixa etária.

ABSTRACT: This paper presents a study about the emergence of the age-group social identity in Salvador, Bahia, through documentation and temporal markers collected from inquiries of the *Linguistic Atlas Project of Brazil* (ALiB Project). One takes into consideration the identity linguistic approaches, mainly regarding age-group social identity. Then, the contribution of scholars like Dino Preti (1991) and Rodolfo Ilari (2001) about temporal markers is investigated. Considering language as a discursive practice that builds social identity representations, the empirical analysis is based on inquiry data of the ALiB Project, with the aim of verifying the tendencies of the informers to mark their speech temporally. Starting from the analysis performed, one could observe that the linguistic resources found in the interviews show that the age-group identity depends basically on the time category, because it acts in this kind of language as an organizing element in the elaboration of the speech, clearly shown in two poles – the before and the now – aiming at the desired appositions between past and present, typical of speeches belonging to an older age-group.

Keywords: Language. Social identity. Temporal markers. Third-age groups

RÉSUMÉ: Ce travail présente une étude sur l'émergence de l'identité sociale du âge dans la ville de Salvador, État de Bahia, à partir de la documentation et de l'analyse des marqueurs temporels recueillis des enquêtes du *Projet Atlas Linguístico du Brésil* (Projet ALiB). Tout d'abord nous présentons un panorama des approches linguistiques sur l'identité, notamment, sur l'identité sociale du âge. Ensuite, nous rapportons la contribution de Dino Preti (1991) et Rodolfo Ilari (2001) à propos des marqueurs temporels. Tout en considérant le langage en tant qu'une pratique discursive qui construit des représentations d'identité sociale, l'analyse empirique a pour base les données de enquêtes du *Projet ALiB*, afin de vérifier les tendances des personnes du âge à marquer temporellement leur discours. Finalement, à partir de l'analyse réalisée, nous avons observé que les ressources linguistiques trouvées dans le interviews, démontrent que l'identité du âge dépend surtout de la catégorie temps, puisque, dans ce langage, elle agit en tant qu'élément ordonnateur dans l'élaboration du discours, manifeste en deux pôles – l'avant et le maintenant – cherchant les appositions désirées entre le passé et le présent, typique des discours des individus du troisième âge.

MOTS-CLÉ: Langage. Identité social. Marqueurs temporels. Troisième âge.

Introdução

No senso comum, as diferenças entre as pessoas – ou, em termos mais amplos, as características percebidas de cada um – são vistas como fazendo parte da natureza das coisas. Este processo de naturalização encobre o caráter seletivo e redutor da percepção e das representações a partir dela construídas. Desse modo, a partir das diferenças, apreendidas como propriedades inerentes, estabelecem-se categorizações e atribuem-se identidades.

Assim, a primeira necessidade que se impõe diz respeito à própria noção de identidade social que não é tomada como algo dado, inerente a um grupo ou indivíduo, como acontece muitas vezes no senso comum. Desta forma, afasta-se de uma concepção de identidade como uma “essência”. Afinal, as identidades não são “algo peculiar a um grupo porque ele é naturalmente assim”. São, antes, construções “sempre e inequivocadamente realizadas como um trabalho simbólico dele, em sua cultura e com a sua cultura”. (BRANDÃO, 1986, p.110).

Para refletir sobre a questão da identidade social de faixa etária, utilizou-se a postulada Teoria Social do Discurso por Fairclough em *Discurso e Mudança Social* (2001). Segundo o referido autor, o discurso é um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação. Assim, o discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes.

Dessa forma, o discurso é uma prática de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado. Tal prática

focaliza, dentre os aspectos relativos aos efeitos construtivos, a construção, manutenção e projeção de identidades sociais. Em outras palavras, pode-se dizer que o discurso é o local onde as identidades sociais são estabelecidas.

Embora não configurem um tema preferencial para a área, as questões de identidade social têm sido estudadas também no campo da linguística. Com o fim de situar a perspectiva de identidade social adotada neste trabalho em relação a essas abordagens, foi tomado como base o trabalho de Hoffnagel (1999), considerado como exemplar para este tema. Demarcando uma perspectiva de análise na sociolinguística interativa, Hoffnagel (1999, p.81) comentando Ochs (1993, p.289) esclarece que:

a identidade social é formada de uma gama de personae sociais que pode ser invocada ou atribuída ao longo da vida, não sendo, portanto, fixa nem categórica, pois um indivíduo pode evidenciar aspectos diferentes como faixa etária, sexo, profissão, etc, dependendo de com quem se está interagindo (HOFFNAGEL, 1999, p.81).

Nesta pesquisa, focalizo uma das dimensões da identidade social: identidade de faixa etária na fala de informantes a partir de inquiridos da cidade de Salvador do *Projeto Atlas Linguístico do Brasil*. A opção de se trabalhar com este corpus encontra-se no fato de este conter recursos linguísticos que revelam o estereótipo: “os tempos antigos eram sempre melhores” e que transmitem a construção, projeção e manutenção da identidade social de faixa etária.

Fundamentação teórica

Em sociedades industriais modernas, especialmente nos meios urbanos, o indivíduo interage em diferentes grupos e desempenha

diversos papéis, distintos conforme o contexto institucional. Portanto, o ser humano está no mundo da pessoa, enquanto "personagem de si", com sua consciência, direitos individuais e enorme liberdade de ação, e não mais diante da persona, "personagem do grupo", com papéis rigidamente pré-traçados pela sociedade em que vive. Desta forma, nas sociedades modernas, o indivíduo reveste-se/investe-se de múltiplas identidades, sendo inúmeros os traços disponíveis que permitem fundamentar atribuições de identidade social de faixa etária.

A relação da linguagem com a identidade social é tratada como não sendo direta, mas mediada pela compreensão que os interlocutores têm das convenções que regem o desempenho de certos atos sociais e stances pela compreensão dos interlocutores de como atos sociais e stances servem como recursos para a estruturação de identidades sociais particulares. Ser membro de um grupo social depende do conhecimento que os membros têm das convenções locais para a construção de identidades através de exibições de atos e stances. Atos e stances particulares têm associações convencionais que os ligam para formar identidades sociais particulares. Assim, a identidade social é concebida como um significado social complexo que pode ser destilado do significado dos atos e stances que a constitui.

Hoffnagel (1999, p. 93) expõe a importância de esclarecer que embora alguns atos e stances estejam intimamente associados com identidades sociais particulares, outros atos e stances constituem recursos para a construção de uma ampla variedade de identidades sociais. Assim, a referida autora menciona que algumas identidades são mais facilmente inferíveis de atos e stances (a identidade do professor no Brasil, por exemplo, ser inferível do ato de fazer uma pergunta que testa o conhecimento, ou a identidade de uma pessoa

de status inferior ser inferível de um stance de atenção e acomodação em comunidades tradicionais de Samoa). Isto é, a relação entre linguagem e uma identidade particular não é um simples mapeamento de formas linguísticas aos significados sociais.

Para a referida autora, as dimensões situacionais (os atos, stances etc.) são ligadas através do que ela chama de valências sócio-culturais (expectativas, preferências, normas sociais). A realização de qualquer dimensão (como, por exemplo, a indexação linguística de um stance particular) pode invocar ou requerer, por membros de comunidades particulares, outras dimensões situacionais culturalmente relevantes.

Segundo mostra Hoffnagel (1999, p. 93), é neste sentido que stance pode ser visto como um componente da identidade social. Ela nota que de um lado, pode-se considerar stances afetivo e epistêmico como perspectivas independentes de identidades sociais que membros de uma comunidade esperam daqueles que têm essas identidades. Outra maneira seria de vê-los, não como sendo fora da categoria de identidade social. Assim, eles não apenas apontam para uma identidade social, mas ajudam a constituir aquela identidade.

Neste sentido, a identidade de um indivíduo particular é composta por múltiplos elementos ou atributos que emergem na interação social. Identidade, portanto, não é categórica, nem é fixa, tendo em vista que um indivíduo, dependendo do que está fazendo (a intenção) e de com quem está interagindo, pode destacar aspectos diferentes relacionados à faixa etária, à classe social, ao sexo, à profissão etc., numa dada situação. Em outras palavras, o indivíduo pode agir, atribuindo maior ênfase ao fato de ser jovem, ou de ser feminino ou ainda de pertencer à classe média. E essa atribuição de maior ou menor ênfase dependerá, em parte, do interlocutor real ou virtual com quem o falante/escritor está negociando sua identidade.

Conforme Preti (1991, p.75), existe no Brasil e praticamente em todo o mundo o aumento preocupante da população idosa. A respeito dessa situação, longe de os idosos merecerem uma maior atenção da comunidade, o que se nota é que a idade vem constituindo-se, cada vez mais, num fator crescente de discriminação social. A linguagem dessa faixa etária apresenta marcas específicas que podem ser vislumbradas nos campos prosódico, sintático, léxico e, sobretudo, discursivo ou conversacional. É nesse último campo – discursivo ou conversacional – que será evidenciado o estudo da categoria tempo no discurso dos idosos.

Considerando-se a questão da faixa etária, é possível afirmar que, a linguagem dos idosos pode ser estudada em três perspectivas que mantêm pontos de ligação e não são estáticas: a de caráter cultural, social e psicológico individual. Na perspectiva de caráter cultural existe a concepção de que os idosos devem ter um papel específico na sociedade em que vivem, de acordo com a tradição cultural a que pertencem; na segunda perspectiva, a de caráter social, há a visão de que a sociedade possui uma postura em relação aos idosos e, de acordo com ela, processam-se as relações sociais entre os idosos e os demais grupos etários; e por último, na perspectiva de caráter psicológico individual, encontramos a ideia de que uma pessoa é tão velha quanto imagina ser.

Considerando-se a questão da faixa etária, é possível afirmar que, em geral, o envelhecimento afeta sua condição de relacionamento social pela linguagem. Assim, as causas de natureza física, decorrentes da idade, que interferem, de maneira às vezes decisiva, nas atividades de pessoas mais maduras, quer sobre sua vida exterior, quer sobre suas reações psíquicas, seu poder de reflexão e análise, atingem consideravelmente sua capacidade comunicativa e receptiva e, por consequência, a própria habilidade conversacional.

Segundo Preti (1991, p.57), em geral pode-se dizer que o levantamento das características peculiares à fala das pessoas mais maduras, nos diversos níveis de análise, mostra que as diferenças básicas entre essa linguagem e a dos falantes mais jovens residem muito mais na intensificação das características comuns a ambos, do que propriamente nos traços específicos. É o que ocorre com as repetições e suas várias espécies, como os anacolutos, com as parentéticas e, sobretudo, com as pausas, as hesitações e as autocorreções.

Conforme procura demonstrar Preti (1991, p.102), a linguagem dos idosos apresenta interferência de fatores naturais, psicofísicos (maior lentidão das reações na comunicação ativa ou receptiva, os problemas de audição e memória) e a outros de natureza socio-cultural, como a situação estigmatizada dos velhos na sociedade contemporânea, o que lhes acarreta uma insegurança manifestada em todos os atos de sua vida e, muito particularmente, no seu discurso. Mas, estas variações dos processos de repetição e nas autocorreções – que interferem na fluência do discurso de pessoas mais velhas – são mecanismos estratégicos que elas utilizam para compensar problemas de disfluência que ocorrem ao nível prosódico e para os quais esses falantes não têm solução, assim tais recursos permitem aos idosos sustentar o andamento da conversa, isto é, apesar de tudo, seu discurso é levado adiante.

Preti (1991) apresenta, em seu trabalho, o resultado de uma pesquisa com falantes acima de 80 anos, “os Idosos Velhos”, limitando as citações de sua obra a apenas um diálogo entre dois informantes (de sexo feminino – 85 anos e de sexo masculino – 81 anos), apesar de ter feito 25 entrevistas sobre os temas: vestuário e diversões. Assim, o autor subdivide os idosos em: os “idosos jovens” com 60 a 80 anos, e os “idosos velhos” com mais de 80 anos, faixa etária a partir da qual é mais frequente a consciência da velhice.

Os lapsos de memória constituem um dos problemas mais importantes para a perda do ritmo normal na fala de pessoas mais velhas juntamente com a rememoração do passado que faz parte da própria organização do discurso do idoso e é feita por meio de vários tipos de informação, que vão desde as datas constantemente citadas para situar o que os falantes chamam de “nosso tempo”, até as indicações de lugares, menção a objetos, valores monetários, marcas comerciais, pessoas, instituições, acontecimentos públicos situados no passado. Essas informações pertencem à história da vida de cada um dos falantes; em geral trata-se de uma experiência compartilhada por ambos e, às vezes, podem ser citadas incompletamente, porque pressupõe o conhecimento do ouvinte.

As informações sobre o passado, que transparecem constantemente no discurso do idoso, muitas vezes são expressas por um léxico em que aparecem vocábulos, expressões, estruturas formulaicas, formas de tratamento, relacionados com sua época. Neste sentido, podemos dizer que as categorias espaço e tempo podem transparecer nas seguintes marcas lexicais: arcaísmos (utilização de vocábulos, formas de construções frasais que saíram do uso na língua corrente e nela refletem fases anteriores nas quais eram viventes), arcaísmos gírios (vocábulos que têm referentes limitados no tempo e oferecem, não raro, sérias dificuldades de compreensão para os ouvintes mais jovens, podendo ter significados diversos em outras épocas e lugares), expressões formulaicas (são as frases-feitas, provérbios, refrões, expressões que, muitas vezes, remontam à sua infância e a melodia e a rima que, não raro, as acompanham, favorecem a permanência na memória) e as formas de tratamento (que constituem um dos índices sociolinguísticos mais expressivos, para evocar as relações sociais entre falante/ouvinte).

Embora haja algumas marcas lexicais do tempo, na fala das pessoas mais velhas especialmente, é preciso reconhecer que nem por isso essa linguagem se tornou ininteligível aos mais jovens, mesmo porque os próprios idosos se encarregam de buscar artifícios para explicar os arcaísmos, as expressões formulaicas fora de uso, a gíria de seu tempo. E são esses artifícios que constituem precisamente as marcas mais expressivas da linguagem desse “grupo social”.

O passado como fonte tópica, como regulador da estrutura tópica discursiva, pode fornecer outras pistas para a compreensão da linguagem dos idosos. De fato, fatores culturais agem sobre esses falantes, levando-os a estruturarem seu discurso dentro de parâmetros diversos dos realizados pelos falantes de outras faixas etárias. Preti (1991, p.110) mostra que o estudo da topicalidade no discurso, de certa forma, lembra a própria intuição popular que costuma estigmatizar alguns hábitos linguísticos dos falantes idosos, classificando-os de “conversa de velhos”, pelas constantes remissivas ao passado, seguindo o estereótipo (“no meu tempo”...). Tal aspecto será observado em quatro inquéritos (093/1, 093/3, 093/7 e 093/8) da cidade de Salvador do Projeto ALiB – empreendimento de grande amplitude, de caráter nacional, em desenvolvimento – que tem por meta a realização de um atlas geral no Brasil no que diz respeito à língua portuguesa, desejo que permeia a atividade dialetal no Brasil, desde começo do século XX e ganha corpo nesse final/comoço de milênio, a partir de iniciativa de um grupo de pesquisadores do Instituto de Letras.

Com tal concepção, buscou-se o caminho de uma metodologia que permitisse alcançar o alvo colimado, para o conhecimento da qual se destacam: a rede de pontos, o perfil dos informantes, os questionários linguísticos e a realização de inquéritos linguísticos experimentais.

Para recobrir todo o país estabeleceu-se uma rede constituída de 250 localidades, distribuídas por todo o território nacional,

levando-se em consideração a extensão de cada região, os aspectos demográficos, culturais, históricos e a natureza do processo de povoamento da área.

Diferente do que tem sido feito tradicionalmente em trabalhos de natureza dialetal, não se consideram prioritários critérios como antiguidade e grau de isolamento com relação a centros mais desenvolvidos na região, incluindo-se, assim, cidades de grande e médio porte e, inclusive, todas as capitais, à exceção apenas de Brasília (Distrito Federal) – em vista da data de sua criação – e Palmas, capital do recém-criado Estado de Tocantins, cidade ainda em formação, sem habitantes nela nascidos.

Foram, ainda, consideradas questões referentes aos limites internos e internacionais e analisados os pontos sugeridos por Antenor Nascentes (1961) em *Bases para a elaboração do Atlas Linguístico do Brasil*, os quais, reconhecida a pertinência, foram mantidos.

O perfil dos informantes procura atender a questões espaciais, por isso são filhos da localidade pesquisada e de pais também da área, mas também inclui o controle de variáveis sociais tais como idade, sexo e escolaridade. O número total atinge a casa dos 1100 informantes, distribuídos equitativamente por duas faixas etárias – 18 a 30 anos e 50 a 65 anos – e contemplando os dois sexos.

Nas capitais de Estado são acrescentados mais quatro informantes de nível universitário, observadas as mesmas correlações de sexo e faixa etária. Quanto à escolaridade, devem ser alfabetizados, tendo cursado, no máximo, até a quarta série do ensino fundamental, salvo o que já se disse de referência às capitais, e possuidores de uma profissão definida, que não requeira grande mobilidade e que se encontre inserida no contexto social local.

Na impossibilidade de se documentarem três diferentes faixas etárias, o que acarretaria um aumento de custos, optou-se pelo registro de informantes de faixas mais distanciadas. Tal opção procura atender às possibilidades de melhor confronto entre usos por diferentes faixas etárias e, também, propiciar a análise da variação e da mudança linguísticas.

Como se vê desse breve perfil, há o interesse de buscarem-se as relações língua-fatores sociais como forma de responder-se a questões geolinguísticas da realidade atual.

De referência ao questionário linguístico deliberou-se pela aplicação de três tipos de questionários direcionados, especificamente, cada um deles, para os aspectos: (a) fonético-fonológico – 159 perguntas, às quais se juntam 11 questões de prosódia; (b) semântico-lexical – 202 perguntas; e (c) morfossintático – 49 perguntas.

A esses três tipos de questionários, acrescentam-se: questões de pragmática (4), temas para discursos semidirigidos – relato pessoal, comentário, descrição e relato não pessoal –, perguntas de metalinguística (6) e um texto para leitura – a “Parábola dos sete vimes”.

Dos questionários, publicou-se uma primeira versão, em 1998, a fim de atender a solicitações de pesquisadores interessados em conhecer e testar esse instrumento da metodologia do ALiB e propiciar as aplicações de caráter experimental previstas e realizadas em diferentes pontos do país. A partir do que revelaram esses inquéritos procedeu-se a uma análise crítica e à reformulação dos questionários com vistas à elaboração da versão final a ser aplicada em todo o território nacional. Essa versão foi publicada pela Universidade Estadual de Londrina, em 2001.

A análise da relação linguagem e identidade social de falantes do Projeto ALiB será feita na base dos postulados teóricos expostos

acima e com base na análise de quatro inquéritos da cidade de Salvador, a partir do exame de narrativas em função das necessidades da interação verbal, considerando os próprios valores e os do ouvinte ou audiência. Enfim, nos esclarece Preti (1991, p.100) que sendo um artifício que se vale fundamentalmente da categoria tempo, as narrativas demonstram o quanto a vida dos falantes mais velhos permanece centrada no passado. Buscando no arquivo da memória fatos para ilustrarem suas ideias, os “idosos velhos” vão acumulando uma preciosa documentação da longa “viagem no tempo” a que costumam entregar-se durante a conversação.

Procedimentos metodológicos

Para este trabalho adota-se a nomenclatura marcadores temporais para referir-se a palavras indicadoras de circunstância relativa a participantes localizáveis no tempo apresentada por Ilari (2001). Assim, nas análises serão abordados dois critérios: o estrutural e o semântico.

No plano da estrutura, tais marcadores podem apresentar-se em dois grandes grupos identificados com as seguintes denominações: marcadores temporais de estrutura pontual, constituídos apenas de uma palavra – o que seria denominado advérbio, na nomenclatura de Ilari (2001) – como em: “[...] Hoje se chama blache, no meu tempo era ruge [...]”. (Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/8 – linha 998) –, e marcadores temporais de estrutura fraseológica, constituídos de mais de uma palavra – o que seria denominado locução adverbial e oração temporal, na nomenclatura de Ilari (2001) – como em: “[...] Hoje em dia se chama travessa, mas no meu tempo chamava passedêra” (Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/8 – linhas 1005-1006) e “INF.:

– Juntos, a gente ... é meio difícil, qué dizê, a gente fica pôco tempo junto, um vai vê a namorada, outro sai. Que cada um tem as suas coisas. Mas quando estamos juntos, nós conversamos sobre as coisas que tão acontecendo no mundo, no Brasil. O que é que a gente pensa, como ... as dificuldades que eles têm, que eu tenho, né, no mundo atual, de tudo” (Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/8 – linhas 1231-1236).

No plano do conteúdo, os marcadores temporais serão classificados e analisados, levando em consideração a proposta de Ilari (2001) que os apresenta como estrutura especificamente temporal (cuja nomenclatura adotada neste trabalho será a de temporal simples como, por exemplo, em: “INF.:

– Vou me impanturrá, que eu adoro caruru (rindo). Beber todas que tivé direito porque eu pôco bebo. Então, uma vez na vida ... então eu vou beber todas que eu tivé direito. Passiá, curtí, ouvi música, batê papo. Enfim, vai sê um lazê maravilhoso se dê tudo certo”. (Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/8 – linhas 1373-1376)

E como estrutura com ancoragem de referência (cuja designação será a de temporal referencial como, por exemplo, em: “INF.:

– o momento que eu tava vivendo, foram dois momentos bem diferentes, um era jovem, o outro era já mais madura. Quando eu tava começando a vida, ispectativa toda em cima, o pensamento de jovem e tudo. A outra eu já tava mais madura.” (Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/8 – linhas 1491-1494).

ANÁLISE DO CORPUS

Os inquéritos gravados pelo Projeto ALiB se desenvolvem sempre na presença de uma audiência, constituída por um inquiridor e um auxiliar. Nessa situação, é preciso ter presente que as circunstâncias desse diálogo pela audiência não poderão refletir uma conversação absolutamente natural, o que só ocorreria se a

gravação tivesse sido secreta. Mas, apesar disso, tratando-se sempre de diálogos longos, com o desenvolvimento da gravação, em geral, a conversação ganha sempre mais naturalidade.

Quando se fala em discurso do idoso, refere-se àquele praticado por um grupo de minoria que tem seus problemas e necessidades, muitos dos quais são de fundo social, refletidos na comunicação. Essa perspectiva permite ligar o fenômeno do envelhecimento a uma linha de análise sociolinguística, como se tem feito para o estudo de grupos diferenciados por características socioculturais, psicofísicas, étnicas ou geográficas.

Entender, porém, a linguagem dos idosos como uma variante sociolinguística, implica uma generalização do grupo de idosos, difícil de se justificar, dado os problemas sociais que conduzem à indefinição do papel do idoso, mormente na sociedade contemporânea. Apesar disso, pode-se afirmar que existe um permanente estado de auto-adaptação dos idosos aos novos tempos, escapando da marginalização e identificando-se, tanto quanto possível, com os mais moços. Sua linguagem não está ausente desse processo e esse parece um ponto importante, pois os pesquisadores não se devem deixar levar pela expectativa de que a fala dos idosos seja mais uma relíquia histórica. Um exemplo de como se manifesta essa linguagem dos idosos pode ser visto no exemplo 1:

Ex.:1:

QUESTIONÁRIO MORFOSSINTÁTICO

INQ. – E... como era essa cidade, antigamente, em termos de festas?

INF. – Ah... era uma aligrira..., era.. era... Salvador tinha..., ói, cumeçarra a festa in oito de dezembro, ia até carnaval. Era: Conceição, é... lavagem do Bomfim, Ribêra, Santa Luzia, é.... Itapuã, êh... Salvadô era só Carnaval, era só festa.

INQ. – E hoje é...

INF. – Nã... nã... não! Hoje... hoje ainda ixiste isso ma mas era festa mermo.

INQ. – Han, han.

INF. – Hoje ixiste mas pur uma questão de... é... é resido de tudo isso

INQ. – Um, hum.

INF. – mas... num era como as festa de antigamente não, né?

INQ. – Cer..., não.

INF. – Salvadô era... era muita fes... Cêis alcançaram isso, não, né?

INQ. – Não, eu nem era... eu não sou daqui não

INF. – Cê ná daqui não, é?

INQ. – Não

INF. – Cê é de onde?

INQ. – Eu sou de... Rio de Contas, da região de Rio de Contas.

INF. – Ah, sim! Mas você já oviu falá que.. que Salvador era... era muito... era só...

INQ. – Êh... festa, né?

INF. – Era só festa

INQ. – Era lavagem não sei de quê...

INF. – Lavage do Bonfim, era tudo lavage, lavage do beco, lavage do beco de Maria paz... do lugar que quiria... êh... baiano, baiano minha filha, essa colocação qu'eu fiz que... o pessoal de Salvadô a gente chama de baiano, êh... êh... era só festa, festa, festa, festa... era... era muito isso mermo...

INQ. – Um. Hum.

INF. –...mas depois eu parei. Carnaval!

INQ. – Um, hum.

INF. – Carnaval vocês ainda tão aí, né, tão pegano o carnaval, mas o carnaval tá...

INQ. – (risos) Eu num fico no carnaval, eu viajo.

INF. – Êh... eu tamén, eu tamén já... já... saturei do carnaval. E carnaval você ia pra rua, você brincava o carnaval mermo, hoje... o pessual lotiô a avenida se você num tivé dinhêro pa... pa comprá um bróco, você num disfruta carnaval. Qué dizê, nego inventó o... o... pipoca, mas o pipoca, praticamernte, fica maginalizado.

INQ. – Um, hum.

INF. – Num tem, acabô o carnaval pra... porque se você... nego pegô a avenida e... e... lotiô.

INQ. – Um, hum.

INF. – Né, cum os bloco e tal... e..., qué dizê, eu num tenhu nada contra isso, não, mair...perdeu aquele... aquela característica daquele carnaval qu'eu... qu'eu vivi... e..., ah, bom, num tô dizeno que agora seja ruim, né, tá bom também, né, muito bom mermo.

INQ. – Mas já foi melhor, né?

INF. – Mas já foi..., ó..., veja bem, foi um época boa, agora tá bom também, tá bom, vocês aí que brinca carnaval sabe que o carnaval tá... tá bom. Mas num é um carnaval mais... pra mim saturô o carnaval, carnaval... eu caio fora. (Projeto ALiB/Salvador – IQT: 093/7).

Abordando um assunto de natureza rememorativa (o carnaval de antigamente e de hoje), o informante demonstra uma preocupação bem marcada ao longo do diálogo de esclarecer fatos, especificar coisas, rememorar locais, cujos referentes estão comprometidos com o tempo passado, revelando a identidade social de faixa etária mais avançada.

Em seu discurso, o informante apresenta uma comparação de caráter temporal em relação às festas por meio de estrutura fraseológica e pontual que remetem ao passado como “in oito de dezembro” e “antigamente”, respectivamente, juntamente com estruturas pontuais do presente como *hoje* e *agora*. Dessa forma, ele explica que antes as festas eram melhores porque as pessoas se divertiam mesmo sem dinheiro e hoje só é possível desfrutar do carnaval se tiver dinheiro.

Do ponto de vista semântico, essas ocorrências de marcadores temporais referem-se ao momento ou período situado na escala do tempo. No que se refere a sua ancoragem no discurso, existem ocorrências de marcador temporal simples, por não necessitar fazer relações referenciais no discurso para situá-lo no tempo. A temática da comparação passado x presente, também, está presente no exemplo 2:

Ex.: 2:

DISCURSO SEMI-DIRIGIDO

INF. – você vê o seguinte, uma doença, o câncer e outras...viu, intão o quê que acontece? Tudo isso éh... éh... são coisas que tão se passano cumigo e tal e que... eu.. eu tô convicto! E...u... eh... minha pressão, eu como, mei-dia, salada, de noite, salada antes eu tomava uma sopa, mas agora num tô tomano, a proteína que'u éh hé castanha do Pará, né isso? Éh... agora, aqui, que ela olhô na... na... numa rivista aí, uns livro que'u compro que... que... castanha, castanha não, éh... amêdoa tem bastante...

INQ. – Proteína?

INF. – É... tem um nutriente aí bom e tal que'u tô cumeno mair... é assim se eu vô in algum lugar, se você me chama pa almoçá in sua casa, qualquer coisa eu chego lá e fico calado, bico as coisa, assim e tal, divagazinho, sem dizê coisa nenhuma, não precisa dizê a ninguém que... que... que isso aquilo ô aquilo ôto pa pudê num se torná... um chato! Porque você termina ganhano inimigos, mas se você me chama, antigamente eu num ia não porque cê come carne... num sei o quê, pá pá pá..., você tá se invenenano... a coisa da teoria inicial das coisa, né?

INQ. – Á, han.

INF. – Mas, hoje eu já sei respeitá, né? Você qué cumê carne? Coma!

INQ. – Á, han.

INF. – Coma, problema seu. Se você um dia descobrir que isso é prejudicial à saúde, tudo bem. Se não..., tudo bem, né. E... e assim vai, mas é isso exatamente que... isso. (Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/7)

Essa característica de lembrar do passado não está ausente da linguagem de falantes de outras faixas etárias, pois todos têm um passado a que se referir, mas ganha uma projeção muito especial, na fala dos idosos que relata o passado e o projeta a todo o momento em seu presente, o que é uma grande marca da identidade social de informantes com a faixa etária mais avançada.

A utilização de marcadores temporais de estrutura pontual,

como *antes, agora e antigamente*, ordenam temporalmente o discurso no sentido da relação *passado x presente*. Tais estruturas apresentam uma referência ao momento ou período situado na escala do tempo e podem ser consideradas como temporal simples por não conterem relações referenciais no discurso para situá-lo no tempo.

A referência ao passado também está presente no exemplo a seguir:

Ex.: 3:

QUESTIONÁRIO SEMÂNTICO-LEXICAL

INQ. – Certo. E aquilo que as mulheres usam no rosto pra ficar corada?

INF. – Eh... É "brash".

INQ. – Sim. E a senhora conhecia isso por outro nome... Antigamente?

INF. – Ruge.

INQ. – Ah...

INF. – Era.

INQ. – Era... Mas, hoje, não chamam...

INF. – Não... Agora é "brash".

INQ. – (inint)

INF. – Eu levei é muito tempo pra sabê que é "brash" eu conhecia como rouge. (risos).

(Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/7)

A rememoração do passado faz parte da própria organização dos idosos, está presente também no inquérito a seguir:

EX.: 4:

QUESTIONÁRIO SEMÂNTICO-LEXICAL

INQ. – E aquilo que as mulheres passam no rosto, assim oh, nas bochechas, como é que se chama?

INF. – Hoje em dia se chama blush, no meu tempo era rouge. (risos)

INQ. – Olha! Hoje a coisa tá mudada.

INF. – Hoje chama blush, no meu tempo era rouge. (risos).
(Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/8)

Curiosamente, podemos reparar que esses dois últimos depoimentos das duas informantes, extraídos da pergunta 191 do questionário semântico-lexical, que espera como possível resposta o item lexical *rouge*, são terminados com o riso, indicado na transcrição grafemática entre parênteses, a percepção de estar envelhecendo causa, dentre outras manifestações, o riso, provavelmente porque o informante já espera que o fato de conhecer e usar um item lexical arcaico provocará riso no seu interlocutor. Nos referidos exemplos, a organização do discurso se dá a partir da utilização dos marcadores temporais pontuais *agora e hoje* e fraseológicos *hoje em dia e no meu tempo*. É interessante notar que a utilização desses recursos temporais também está presente na linguagem de informante da faixa etária 1, sendo feita por meio de vários tipos de informação, inclusive o de lembrar do passado para fazer uma crítica social do presente, como demonstra o exemplo 5.

Ex.: 5:

QUESTIONÁRIO MORFOSSINTÁTICO

INQ. – Como era essa cidade antigamente, né? Assim se você pensar nas festas. Como era?

INF. – Em Santo Amaro?

INQ. – Não, aqui mesmo em Salvador.

INF. – Era muito diferente de agora, né? Antigamente tinha carnaval mesmo, usava máscara no rosto. O carnaval de antigamente era muito bom, né? (Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/1).

A crítica social se faz presente a partir do momento em que o informante da faixa etária 1 (26 anos) deixa claro que antes o carnaval era melhor, deixando entender que o carnaval no momento em que o inquérito foi realizado não era tão bom.

No caso do exemplo 5, a relação passado x presente poderia ser traduzida ao longo da conversação por sentimento de ordem positiva, enaltecendor da sociedade antiga: o uso da fantasia no carnaval. Dessa forma, direta ou indiretamente, o exemplo 5 procura introduzir essas e outras virtudes de ontem, opondo-as clara e implicitamente, aos defeitos da sociedade de hoje: não se fazem mais carnavais como os de antigamente.

O informante utiliza estrutura pontual do passado, como *Antigamente*, para fazer um paralelo com o presente através da utilização da estrutura pontual agora. Do ponto de vista semântico, as ocorrências de marcadores temporais em evidência referem-se ao momento ou período situado na escala do tempo. Nesse sentido, em relação ao tipo de ancoragem, pode ser percebido, seguindo a fundamentação teórica de Ilari (2001) que existem marcadores temporais simples, por não necessitar fazer relações referenciais no discurso para situá-lo no tempo.

O passado do informante também se encontra no exemplo a seguir, funcionando como pano de fundo para a revelação de seu modo de pensar sobre as festas na cidade.

Ex.: 6:

QUESTIONÁRIO MORFOSSINTÁTICO

INQ. – Como era esta cidade, antigamente, em termo de festas?

INF. – Ah, já foi bom. Agora, tá acabano as festa.

INQ. – Por quê?

INF. – Porque, com a mudança do, do governante, tá acabano as festa.

INQ. – Sim. E, assim, como era?

INF. – Por exemplo, na Festa da Conceição, antes de, de dezembro...

INQ. – Hum.

INF. – Eh, a gente tinha entorno de duzentas e cinquenta barraca.

INQ. – Hum.

INF. – Na festa.

INQ. – Hum.

INF. – Eh, hoje tem uns cinquenta, quarenta barraca.

INQ. – Certo.

INF. – Isso se reduziu muito.

INQ. – Ham.

INF. – Eh... Tínhamos um parque...

INQ. – Ham.

INF. – de diversão que era montado, todo ano, na festa.

INQ. – Na festa.

INF. – Hoje, num existe mais o parque, porque o Governo num dexa.

INQ. – Ham.

INF. – (inint).

INQ. – Hum.

INF. – Certo? Eh... em otras festa mais, por exemplo, a Festa do Rio Vermelho, que era pa abri as barraca uma semana antes da festa. Hoje, tá botano as barraca dois dia antes de começá a festa.

INQ. – Hum.

INF. – Então, isso tudo tá, tá afastano. (Projeto ALiB/SSA – IQT: 093/3)

Nesse caso, o informante faz com que, por meio do discurso, a sua experiência surja e seja relatada. Assim, ele comenta sobre organização das festas de rua, que envolve número de barracas e a existência de parque, comparando o passado ao presente, através dos marcadores temporais de estrutura pontual *agora* e *hoje* e de estrutura fraseológica *antes de dezembro*.

Nesse sentido, a localização no tempo expressa pelas sentenças da língua é basicamente o resultado de uma construção. Essa construção envolve também os marcadores temporais pontuais e fraseoló-

lógicos e, eventualmente, informações que se busca em lugares bem determinados do contexto. Dessa forma, pode ser percebido que os idosos lembram e dão expressão às suas lembranças. O papel da memória é tradicionalmente valorizado entre os mais velhos, assim como suas lembranças constituem patrimônio coletivo.

Como explica Moita Lopes (2002, p. 64), o próprio viver de cada um influencia a produção do discurso e, paralelamente, a sua interpretação, pois “vida e histórias de vida estão inseparavelmente ligadas numa construção contínua de significados e sentidos”.

Do ponto de vista psicológico, essa diferença entre o fato vivido no passado e a sua rememoração no presente foi bem analisada por E. Bosi (1983, p.17), apoiada nas ideias de Halbwachs (1925 e 1950):

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor (E. BOSI, 1983, p.17).

Diante do exposto, vale salientar que o discurso dos idosos não difere fundamentalmente daquele dos falantes de outras faixas etárias, no que se refere à utilização das narrativas conversacionais. No entanto, elas se apresentam com grande frequência no contexto interacional, dada a tendência natural das pessoas idosas de se tornarem contadoras de histórias e de estabelecerem comparações entre passado e presente.

Observa-se que esses falantes, no sentido de valorizarem “seu tempo” ou de se mostrarem integrados na sociedade em que vivem, escolhem com habilidade o inusitado de suas narrativas e avaliam

seus pormenores em função das necessidades da interação verbal, considerando os próprios valores e os do ouvinte ou audiência.

Enfim, utilizando-se da categoria tempo, o discurso dos idosos demonstra o quanto a vida desses falantes permanece centrada no passado. Buscando no arquivo da memória fatos para ilustrarem suas ideias, as pessoas da faixa etária 2 vão acumulando uma preciosa documentação da longa “viagem no tempo” a que costumam entregar-se durante a conversação.

Considerações finais

Neste artigo procuramos mostrar como os recursos linguísticos, utilizados na atividade discursiva falada, constroem, mantêm e projetam a identidade de faixa etária em inquiridos da cidade de Salvador do *Projeto Atlas Linguístico do Brasil*.

Em vista do exposto, quisemos demonstrar que a identidade de faixa etária depende basicamente da categoria tempo, pois esta atua nessa linguagem como um elemento ordenador na elaboração do discurso, manifestando-se em dois pólos – o *antes* e o *agora*, com forte participação do primeiro, mais vivenciado, o que permitiu uma análise mais dirigida do segundo – visando às oposições desejadas entre passado e presente típicas dos discursos pertencentes a uma faixa etária mais avançada, mas também inseridas no repertório linguístico de informantes mais jovens (faixa etária 1).

Referências

- BOSI, Ecléa. 1983. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 1986. *Identidade e Etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- COMITÊ NACIONAL DO PROJETO ALiB. 2001. *Atlas Lingüístico do Brasil: Questionário 2001*. Londrina: Ed. UEL. 47p.
- FAIRCLOUGH, Norman. 2001. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- HOFFNAGEL, Judith Chambliss. 1999. A emergência de identidades na atividade discursiva falada e escrita. In: MOURA, Denilda (Org.). *Os múltiplos usos da língua*. Maceió: [s.n.].
- ILARI, Rodolfo. 2001. *A expressão do tempo em português*. São Paulo: Contexto.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo. 2003. *Discursos de Identidades: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família*. Campinas: Mercado de Letras.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo. 2002. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas: Mercado de letras.
- NASCENTES, Antenor. 1958-1961. *Bases para a elaboração do atlas lingüístico do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa.
- OCHS, Elionor. 1996. Linguistic resources for socializing humanity. In: GUMPERZ, Jonh; LEVINSON, Stephen. (Org.). *Rethinking linguistic relativity*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 407-437.
- PRETI, Dino. 1991. *A linguagem dos idosos*. São Paulo: Contexto,

Submetido em: 28/05/2010

Aceito em: 22/10/2010

	COLOFÃO
Formato	15 x 21,5 cm
Tipologia	Georgia
Papel	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Papel Craft 300 g/m ² (capa)
Impressão	EDUFBA
Capa e Acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	300 exemplares

Referências

BRUNO, Lúcia. 1984. Memórias e experiências literárias de Nelson Rodrigues. São Paulo: T. A. Unesp.

FRANZONI, Carlos Rodrigues. 1986. Identidade e crise: o pensamento de Pessoa e a cultura cultural. São Paulo: Brasiliense.

GRUPO EDITORIAL DO PRÊMIO ALICE. 1984. Alice: o pensamento de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: UNESP, 1984.

FRANCO, Nelson. 1984. Identidade e crise: o pensamento de Carlos Rodrigues. São Paulo: Brasiliense.

HORTAL, João Chamisso. 1994. A identidade e a literatura de Carlos Drummond de Andrade. In: MORAIS, Danilo (Org.). Os múltiplos do Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: UNESP, 1994.

KLAR, Roberto. 1984. A identidade de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Unesp.

MOTA LOPES, Lúcia. 1984. O pensamento de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem crítica. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOTA LOPES, Lúcia. 1984. O pensamento de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem crítica. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOTA LOPES, Lúcia. 1984. O pensamento de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem crítica. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOTA LOPES, Lúcia. 1984. O pensamento de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem crítica. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOTA LOPES, Lúcia. 1984. O pensamento de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem crítica. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOTA LOPES, Lúcia. 1984. O pensamento de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem crítica. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOTA LOPES, Lúcia. 1984. O pensamento de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem crítica. São Paulo: Brasiliense, 1984.

