

# ESTUDOS

## Lingüísticos e Literários

Número 20 / setembro 1997



Programa de Pós-Graduação  
em Letras e Lingüística  
Universidade Federal da Bahia

# ESTUDOS

Lingüísticos e Literários

Estudos Lingüísticos e Literários, nº 20, Salvador, Programa de  
Pós-Graduação em Letras e Lingüística, Universidade  
Federal da Bahia, setembro 1997, 116p.  
15,5 x 22,5 cm.

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

CDU 8 (05)

**ISSN 0102-5465**

# ESTUDOS

## Lingüísticos e Literários

Número 20 / setembro 1997



Programa de Pós-Graduação  
em Letras e Lingüística  
Universidade Federal da Bahia



# ESTUDOS

## Linguísticos e Literários

Número 20

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

Universidade Federal da Bahia  
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

### Cordenador do PPGLL

Celia Marques Telles

### Editor

Celina Scheinowitz

### Co-Editor

Evelina Hoisel

### Conselho Editorial

Lígia Guimarães Telles (UFBa)  
Luiz Antônio Marcuschi (UFPe)  
Maria da Conceição Paranhos (UFBa)  
Regina Zilberman (PUC/RS)  
Rosa Virgínia Mattos e Silva (UFBa)  
Serafina Pondé (UFBa)

### Assessoramento Editorial

Conceição Torres (UFBa)  
Jacques Salah (UFBa)  
Robélia Cabral (UFBa)

### Projeto Gráfico / Editoração

Manoel Boullosa e Bete Capinan

## UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

### Reitor

Luis Fellipe Serpa

## INSTITUTO DE LETRAS

### Diretor

Evelina Hoisel

### Vice-Diretor

Iracema Luiza de Souza

Programa de Apoio a Publicações Científicas

SCVPR



CNPq



FINEP

INSTITUTO DE LETRAS  
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Campus de Ondina, CEP 40.170-290,

Salvador, Bahia, Brasil

Telefone: (071) 336-0790

Fax: (071) 336-8355

E-MAIL: PGLET@UFBA.BR

## SUMÁRIO

<b>O movimento da escritura (À maneira de Introdução)</b>	<b>7</b>
Elizabeth Hazin	
<b>Manuscritos: para que servem</b>	<b>11</b>
Luiz Fagundes Duarte	
<b>Percorrendo os manuscritos de Elizabeth Bishop: A plasticidade do pensamento</b>	<b>21</b>
Sílvia Maria Guerra Anastácio	
<b>La reescritura como programa estético</b>	<b>27</b>
Élida Lois	
<b>Manuscritos de <i>Magma</i> e a obra de Guimarães Rosa</b>	<b>37</b>
Maria Célia de Moraes Leonel e Edna Maria F. S. Nascimento	
<b>Busca por singularidade</b>	<b>45</b>
Cecilia Almeida Salles	
<b>A reescritura como gênese da poética de Murilo Rubião</b>	<b>55</b>
Maria do Rosario Valencise Gregolin	
<b>A definição das imagens em Deus e o Diabo na Terra do Sol</b>	<b>65</b>
Josette Monzani	
<b>Filologia e genética</b>	<b>79</b>
Giuseppe Tavani	
<b>A filologia e a crítica genética a serviço da interpretação do texto editado</b>	<b>97</b>
Philippe Willemart	
<b><i>O Dote de Mathilde</i>, conto inédito de Arthur de Salles: considerações sobre o em se fazendo do texto.</b>	<b>105</b>
Elisabeth Baldwin	

## O movimento da escritura (à maneira de Introdução)

*Se vogliamo che tutto rimanga com'è,  
bisogna che tutto cambi.*

(Giuseppe Tomasi di Lampedusa)

Dos depoimentos conhecidos de artistas plásticos e escritores, é possível depreender que — para eles — criar é quase como trazer à tona algo que já existe, ou melhor, algo que a partir de um determinado instante passou a existir para eles. O artista ou o escritor é aquele que intermedeia a passagem do caos indiferenciado à organização estética, aquele que faz com que tudo se transforme, enfim, naquilo que tudo é.

Assim, para Michelângelo, esculpir significava livrar de seu excesso a figura já inscrita na pedra, proposição cuja lógica é idêntica à que perpassa as palavras de Braque: “Quando começo, parece que meu quadro está do outro lado, somente coberto por essa poeira branca, a tela. Basta que eu espano. (...) Quando tudo fica limpo, o quadro está terminado”. Seguindo o mesmo fio de pensamento, Guimarães Rosa afirmaria em uma entrevista: *quando eu escrevo é como se eu quisesse pegar uma coisa que já existe. Eu não posso trair essa coisa. A criação de minha obra é uma tradução de uma coisa que eu não vejo*. Cito, ainda, Aragon — *Não escrevo, leio* — acenando definitivamente à idéia de que algo preexiste à execução da obra, de que a mesma não surge do nada.

No entanto, texto algum — sobretudo, se inovador no plano da linguagem, como é bem o caso do de Guimarães Rosa — pode surgir de um golpe, emergir como um bloco maciço, tal qual se conhece, ainda que — como vimos — tudo comece por uma espécie de revelação. A fatura de um texto pressupõe um pano-de-fundo, bastidores, a oficina em que são trabalhadas as expressões, em que os vocábulos são gerados, e em que as peculiaridades formais vêm à tona.

O escritor começa a escrever e as palavras enchem a folha, numa tentativa de concretizar aquilo que, de certa forma, se lhe revelou no início. Ao final do processo, ele quase consegue. Digo quase, de vez que de certa forma, a obra nunca está terminada: o texto pronto não contém jamais a totalidade da revelação primordial. Os versos

*Testo o texto  
tecido frio a frio  
e sei que cedo  
apenas um milímetro do sonho.  
Por medo?  
nunca por medo.  
Por não saber dizer?  
nunca por não saber dizer.  
Por ser o sonho indizível?  
nunca por isso.*



*O sonho inteiro seria o sonho.*

*Texto é fenda*

*por onde vaza a cor mínima:*

*imensa gota brilhante*

*na ponta da língua.*

dão a medida exata de sua dimensão. A escrita materializa a revelação, substitui a idéia pelo tecido linguístico, o desejo por seu significante. Mas essa materialização é também a de uma falta que jamais se preenche e o texto representa uma impossibilidade que precede toda letra, ainda que a palavra aí exposta nada tenha de transparente.

É justamente essa incompletude que empurra o escritor, que o leva a modificar seu texto, a perseguir, mesmo sem saber o quê, a versão ideal, a verdadeira, a que não se concretizará nunca porque já nasce sob o signo da perda. Essa busca impossível de uma versão definitiva está no corpo mesmo de toda e qualquer escritura.

Leia-se o conto de Borges, intitulado "O espelho e a máscara". Ora, o que persegue o Rei — através das sucessivas versões da escritura do Poeta — senão a Verdade: a essência mesmo da representação da Batalha que vencera e que queria para sempre cristalizada pela escrita? E que outra coisa poderia significar o não repetir nunca o verso definitivo enfim escutado, senão que sua forma já alcançara a perfeição (e daí, a morte do Poeta)?

Ao iniciar-se o processo de escritura, o texto não existe para o autor senão como uma vaga nuvem que, à medida em que se esfuma, começa a revelar seu tecido linguístico. As sucessivas etapas atravessadas por um texto compreendem verdadeiro périplo verbal. Se levamos em consideração esse processo seguido por alguém que vai modelando lentamente sua linguagem, até dar-lhe a forma que finalmente vem a lume, poderemos ver no seu texto final o resultado de uma sucessão de textos que, em momentos diversos, ele conseguiu efetivar, aperfeiçoando-os a cada uma dessas vezes. O texto editado como que estabiliza a indisciplina cambiante do próprio dizer do autor, deixando os vestígios dessa "disciplinação" nos manuscritos. Toda emenda feita por um autor em seu próprio texto pressupõe uma reatualização do que foi dito no momento anterior, e a cada nova forma corresponde um novo conteúdo (ou vice-versa), processo resultante de cada releitura feita.

Acompanhando passo a passo, desde os primeiros ordenamentos daquilo que tenho chamado, aqui, de revelação, passando através das várias reescrituras, até a forma considerada definitiva, saberemos que vários momentos intermediários desaparecem, pois jamais chegam a ser realizados na escrita, permanecendo para sempre no limbo da mente de seu autor.

No livro escrito por Gregorio Neynes, intitulado *O caminho de Gilgamesh — vestígios para a reconstituição de um bailado*, através de aforismos é contada — metaforicamente — a trajetória de Gilgamesh, herói da Suméria. Na Introdução que faz ao livro, o autor descreve o material que examinara quatro anos antes: as

pegadas de um homem, fragmentos de argila onde se conservam impressos os vestígios de um bailado. Só que de tudo o que ele havia dançado (e esse tudo era de uma rara beleza), ficara tão-somente o que afetara a argila. Para reconstituir o bailado, diz, é preciso deduzir movimentos que não deixaram traço.

Não me ocorre no momento metáfora mais perfeita para expressar o que é possível entrever quando se examinam várias versões de um texto: a dinâmica entre a imagem elaborada mentalmente pelo escritor e sua realização gráfica. É preciso ter olhos ressuscitadores, lembra o autor acima citado, para restituir à superfície a trama subterrânea, para detectar a continuidade de um sentido sob a descontinuidade do fenômeno, para reconstituir um processo do qual restam apenas fragmentos, pegadas na argila.

A verdadeira escavação arqueológica que a inquirição da gênese de um texto representa encontra inevitavelmente em seu retro-percurso vazios lacunares, interrupções, interstícios não preenchíveis, correspondentes a etapas da composição que podem ser supostas, mas que foram como que abolidas, queimadas pelo criador. Nem tudo o que foi mentado, ou antes, muito do que foi mentado não se encontrara transposto para o papel, registrado, fixado de forma a possibilitar reconstituição artesanal dos possíveis estágios cumpridos pelo texto em seu fazer-se: muita coisa consumiu-se, ardeu na fornalha interior em que a forma procurou seus próprios caminhos, seu acabamento ideal.

Toda a tessitura de imaginações de linguagem, toda a gama psicológica de eleições e de rejeições inerentes ao processo criador, incorpora-se num bloco radicalmente elidido, inatingível, inconnhecível.

Assim, ao estudo de gênese escapam, inevitavelmente, algumas etapas, o que não impede que seja este um caminho seguro para a apreensão do processo seguido pelo escritor. Já que se deve conformar-se com a impossibilidade de resgatar por inteiro o movimento mesmo da escritura, que se procure, seja como for, tirar proveito desse inevitável, através da apreensão de sua própria metamorfose.

Assim, as versões diferentes, as múltiplas faces do texto, seriam em realidade momentos ou modos de ser da revelação primordial, cuja sobrevivência no texto final é referida por tantos estudiosos que se voltam para o tema da produção da escrita. Essa sobrevivência aponta na direção de que reescrever é, enfim, uma tentativa do autor de manter-se fiel ao que se lhe revelou em um certo momento. É preciso mudar, pois, mas para que tudo permaneça como é. Mudam os significantes para que o significado permaneça. Assim, a escrita — ponto de marca não ultrapassável — se constitui ao mesmo tempo em proximidade e distância. Nem invólucro, nem labirinto: limite.

Este número 20 da Revista *Estudos*, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, é inteiramente dedicado às questões genéticas e traz, assinados por onze autores de quatro países diversos, textos que enfocam — sob os mais diversos ângulos — a gênese da criação artística.

Elizabeth Hazin



## Manuscritos: para que servem

Luiz Fagundes Duarte

Universidade Nova de Lisboa

### Resumo

As nossas bibliotecas e arquivos conservam importantes fundos de manuscritos autógrafos de escritores modernos, com o intuito principal de os preservar enquanto património. Mas, curiosamente, essa preocupação não se deve apenas a zelosos bibliotecários ou arquivistas: pelo menos desde o século XVI, há memória de escritores que guardam ou fazem guardar os seus próprios manuscritos: Jean-Jacques Rousseau copiava metodicamente os seus manuscritos e guardava os rascunhos; Goethe organizou de um modo científico um Arquivo dos seus próprios manuscritos e dos de escritores seus contemporâneos, acreditando que os manuscritos eram um "desejável substituto" do retrato dos escritores que admirava; Almeida Garrett incluiu no seu testamento (1853) instruções acerca das suas obras "já impressas ou ainda inéditas"; e Victor Hugo legou (1881) à Biblioteca Nacional de Paris tudo o que se encontrasse escrito ou desenhado por ele.

Por quê? Para quê? O que poderemos nós fazer com tão preciosos manuscritos? É sobre questões deste tipo que se versará nesta conferência, adiantando-se algumas das propostas metodológicas.

Pela sua função de veículo da transmissão escrita de conhecimentos, o Manuscrito não pode ser desligado da História e deverá ser encarado numa relação íntima com a evolução dos valores sociais e culturais: quando Heródoto apresenta a sua obra como decorrente da necessidade de registar por escrito os feitos dos homens para que com o tempo eles se não apaguem, está a reconhecer a *função histórica* da escrita e, implicitamente, do Manuscrito; e quando os primeiros filólogos gregos (escola alexandrina dos séculos III-I a.C.) se apercebem da necessidade de tornar disponíveis os textos dos escritores antigos e de Homero em particular, fixando-os a partir de tradições divergentes e comentando-os para os tornar compreensíveis às novas gerações, ou quando os críticos textuais modernos se ocupam dos manuscritos autógrafos dos grandes escritores com vista a estudar a sua arte de escrever, temos o Manuscrito elevado à categoria de *objecto de estudo*, e, em todos os casos, à de *documento*: um registo escrito de actos e de pensamentos próprios de um tempo para uso de outro tempo (perspectivas *histórica* e *filológica*, formuladas cientificamente sobretudo a partir do século XIX), e um registo de comportamentos de escrita de alguém para contemplação alheia (perspectiva *manuscriptológica*, que encara o Manuscrito *per se*). Enquanto objecto de estudo, o Manuscrito pode ainda ser entendido em duas perspectivas: o Manuscrito *antigo*, onde o conceito de autógrafo



não é pertinente, e que até à divulgação da tipografia tinha por função assegurar a circulação dos textos naquela que era tida como a *versão definitiva* (pelo que servia simultaneamente de *memória* e de *modelo* para cópias sucessivas), e o Manuscrito *moderno*, que frequentemente integra vários testemunhos autógrafos sucessivos de um determinado *processo genético*, registando assim o trabalho de escrita do seu autor e factor.

A história da Crítica Textual é rica em nomes, em títulos, em objectivos e em modelos teóricos e metodológicos que enformam e documentam a relação do investigador filológico com o seu objecto preferencial: o texto, quer na sua dimensão manuscrita e impressa, quer no seu diálogo com a História e, bem assim, nas sequelas que os acidentes históricos neles deixaram e continuam a deixar. E é-o, quer se trate da Crítica Textual Tradicional, cujo objecto são cópias mais ou menos abundantes e mais ou menos intervencionadas de um original perdido, quer se trate da Crítica Textual Moderna, cuja epifania remonta a 1838-1840, período em que Karl Lachmann publicou os treze volumes das obras completas do poeta alemão Gotthold Lessing (1729-1781), que por isso foi o primeiro autor moderno a merecer os cuidados de uma edição crítica a partir dos respectivos originais. Mas esse é assunto para outro lugar: aqui, ocupar-me-ei apenas do manuscrito moderno encarado na perspectiva manuscriptológica, ou seja, naquela que o encara *per se* e não enquanto portador de um texto específico.

Nesta perspectiva, não é pertinente o facto de o texto veiculado pelo manuscrito ser poético, ficcional ou dramático, literário ou não literário, de ser da autoria de um grande escritor ou de um escritor epigonal, de ser nosso contemporâneo ou remontar a idades passadas; o que nele interessa é tão só o facto de *ser manuscrito* e *autógrafo*, e de eventualmente (mas preferentemente) apresentar *marcas de manipulação genética* a partir das quais se possa deduzir um processo genético (definido no eixo paradigmático-diacrónico) e um processo experimental (definido no eixo sintagmático-sincrónico, mas com implicações de catástrofe no eixo paradigmático-diacrónico): se não é correcto olhar-se para o manuscrito numa perspectiva teleológica, partindo do princípio de que tudo o que lá está tende fatalmente para um fim harmonioso e previamente definido, o facto é que, em cada momento em que o autor transforma o seu texto, ele está a tentar satisfazer uma necessidade interior de concatenar solidamente, numa relação de causa e efeito, os instrumentos de que se serve (sejam eles de nível linguístico, estilístico, ideológico ou referencial), de modo a representar da melhor maneira (consiga-o ou não) os *realia* de que parte; assim, se o autor de um romance decidir substituir, com a mesma função na economia da narrativa, uma "personagem jovem masculina" por uma "personagem mais idosa e



feminina” (e temos uma intervenção no eixo paradigmático-diacrónico, porque as duas personagens, ocorrendo no mesmo lugar do enunciado, não convivem no mesmo tempo de escrita), será obrigado a proceder a arranjos de vária ordem tanto a nível linguístico (alterando os morfemas de género, por exemplo) como a nível descritivo e narrativo (os argumentos que definem o retrato e a actuação de uma “personagem jovem masculina” terão que ser substituídos longitudinalmente pelos que se aplicam a uma “personagem mais idosa e feminina”, o que afecta simultaneamente o eixo sintagmático-sincrónico, na medida em que impõe uma série de alterações em cascata, e o eixo paradigmático-diacrónico, porque implica a substituição de uma personagem por outra).

Olhar para os manuscritos autógrafos poderá facilmente conduzir ao perigo de se cair no “voyeurismo” (se o olhar do sujeito não ultrapassar a simples contemplação indiscreta de gestos que são, por definição, íntimos e privados) ou até mesmo na área da magia (entendendo-se o manuscrito como uma “imagem” ou uma “parte” visíveis de uma entidade desaparecida, que é o autor); mas poderá ser também um gesto motivado por razões científicas e enquadrado por modelos epistemológicos que possibilitem um conhecimento do autor *in actu et in itinere*, e na medida em que a sua acção criadora se torna observável no plano dos conhecimentos naturais (por exemplo, a explicitação de uma gramática estilística, baseada na observação e na análise dos materiais linguísticos e narrativos sucessivamente eliminados, acrescentados, transformados ou substituídos ao longo do processo genético da obra). Destas três maneiras de olhar o manuscrito, é naturalmente a última que nos interessa; mas as outras, pelo menos historicamente, a ela conduzem de certo modo. Vejamos como.

Remonta pelo menos ao século XVIII a constituição de álbuns de autógrafos de personalidades importantes, sobretudo nos meios culturais, de que podemos distinguir os *álbuns de homenagem*, onde os próprios autores copiam e assinam, com a sua melhor caligrafia, textos encomendados e propositadamente escritos para o efeito, com o objectivo de homenagear determinada personalidade ou assinalar um dado acontecimento; e os *álbuns de colecionador*, constituídos por todo o tipo de manuscritos autógrafos de diversa proveniência (sobretudo cartas, mas também, por exemplo, originais destinados a publicação em jornais), reunidos ao sabor do gosto ou das possibilidades de alguém – aqueles “curiosos ajuntadores de papéis raros”, no dizer do grande bibliógrafo Francisco Inocêncio da Silva (1810-1876) –, à margem da vontade dos seus autores, e muitas vezes até com intuítos comerciais, sobretudo nos casos dos nomes mais sonantes. Estes álbuns e colecções comungam, em parte, das convicções de Goethe – que



organizou de um modo científico um Arquivo dos seus próprios manuscritos e dos de escritores seus contemporâneos, acreditando que os manuscritos autógrafos eram um «desejável substituto» do retrato dos escritores que admirava –, e funcionam como uma espécie de *avatara*, ou seja, uma manifestação do autor desaparecido mas imanente. Nestes termos, e enquanto objectos íntimos saídos das mãos de uma pessoa viva, os manuscritos autógrafos eram tidos ao mesmo tempo como uma imagem do seu autor (porque conservam comportamentos e hábitos dele, como a caligrafia, os hábitos topográficos, os materiais utilizados, etc.) e como uma “parte” dele (as suas impressões digitais e outras marcas físicas e corpóreas neles deixadas), sendo assim elevados à categoria de objectos mágicos com dois tipos de eficácia: uma eficácia *homeopática*, porque olhar para os manuscritos e atingi-los de qualquer modo seria como se se olhasse para o autor e se o atingisse (e aqui entraria a perspectiva assumida por Goethe); e uma eficácia *simpatética*, na medida em que tocar neles, enquanto parte do autor de que emanaram, era como se se tocasse no próprio autor. Porém, em rigor e em termos funcionais, muito pouco distingue estes autógrafos de textos impressos: na maior parte dos casos, os autores entregaram-nos conscientes de que eles seriam lidos por outrem (os destinatários e demais intervenientes, no caso dos álbuns de homenagem, e os destinatários das cartas ou os redactores dos jornais, no caso dos álbuns de coleccionador), e por isso neles apenas estão representadas ou a fase terminal da respectiva génese, ou as fases anteriores que o autor considera como representadoras da sua personalidade, ou aquilo que de algum modo transmite a imagem que o autor deseja que os outros tenham dele: tudo quanto, em manuscritos anteriores, revelasse hesitações, actos falhados e todo o tipo de incongruências avisadas e censuradas pelo autor terá sido eliminado. Nestes casos, o observador – encare ele o manuscrito como “voyeur” ou o manipule enquanto objecto mágico – sairá sempre ludibriado: aquilo que separa estes manuscritos do texto impresso (aquele que por definição se destina à publicidade) é tão só a ausência de composição tipográfica.

Daí que, tendo a manuscriptologia por objecto o manuscrito autógrafo, para nele observar aquilo que se terá perdido com o lançamento público do texto que ele contém, cabe ao investigador desta área científica a tarefa prometeica de “roubar” ao autor os manuscritos que ele não teria querido publicar na forma em que se encontram, surpreendendo assim neles os traços de espontâneo que de outra maneira seria praticamente impossível detectar.

Esta tarefa é tanto digna e legítima quanto foram escritores os primeiros a tomar precauções no sentido de serem preservados manuscritos autógrafos seus ou alheios, e a avançar a ideia de que através do estudo dos manuscritos autógrafos se poderá aumentar o conhecimento acerca dos seus autores. De



fácto, muito antes dos filólogos, foram escritores românticos ou pré-românticos os primeiros a valorizar o manuscrito autógrafa como objecto, como documento e como bem transmissível, fora da sua relação com o impresso. Entre os casos pioneiros de escritores que manifestaram interesse pelo manuscrito de trabalho de autores modernos contam-se, por exemplo, e para além do já referido Goethe, Jean-Jacques Rousseau, que copiava metodicamente os seus manuscritos e guardava os rascunhos; Edgar Allan Poe, que em 1845 publica um ensaio – *Philosophy of Composition* – sobre a composição do seu poema *The Raven*; Almeida Garrett, que inclui no seu testamento de 9 de Junho de 1853 instruções acerca das suas obras «já impressas ou ainda inéditas» (referindo-se assim aos manuscritos que deixaria, incluindo os de obras entretanto publicadas, no que é de facto um pioneiro); e o próprio Victor Hugo que, num codicilo ao seu testamento de 31 de Agosto de 1881, lega todos os seus manuscritos e tudo o que se encontrasse escrito ou desenhado por ele à Biblioteca Nacional de Paris, «que será um dia», acrescenta ele, «a Biblioteca dos Estados Unidos da Europa»; de resto, sabe-se que Victor Hugo guardou todos os manuscritos de trabalho (texto definitivo, fragmentos, projectos, esboços, notas documentais e cadernos de apontamentos) dos *Misérables*, produzidos entre 17 de Novembro de 1845 e 19 de Maio de 1862, e que acrescentou na oitava edição de *Notre Dame de Paris* três novos capítulos que confessa não terem sido «feitos de novo» (o que permite conjecturar que ele se limitara a dar acabamento a materiais que não integrara nas edições anteriores talvez por eles então não lhe agradarem), indo ainda ao ponto de, considerando embora que as *Contemplations* constituíam uma estrutura inamovível («As peças desta colectânea são como as pedras de uma abóbada. É impossível deslocá-las», afirma ele numa carta de 12 de Julho de 1855), ter produzido uma cópia autógrafa do poema I-xx em data posterior a 1856, ano de publicação desta obra. Em contrapartida, Eça de Queiroz (que nos deixou um importante espólio de manuscritos autógrafos, vários deles contendo obras inéditas à hora da sua morte) descreve, no seu texto «Um génio que era um santo» publicado em *Anthero de Quental. In Memoriam* (1896), o ritmo e o método com que Antero destruía os manuscritos das obras que entretanto publicara, e sabe-se lá quantos mais.

O que pretendiam com isto todos estes autores, e todos quantos tenham tomado idênticas providências? Se o exemplo de Victor Hugo nos permite afirmar que então já havia a noção clara de que o processo genético do texto não terminava com a publicação da obra, podendo o respectivo impresso ser remetido para a condição de manuscrito<sup>1</sup>, a atitude de Antero

---

1 São muitos os casos documentados em que um autor utiliza um exemplar de uma edição para preparar uma nova, nele introduzindo, transformando ou eliminando texto ou partes de texto.



pode querer dizer o contrário: ou que o manuscrito se esgota no impresso, tanto a nível de conteúdo como a nível físico, ou então que ele contém demasiadas informações que o autor não gostaria de ver na posse de estranhos. Por outro lado, as precauções tomadas por Victor Hugo e Almeida Garrett no sentido de os seus manuscritos serem conservados, a convicção de Goethe ou de Allan Poe de que os manuscritos autógrafos podem dizer muito acerca dos autores e dos respectivos processos de criação, e, *in extremis*, a atitude de José Régio que, tendo uma relação quase erótica com os seus manuscritos, chegava a passar a limpo, numa letra bem traçada e por vezes com desenhos de grande qualidade, folhas que não tinham qualquer emenda (e isto só para citar casos de que tenho conhecimento directo), permitem-nos dizer que, nestas matérias, ainda estamos na idade da inocência: tudo o que possamos aprender no nosso trabalho com manuscritos autógrafos é lícito e pertinente, cabendo-nos a nós encontrar a melhor maneira de deles retirar a informação que nos falta.

Como essa informação só poderá ser obtida através dos manuscritos que o autor não preparou para serem lidos por outrem (os espontâneos, porque os outros já são, de certo modo, simulados), é preciso que aprendamos com as experiências do passado, que eu exemplificarei com dois casos paradigmáticos: grande parte do conhecimento de que hoje dispomos acerca do latim vulgar (*sermo vulgaris*) vem-nos dos *graffiti* encontrados nas paredes de Pompeia e que, se não tivessem sido surpreendidos pelas cinzas do Vesúvio, teriam sido apagados ou pelo tempo, ou pelos serviços de limpeza da cidade (que aqui poderemos comparar com o trabalho de simulação, pelo autor, dos traços do seu discurso espontâneo); e muito do que sabemos acerca do Português Antigo, obtivemo-lo através da chamada *Notícia de Torto* (1214-1216), que afinal não passa do rascunho espontâneo, em português, de um texto cuja versão final (simulada, portanto) terá sido em latim, e na qual o autor terá eliminado os abundantes erros que, no entanto, e na sua maior parte, viriam mais tarde a integrar a norma do português. É por isso que, se nos abstermos de preocupações falsamente éticas (do tipo: "que direito tem o filólogo de esquadrihar e publicar textos que o seu autor não quis publicar?"), e se ultrapassarmos a tentação primária de olhar para os manuscritos autógrafos ou como "voyeurs" (nós) ou como objectos mágicos (os manuscritos), e se partirmos para uma abordagem científica utilizando um método comparativo, acabaremos por obter conhecimentos consideráveis não só acerca do *modus operandi* de um dado escritor, mas também acerca do processo de criação literária (textual, linguística) em geral.

Mas, como todos nós sabemos, há manuscritos e manuscritos, e seja

qual for o objectivo com que para eles olhemos teremos que saber distingui-los, para assim evitarmos que se misturem objectos e realidades que, sendo materialmente idênticos, o não são funcionalmente. Temos que distinguir manuscritos genéticos de manuscritos terminais; manuscritos privados de manuscritos públicos; manuscritos de um autor, de manuscritos de outros autores; manuscritos anteriores ao impresso, de manuscritos a ele posteriores... De todas estas situações, escolherei três que me parecem as mais frequentes e, quando o objectivo é a preparação de uma edição crítico-genética, aquelas que levantam mais problemas; assim, será necessário:

- 1) distinguir ( $\alpha$ ) o conjunto dos manuscritos genéticos, que documentam um processo, de ( $\beta$ ) o manuscrito final, que regista um produto;
- 2) distinguir ( $\gamma$ ) o conjunto dos manuscritos de uma obra edita pelo autor, em que se pode estudar o processo genético tendo como última referência o texto publicado, de ( $\delta$ ) o manuscrito de uma que o não foi, e por isso não temos qualquer indicação objectiva quanto àquela que viria a ser a lição final, sendo assim impossível antever o desenlace do processo; e
- 3) distinguir ( $\epsilon$ ) os manuscritos anteriores ao ( $\zeta$ ) impresso, quando os há, de ( $\eta$ ) aqueles que apareceram depois, quer dando origem a ( $\theta$ ) uma nova edição (caso em que teríamos um outro nível terminal), quer ficando-se pela simples ( $\iota$ ) reescrita de um texto já publicado, o que por si só retira ao último impresso a sua condição de *ne varietur*. Perante estas situações (e outras há), teremos que adoptar os procedimentos mais adequados, que serão forçosamente diferentes.

Na situação 1), não poderemos manipular todos os manuscritos da mesma maneira, porquanto diferem as suas inter-relações: os manuscritos genéticos dialogam entre si e, no seu conjunto, dialogam com o manuscrito terminal, na relação

$$\alpha \{A \leftrightarrow B \leftrightarrow C\} \leftrightarrow \beta \{D\},$$

em que  $\{A, B, C\}$  são manuscritos genéticos e  $\{D\}$  o manuscrito terminal: na medida em que  $A$  levanta problemas que são resolvidos em  $B$  e que este por sua vez levanta novos problemas que encontram resposta em  $C$ , e que esta sucessão de "problemas  $\rightarrow$  respostas" só encontra a resposta final em  $D$ , podemos dizer que  $D$  já não integra o processo genético mas é o resultado dele, um resultado que será, por definição, uma simulação-para-leitor-ler, já despida de todos os traços espontâneos que foram sendo sucessivamente eliminados ao longo do processo. Este manuscrito já integra, na prática, a área do texto público.

Para a situação 2), adoptaremos um comportamento que considere a



relação

$$\gamma^1 \{A \leftrightarrow B \leftrightarrow C\} \leftrightarrow \gamma^2 \{D\} \# \delta^1 \{E \leftrightarrow F \leftrightarrow G \leftrightarrow \{\delta^2 H\}\},$$

que obrigará à adopção de comportamentos diferenciáveis para os conjuntos  $\gamma$  e  $\delta$ , na medida em que o testemunho  $D$  é final no primeiro mas o testemunho  $H$  apenas é o terminal no segundo, ou seja, o testemunho  $D$  não integra o processo genético em  $\gamma$ , mas  $H$  integra-o em  $\delta$ .

A situação referida em 3), para a qual conjecturaremos a sequência  $\{A, B, C, D, E, F, G, H\}$ , em que  $\varepsilon = \{A, B\}$  (manuscritos anteriores ao impresso  $C$ ),  $\zeta = \{C\}$  (primeiro impresso),  $\eta = \{D, E\}$  (manuscritos posteriores ao primeiro impresso  $C$ ),  $\theta = \{F\}$  (a nova edição resultante da combinação  $\zeta + \eta$ ), e  $\iota = \{G, H\}$  (manuscritos posteriores ao impresso  $F$ ), merecerá também soluções diferenciadas, tendo em conta que

$$\varepsilon \{A \leftrightarrow B\} \leftrightarrow \zeta \{C\} \# \eta \{D \leftrightarrow E\} \leftrightarrow \theta \{F\} \# \iota \{G, H\},$$

numa inter-relação que poderá ser descrita como

$$\{\varepsilon \{A \leftrightarrow B\} \leftrightarrow \zeta \{C\}\} \leftrightarrow \{\eta \{D \leftrightarrow E\} \leftrightarrow \theta \{F\}\} \leftrightarrow \{\iota \{G, H\}\},$$

de onde se infere a seguinte distribuição:

$$\{\{\{A, B\} C\}, \{D, E\} F\}, \{G, H\};$$

ou seja, o conjunto  $\{A, B, C\}$  (manuscritos genéticos, mais primeiro impresso), uma vez que foi alterado pelo conjunto  $\{D, E, F\}$  (manuscritos posteriores ao primeiro impresso, mais o segundo impresso), tem que dialogar com ele, e ambos têm que dialogar com  $\{G, H\}$ , representando  $\{H\}$  o nível terminal do processo (porque encerra a última vontade expressa do autor) mas não o seu nível final (porque não há, e não saberemos se viria a haver, um terceiro impresso ou alguma declaração autoral acerca do que seria o nível final do manuscrito, isto é, a versão *ne varietur* do texto).

Esta actividade filológica permitir-nos-á, depois de diferenciados e comparados os vários testemunhos de cada processo genético, primeiro entre si e depois com os respectivos testemunhos terminais ou finais, perceber, entre outras coisas: a) o modo como o autor manipula os materiais linguísticos de que dispõe; b) o modo como ele manipula os elementos poéticos ou narrativos que utiliza; c) o modo como tais intervenções actuam nos eixos sintagmático-sincrónico e paradigmático-diacrónico; e d) quais os comportamentos editoriais mais adequados no caso de se pretender editar os manuscritos.

Não sabemos se era para isto que Victor Hugo ou Almeida Garrett que-

riam tanto preservar os seus manuscritos, ou se era para o evitar que Antero de Quental destruía os seus. Do mesmo modo que não sabemos o que pensariam os autores dos *graffiti* de Pompeia ou o autor da *Notícia de Torto* se soubessem a importância de que, muitos séculos mais tarde, se viriam a revestir as suas obras que, por princípio, se destinavam a desaparecer.

Mas é exactamente por nada sabermos que mais precisamos de aprender.

#### **Resumen**

Nuestras bibliotecas y archivos conserban una importante colección de manuscritos, autógrafos de escritores modernos, con el objetivo principal de preservarlos como patrimonio. Todavía, curiosamente, esa preocupación no se debe apenas a cuidadosos bibliotecarios o archivistas: por lo menos, desde el siglo XVI, se tiene noticias de escritores que guardan o hacen guardar sus propios manuscritos: Jean - Jacques Rousseau copiaba metódicamente sus propios manuscritos y guardaba los borradores; Goethe ha organizado, de un modo científico, un Archivo de sus propios manuscritos y los de escritores que han sido sus contemporáneos, suponiendo que los manuscritos eran un "sustituto deseable" del relato de los escritores que admiraba; Almeida Garret ha incluido en su testamento (1853) instrucciones sobre sus obras "ya impresas o todavía inéditas"; y, Victor Hugo ha legado (1881) a la Biblioteca Nacional de París todo lo que se encontraba escrito o dibujado por él. ¿ Porqué? ¿ Para qué? ¿ Qué podemos hacer con estos preciosos manuscritos? Es sobre cuestiones de este tipo que versará esta conferencia, adelantando algunas de las propuestas metodológicas.

# Percorrendo os manuscritos de Elizabeth Bishop: A plasticidade do pensamento

Sílvia Maria Guerra Anastácio

Universidade Federal de Pernambuco

## Resumo

Partindo de uma seleção de ensaios, cartas, diários e notas de leitura de Elizabeth Bishop, material na sua maioria não publicado e que se encontra arquivado na "Elizabeth Bishop Collection", Faculdade de Vassar, Poughkeepsie, NY, pretendemos analisar aspectos significativos desse processo de criação singular. É nosso propósito revelar o que pensa Bishop da própria criação.

## 1 Introdução

Desde a época em que Bishop estudava na Faculdade de Vassar, uma de suas constantes preocupações era tentar entender os mistérios da criação poética. Sabia que *escrever poesia é um ato anti-natural. Requer muita habilidade para que pareça natural*<sup>1</sup>. Sentia-se constantemente insatisfeita com a sua produção e gostaria de ser menos perfeccionista para não consumir tanto tempo bordando inúmeras versões de um só poema. Consciente de que só conseguiria atingir o efeito desejado através da escolha do vocábulo certo no momento certo, revela-se incansável na perseguição da palavra exata ao tentar formatar o seu texto poético.

## 2 A plasticidade do movimento criador

Para Bishop, poesia é sinônimo de energia, imagem e movimento. Movimento que envolve contagem de tempo e ritmo, espelhando consequentemente, como um gráfico, a mobilidade da própria mente do artista. Portanto, não se trata de um sistema linear, reducionista, mas de um sistema dinâmico, dialógico. No manuscrito de um ensaio escrito por Bishop em Vassar, 1934, *Gerard Manley Hopkins- Notes on timing in his poetry* lê-se que: *a poesia é considerada uma forma muito simples de movimento: a liberação, checagem, contagem de tempo, e repetição do movimento da mente, segundo sistemas ordenados*.<sup>2</sup>

---

1 Elizabeth Bishop, n.d. Série Fragmentos, Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, N.Y. Caixa 68.2.

2 Elizabeth Bishop, 1934, Trabalho de Faculdade, "Gerard Manley Hopkins: notes on timing in his poetry", Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, N.Y. Caixa 70.10. p.1.



Guiada, constantemente, por imagens eloquentes, Bishop desenvolve uma metáfora interessante para tentar mostrar plasticamente como se comporta o criador na sua lida sem trégua com a matéria. Compara o poeta perseguindo a idéia, o motivo que deseja aproveitar em sua obra, a um atirador mirando um pombo de barro. Notemos aqui, logo de saída, as implicações dessa metáfora visual colocada por Bishop: entra o componente lúdico da criação, ao mesmo tempo que uma certa dose de agressividade, para que o atirador possa vencer a luta com a matéria, possa atingir a sua meta, o seu propósito. Parece-nos que essa imagem especialmente ilustra com propriedade a **Criação com um Propósito**, como se a tivéssemos vendo num desenho animado.

Peirce fala de três modos de evolução do pensamento, e o agapismo é, como afirma com propriedade Cecília Salles em *Crítica Genética*, aquele que prepondera no processo criativo. É o *amor criativo* — é a *evolução marcada pela tendencialidade (...)*, atração por uma idéia que seduz a mente. Segundo Cecília, *a evolução se dá por conta do amor que atrai essa idéia (...)* Daí Peirce falar em *amor evolutivo*. (Salles 1992:69/70). Assim, o escritor vai ordenando o caos inicial da criação, e deixando que a sua idéia tome forma, se expresse e evolua com um propósito, para atingir a sua meta.

Voltando à metáfora visual do ensaio de Bishop, o atirador aponta para o pombo a sua arma, que seria no nosso estudo de caso, a pena do escritor, ou por extensão, qualquer tipo de instrumento requerido por um determinado suporte, quais sejam, as próprias armas do criador. Ao mirar, o artista coloca toda a sua atenção, todos os recursos de que dispõe para atingir o seu ideal, para organizar a sua idéia e resgatá-la do caos inicial. São anotações, diários, esboços, enfim, todo um arsenal de recursos para segurar a idéia que está se propondo diante dele, encarnado aqui no pombo de barro. É o conceito de **Causação Física ou Eficiente**. Segundo Cecília Salles, quando Peirce nos fala de *um maquinário eficiente para alcançar a meta*, ele está se referindo à **Causação Física ou Eficiente**. É a maneira como o processo se realiza, um meio através do qual se estabelece um contato com a realidade. (Ibidem, 25).

Portanto, é pela **Causação Física ou Eficiente** que o artista busca, de todas as maneiras, encontrar meios para atingir a meta visada e tirar a sua criação do caos. Também a fragilidade das idéias que o criador tenta segurar está metaforicamente representada pelo barro. A argila do criador, um elemento moldável, mas extremamente frágil. Para atingir sua meta, a mente do criador tem que estar sintonizada no mesmo ritmo do pombo, tem que ter o timbre certo de emoção. Bishop nos diz que o poema deveria *começar com um certo volume de emoção, intelectualizada ou não, dependendo do*



poeta<sup>3</sup> que acionasse o estopim inicial. Esse estopim seria a idéia brotando, a imagem geradora que se deseja capturar. Tudo isso deve ocorrer a uma distância, também razoável da meta, pois se o tiro for dado muito de perto, o foco sairá distorcido. A espoleta tem que "viajar" até a galeria de pombos, para procurar atingir um deles: a espoleta seria o estímulo do momento que vai "puxar" o fio certo do novelo da criação a ser atingido, é a motivação que vai fazer com que a imagem geradora aflore, com que o signo fale, ou na metáfora de Bishop, que o pombo seja atingido. Mais uma vez, notemos a idéia de que o criador precisa ter um tempo mínimo de maturação para atingir a sua meta, uma distância razoável para com a imagem geradora, para que esta possa aflorar com toda a sua força e propriedade. De vários estímulos latentes no inconsciente (visto tratar-se de uma galeria de tiros, portanto implicando na presença de outros pombos esperando para serem atingidos), o criador vai selecionar **uma** imagem geradora a ser explorada. E aí Bishop desmistifica a idéia de que o poema chega ao escritor como uma aparição pronta. Nada disso, é trabalho e trabalho duro! É o artista tentando passar para a página em branco suas idéias, caçando seus próprios fantasmas, suas lembranças, estando todo esse processo de resgate em constante movimento. Os pombos não estão parados, quietos, mas se articulam ao fundo da galeria, esperando cada um o seu momento.

Finalmente, Bishop pondera sobre o tempo da criação, tempo único e privilegiado que só o artista pode vivenciar através da experiência da escritura. Descreve em seu ensaio, o papel do criador como caçador de pombos, tentando resgatar com seu "fusil" uma idéia fértil, forte, ou mesmo uma imagem geradora que deseja capturar e servir-se dela, trazendo-a para o seu tempo de criação. Observamos uma importante característica do processo de criação de Bishop, que é manter, a qualquer preço, a abertura, a porosidade, um certo grau de incerteza no tom de seu texto. É um modo todo seu de permitir ao leitor o privilégio de vê-la raciocinando; são "flashes" singulares, nos quais sua tela mental parece expor-se para nós por alguns segundos, com toda uma carga de "talvez" e de achismos que ela não se aflige em mostrar. O avesso e o direito da sua escritura parecem casar-se por pequenas frações de tempo, numa dialética que é toda harmonia. E é assim que, de repente, ela começa a desmontar a imagem do atirador de pombos que acabara de construir, a fim de expor para nós a fragilidade do seu raciocínio. Afinal de contas, pondera a autora, o caçador *não pode estar parado* a mirar sua meta, porque a mente do poeta nunca pára. Uma idéia não pode ficar lá, estática, cristalizada na mente. E é com emoção que admiramos a rasura mantida com ousadia, nas entranhas do texto pronto de

---

3 Ibidem, p. 6.



Bishop, como parte integrante do manuscrito datilografado, conservada com toda a honestidade, no espaço do texto publicável. É o fabilismo da escritura se expondo, é o perfeccionismo da autora que não se contenta apenas em mostrar um lado da questão, mas que deve mostrar o seu avesso. Num dialogismo todo seu, nos apresenta seu jogo de incertezas. Vemos a ordem do sistema em construção dialogando com lampejos de caos, com instabilidades e aberturas argumentativas. Ao lermos o seu texto, temos muitas vezes a impressão de estarmos diante de um quadro cubista, onde vários são os ângulos mostrados, onde Bishop não se acanha em fazer e refazer o seu raciocínio perante os olhos do leitor. É uma característica de seu processo de criação que nasce no manuscrito e sobrevive ao texto pronto.

Bishop nos passa a idéia, portanto, de que o artista não pode construir um poema a partir de algo cristalizado, pré-estabelecido. O poema que quer ser capturado pela percepção do autor, é escorregadio e não se deixa decalcar pela consciência do poeta. Ao mesmo tempo, num paradoxo sem par, a mente consciente do autor procura segurar este poema que se lhe propõe, cheio de promessas. O autor fica de guarda para não deixar escapar as idéias promissoras que estão no ar, aquela impressão forte que não consegue explicar, mas que se esforça para segurar de todas as maneiras: é a descoberta que quer se impor, fazer-se encontro e tornar-se obra. E ainda assim, mesmo que o poeta consiga segurar a imagem tão almejada, ela é móvel! É um alvo móvel, que está para um atirador, também móvel. Mas Bishop promete que há um ponto crítico, um momento fugaz, único, todo gozo, ordem, harmonia. Tudo fica suspenso e o milagre da criação acontece. Um salto da mente para o papel e surge o primeiro fragmento manuscrito! Depende do tempo de cada criador!

Ainda neste ensaio em que Bishop comenta o processo de criação do autor Hopkins, ela nos assegura de que ele decidia *parar os seus poemas*, isto é, *colocá-los no papel*, quando estes ainda estavam incipientes, verdes, frágeis, incompletos, bem próximos ao *primeiro núcleo da verdade* que desejava captar ou bem perto da *apreensão* que lhes dera origem. Observe-mos que o respeito de Bishop pelo poema-manuscrito é o mesmo do crítico genético: o manuscrito *já é poema*, embora ainda franzino (ela nos diz: *Hopkins, I believe, has chosen to stop his POEMS...*<sup>4</sup> — o destaque é nosso). Interessante também que Bishop refere-se a “um primeiro núcleo” (o grifo é nosso) que daria origem ao poema, o mesmo termo que Cecília Salles usa quando busca uma palavra para nomear este fenômeno observado. Cecília refere-se ao “núcleo gerador do poema” (o grifo é nosso) (Cecília 1996: iné-

---

4 Ibidem, pp. 7-8.



inédito). Quanta afinidade entre nosso objeto de pesquisa — as linhas que regem o processo de criação de Elizabeth Bishop—, e os princípios da Crítica Genética!

Observamos em seus manuscritos que Bishop não perde a oportunidade de celebrar a obra dos poetas metafísicos do século XVII, de quem Hopkins teria herdado seu raciocínio rápido e sua intuição. Fascinava-se com a abordagem da obra barroca, cujo ritmo buscava *preservar o movimento de uma idéia (...) cristalizá-la num estágio ainda bem incipiente, enquanto ainda tivesse movimento*.<sup>5</sup> Como se pode observar, parece que a preocupação do geneticista de acompanhar a mente do artista pensando, revela uma certa afinidade com a conduta barroca, que fascinava Elizabeth Bishop. Era com o momento da concepção da obra, com a centelha criativa plena de vigor, que os autores barrocos almejavam estabelecer aproximações. A idéia deles era de que aquele ardor, aquela emoção forte do momento da concepção continha parte da verdade que o artista buscava alcançar. Portanto, quanto mais perto conseguíssemos chegar do momento energético em que a verdade havia sido “imaginada”, mais intimidade teríamos com a gênese da obra, com o momento mágico que parece sempre nos escapar.

### 3. Conclusão

Certamente que a visão de Bishop acerca da criação é pontuada pela plasticidade do raciocínio da escritora. Suas metáforas visuais são bastante pertinentes e permitem ao leitor acompanhar as reflexões metapoéticas, que permeiam os manuscritos. Tais reflexões guardam em si uma dinâmica de plasticidade, tão peculiar a essa escritora que tem o dom de pintar com as palavras. A impressão que temos, ao ler os seus ensaios e notas pessoais, é que ela tenta sempre chegar mais perto dos mistérios da criação através do **OLHAR**. Não devemos esquecer nunca que se trata de uma escritora-pintora de grande talento, que buscava “pintar o pensamento” em ação, meta que compartilhava com os escritores barrocos que tanto admirava e com os quais guarda estreita afinidade. Sua obra poética, apesar de compacta, é o “carro-chefe” de uma galeria de manuscritos tão valiosos quanto os próprios versos que publicou. De fato, os bastidores de sua criação revelam uma outra dimensão desse processo singular, resultado de um sem número de bifurcações mentais. Não há dúvida de que este novo enquadramento do texto poético veio a lançar novas luzes sobre a Crítica Literária.

---

5 Ibidem, p. 8.

### Resumen

Teniendo como punto de partida una selección de ensayos, cartas, diarios y notas de lectura de Elizabeth Bishop, material que en su mayoría no ha sido publicado y que se encuentra archivado en la "Elizabeth Bishop Collection", Facultad de Vassar, Poughkeepsie, NY, pretendemos analizar aspectos significativos de ese proceso de creación singular. Es nuestro objetivo revelar lo que piensa Bishop de su propia creación.

### Bibliografía

- BISHOP, Elizabeth (n.d.) *Série Fragmentos*. Caixa 68.2. Elizabeth Bishop Collection. Vassar College, Poughkeepsie, N.Y.
- \_\_\_\_\_ (1934). *Gerard Manley Hopkins: notes on timing in his poetry*. Trabalho de Faculdade. Caixa 70.10. Elizabeth Bishop Collection. Vassar College Library, Poughkeepsie, NY.
- SALLES, Cecília (1992). *Crítica Genética*. São Paulo: EDUC. pp. 25/69-70.
- \_\_\_\_\_ (1996). Inédito. Reunião de Crítica Genética. São Paulo:PUC..

## La reescritura como programa estético

Élida Lois

Universidad de Buenos Aires

### Resumo

A reescritura temática na obra de Jorge Luis Borges é uma marca encontrada desde os seus primeiros livros de poemas e atravessa toda a sua obra, assumindo aspectos de tradução de uma poética a outra. Demonstra no seu processo de escritura uma tensa dialética entre o acabado e o inacabado, os essenciais e as contingências, a unidade e a multiplicidade, a ordem e o caos. A virtualidade textual é um símbolo da obra borgiana. O processo criativo, através da reescritura, passa pelo estético e nos remete a uma evolução histórica das suas produções com a troca do referente, do sujeito, da enunciação e dos códigos a partir da volta obstinada aos seus textos juvenis.

La obra de Borges ha sido canonizada por la crítica internacional como ejemplo de universo estético-filosófico autónomo, y a esta altura de los acontecimientos, ha producido una irradiación transtextual y metadiscursiva tan imponente que puede decirse que no hay orientación crítica que no haya acometido sobre él.

La crítica genética no podía estar ausente del festín. Se trata de un escritor que reescribió durante toda su vida, y que además, teorizó constantemente sobre la reescritura (hasta tal punto que hoy prácticamente no hay crítico que toque este tema sin citar "Pierre Menard, autor del Quijote"): reescribió textos propios y ajenos, y vivió — hasta el final de sus días — reorganizando y enmendando unas **Obras completas** llamativamente "incompletas". No sólo suprimió y pudo textos sino que llegó al extremo de excluir libros enteros, como **Inquisiciones** (1925), **El tamaño de mi esperanza** (1926) y **El idioma de los argentinos** (1928); por otra parte, bajo la aparente adscripción a un concepto de "obra" como construcción claramente enmarcada en géneros canónicos, dejó voluntariamente a un lado cierto tipo de piezas: por ejemplo, notas periodísticas y material epistolar.

En lo que se refiere a reescritura temática dentro de la totalidad de obra borgiana — e incluso dentro de un proceso cultural más abarcador —, es paradigmático el trabajo de Michel Lafon: **Borges ou la réécriture** (Paris, Seuil, 1990); pero contamos además con un trabajo más ortodoxamente geneticista (aunque no trabaje con manuscritos), llevado a cabo por un filólogo de la Universidad de Pisa, Tommaso Scarano (**Varianti a stampa nella poesia del primo Borges**, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1987).



Scarano ha realizado un prolijo relevamiento de todo el material édito de esos poemarios: no sólo ha revisado toda la trayectoria editorial de los tres primeros libros de poemas de Borges — **Fervor de Buenos Aires** (1923), **Luna de enfrente** (1925) y **Cuaderno San Martín** (1929) —, sino también anticipos periodísticos de algunas composiciones así como su inclusión en antologías para las que el autor entregó expresamente originales. Además, Scarano ha registrado prolijamente toda la variantística de esas recopilaciones; ha considerado tanto los procesos de reorganización de los poemarios y el movimiento de su peritexto (prólogos, títulos, epígrafes, notas) como la variación textual. En este campo se destaca el aporte de una primera propuesta para la "lectura de génesis" (es decir, de una propuesta de edición genética del material recopilado), propuesta de gran valor instrumental pero cuya disposición lineal no facilita la comprensión de fenómenos que se integran en redes de relaciones.

Por último, Scarano ha esbozado algunas líneas interpretativas a partir del material recopilado, en la Introducción del libro citado y en artículos posteriores (como "Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges", en **Nueva Revista de Filología Hispánica** — México — XLI, 2, 1993, 505-537). Ahora bien, si por una parte estamos frente a un aporte riguroso y útil para el investigador, por otra resulta también incuestionable que se trata, por sobre todas las cosas, de una brecha, de un camino abierto.

Aparte de presentar un material muy rico y en cierto sentido inagotable, habría que señalarle cierto énfasis en un microanálisis no siempre productivo (y a veces discutible). Y aquí habría que destacar que el trabajo, a la par que aporta lo absolutamente esperable en un trabajo filológico serio (esto es, testimonios fidedignos prolijamente descriptos), en lo interpretativo también se desliza — aunque esporádicamente — por esa tendencia a dejarse ahogar por los árboles y no ver el bosque que siempre aquejó a la filología textológica y que perdura en los trabajos de los genetistas textuales. Además, se observa también — cosa frecuente en los hispanistas extranjeros — falta de una comprensión profunda de todos los resortes del sistema de modalización primaria: concretamente, la capacidad de leer los matices más finos, no ya los de la variantística del texto sino los del sistema de lectos y registros del español de Buenos Aires.

En suma, no podemos considerar concluido el trabajo de hacer leer génesis, comenzando por hallar un dispositivo editorial que — además de describir adecuadamente el proceso de la escritura borgiana — facilite su interpretación. El propio Borges, en una de las infinitas vueltas de tuerca en las que intentó encasillar su labor de escritor, la redujo a dos gestos:

*Haber vuelto a contar antiguas historias.*

*Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas. ("La fama", en La cifra, OP77, 605) En esta aprehensión tan ceñida de la recursividad de los procesos culturales se concentra, sin embargo, también, su tensión: en el re-contar y en el traducir se produce un tironeo entre la permanencia y el cambio que permite asignar a cada producto su peculiaridad. La escritura — el mecanismo creado para transmitir las elaboraciones más complejas de la producción cultural — no podría dejar de reproducir esa recursividad esencial. En la vuelta obstinada sobre sus textos juveniles para aceptar, rechazar o matizar la propia producción, Borges entabló durante toda su vida una tensa dialéctica entre lo acabado y lo inacabado, las esencias y las contingencias, la unidad y la multiplicidad, el orden y el caos, las "precisas leyes" y el "vago azar".*

No obstante, el análisis de sus reescrituras nos revela también que algunas tensiones se fueron resolviendo: las oposiciones del tipo dispersión vs. condensación, aprehensión sensorial vs. intelectualización, lujo verbal vs. riqueza conceptual, proyección emocional vs. recato — muy patentes en los primeros poemarios — se fueron decidiendo claramente en favor del segundo término. Por otra parte, a pesar de que una especial superstición de la crítica — a la que él contribuyó sobre todo con algunas de sus diatribas contingentes — tendió a ver en él a un prototipo de escritor ascético en las antípodas del intelectual "engagé" en el sentido sartriano, también conflictos de tipo ideológico dejaron una impronta sobre sus concepciones estéticas. Esto se aprecia particularmente en la modulación de sociolectos: el progresivo abandono de las formas coloquiales guarda relación con el rechazo visceral de la estética populista que imponía la impronta cultural del peronismo).

Borges arriesgó también, en más de una oportunidad, una valoración de la literatura en función de su capacidad para transmitir esas tensiones del vivir, del pensar y del producir de las que hablábamos. Escribió en "La supersticiosa ética del lector":

*La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página "perfecta" es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba. (OC74, 203-203)*

Sobre esta base, se pueden barruntar dos móviles para una reescritura:



1. auxiliar a las páginas "perfectas" para remontar esa precariedad que se revela con el paso del tiempo (precariedad que no sólo afecta al lenguaje sino también a su referente y al sujeto de la enunciación);
2. seguir buscando la página que tiene "vocación de inmortalidad".

Más adelante veremos, en un texto que Borges escribió acerca de las reescrituras flaubertianas, que él valora especialmente la segunda dirección; sin embargo, también ha practicado la reescritura-readaptación. Y en última instancia, se trata de dos caras de la misma moneda: remontar la irremontable paradoja del juego cambio-permanencia. En el Prólogo agregado en 1953 a **Historia de la eternidad**, se define la "inmovilidad" como "ocupación de un mismo lugar en momentos distintos" (OC74, 351). La escritura que se define por su "vocación de inmortalidad" sólo puede ser reconocida por el paso del tiempo, en tanto que la escritura "perfecta" esta compelida a moverse junto con la idea de la "perfección", que el tiempo socava continuamente.

Pero el texto de "La supersticiosa ética del lector" que citábamos (que es de 1932) continúa con una notable prefiguración de lo que va a ser, en un futuro mediato, no sólo una medida de valor estético sino una orientación epistemológica que hermanará a las ciencias "duras" con las ciencias del hombre y de la sociedad:

*La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis. Palabras definitivas, palabras que postulan sabidurías adivinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza — único, nunca, siempre, todo, perfección, acabado — son del comercio habitual de todo escritor.*

Hoy, las ciencias humanas y sociales focalizan el fragmentarismo, las discontinuidades, las rupturas, los vaivenes, las contradicciones, en suma, la heterogeneidad y el conflicto, y en consonancia con esta óptica, la literatura ha elaborado una retórica de la ambigüedad y de la paradoja que es algo así como el *ars poetica* del mundo en que vivimos. En este contexto, el repertorio léxico satirizado por Borges tiene sabor a colección de museo. En suma, no caben dudas acerca de que la vigencia de este escritor está íntimamente ligada a su capacidad para integrarse en la marcha de la historia cultural.

Se podría agregar que, tratándose de alguien que se comunicó con el mundo fundamentalmente a través del proceso lectura-escritura, analizar estos ejemplos concretos de reapropiación intelectual implica acercarse a mecanismos esenciales de la producción de sentido de su obra.

Por último, cabe decir algo más sobre la concepción borgiana del trabajo de escritura, y particularmente, sobre la confesada vuelta sobre sus primeros poemarios.



Una peculiar concepción de la escritura tenía que imponerse como correlato de su noción de "texto". En "Las versiones homéricas" (**Discusión** — 1932 —, OC74, 239), Borges se anticipaba en más de 30 años a esa noción de "virtualidad textual" que emerge de las teorizaciones de Kristeva y de Barthes pero que pasará a ser el caballito de batalla de la crítica genética:

*Bertrand Russel define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones.*

E inmediatamente asocia la idea de que los mecanismos de la traducción funcionan también dentro de una misma lengua:

*(No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura.) Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H — ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. (El subrayado es mío.)*

Sintomáticamente, las reescrituras ejercidas sobre sus primeros poemarios asumen a menudo el aspecto de una "traducción". Se trata aquí de una traducción intraglótica que se ejerce en dos niveles: dentro del sistema de modalización primaria (traducción de un dialecto o de un sociolecto a otro, o de un registro a otro) o dentro de un sistema de modalización secundaria (traducción de una poética a otra). Ya M. T. Gramuglio había señalado esta característica (**Capítulo. Historia de la literatura argentina**, Buenos Aires, CEAL, 1984, 343): "En muchos casos, Borges corrige como si tradujera, y las sucesivas versiones producen el efecto de ser distintas traducciones de un texto original en otra lengua"; pero lo que le interesaba a Gramuglio era destacar el empaldecimiento — e incluso la función destructora — que tradicionalmente se atribuye a la traducción. No obstante, Borges nos había puesto en guardia, en el texto citado (239), acerca del prejuicio sobre las traducciones:

*La superstición de la inferioridad de las traducciones — amonedada en el consabido adagio italiano — procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. [...] propendemos a tomar por necesidades las que no son más que repeticiones.*

También nos dejó una pista acerca de la perplejidad frente a la propia escritura en una de sus reiteradas poemáticas sobre Heráclito (OP77):

*Heráclito camina por la tarde  
De Éfeso. La tarde lo ha dejado,  
Sin que su voluntad lo decidiera,  
En la margen de un río silencioso  
Cuyo destino y cuyo nombre ignora.*

[...]

*Y descubre y trabaja la sentencia  
Que las generaciones de los hombres  
No dejarán caer. Su voz declara:  
Nadie baja dos veces a las aguas  
Del mismo río. Se detiene. Siente  
Con el asombro de un horror sagrado  
Que él también es un río y una fuga.  
Quiere recuperar esa mañana  
Y su noche y la víspera. No puede.*

Aquí, es fundamentalmente el sujeto de la enunciación junto con su experiencia vital lo que se ha perdido en una sentencia que pasa a ser de todos los hombres y todos los tiempos. Pero otras veces, lo que se sigue buscando es la captura de la sentencia. En "Flaubert y su destino ejemplar", en una de esas observaciones que llevan a un escritor a buscarse a sí mismo indagando sobre otro escritor (**Discusión**, OC74, 265), escribe Borges:

*Flaubert [...] no quiso repetir o superar un modelo anterior. Pensó que cada cosa sólo puede decirse de un modo y que es obligación del escritor dar con esse modo. [...] Creyó en una armonía preestablecida de lo eufónico y de lo exacto y se maravilló de la "relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical". [...] Con larga probidad persiguió el mot juste, que por cierto no excluye el lugar común y que degeneraría, después, en el vanidoso mot rare de los cenáculos sim-bolistas.*

Con respecto a las reescrituras de sus primeros poemas, el propio Borges nos dejó claves interpretativas en un peritexto que se movió junto con ellos: prólogos, notas, epígrafes, títulos. El Prólogo que agregó a *Fervor de Buenos Aires* en la edición de Emecé de 1969 comienza así:

*No he reescrito el libro.*

Y Scarano — no diferenciándose en esto de otros críticos — no vacila en calificarlo de "mendaz" (1993, 505). Por otra parte, el mismo Scarano



aporta testimonios que avalan su juicio: "La nueva versión es, en efecto, el resultado de una refundición que afecta aproximadamente al 45% de los versos y que constituye además la sexta transformación del libro a lo largo de veintisiete años." Sin embargo, el discurso prologal continúa con una *contraditio in adiecto* que aporta elementos para deducir qué podría significar para Borges reescribir un libro:

*He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente — ¿qué significa esencialmente? — el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, Fervor de Buenos Aires prefigura todo lo que haría después. [...]*

*En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.*

Como es habitual en él, recae en la paradoja para atrapar la problemática de su creación literaria. Asevera que el libro conserva esa matriz que las traducciones no alcanzan a desdibujar, pero al mismo tiempo descrea de la posibilidad de hallar una definición de lo "esencial". Hay (en relación con los modelos atesorados) una mentalización del mundo apasionada y lúcida, pero esas matrices filosóficas y estéticas imponen, también, una permanente tensión entre dualidades (el conflicto cambio-permanencia es una más) que nunca puede considerarse concluida. La reescritura aparece entonces como la ineludible proyención de la temporalidad sobre el referente externo y el referente recordado, sobre el sujeto, sobre su enunciado y sobre las modalidades de enunciación.

La crítica ha señalado con asombro que el introductor del ultraísmo ya en su primer libro se apartara visiblemente del programa estético proclamado, particularmente, en el abandono de la metáfora estrambótica y lúdica. Si bien emplea un lenguaje innovador, ya es marcada su preferencia por la precisión en detrimento de la novedad. Aparece así una de las constantes de la obra borgiana: un trabajo crítico permanente sobre los cánones literarios. Si sus primeros escritos marcaban una oposición declarada o tácita frente a la sensiblería de cuño romántico, a los artificios y al empaque modernistas y a las simplificaciones del realismo, le basta un breve lapso para cuestionar, de hecho, los alardes ultraístas. Esta autorreferencialidad — que constituye una de las características unánimemente reconocidas en la obra borgiana — aparece, entoces, prefigurada en **Fervor de Buenos Aires**.

Están también temas que atravesarán su poesía, su narrativa y sus ensayos de punta a punta, las mitologías urbanas (el arrabal, las calles, los patios, los ocasos, el compadrito), la vecindad de la llanura, los antepasados y el fluir del tiempo. Pero está sobre todo el esfuerzo por encontrar un tono y modular una voz, y sobre este punto volverán constantemente las reescrituras. Se busca una voz argentina y el tono de la conversación, pero con el tiempo, Borges considerará demasiado ostentoso el criollismo y la coloquialidad de los primeros libros. Se desliza, además, la reflexión metafísica, aunque todavía no tenga la preeminencia que terminará por alcanzar.

En la mayor parte de los poemas de **Fervor**, un yo poético en movimiento (se desplaza por los las calles de los barrios, por las plazas, los cementerios) contempla jardines, patios, ocasos, inscripciones sepulcrales, e intuye a través de esas contemplaciones misterios metafísicos. El movimiento de la mirada se asemeja al movimiento de la lectura, particularmente a la de una lectura "en el sentido ingenuo de la palabra" (como la que en "La supersticiosa ética del lector" se opone a una lectura crítica — OC74, 202). La mirada se expande en una apropiación de las cosas que se traduce en lo que él llama en el Prólogo suprimido "enfilamiento de imágenes" ("Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma"); pero si la contemplación de los sepulcros — por ejemplo — introduce la temática del fluir temporal y de la muerte — y en este sentido "prefigura todo lo que haría después" —, estamos lejos del verso que se vuelve "lectura crítica de la realidad".

Podemos multiplicar citas que marquen las distancias: desde el primer final de "Las calles" ("Hacia los cuatro puntos cardiales / se van desplegando como banderas las calles") hasta esse interrogarse sobre la nación que se vuelve disquisición metafísica en "Oda compuesta en 1960" (OP77, 143-144) se recorre el camino que va desde nombrar la realidad hasta el intento de desentrañar su sentido, desde la lectura-escritura ingenua hasta la lectura-escritura crítica. La recurrencia posterior de poemas titulados "Buenos Aires" es otra muestra palpable del cambio que se ha operado: la ciudad contemplada y nombrada se ha vuelto interiorización ("Antes, yo te buscaba en tus confines / Que lindan con la tarde y la llanura" [...] "Ahora estás en mí. Eres mi vaga / Suerte, esas cosas que la muerte apaga." — OP77, 272 —). Hasta que el último "Buenos Aires", de 1981 (el que comienza "He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires" (OC87, 576-577), solo enhebra recuerdos — y recuerdos de recuerdos — propios y ajenos: "Recuerdo los jazmines y el aljibe, cosas de la nostalgia", "Recuerdo lo que he visto y lo que me contaron mis padres", "Recuerdo un tercer patio, que no alcancé, que era el patio de los esclavos", y culmina en un entrecruzamiento de múltiples temporalidades: "En aquel Buenos Aires, que me dejó, yo sería un extraño".



Agregamos una muestra adicional sobre las distancias recorridas porque se despliega sobre el eje de las permanencias: en este caso sobre la proclividad autorreferencial. Leamos esta módica *ars poetica* suprimida en "Arrabal", después del verso "y sentí Buenos Aires":

*y literaturicé en la hondura del alma  
la viacrucis inmóvil  
de la calle sufrida  
y el caserío sosegado.*

Y confrontémosla con esa propuesta de imágenes que no sean otra cosa que desnudos símbolos, la del poema de 1960 titulado precisamente "Arte poética" (OP77, 155-156):

*Mirar el río hecho de tiempo y agua  
Y recordar que el tiempo es otro río,  
Saber que nos perdemos como el río  
Y que los rostros pasan como el agua.*

Claro que tiene que haber algo más que simbolización: "Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo" se nos dice una poco más abajo. En tanto que en un Prólogo agregado en 1974 a **Cuaderno San Martín** se define la tensión lirismo-intelectualización como certificado de admisión de la alta poesía:

*He hablado mucho, he hablado demasiado, sobre la poesía como brusco don del Espíritu, sobre el pensamiento como una actividad de la mente; he visto en Verlaine el ejemplo de puro poeta lírico; en Emerson, de poeta intelectual. Creo ahora que en todos los poetas que merecen ser releídos ambos elementos coexisten.[...]*

En lo que se refiere a los *ejercicios* de este volumen, aspiran notoriamente a la segunda categoría. Es indudable que esa tensión atraviesa toda la poesía (y toda la obra) borgiana, pero conoció grados y modalidades que se movieron con las reescrituras.

Consustanciado con la índole esencialmente recursiva y multidireccional de la escritura (la escritura va acompañada de lectura casi simultánea, y retrocede y fluctúa por esos dos carriles), Borges — el libresco Borges, que lee fundamentalmente desde los libros y desde la vivencia de sus plurales lecturas — intentó en sus primeros poemas leer en la realidad. Así, cuando somete estos textos a revisión, Borges relee experiencias vitales y experiencias estéticas así como las experiencias mediatizadoras del uso lingüístico, las que intentan traducir las otras. En medio de esas recontextualizaciones,

Borges reescribe. Y las reescrituras nos remiten a una evolución histórica en la que van cambiando el referente (Buenos Aires), el sujeto de la enunciación, y los códigos estéticos y lingüísticos (que no sólo mudan en la percepción del hombre: se transforman *per se* — aunque en este caso, cambiar *per se* significa cambiar en interacción con un proceso social —).

La reescritura en Borges es un programa estético que atraviesa toda su obra. No obstante, sobre sus vaivenes más íntimos no se poseen muchos testimonios, ya que los escasos (en comparación con la magnitud del total) manuscritos conservados no suelen ser los primeros borradores. Una de estas pocas páginas preciadas es un pre-texto de "La doctrina de los ciclos" (**Historia de la eternidad**) y perteneció a la colección de Francisco Gil. Sorprende aquí la absoluta ausencia de tachaduras en un manuscrito de trabajo donde el obsesivo releer y reescribir se expande en interlineados, encolumna opciones en los márgenes y multiplica signos de remisión. Los "senderos que se bifurcan", los trayectos múltiples, el regodeo en plantear alternativas expresan la empeñada resistencia a reconocer otra posibilidad que la de continuar incansablemente la marcha. Esta palpable encarnación de la virtualidad textual es un símbolo de la obra borgiana: un entramado laberíntico que teje y desteje sistemas abiertos con centros y direcciones continuamente cambiantes ("El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio").

OC74 **Obras completas**, Buenos Aires, Emecé, 1974.

OP77 **Obra poética**, Buenos Aires, Emecé, 1977.

### Resumen

La reescritura temática en la obra de Jorge Luis Borges es una característica encontrada desde sus primeros libros de poemas y, posteriormente, en toda su obra, asumiendo aspectos de traducción de una poética a otra. Demuestra, en su proceso de escritura, una tensa dialéctica entre lo acabado y lo innacabado, lo esencial y las contingencias, la unidad y la multiplicidad, el orden y el caos. La virtualidad textual es un símbolo de la obra borgiana. El proceso creativo, a través de la reescritura, pasa por lo estético y nos remite a una evolución histórica de sus producciones con el cambio de referencia del sujeto, de la enunciación y de los códigos, a partir de la vuelta obstinada a sus textos juveniles.



# Manuscritos de *Magma* e a obra de Guimarães Rosa

Maria Célia de Moraes Leonel  
Edna Maria F. S. Nascimento

UNESP - Araraquara

## Resumo

Em 1936, Guimarães Rosa concorre ao prêmio da Academia Brasileira de Letras com os manuscritos de *Magma*, coletânea de poemas inédita até hoje. Entre os poemas de *Magma* e a obra rosiana há relações de intertextualidade em vários níveis, sobretudo no que diz respeito a *Sagarana*. Estudamos as aproximações entre "Reza brava" de *Magma* e "São Marcos" de *Sagarana*.

Este trabalho é parte de um estudo de maiores proporções cujo objetivo central é a pesquisa de procedimentos de criação de Guimarães Rosa, envolvendo manuscritos, no sentido amplo da palavra atribuído pela Crítica Genética, e textos publicados.

O fulcro da investigação é *Magma*, coletânea de poemas inédita até o momento. Com uma versão datilografada da obra, em 1936, o escritor mineiro concorre ao prêmio da Academia Brasileira de Letras juntamente com mais vinte e três candidatos. Entre eles: Mário Donato, Odilo Costa Filho, J. G. de Araújo Jorge. O poeta Guilherme de Almeida, relator do parecer da comissão que concede a *Magma* o prêmio Olavo Bilac a 29 de junho de 1937, é o primeiro crítico da coletânea. Tece comentários altamente elogiosos a *Magma*, concluindo que esse trabalho deveria receber o primeiro prêmio e que não caberia um segundo:

*Fiz-me assistir, no cuidadoso exame, por um único, bem simples critério: buscar e premiar poesia, poesia autêntica e completa, que é beleza no sentir, no pensar e no dizer.*

*Ora, a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso, e no mais puro, elevado grau. Poesia que está sozinha — parece-me — no atual momento literário brasileiro. Neste, como em quaisquer outros torneios, tal obra mereceria sempre um primeiro prêmio. E tão altamente distanciada paira ela sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio. É o livro 'Magma', de João Guimarães Rosa, inscrito sob o número 8. Pura, esplêndida poesia. Descobre-se aí um poeta, um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, de que o nosso instante precisava. (Almeida, 1968, p. 46-7)*

A distância de qualidade entre o premiado e os outros textos concorrentes se evidenciava tanto que apenas foram concedidas, em igualdade de

condições, duas menções honrosas a *Noite confidente* de Mário Donato e *Livro de poemas de 1935* de Odilo Costa e Henrique Carstens. (Almeida, 1968, p. 48)

Apesar do elogio, *Magma* permanece inédito. Há, todavia, duas versões datilografadas dos poemas; uma delas, utilizada nesta pesquisa, pertence ao Arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Alguns poucos textos estão publicados em periódicos, contudo, de acordo com informações da imprensa, o volume virá a público em breve.

A presença de determinados elementos nos poemas, no plano da expressão e no do conteúdo, retomados em obras posteriores — sobretudo em *Sagarana* —, levou-nos a tratar desse tipo de procedimento.

Algumas operações do que genericamente denominamos **retomadas** revelam o que poderíamos chamar de projeto estético de Guimarães Rosa — o qual, de alguma maneira, funde-se com a sua poética — não formulado claramente por ele enquanto tal, mas apreensível em determinados momentos de sua produção literária e não literária, com aprofundamento em obras específicas.

O conto "São Marcos" de *Sagarana* é um dos pontos em que tem início, de modo mais explícito, na criação artística, a exposição de seu projeto literário. Nessa narrativa, o escritor mineiro visivelmente salienta a fundamentação de sua poética, através do narrador-protagonista, também poeta, que grava nos *grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos* dos bambus, o repetido poema

Sargon

Assarhaddon

Assurbanipal

Teglatphalasar, Salmanassar

Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor

Sanekherib. (Rosa, 1967, p. 233)

com os nomes de

*reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas ríçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes.*

*Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fôra se jamais usado. (...) E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem.*  
(Rosa, 1967, p.235-6)



Seguem-se menções em que o horizonte poético, manifestado pela escolha do significante incomum, determina predileções sertanejas, como o capiauzinho analfabeto que prefere *talxóts* a *caixote* por crer que esse último *pelo jeitão plebeu deve ser termo deturpado*, ou a população de Calango-Frito que *clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo*, pois os sermões do novo padre todos entendem e contêm pouco latim.

É de 1956 o conhecido ensaio de Oswaldino Marques intitulado justamente “Canto e plumagem das palavras”, em que, com os instrumentos da época, classifica Guimarães Rosa como artista *inventor* de que nossa literatura mostrava-se carente. O sentido de *inventor* é explicitado:

*não na acepção de jôgo ilusionista com a palavra — mera prestidigitação burlesca — mas na de reordenador do universo da expressão segundo intuições inéditas de suas inesgotáveis virtualidades.*  
(Marques, 1957, p. 15)

O trabalho de Oswaldino Marques comprova a reodernação rosiana das *inesgotáveis virtualidades* da língua através de levantamento de neologismos dos textos publicados antes de 1956 e comentários sobre eles.

“São Marcos”, entretanto, não apenas trata teoricamente da linguagem poética, como a posição de Guimarães Rosa em relação ao fundamento dessa linguagem manifesta-se no texto como um todo na criação discursiva, sobretudo nos momentos em que a natureza é descrita por um protagonista que a ama acima de tudo, indo para o mato todos os domingos com uma espingarda a tiracolo, porque *o povo não poderia saber que*

*lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um caboatã (...) e para rir-me, à glória das aranhas-d'água, que vão corre-correndo, pernolongando sôbre a casca de água do poço (...).* (Rosa, 1967, p. 226)

No relato do dia dos sucessos principais do conto, outro exemplo, entre inúmeros, em que a poeticidade expõe-se à flor do texto:

*No céu e na terra a manhã era espaçosa: alto azul, gláceo, emborcado; só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, esfiapando sorvete de côco; e a leste subia o sol, crescido, oferecido — um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio a mexer.* (Rosa, 1967, p. 225)

Temos aí, portanto, um narrador-protagonista com extremada sensibilidade plástica e auditiva no que se refere ao universo da natureza e que é, ao mesmo tempo, poeta e teorizador da linguagem poética. Isso tudo além da manifestação dessa mesma teoria na construção expressiva da narrativa.

Ademais, "São Marcos" reveste uma outra idéia — mais visível no conto — a de que certas palavras têm poderes mágicos. Do mesmo modo que a poeticidade se revela em vários níveis — no da diegese, através da linha narrativa secundária, ou seja, do duelo poético travado pelo protagonista que escreve o poema a canivete; no do discurso, pela intromissão de considerações teóricas acerca da valor do *ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido*; no da expressão, através da manifestação dos recursos poéticos teoricamente defendidos — os poderes mágicos da palavra estão nele assentados em mais de um nível. Em primeiro lugar, no mais visível deles, ou seja, no da diegese: o bramir das palavras e blasfêmias da reza brava de São Marcos tem o poder de desfazer um feitiço de conseqüências muito graves. No do discurso, são muitas as antecipações referentes a esse poder, como os tabus lingüísticos — *raio, lepra* — ou o trazer na carteira,

*uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos, trasladado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios: mesmo de uma cascavel em jejum, pisada na ladeira da antecauda, ou de uma jararaca papuda, a correr mato em çaça urgente.* (Rosa, 1967, p. 231)

E, principalmente, na antecipação direta referente à reza que dá nome ao texto:

*E comecei a recitar a oração sesga, milagrosa e proibida: — "Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo-Mau, seu e meu companheiro..."*

*— Úi! — Aurísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem para longe de mim, se persignando, e gritou:*

*— Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer as palavras... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!... (Rosa, 1967, p. 230)*

Ou em outro anúncio antecipatório: Gestal da Gaita que conhecia a reza brava e a rezava quando queria, pernoitando com outro homem, *se mexia dormindo e falava enrolado até vir sobre o companheiro de faca rompante, rosnando conversa em língua estranha e subir parede arriba, de pé em-pé...* (Rosa, 1967, p. 231)

Do mesmo modo, Tião Tranjão, *meio leso, grotreiro do Cala-a-Bôca* (Rosa, 1967, p. 231), *deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede* (Rosa, 1967, p. 233) e fugiu da cadeia, *fazendo o pau desdar na mulher e no amante que o tinham enredado com a lei e, no fim da festa, acabou desmanchando a casa tôda, no que era de recheio...* (Rosa, 1967, p. 233)



*Sagarana*, como é sabido, estava entre as obras examinadas pelo júri responsável pela premiação do concurso Humberto de Campos da Livraria José Olympio em 1938. *Magma*, por sua vez, como adiantamos, foi premiada pela Academia Brasileira de Letras em 1936. Não sendo possível, apesar da pesquisa efetuada, obter informações precisas sobre o momento de produção de "São Marcos" e dos textos apresentados à Academia, a anterioridade da premiação faz-nos crer que os poemas foram elaborados antes dos contos. Além disso, o próprio Guimarães Rosa, tão arredio no que se refere a entrevistas, mas tendo falado com entusiasmo a Günter Lorenz em janeiro de 1965, declara que sempre anotou as histórias que fazem parte do cotidiano sertanejo e esclarece:

*Quando mais tarde chegou o tempo em que eu não quis continuar escrevendo, instintivamente, eu quis ser "poeta", comecei a fazê-lo conscientemente. A princípio foram poemas... (Lorenz, 1983, p. 69)*

No entanto, o que nos faz pensar, de fato, na ulterioridade das narrativas de *Sagarana* é a melhor qualidade dos contos em relação aos poemas. É possível mesmo que os textos de *Magma* tenham sido escritos antes de 1936.

O interesse pelo momento de produção de uma e outra coletânea deve-se aos resultados da pesquisa que levaram-nos a considerar *Magma* como ponto de partida, ou pelo menos de passagem de alguns dos temas, de ações, de espaços, de formas, de expressões retomados na obra posterior, em especial no primeiro livro publicado.

Dando início à análise dos textos que nos chamaram a atenção, já numa primeira leitura do poema "Reza brava" da coletânea premiada, é visível a ligação com "São Marcos". Vejamos porque isso não pode ser contestado e, principalmente, em que níveis ou instâncias a aproximação ocorre.

Entre "Reza brava" e "São Marcos" podemos falar numa relação de **hipertextualidade**, que, para Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982, p. 11-12), é toda relação unindo um texto B (hipertexto) a um anterior A (hipotexto), sobre o qual ele se enxerta de uma maneira que não é a do comentário. A derivação seria tanto de ordem descritiva e intelectual em que um texto "fala" de outro, quanto de outra ordem como quando B não fala de A, mas não poderia existir sem ele.

É preciso salientar que não podemos afirmar que "São Marcos" não existiria sem "Reza brava". Mas é impossível deixarmos de assinalar o parentesco entre os dois textos. Para tanto, tratemos inicialmente da titulação.

Os títulos, elementos de ordem **paratextual** de acordo com Gérard Genette (1982, p. 10), constituem, a nosso ver, o primeiro índice de relação. Para Genette, a **paratextualidade** é a relação menos explícita e mais distan-

te que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito entretém com o seu **paratexto**. É também nessa rubrica, que o especialista em relações intertextuais introduz os materiais utilizados pela Crítica Genética como esquemas, projetos, esboços, rascunhos, prototextos. Não nos interessa discutir aqui o tipo de relação que Genette de fato explicita entre os componentes paratextuais e o poema ou o romance a que pertencem. Interessa-nos, justamente, aquilo que Genette considera uma mina de questões sem resposta, ou seja, a paratextualidade que envolve os objetos privilegiados pela Crítica Genética acima citados.

“São Marcos” e “Reza brava” — títulos, respectivamente do conto e do poema — são sintagmas nominais. O primeiro é adjunto adnominal do segundo no poema de *Magma*, cujo verso número 24, diz: *a reza brava de São Marcos e de São Manso* (Rosa, 1936, p. 78), num interessante oxímoro entre *brava* e *manso*. Os títulos, portanto, remetem um ao outro.

Dessa consideração quanto à titulação, de ordem semântica, passamos à verificação de aproximações — e distanciamentos — que poderíamos chamar de ordem formal, mais visíveis às primeiras leituras que o exame de outras instâncias, como a da diegese.

A descontinuidade das linhas em “Reza brava” dá a primeira indicação sobre o tipo de texto com que trabalhamos: é um poema. Contudo, não é impossível pensarmos num texto dramático ou num poema dramatizado. Uma leitura mais detida revela que se trata de um diálogo, não havendo nenhuma linha de discurso indireto. Cinco travessões introduzem cinco falas, com clara mudança de turno.

Não podemos, no entanto, classificar a relação entre “Reza brava” e “São Marcos” como simples **prosificação** (Genette, 1982, p. 246), pois outros componentes dos dois textos impedem tal denominação, conforme veremos a seguir.

O poema de *Magma*, como dramatização, contém uma narrativa. Como tal, apresenta, pelo menos, uma ação e personagens nela envolvidos.

Assim sendo, enquanto **história**, denominação de Genette para os acontecimentos relatados numa narrativa (s.d., p. 25), temos um acontecimento mágico, provocado por um feiticeiro: em troca de pagamento de uma mulher, traz de volta o marido que, espontaneamente, abandonara-a. O sortilégio dá resultado, mas de modo irônico: o marido é conduzido de volta, porém, chega morto. Entre outros expedientes para obter o efeito desejado, o feiticeiro recita a reza brava de São Marcos e São Manso.

“Reza brava”, ainda que não sendo poema curto, tem apenas 40 versos. “São Marcos” conta com 30 páginas. O texto é atravessado por uma série de **encaixes**, no sentido que Todorov (1986, p. 77) dá a essa palavra, todos



funcionando como anúncios prolépticos, mas a **narrativa primeira**, como quer Genette (s.d., p. 227) comporta uma ação principal: o protagonista José ou João cega repentinamente em consequência de feitiço provocado pelo negro Mangolô e livra-se da cegueira pela emissão da mesma reza mágica.

Se considerarmos **diegese** no sentido que Gérard Genette atribui à palavra em *Figures III* (1972) — ou melhor, na parte dessa obra em que trata especificamente do discurso da narrativa — como as ações, personagens, tempo e espaço da história, diríamos que há uma aproximação diegética entre os dois textos, uma vez que o acontecimento central de cada um é constituído pelo efeito da reza mencionada.

Nessa instância, podemos afirmar a existência de repetição não propriamente de personagens ou de atores, mas de actantes, embora com sinais invertidos. Em “Reza brava”, o feiticeiro produz o sortilégio desejado pela mulher que o contrata: trazer o marido de volta. Em “São Marcos”, o protagonista não é feiticeiro. Pelo contrário, caçoa comumente de Mangolô, apesar de todas as advertências feitas por conhecidos, chamando-o de *cabiúna de queimada* (...) *Com um balaio de rama de mocó, por cima!... ao que acrescenta*

*os mandamentos do negro (...) “Primeiro: todo negro é cachaceiro...”*  
*(...) “Segundo: todo negro é vagabundo.” (...) “Terceiro: todo negro é*  
*feiticeiro...”* (Rosa, 1967, p. 228)

Não satisfeito, profere: — *Ó Mangolô: “Negro na festa, pau na testa!...”*  
(Rosa, 1967, p. 229)

A cegueira repentina ocorre porque o negro amarrara uma

*tirinha de pano prêto nas vistas do retrato [um boneco, bruxa de pano,*  
*espécie de ex-voto, grosseiro manipanço] p’ra Sinhô passar uns tem-*  
*pos sem poder enxergar... Ôlho que deve de ficar fechado, p’ra não*  
*precisar de ver negro feio... (Rosa, 1967, p. 251)*

A reza vale ao protagonista como meio de livrar-se do cegamento que o feitiço provocara. Os feiticeiros, portanto, não usam os mesmos expedientes, e José ou João de “São Marcos” só recorre à reza, ou melhor, começa a brami-la, quando, tornado cego repentinamente e estando sozinho no mato, ouve — *“Tesconjuro! Tesconjuro!”... (Rosa, 1967, p. 249)* de um *longínquo Aurísio Manquitola* que lhe contara os casos em que a reza brava tivera eficácia.

O uso das palavras mágicas é perpetrado por actantes diferentes, contudo, nos dois textos, a reza de São Marcos é empregada numa mesma direção: desfazer o malfeito. Além disso, traz resultados imediatos em ambas as histórias, apesar da ironia já assinalada em “Reza brava”.

Quanto ao **tempo diegético**, no poema de *Magma*, a indefinição casa-

se com a ausência a referências explícitas ao **espaço**. Esse último pode ser apreendido por componentes de outra instância, como o conteúdo do discurso da mulher que oferece ao feiteiro *o dinheiro e o cavalo arreiado*. Não se pode, portanto, falar propriamente em modificação **semântica**, ou, mais especificamente, em **transdiegétização**, ou seja, transposição temporal ou espacial, como propõe Genette, quando há mudanças nesses componentes diegéticos.

No entanto, há relações de proximidade efetivas entre os textos em questão, que nos autorizam a considerar "Reza brava" como uma espécie de matriz de "São Marcos". Em primeiro lugar, no que diz respeito aos títulos; em segundo, pela presença da narrativa nos dois textos, ainda que "Reza brava" seja um poema; em terceiro, pela retomada de componentes diegéticos em especial quanto à ação principal e no que se refere aos actantes, ainda que com papéis invertidos.

#### Résumé

En 1936, Guimarães Rosa participe à un concours de l'Académie Brésilienne des Lettres avec les manuscrits de **Magma**, recueil de poèmes qui reste inédit jusqu'aujourd'hui. Entre les poèmes de **Magma** et l'oeuvre de Guimarães Rosa il y a des rapports d'intertextualité à différents niveaux, notamment en ce qui concerne **Sagarana**. Nous étudions les rapprochements entre "Reza brava" de **Magma** et "São Marcos" de **Sagarana**.

#### Referências bibliográficas

- ALMEIDA, G. de. Parecer da comissão julgadora. In: *EM MEMÓRIA* de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968. p.46-48.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972 (Coll. Poétique).
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982 (Coll. Poétique).
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 62-97 (Col. Fortuna Crítica, 6)
- MARQUES, O. Canto e plumagem das palavras. In: \_\_\_\_\_. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957. p. 9-128.
- ROSA, J. G. *Magma*, 1936. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Arquivo Guimarães Rosa.
- ROSA, J. G. São Marcos. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967. p. 221-51 (Col. Sagarana, 1).
- TODOROV, T. *Poética*. Trad. C. Veiga Fq. Lisboa: Teorema, 1986.



## Busca por singularidade

Cecilia Almeida Salles

PUC/SP

### Resumo

O artigo apresenta a palestra que abriu o projeto Criação em Processo (Centro Cultural São Paulo - maio de 1996). O projeto tinha como objetivo divulgar para um público externo às universidades as pesquisas em crítica genética. Assim, foi retomado, com um novo olhar, o estudo dos manuscritos de Ignácio de Loyola Brandão para a produção de *Não Verás País Nenhum*. Foram ressaltados dois aspectos desse processo criativo: a construção do grande desejo do escritor e a transformação de imagens visuais em palavras.

Este artigo teve sua origem no **Projeto Pensando a Criação**, organizado pelo Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. O projeto foi desenvolvido no Centro Cultural São Paulo no mês de junho de 1996 e tinha como objetivo apresentar os resultados de pesquisas em crítica genética para além dos muros acadêmicos.

A idéia era apresentar algumas pesquisas em Crítica Genética já terminadas, para, assim, um maior número de pessoas conhecer esse tipo de pesquisa. Dessa forma, estaríamos divulgando o que vem sendo descoberto sobre processo de criação. Por um lado, trata-se de um assunto que atrai muitas pessoas, independente de estarem envolvidas em pesquisas acadêmicas. Por outro lado, e talvez o mais importante, o conceito de processo vai muito além da criação artística. Estamos lidando com generalizações que oferecem meios para se discutir processos em sentido bastante amplo, sejam estes concretizados na ciência, na aprendizagem e em tantos outros campos.

O Projeto iniciou por onde os estudos genéticos começaram para mim: *Não Verás País Nenhum* de Ignácio de Loyola Brandão. O ambiente era de retrospectiva: estava comemorando dez anos que o escritor me havia entregue o material que gerou minha tese de doutoramento e três anos depois possibilitou a existência do Centro de Estudos de Crítica Genética.

Os manuscritos foram entregues a mim sem restrições: com muita confiança e cumplicidade. Devo muito ao desprendimento desse escritor as perspectivas que essa pesquisa me ofereceu.

Não conseguiria apresentar a tese tal qual foi defendida em 1990. Já houve muitos desdobramentos: cursos, artigos, palestras, comunicações, orientações, livro, exposição, linha de pesquisa na PUC/SP e um centro de

pesquisas. Tudo isso possibilitou chegar a um grau de generalização no percurso em direção a uma morfologia da criação.

Mas o objetivo deste Projeto não é a apresentação desta teorização que está em processo mas apresentar a crítica genética em ação e responder, mesmo que parcialmente, a perguntas como "qual é o processo de criação do Loyola?"

Minha primeira tarefa foi selecionar alguns aspectos da produção de *Não Verás País Nenhum* para apresentar aqui. Havia várias possibilidades: discutir a trama das linguagens que sustenta esse percurso aparentemente só verbal; como o processo, em sua intimidade, se mostrou um ato comunicativo; ou ainda falar da presença do elemento sensível ao longo do caminho de conflitos e interpretações.

Haveria ainda muitos outros temas. Optei por apresentar, primeiramente, o que Loyola vai deixando de rastros sobre o que ele quer do *Não Verás*, isto é, a tendência desse processo ou o propósito do autor e como depois ele vai amoldando sua narrativa, suas cenas, suas frases, suas palavras, seus pontos e suas vírgulas para que o conjunto desses elementos concretizassem seu propósito.

O outro tema escolhido foi o processo de tradução intersemiótica, mais especificamente, acompanhar como a linguagem visual vai ganhando traços da linguagem verbal, sem perder seu efeito visual.

### **Tendência do processo**

*Não Verás* foi produzido no fim dos anos 70, começo dos 80. A contextualização histórica é importante para entrarmos no sufocante clima político que envolvia sua produção. No que diz respeito à grande meta de Loyola para esse livro, encontramos informações relevantes em seus diários de trabalho que ele manteve ao longo de todo o processo.

*O que este livro tenta mostrar é que não adianta sermos lúcidos, percebendo todas as situações, termos idéia clara de tudo que ocorre, assumirmos nossa culpa, criticarmos um sistema, se nada fazemos para mudá-lo. A uma ação correspondente da mente, do raciocínio, deve corresponder uma do corpo.*

*Quero retrato de um apocalipse*

*Gostaria que o Corte Final (primeiro título) significasse o quase reencontro do homem com o humano, e o encontro com a liberdade, o aceno à completa disponibilidade, o não estar preso a esquemas, estruturas sufocantes, o não trabalho. Subitamente o homem (Souza) se vê desembaraçado de tudo*



Em entrevista na época da escritura de *Não Verás*, Loyola dizia:

*Essa é minha tentativa na literatura — é modificar, é estourar com a cabeça das pessoas e eu procuro fazer isso continuamente. A gente escreve para provocar reação. Não Verás foi uma outra tentativa de jogar uma bomba na cabeça do leitor. Provocar o terror na cabeça das pessoas. Penso mostrar a confusão geral que se estabelece e termina por levar ao caos geral, com conseqüências terríveis*

Loyola teve uma conversa com Henfil sobre o livro que estava em construção e ele registrou o que Henfil “sugeriu”: *tem que ser algo que leve o cara a sentir o que se passa, mas depois. Ele não pode perceber e nem o livro pode ter o tom: veja, você precisa reagir.*

Estas citações explicam a natureza do propósito ou do desejo do escritor. Pode-se perceber que propósitos não estão relacionados a um determinado conteúdo ou forma. Essa tendência, que seduz o artista e direciona seu trabalho, não é algo pré-determinado, nem absolutamente claro. É uma vaga nebulosa que sofre a ação do acaso. Pela vagueza e pela possibilidade de sofrer a intervenção do acaso, está aberta a alterações. Tendências ou propósitos são condutores maleáveis.<sup>1</sup>

Voltando ao *Não Verás*, vamos às marcas que o autor deixou da construção desse apocalipse desejado e buscado. Foi encontrada a seguinte anotação<sup>2</sup>:

*De que forma reduzir estas teorias a cenas; de que modo estas proposições podem se transformar em ação dentro do livro.*

As cenas, às vezes preparadas em roteiros, vão surgindo e sendo testadas ao longo do processo. A testagem fica clara quando algumas cenas, por exemplo, são rejeitadas por “parecerem postiças”, outras por darem “um tom excessivamente épico”.

Como nada é isolado na produção de uma obra, mexer em cenas que levariam àquela “teoria”, afeta o tom geral do livro. Ao mesmo tempo, discussões relativas ao tom levam a esta ou àquela cena.

Loyola vai construindo o tom de seu apocalipse: intenso e violento. No entanto, desejos dialogam no percurso: Otimismo x Pessimismo. Na época ele comentou em entrevista:

---

1 Cf. SALLES, C.A. Artistic creation as a semiotic process: The esthetic lure of final causes. Em *Semiotica - Journal of the International Association for Semiotic Studies*. 102 -3/4, Berlin: Mouton de Gruyter, 1994: 225-235.

2 O escritor mantinha diário de trabalho e caderno de anotações.

*Incrível como tive que me romper para tocar esse trabalho para frente. Seu tom meio apocalíptico me derrotava, eu lutava contra os bloqueios para continuar. Porque acredito no homem e na sua permanência. Só depois que encontrei uma solução para a permanência do homem é que consegui prosseguir.*

Já os diários refletem a relação cenas/diálogos com o tom:

*Tive de provocar o suicídio de Tadeu — Afinal ele é o homem que prega a esperança no homem.*

*Escrevi toda a conversa entre Tadeu e Souza. Tadeu ainda acredita no homem e na sua permanência. No final deu uma discussão louca. Tira a linha pessimista que o livro vinha tendo. Descansa um pouco a tensão.*

Mata-se o personagem de tom esperançoso e constrói-se uma conversa para amenizar o pessimismo.

Não só cenas e tom estão ligados à construção do apocalipse de Loyola, a relação tempo e espaço também deixa marcas da mão do escritor amoldando sua matéria prima, segundo seu desejo.

O espaço de *Não Verás* sofreu, ao longo do processo, alterações substanciais por causa de uma alteração no tempo. O autor decide, a certa altura, começar seu relato mais adiante no tempo do que havia sido determinado no início do processo.

Com isso novo espaço surge:

*Na evolução do livro, as casas desapareceram para dar lugar a prédios e prédios. Portanto os quintais seriam playgrounds, ou cantos de garagem. Ou mesmo dentro dos apartamentos, anota Loyola em seu diário.*

Não só casas desapareceram com a alteração do tempo, mas carros não circulavam mais, depois do grande congestionamento. Bicicletas passam a não circular e os aros de suas rodas são utilizados para fazer guarda-chuvas, assim as pessoas se protegem do sol causticante. Foram eliminadas também as crianças.

No início do processo havia a possibilidade do relato começar a partir do corte da última árvore. Daí *Não Verás* ter sido chamado, por um tempo, *O Corte Final* que virou um filme de registros do passado. Não mais existiam árvores e flores, a floresta milenar foi petrificada. A água acabou. Os rios só existiam na Casa de Vidros de Água — uma espécie de museu das águas. O antigo Tietê tornou-se um vale seco e a urina passou a ser reciclada. O calor vai aumentando e aumentando.

O que se percebe é que todas as mudanças que Loyola foi fazendo na



caracterização do espaço, por causa da alteração no tempo, contribuem para a fabricação do tom sufocante, pessimista, sem esperança e sem perspectiva de continuidade.

Ao longo do processo, ocorrem também mudanças bastante radicais na estruturação do texto propriamente dito.

Quanto à sintaxe, os rascunhos mostram muitas alterações que deixam transparecer a tendência para um texto com cortes constantes e ríspidos no fluxo das sentenças. Subordinações e coordenações são eliminadas e substituídas por orações simples separadas por pontos. Como consequência surge uma sintaxe rápida e sincopada.

De modo semelhante, encontramos a seguinte anotação discutindo a passagem de uma cena para outra.

*Está havendo muita preocupação de continuidade. Cortar mais violentamente de uma cena para outra.*

É claro que essas alterações também contribuem para o acirramento da violência que o tom apocalíptico carrega.

Voltando ao diálogo de desejos conflitantes: o pessimismo necessário para o apocalipse que levaria ao fim do homem e o otimismo da crença em sua continuidade.

Depois daquela conversa com Henfil, quando foi discutido o tom ideal, surge, no diário, um fato novo:

*Tenho que usar o absurdo às últimas consequências e tirar proveito disto.*

As anotações dizem: *Falta delírio no livro.*

E faz-se o delírio em textos já redigidos. Lâmpadas passam a sair da cabeça de personagens e certezas iniciais transformam-se e ficam dúvidas. Por exemplo: o furo na mão do personagem principal.

Aqui, dá para sentir que foi encontrado o meio, ou seja, a técnica narrativa para lidar com o conflito dos desejos. Trata-se, portanto, de uma marca da unicidade dos recursos técnicos do autor. Ele vai usar o absurdo às últimas consequências para atingir o que deseja do livro.

Mas há dois elementos que aparecem com grande força nessa entrada do delírio: um pequeno arbusto saindo do chão gretado e o cheiro molhado pressagiando chuva.

Loyola pensa muito onde introduzir esses elementos. Sem dúvida esses dois "personagens" tem um papel importante na crença na sobrevivên-

cia do homem. Naquele clima sufocante, o surgimento de uma pequena planta e a simples possibilidade de chuva representam formas de continuidade da vida - ponta de esperança de uma não-destruição ou de uma possível reconstrução. Usar um? Outro? Os dois? Onde?

Ele opta pela introdução das duas pontas de esperança, em meio ao tom delirante.

Vimos, portanto, que os propósitos iniciais em relação àquele texto que estava por ser escrito concretizavam-se como desejos conflitantes retratados na luta entre pessimismo e otimismo. Os propósitos materializam-se na justaposição de duas perspectivas conflitantes: o retrato do apocalipse e o reencontro com o homem.

A solução dialética para o conflito dos desejos é encontrada no delírio de que ele sentiu falta. Assim os propósitos encontram seu modo de se concretizar e *Não Verás* passa a viver.

### **Processo de tradução intersemiótica**

Ao acompanhar o percurso de algumas fotos que faziam parte do dossiê da produção de *Não Verás*, cheguei ao processo tradutório que algumas linguagens sofrem para chegar ao "romance verbal".

Foram encontradas várias fotos de hidrelétricas e florestas mostrando a natureza em toda sua pujança que, segundo o autor, era um meio de fazê-lo respirar em seu árido país futuro. Acompanhemos seus registros ao longo do processo.

Diários:

*Achei um bellissimo livro de fotografias de Andreas Feiniger — TREES — Penguin Book. O visual me estimulou tanto que sinto poder recomeçar.*

Loyola vinha de uma parada de sete meses na produção do livro.

*Três livros que gostava de folhear, me demorando nas fotografias. Me faziam bem, me transportavam, como se fosse uma viagem, um ácido. Mergulhava nas fotos, me imaginava dentro, percorria caminhos, inventava, criava, refazia.*

*Deixava espalhadas pela mesa as belas fotos de árvores de Ana Théophilo, elas me favoreciam a respiração, quando me desesperava, voltava os olhos para elas.*

Tinha também fotografias de matos, florestas, barragens, hidrelétricas, tiradas de revistas e folhetos.



Em uma anotação ele diz:

*As represas de centrais elétricas que subiam e inundavam e destruíam regiões.*

Em *Não Verás* flagramos esta fala de um personagem:

*Quero te contar das barragens que ajudei a fazer, lindo mesmo, fechamos quase todos os rios deste país, fizemos cada lago que parecia mar mesmo.*

## **Caminhão Ford**

Já a história da foto do caminhão de toras de madeira é mais longa. Eu tinha a foto em mãos e o diário falava do efeito da foto no escritor.

*A foto de publicidade me chocou. As toras = devastação. O caminhão (tecnologia avançada) ajudando. Fechando um pouco os olhos, olhei a foto (colorida) e tive a sensação de mancha. O paracheque do caminhão traz uma frase publicitária: Pense Forte, Pense Ford que foi depois riscada.*

A foto passa por sua primeira tradução no momento em que aparece, via palavras, nos diários e nas anotações mas ainda com sua forte marca visual: uma mancha.

*Introduzo a mancha marrom, baseado na fotografia de publicidade da Ford que mostra um caminhão saindo da floresta, carregado de toras.*

*... as manchas que Souza percebe e imagina que sejam alucinações são, de algum modo. A idéia de manter a mancha, com o seu significado, se acentuou depois que li estas matérias com os detalhes dos caminhões de toras.*

Algumas anotações

### **1. Roteiro**

*sensação da mancha — > paralisia*

**2. A MANCHA = CAMINHÃO** —> *o caminhão de madeira eliminou/matou a carroça do avô. O avô se desiludiu ficou paralítico psicossomático.*

A foto que se transformou em mancha ganha materialidade verbal em *Não Verás*. Vejamos alguns, entre muitos, desses instantes.

*Fica paralisado. Na imobilidade, mancha verde e marrom volta. Desta vez, a reação foi inversa. A paralisia chegou primeiro, a mancha depois. O marrom ...*

*A mancha marrom com a gelatina verde me invade, estou vendo o caminho de toras imensas deixando a mata. As carretas saem uma atrás da outra. O marrom são as carretas levando os troncos gigantescos, está tudo muito nítido, quero impedir os caminhões, fico paralisado.*

*Meu avô está parado atrás dos caminhões...*

*... o caminho avança, cheio de toras, o que você faz aí em frente, saia, você não pode impedir, ele te passa em cima, brecando, deslizando no chão liso de folhas verdes, escorregadias, as toras se soltando, o caminho virando por cima de meu avô...*

*... por que você ficou paralisado diante do caminho marrom que saía da mancha verde? Assim, meu avô, você não ajudou nada*

Acompanhamos, deste modo, nos diários, a entrada da foto no universo da construção do romance, sua transformação em mancha e a relação foto/mancha com um avô sendo estabelecida.

A idéia é levada adiante nas anotações, onde sua entrada no mundo ficcional vai sendo preparada em roteiros de futuras cenas.

A foto/ mancha chega à obra sob a forma de um delírio visual — feito de palavras — que atormenta o personagem principal. É claro que este recurso visual está diretamente relacionado à “falta de delírio” sentida pelo escritor, que já foi discutida.

Acompanhando parte do percurso de Loyola para chegar a seu *Não Verás País Nenhum*, pudemos perceber um processo que tende para a construção de um apocalipse esperançoso, onde dúvida e delírio reinam. Essa tendência, no entanto, vai ganhando forma ao longo do caminho. Estamos lidando com continuidade; nada é estático. Tudo está em estado de permanente mobilidade.

O escritor vai manipulando suas matérias primas — palavra, imagem, espaço, tempo, diálogo e sintaxe — para ir alcançando o que deseja. Ao mesmo tempo, ao manipular suas matérias, ele também vai conhecendo e amoldando seu próprio desejo.

O processo tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico. No íntimo da criação ocorrem transmutações de linguagens. Há a intervenção de diferentes linguagens e aproveitamentos diversos de cada linguagem. A relação entre os diferentes códigos que compõem o tecido de cada processo e o papel (ou papéis) que cada linguagem desempenha em cada processo é que são únicos.



Processos são guiados por desejos e mantidos por uma trama de linguagens. Mas cada processo é marcado por desejos singulares e tramas únicas.

**Abstract**

The article presents the opening conference of the project *Creation in Process* (Centro Cultural São Paulo - May, 1996). The objective of the project was to present to an audience beyond the academic limits the researches on genetic criticism. On a new perspective, the study about the manuscripts of the writer Ignácio de Loyola Brandão for this novel *Não Verás País Nenhum* was presented. Two main subjects were emphasized: the construction of the writer's aim and the transformation of visual images into words.

## A reescritura como gênese da poética de Murilo Rubião

Maria do Rosario Valencise Gregolin

UNESP Araraquara/SP

### Resumo

A obra de Murilo Rubião é uma metáfora da memória. Os mesmos temas são repetidos em textos modificados pelo processo de reescritura. Devido a esse reescrever constante, Rubião publicou diferentes versões dos mesmos textos, os quais adquirem novas formas a cada edição. Só uma leitura paciente e cuidadosa pode revelar a construção de uma poética que acentua o caráter fantástico da obra de Rubião. Por isso, o leitor ideal de Rubião está sempre em busca de algo, já que o texto nunca está terminado e o seu sentido emerge das diferenças.

A obra do escritor mineiro Murilo Rubião caracteriza-se pela reiteração. Além da reiteração semântica dos temas obsessivos, a constante troca de signos através das variantes parece indicar que a obra está à procura de uma unidade impossível, perseguindo a memória como a única maneira de aprisionar a vida e fixá-la com palavras.

A produção de Rubião dá uma idéia do que significa o reescrever para a sua obra, pois os mesmos 23 contos aparecem metamorfoseados em cinco livros publicados: *O Ex-Mágico*<sup>1</sup> em 1947, *A Estrela Vermelha*<sup>2</sup> em 1953, *Os Dragões e outros Contos*<sup>3</sup> em 1965, *O Pirotécnico Zacarias*<sup>4</sup> em 1974, e *A Casa do Girassol Vermelho*<sup>5</sup>, em 1978. Apenas *O Convidado*<sup>6</sup>, de 1974, não apresenta textos variantes, como se pode observar no quadro apresentado no Anexo 1<sup>7</sup>.

Se Murilo Rubião opta por reescrever um conto, em vez de criar um novo, é levado pela mesma consciência de esterilidade que performa seus relatos. A cada nova edição, o texto adquire novas formas tão sutis, que apenas uma leitura paciente e detalhada de todas as variantes pode levar a um início de entendimento dos enigmas do relato; mas ele nunca será desvendado totalmente. Por isso, o leitor ideal de Murilo Rubião será sempre

1 RUBIÃO, Murilo. *O Ex-Mágico*. Rio de Janeiro: Universal, 1947.

2 RUBIÃO, Murilo. *A estrela vermelha*. Rio de Janeiro: Hipocampo, 1953.

3 \_\_\_\_\_. *Os dragões e outros contos*. Belo Horizonte: Ed. Movimento Perspectiva, 1965.

4 \_\_\_\_\_. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.

5 \_\_\_\_\_. *A casa do girassol vermelho*. São Paulo: Ática, 1978.

6 \_\_\_\_\_. *O convidado*. São Paulo: Quíron, 1974.

7 GREGOLIN, Maria do Rosario F.V. *Mistério e Esterilidade: o fantástico Murilo Rubião*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, cópia mimeografada, 1983.



meio Sísifo — a leitura nunca estará esgotada nos limites do texto pois ela necessita de elementos que foram apagados e que devem ser buscados intertextualmente.

Um dos principais elementos criadores desta “amnésia” intratextual é a sonegação de informações pelo narrador, que distancia o leitor da narrativa. Fragmentando a causalidade linear do relato, o narrador burla a predição da leitura, transgredindo o caráter de consequencialidade que os acontecimentos da narrativa teoricamente deveriam instaurar. O discurso do narrador esconde informações do leitor e exige que ele recorra a uma memória fora da narrativa.

Essa marca do narrador conforma o relato como um momento dentro de uma linha temporal infinita e indefinida — o início do conto propõe que ele é apenas um flagrante apanhado no curso da vida, que o extravasa. O efeito criado sugere que a narrativa já ocorria antes e que os leitores, apanhados de repente em um momento qualquer, acompanham um curso que já existia e que vai continuar depois daquele minuto fugaz da narrativa. A consequência da brevidade do tempo da enunciação esfacela a unidade do conhecimento do leitor e torna assimétrica a relação enunciador/enunciatório.

No início do conto “A Casa do Girassol Vermelho”<sup>1,3,6</sup> há a plena consciência do narrador de que a sua história será o apanhado de um momento na sucessão temporal da vida. Ele se refere ao antes e ao depois e insere o momento da narrativa:

*O entusiasmo era contagiante. Febril. Uma alegria física inundava as faces que até a véspera permaneciam ressentidas. O que veio antes e depois ficará para mais tarde. Mas o que importa se naquela manhã a alegria era desbragada?*

Essa característica de momentaneidade do texto, exige do leitor uma memória anterior à narrativa, que, teoricamente, deveria ser fornecida pelo narrador. Mas ele nega a contemporização e coloca o leitor como conhecedor parcial dos fatos, fragmentando sua percepção. Na narrativa “A Armadilha”<sup>3,6</sup>, que tematiza o silenciamento do homem aprisionado nas engrenagens de sua consciência fragmentada, a negação de informações é tema e estrutura:

*— Antes que me dirija outras perguntas — e sei que tem muitas a fazer-me, quero saber o que aconteceu com Ema. — Nada, respondeu, procurando dar à voz um tom despreocupado: — Nada? Alexandre percebeu a ironia e seus olhos encheram-se de ódio e humilhação. Tentou revidar com um palavrão. Todavia, a firmeza e a tranquilidade que iam no rosto do outro, venceram-no. — Abandonou-me, deixou escapar,*

*constrangido pela vergonha. E numa tentativa inútil de demonstrar um resto de altivez, acrescentou: — Disso você não sabia! Um leve clarão passou pelo olhar do homem idoso: — Calculava, porém desejava ter certeza.*

Neste fragmento, como em toda a narrativa, a supressão de informações cria o adensamento dos significados do texto. Não há informações sobre os personagens, e do discurso deles emerge a figura de Ema, que não é apresentada e não se sabe qual a relação dela com os dois homens. O virtual triângulo amoroso é estilizado pela caracterização de um deles como "homem idoso". Sabe-se que o confronto entre os dois homens é antigo ("*Você é um farsante, mau farsante. Certamente aplicou sua **velha técnica e colocou espias no meu encaixo.***"), mas nada é esclarecido, pois a seleção feita pela memória do narrador é caótica e contraria a teoria aristotélica da unidade de projeto da narrativa.<sup>8</sup>

Ao tematizar o silenciamento através da armadilha (o texto é composto através de signos que vão do barulho ao silêncio), o procedimento estrutural do conto também é um exercício de negação da fala — não apenas o personagem é silenciado, mas o diálogo entre o texto e o leitor é truncado pelo ocultamento de informações. O choque que esta amnésia intratextual provoca no leitor é um elemento que propicia o caráter fantástico do texto.

Através da leitura da maioria dos inícios de textos de Murilo Rubião, é quase impossível ao leitor penetrar o discurso do narrador. É necessário que o leitor vá apanhando as peças do jogo, espalhadas pelas narrativas, e monte o quebra-cabeças para que se contextualize.

Essa memória retirada dos textos de Rubião, pode, em partes, ser rastreada através da análise das variantes de sua obra, pois, ao modificar os textos a cada edição, ele suprime, reduz, sintetiza, obscurecendo significados claros na primeira edição do texto. Muitas das informações que não se encontram nos textos modificados podem ser encontradas nas primeiras edições, e isto cria uma dialogia entre as várias edições de seus textos. O arquivo das informações pode ser observado através do cotejo das variantes, perseguindo a memória dos textos.

As modificações dos contos murilianos atingem a micro e a macroestrutura textual. Na microestrutura ocorrem mudanças que podemos chamar de "estilísticas" através da alteração da expressão; no nível macroestrutural, as mudanças alteram o conteúdo através da supressão, acréscimo ou permuta de significados.

---

8 ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.



As variantes estilísticas produzem, geralmente, dois efeitos:

- a) de um lado, elas evidenciam a elaboração na linguagem, com a busca de fugir de estereótipos e de uma linguagem empolada, para aproximar-se, cada vez mais, de um padrão próximo da fala e, assim, aperfeiçoar a caracterização das personagens:

“A Estrela Vermelha”

(1953)

*articular um plano que me  
levasse aos braços de Bruma*

*circunstâncias fortuitas deram-  
me a oportunidade desejada*

*não logrei impressioná-lo*

*enfadado com aquela arenga  
interminável*

*o mano não deu mostras de  
desagrado*

*abandonei o consultório em  
desabalada carreira*

“Bruma”

(1978)

*atrair Bruma*

*a oportunidade surgiu  
mais breve do que esperava*

*não o impressionei*

*aborrecido com aquele  
gasto inútil de tempo*

*um pouco descontente*

*correndo abandonei o  
consultório*

- b) de outro lado, as variantes apontam para a condensação na linguagem, através de supressões e uso de locuções que, ao mesmo tempo, clarificam a linguagem e tornam o sentido mais opaco. Por isso, na passagem de uma edição a outra acentua-se o caráter fantástico da narrativa.

Essa opacização pode ser analisada no conto “Bruma” (edição de 1978), que em 1953 tinha como título “A Estrela Vermelha”. A modificação do título corresponde a uma mudança no centro temático do conto: se na primeira edição a focalização era em um elemento exterior à ação narrativa (a “estrela”), em 1978 a personagem feminina “Bruma” passa a ser o epicentro das ações. Além disso, a mudança de determinados signos caminha no sentido de ambigüizar os significados: isso ocorre na mudança do título, com a passagem de “vermelha” para “bruma”, e com a mudança do nome do psiquiatra, Dr. Henrique/Dr. Sacavem que relativiza o conceito de sanidade/loucura.

A radicalização do fantástico fica clara quando se toma o conto mais reescrito de Murilo Rubião, “Marina, a intangível”<sup>1,2,3,6</sup>, com suas quatro reescrituras, e se compara a primeira (1947) com a última edição (1978). Em “Marina, a intangível”, o personagem é um escritor que procura palavras para compor o poema para Marina. O universo está silencioso, e Marina

existe na Bíblia, petrificada pelo Salmo, que deverá ser apoderado e lapidado pelo escritor, criando um novo signo de Marina. Nesse ponto da narrativa surge um desconhecido, que diz trazer os versos para Marina, a intangível, na folha em branco. Começa, então, a tentativa de criação do poema para Marina e o esforço do narrador-personagem em captar as latências do mundo pela palavra. Os versos que ele compõe não possuem palavras, pois elas estão concretizadas no espetáculo, substituídas pelas coisas. Ao quebrar a mediação do referente pelo significante, o escritor materializa os símbolos: “*os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas, lembram o paraíso antes do pecado*”. Mas esta “materialização” dá-se novamente através das palavras, e a iconização do discurso é impossível. O poema para Marina só se torna possível pela utilização de novas palavras, que a recriam como um novo signo.

O poema recriado é um espetáculo, um cortejo em que coexistem elementos sublimes e grotescos, como um momento em que as incongruências configurassem a possibilidade de uma momentânea coerência entre o absurdo e o normal.

Durante a passagem do cortejo-poema todos emudecem. O poema se desestrutura até atingir sua forma mínima (as letras) e a sua forma de produção — a máquina que o imprimiu. A desmontagem do texto dá-se pela visualização da transformação das palavras em coisas, como se o narrador produzisse a obra com os referentes concretos. Só que a cinematografia do cortejo esbarra no paradoxo de ser novamente palavra, e isso evidencia a impossibilidade de a palavra captar o real.

Passado o cortejo, “*o poema estava irremediavelmente composto*”, e a materialização da palavra tenta fixar aquilo que, por ser esquivo, torna-se intangível.

Em “Marina, a intangível” aparece a imbricação entre a temática e a poética da obra de Murilo Rubião. A preocupação com o ato de escrever atravessa a obra muriliana como se ela fosse a metáfora de sua criação, a reflexão sobre a sua produção.

O signo é a magia que Murilo Rubião persegue e elabora como um jogo, tentando montar o quebra-cabeças de um mundo fragmentado, cujas peças estão arbitrariamente dispersas em significados. É no cotidiano que ele busca os símbolos para transpor o realismo plano das coisas — e daí o “espanto congelado”<sup>9</sup>, onde o insólito ocorre dentro do momento e do espa-

---

(9) ARRIGUCCI JR., D. “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”, prefácio a *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.



ço do signo: a palavra aprisiona e congela o que aconteceria, e a veridicção é conseguida pelo estatuto do discurso. Neste plano, o espanto se normaliza porque o signo adquiriu o *status* de verdade e se congela no momento da enunciação. Neste mundo outro, feito por e através das palavras, a narrativa ocupa o lugar de reorganizadora do real, criando um universo significativo.

Por isso, trilhar as características fantásticas na obra de Murilo Rubião, equivale a rastrear a sua preocupação com a palavra e com a metalinguagem, que se inicia, nos textos, com as epígrafes tomadas da Palavra bíblica. Entretanto, a palavra de Murilo Rubião não é mera transposição de significados bíblicos, ele se apodera do discurso da Bíblia, o descontextualiza e o transforma em uma camada subjacente à narrativa. Isto cria duas vozes narrativas superpostas, e da releitura do mito bíblico resulta um significado que remete a uma memória atemporal e ahistórica — o “há-de- vir” emergente é o universo do fantástico.

Em alguns textos, há uma relação epigráfica direta, como em “Aglaiá”<sup>4</sup>, em que o enredo é uma expansão da epígrafe: “*Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos (Gênesis, III, 16)*”.

Entretanto, na maioria dos contos a epígrafe parece descontextualizada. É o caso do conto “A Fila”<sup>(4)</sup> (“*E eles te instruirão, te falarão, e do seu coração tirarão palavras - Job, VIII, 10*”). Ou ainda, a epígrafe de “A Lua”<sup>(2,3,6)</sup>: “*Seja aquela uma noite solitária, e não digna de louvor. (Jó, III, 7)*”.

Essa descontextualização acontece em “Marina, a intangível”, na edição de 1947. Sob o subtítulo “Condenados”, o conto aparece, juntamente com as narrativas “O Homem do Boné Cinzento” e “Os Três nomes de Godofredo”, com a seguinte epígrafe:

*“Vós semeastes muito e recolhestes pouco, comestes e não ficastes saciados, bebestes e não matastes a sede, cobriste-vos e não ficastes quentes, e o que ajuntou muitos ganhos, meteu-os num saco roto”*

Na edição de 1978, “Marina, a intangível” passa a ter uma epígrafe específica, que acentua a relação intertextual epígrafe/conto e estabelece uma relação dicotômica de construção/destruição da profecia bíblica, dogmática e inquestionável:

*“Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado?”*

Através das sucessivas variantes, o discurso de Murilo Rubião aproxima-se cada vez mais do discurso bíblico, os sentidos se verticalizam com a densidade das imagens sintetizadas. Constrói-se, assim, um discurso cujas

significações alegóricas resultam na parábola: são imagens de imagens, representações de segundo grau. Os textos não instauram personagens ancorados em um espaço e tempo definidos. Através da disseminação da causalidade e da supressão de informações, cria-se um fluir nebuloso, pois nesse discurso coisas e pessoas “não suportam adjetivos e epítetos”<sup>10</sup>, não interessam enquanto individualidade.

A linguagem de Murilo Rubião mimetiza o discurso da epígrafe, e esse processo se acentua a cada reedição de seus contos, nos quais ele procede à sintetização e obscurecimento de significados. Pessoas, coisas e fatos nunca possuem uma significação que se esgote na leitura do texto, tudo faz parte de um significado espiral que tende sempre a aprofundar-se. Só é revelada uma superfície, que deixa entrever várias camadas de significações — e algumas delas podem ser rastreadas na leitura das variantes.

Alguns mistérios de “Marina, a intangível” (1978) podem ser desvelados buscando a memória no texto de 1947, pois a última edição apresenta alterações profundas — quase uma mudança frase-a-frase — que adensam o sentido à medida que são suprimidas muitas informações. Há um grande número de supressões, de palavras e até de trechos, que fazem o texto de 1978 tornar-se ambíguo:

- a) o espaço onde se encontra o narrador-personagem, claro em 1947, torna-se ambíguo em 1978 através da supressão de descrições do ambiente e da referência espacial (localização da Capela dos Capuchinhos):

1947: “*Já descrevera, em volumosas reportagens, todo o trajeto que, diariamente, fazia entre a minha casa e a redação, passando pela Capela dos Capuchinhos*”.

1978: “*Já abordara, em trabalhos extensos, os menores detalhes do trajeto, que, ordinariamente, fazia entre a minha casa e o jornal.*”

- b) a passagem do tempo, marcada pelo relógio da Capela dos Capuchinhos em 1947 é suprimida em 1978, além disso, ambigüiza-se a profissão do narrador:

1947: “*E a prece, se bem que me deu forças para enfrentar a solidão que me cercava, ainda mais me prostrou. Duas horas haviam soado e eu não conseguira escrever um artigo sequer.*”

1978: “*A prece ajudou-me a reprimir a angústia, porém não me libertou da incapacidade de cumprir minhas tarefas noturnas.*”

---

10 AUERBACH, E. “A cicatriz de Ulisses”, in: *Mimesis*. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.



1947: *"Apesar de saber que as horas estavam sendo marcadas por um relógio inexistente, tinha certeza de que o tempo caminhava."*

1978: *"Mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente tinha a certeza de que o tempo retomara o seu curso."*

1947: *"Bateram os sinos e o relógio. Agora eu sabia que este existia e era sempre carregado por um sacristão."*

1978: *(suprimido)*

c) todo o espanto e as dúvidas do narrador-personagem, claras em 1947 foram suprimidas em 1978:

1947: *E por que me deixavam sozinho na redação? Por que justamente eu? Por que?"*

1978: *(suprimido)*

1947: *Não existiam oficinas, mas como dizê-lo agora? Deveria ter dito antes. Era tarde para explicações. Pensei fingir-me louco e sair dando berros, dançando pela casa afora. Inútil! Aquele homem não levaria a sério a minha loucura!"*

1978: *(suprimido)*

d) a descrição do cortejo de Marina foi muito modificado, acentuando os elementos grotescos, radicalizando a sensualidade e a aproximação da personagem com a imagem de prostituta;

e) foi suprimido, em 1978, um trecho do final da narrativa, após a passagem do cortejo de Marina, o que anula uma nova aproximação bíblica e faz o personagem-arauto (o "homem de cara plácida") desaparecer junto com o cortejo:

1947: *"Bateram os sinos e o relógio. Agora eu sabia que ele existia e era sempre carregado por um sacristão. Procurando livrar-me dos papéis, ainda vi, trepado no muro, o homem de cara plácida. Estava com os braços abertos e, triste, apelava para mim, sobraçando uma enorme bíblia. Lia com uma voz compassada e grave: 'Eu vos conjuro, filhos de Jerusalém, pelas cabras monteses e veados do campo, que não perturbeis à minha amada o seu descanso, nem a façais despertar, até que ela se queira erguer'."*

1978: *(suprimido)*

O adensamento de significados, através da negação de informações pela supressão de elementos do texto, mostra que as variantes têm uma importância fundamental para a poética de Murilo Rubião. Sua obra torna-se radicalmente fantástica pela supressão da memória. Na maioria dos seus contos, o fantástico nasce da ambigüização dos personagens, do espaço e do tempo, efeito conseguido através da "amnésia" intertextual, que instaura

uma lógica mágica, em que os seres, o espaço e o tempo são mutáveis, pois eliminam-se referências no texto variante.

**Abstract**

Murilo Rubião's work is a metaphor of memory. The same themes are repeated in texts that are modified by rewriting process. Due to this constant rewriting, Rubião published different versions of the same texts, which acquired new forms in each edition. A careful and patient reading of every version though may indicate a particular poetic construction that stresses the fantastic character of Rubião's work. Accordingly, Rubião's ideal reader is always looking for something because the text is never completed, and its sense emerges from the differences.



Anexo 1

Textos variantes de Murilo Rubião

LIVROS	A CASA DO GIRASSOL VERMELHO					
	O CONVIDADO					
CONTOS	O PIROTÉCNICO ZACARIAS					
	OS DRAGÕES E OUTROS CONTOS					
	A ESTRELA VERMELHA					
	O EX-MÁGICO					
	1947	1953	1965	1974	1974	1978
MEMÓRIAS DO CONTABILISTA PEDRO INÁCIO						
O BOM AMIGO BATISTA						
OFÉLIA, MEU CACHIMBO E O MAR						
MARIAZINHA						
MARINA, A INTANGÍVEL						
A NOIVA DA CASA AZUL						
ELISA						
A CIDADE						
BÁRBARA						
O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA						
O PIROTÉCNICO ZACARIAS						
A CASA DO GIRASSOL VERMELHO						
ALFREDO						
O HOMEM DO BONÉ CINZENTO						
OS TRÊS NOMES DE GODOFREDO						
A ESTRELA VERMELHA(*)BRUMA(*)						
A FLOR DE VIDRO						
D. JOSÉ NÃO ERA						
A LUA						
OS DRAGÕES						
O EDIFÍCIO						
TELECO, O COELHINHO						
A ARMADILHA						
AGLAIA						
A FILA						
BOTÃO DE ROSA						
EPIDÓLIA						
O CONVIDADO						
O LOBO						
O BLOQUEIO						
OS COMENSAIS						
PETÚNIA						

(\*) O conto "A ESTRELA VERMELHA" teve seu nome modificado para "BRUMA" a partir da publicação em 1965.

## A Definição das Imagens em Deus e o Diabo na Terra do Sol

Josette Monzani

Universidade Federal de São Carlos

### Resumo

Glauber Rocha idealizou "Deus e o Diabo na Terra do Sol" refazendo o caminho construtivo das sequências do roteiro cinematográfico em cinco versões, alcançando progressão no domínio da narrativa cinematográfica de 1959 até o seu lançamento em 1964. A composição das sequências passa pela forte imagética e pelo seu pietismo (de Glauber). Verificam-se mudanças na linguagem de versão para versão com recursos narrativos novos, geradores de maior emoção, até chegar à 5ª versão. Esta última, revista e ampliada vai resultar nas filmagens e na montagem final.

Realizar um filme é uma tarefa laboriosa. Para fazer *Deus e o Diabo na Terra do Sol* Glauber Rocha escreveu 5 roteiros, de 1959 a 63, levou de junho a setembro de 63 para filmá-lo, alguns meses mais para a finalização (sonorização e montagem), para lançá-lo em março de 64.

Uma seqüência, entre outras, manteve-se presente desde a primeira versão — *A Ira de Deus, Corisco* — até o filme, sofrendo, no entanto, modificações, especialmente no que diz respeito ao seu tratamento compositivo: a inter-relação som/imagem, a marcação coreográfica dos atores, insinuada pela descrição dos movimentos da câmera e o encadeamento dos planos dentro da seqüência.

Estas modificações foram trazendo uma significação diferente para cada versão do roteiro, que veremos quais são, em seguida, e demonstram que Glauber estava à procura de uma determinada solução estilística, e que, muito provavelmente, este cessou sua busca por tê-la encontrado na 5ª versão do roteiro — aquela que foi utilizada nas filmagens.

Esta seqüência — a do esfolamento de Herculano, inimigo de Corisco — foi escolhida por ter, em nosso entender, um papel especial dentro do desenvolvimento de *Deus e o Diabo*.

Glauber utilizou em sua idealização um depoimento do ex-cangaceiro Volta-Seca que, publicado no jornal *Diário de Notícias*, de Salvador, em maio de 59, foi guardado por Glauber em seu arquivo pessoal.

Neste depoimento, Volta-Seca conta a origem do desafeto de Corisco por Herculano, um delegado responsável pelo imposto pago na feira, que Corisco conheceu quando ainda era bem jovem.



Da mesma série de reportagens com este ex-cangaceiro, faz parte uma, denominada "Vendeta Diabólica"<sup>1</sup>, que nos chamou a atenção por ter semelhanças com o tratamento dispensado por Glauber Rocha à seqüência do esfolamento de Herculano.

Alguns pontos comuns: Corisco espera vários dias por Herculano à beira da estrada; manda que ele desça do burro e que os cabras tirem a sua roupa; amarra-o de pernas para o alto; com uma faca o cangaceiro esfolo Herculano e berra-lhe que havia sido ele a jogar-lhe naquela vida de desgraça e que ele não haveria de dar mais pontapés em ninguém; Herculano é esquartejado, depois de morto, e seus pedaços são pendurados nas árvores; Corisco segue viagem aliviado e vem a morrer pouco tempo depois.

Ficamos falando em esfolamento, esquartejamento, etc. Vejamos um trecho do depoimento, onde a narração consegue **revelar** a violência das ações:

*Era chegado o grande momento. Corisco sacou de uma faca bem afiada, tipo navalha, preparada com antecedência. Aproximou-se de Herculano, falou: - Pára de gritar, Herculano! E calmamente iniciou sua vingança, que consistia em tirar a pele do homem vivo. Os que assistiam a essa cena disseram que Corisco estava pavoroso, a esfolar o seu desafeto. Todo sujo de sangue, olhar fixo e atento no que fazia, parecia alucinado! Herculano gritava e estrebuchava como louco, e Corisco não parava. Só dizia de quando em vez frases como esta: - Herculano, desgraçado, é por tua causa que eu vivo nesta vida miserável pelo mato, que nem bicho! (...)*

*O suplício durou quase uma hora, e Corisco tomava sempre cuidado para não atingir as partes vitais do corpo de Herculano mas quando a resistência do desgraçado se findou e ele morreu, Corisco resolveu esquartejá-lo!<sup>2</sup>*

Chamou nossa atenção a recriação insistente deste espetáculo **mácabro** por Glauber, nas 5 versões do roteiro que escreveu.

Vejamos, agora, as construções por ele idealizadas. Na versão 1 de *Deus e o Diabo* temos:

"(...)

*Corisco: tirem a roupa dele  
dois cabras avançam, pegam Herculano e tiram a roupa*

1 *Diário de Notícias*, Salvador, 8 de maio de 1959.

2 *id. ib.*

Terminam de tirar a roupa de Herculano  
 Corisco: Pendura ele naquele pé de pau  
 Os cabras arrastam Herculano e penduram-no de cabeça para baixo  
 entre duas árvores  
 todos se afastam  
 Corisco marcha para Herculano  
 Corisco tira o enorme punhal  
 Corisco aproxima-se e **começa a tirar o couro de Herculano**  
 Um grito horrível que corre pela caatinga e pelo céu chumbado  
 O rosto imóvel de Corisco  
 O rosto de Corisco permanece por muito tempo: uns três minutos,  
 Sujando-se de sangue  
 por fim está quase completamente sujo de sangue  
 Corisco afasta-se arrastando pedaços de pele  
 Corisco anda para longe  
 joga o couro de Herculano no chão e pisa violentamente  
 Corisco volta  
 Corisco joga o punhal no chão  
 Corisco (após esfolar e esquarterjar Herculano) sai **dançando** com Dadá  
 louco de alegria  
 a sanfona  
 os caras correm para o cadáver de Herculano  
 descem facas e facões  
 golpe e mais golpe  
 Corisco dança  
 (...)

o **baile diabólico** continua (atente-se para a denominação dada)  
 Coral dança sozinha  
 as lágrimas de Satanás misturam-se com a terra  
 Corisco e Dadá dançam  
 Os cabras trucidam Herculano  
 o baile continua"<sup>3</sup>

O primeiro ponto a se notar é a separação em **dois momentos** dos acontecimentos da seqüência: Corisco **mata** e, depois, **festeja**, bailando. Além disso, no primeiro momento, a descrição concentra-se em Corisco, em acompanhar a sua ação de **esfolar** Herculano. É como se a câmera estivesse somente focalizando-o; os demais cabras desapareceram de cena (des-

3 Monzani, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Dissertação de mestrado defendida na PUC/SP, no setor de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica em 1992. Roteiros: págs. 46 a 48.



de que prepararam Herculano para o sacrifício - ver a). Estes só vão **reaparecer na festança**, esquartejando o corpo, enquanto Corisco baila (após 2).

A seqüência é de grande violência visual ( Corisco tira o couro, suja-se de sangue por três minutos, arrasta pedaços de pele, joga a pele no chão e pisa; os cabras 'descem facas e facões, golpe e mais golpe') e vai criando, o que podemos denominar, um **espetáculo lúgubre**.

O texto é duro, seco, mas imagneticamente forte: fala Corisco: '**Pendura** ele naquele **pé de pau**'; outras frases apontam: 1) que o cangaceiro 'começa a **tirar o couro** de Herculano; 2) que o '**baile diabólico** continua'; e 3) que os 'cabras **trucidam** Herculano'.

A versão 2 diz:

" (...)

712 Coirana faz um gesto, guardando o Parabellum

713 Satanás e outro cabra arrastam Herculano, enquanto Lalá vira-se,  
Coral olha

714 Coirana olha para Lalá e

715 Lalá, dura e malvada, faz um sim com a cabeça. Depois sai levando  
do Coral

716 mãos rasgam a camisa de Herculano, outro cabra chega

717 Coirana nos gestos, manda Satanás se afastar, vão saindo e

718 Herculano está sendo amarrado de cabeça para baixo numa árvore. Os cabras se afastam

719 Coirana tira o chapéu, a bandoleira, punhal. Joga as outras coisas  
no chão e vem andando com o punhal na mão

720 Trav. para Herculano de cabeça para baixo, sem nada articular

721 numa pedra Coirana risca a ponta do punhal, amola, e depois dá  
mais um passo

722 Pan. rapidíssima sobre a caatinga. Um **grito** lancinante se perde  
no infinito.

723 A mão de Coirana esburaca com o punhal

724 As alpercatas de Coirana. Entre suas pernas, Herculano de língua  
de fora, olhos esbugalhados, desmaiado, cai sangue

725 O rosto de Coirana, sujo de sangue

Fusão

726 Herculano, muito mais moço, chuta uma criança loura, desesperada,  
em sangue, gritando de face suja até PP. Tomada sem som

Fusão

- 727 *O rosto de Coirana, sujo de sangue.*
- 728 *Coirana troca o punhal da mão esquerda para a direita, esburacando Herculano*
- 729 *Coirana se afasta sujo de sangue. Enfia o punhal no chão. Está suado. Limpa o suor. Parece um açougueiro, enrola um cigarro de palha, tira baforadas rápidas, joga fora, apanha o punhal e*
- 730 *avança furiosamente dando a punhalada mortal em Herculano. Trompa explode gloriosa.*
- (...)
- 738 *Os cabras correm ferozes, aos gritos, passam por Coirana arquejante. Todos estão molhados, e rumam para o corpo de Herculano*
- 739 *Um cabra e mais outro já desferem facadas no corpo morto*
- 740 *O cabra sanfoneiro, vem aos pulos **sanfonando** e já*
- 741 *outro cabra gira doidamente com o braço de Herculano na mão*  
**Sanfona e gritos**
- 742 *Um cabra atira para cima a bota de Herculano, e outro faz fogo*  
**Sanfona e gritos**
- 743 *Um cabra vem de faca na mão e cabeça de Herculano na mão. Atrás outros cabras frenéticos. Joga a cabeça.*  
**Sanfona e gritos.**
- 744 *e chuta como numa partida de futebol*  
**Sanfona e gritos**
- 745 *O bando no estranho festim (note-se a terminologia), com os despojos de Herculano*  
**Sanfona e gritos"<sup>4</sup>.**

Novamente percebe-se a divisão em duas situações distintas. Nesta versão, inicialmente, tem-se participação mais intensa do bando na preparação de Herculano, o que confere uma ambientação mais densa para a seqüência, do que havia anteriormente. Depois Coirana age sozinho, novamente (de 718 a 730). Os demais somem de cena. Já no trecho do 'festim', Coirana permanece à parte, estático. Os cabras comandam as ações (de 738 a 745).

Se imaginamos a seqüência toda, o comportamento de Coirana, após o assassinato, acaba por transmitir um estranhamento, dado seu mutismo.

Mas, o **predominante** é o **clima de demência** que assalta os demais

4 ob. cit. acima, págs. 130 e 131.



cangaceiros, como se estes houvessem se contaminado com a demência anterior de Coirana.

Nesta versão, o uso do som é, também, mais trabalhado do que na versão anterior, não apenas nesta passagem, mas em todo o roteiro (notem-se as utilizações, mais intensas, da sanfona e gritos, e, também, da trompa — ver negritos).

A crueza da linguagem, imagetivamente significativa, continua: cabras **arrastam** Herculano; Coirana **esburaca** Herculano, 'de **língua de fora, olhos esbugalhados**, desmaiado', vertendo sangue; o cabra sanfoneiro vem aos **pulos sanfonando**; **chutam a cabeça** como numa partida de futebol; '**es-tranho festim** com os despojos de Herculano'.

Na versão 3, a seqüência é planejada de forma semelhante à da versão 2, porém, aparece quase que abrindo a trama (é a segunda seqüência da obra), numa posição, no roteiro, completamente diferente da ocupada nas duas versões anteriores.

- 1 *Coirana se aproxima com o punhal na mão e os cabras abrem campo, afastando-se pelos lados.*
- 2 *Herculano está de cabeça para baixo, completamente apavorado e já sujo de sangue.*
- 3 *Lalá anda para um lado e olha o céu. Está perplexa. Cabras ao fundo. Ouve-se um grito terrível.*
- 4 *Herculano já de olhos esbugalhados, semimorto*
- 5 *Coirana risca com o punhal nas mãos as costas de Herculano*
- 6 *O sangue cai no chão e molha as alpercatas de Herculano. Daí, a câmera corre pelo chão e*
- 7 *Herculano, muito mais jovem, chuta uma criança loura — é Coirana ainda jovem. Herculano sadicamente espanca*
- 8 *O rosto de Coirana está sujo de sangue.*
- 9 *Coirana troca o punhal da mão direita para a mão esquerda e avança para esburacar mais a carne de Herculano.*
- 10 ***Cabras em primeiro plano, alienados. Um cabra mais jovem tem pavor nos olhos. Ao fundo, Lalá está inteiramente perdida no meio da crueldade. Há um silêncio trágico no ar. Há um vazio absoluto.***
- 11 *Coirana se afasta, sujo de sangue. Enfia o punhal no chão. Está suado. Limpa o suor. Parece um açougueiro. Enrola um cigarro de palha. Tira baforadas rápidas. Apanha o punhal outra vez, joga o cigarro no chão e avança furiosamente, dando a punhalada mortal em Herculano. Nesta hora, há trovões e uma chuva violenta come-*

ça a cair. Coirana volta, molhado de chuva, Trav. para Coirana sob a chuva, e outros cabras avançam correndo para o corpo dependurado de Herculano. Os cabras gritam.

- 12 **Trav. avança para Lalá sob a chuva, como se ela estivesse se libertando de um peso de séculos. As lágrimas no rosto se confundem com as gotas de chuva.**
- 13 **Coirana se aproxima de Lalá. É um homem livre que olha para o céu e reza. Está elevado, purificado. Lalá olha para ele como se olhasse para um Deus. É mais do que amor.**
- 14 *Dois cabras já desferem facadas no corpo morto de Herculano.*
- 15 *O cabra sanfoneiro vem com a sanfona, aos pulos, como se fosse um fauno macabro, gritando, fazendo referência à chuva com sol*  
*Sanfoneiro: É o casamento da raposa!*
- 16 **Outro cabra já gira doidamente, como um palhaço de circo mambembe, com um braço de Herculano na mão, e outro já vem de faca em punho e a cabeça de Herculano suspensa como se fosse um troféu. Os outros em volta disputam e por fim a cabeça é atirada para cima**
- 17 *e cai no chão como se fosse uma bola de futebol. E todos chutam e a cabeça passa de pé em pé*
- 18 *É uma festa macabra. Todos se divertem com os despojos de Herculano sob a chuva, enquanto Lalá se abraça com Coirana*
- 19 *Lalá olha para Coirana, desesperada e pede. Coirana está impassível (...)*<sup>5</sup>.

Como dissemos, a versão 3 lembra bastante a 2, inclusive pela inclusão da chuva. Aqui, não há tantas referências às presenças da sanfona e dos gritos (um tanto exageradas na versão 2), e há o uso dos trovões, criando um clima de tensão.

Esta versão caracteriza-se por explorar o tema do **pietismo**. É como se Glauber tivesse resolvido testar os limites desse tema. Ainda, este roteiro nos dá a impressão de que algo de novo ocorrera a Glauber antes de sua feitura, algo assim como a realização do curta *Pátio*, já que, nesta versão, ele demonstra ter progredido no domínio da narrativa cinematográfica, via composição das seqüências e montagem das mesmas. Ele consegue, neste momento, dividir a trama em **episódios** e incluir alguns recursos narrativos novos, **geradores de maior emoção** (alguns são bons, outros, apesar de funcionarem, são meio panfletários). Esta seqüência, por exemplo, recebeu

---

5 ob. cit. acima, págs. 153 e 154.



algumas modificações, razoavelmente boas. As mudanças na linguagem criaram mais sentimento. Alguns exemplos: a construção da cena 10 parece dar início à descrição sentimental dos acontecimentos, que continua nas cenas 12 e 13 (criando uma divisão da seqüência em duas partes e acentuando — emoldurando — a cena 11, de grande importância para a seqüência); e o uso das expressões, a partir desse ponto, geradoras de imagens fortes e emocionantes: fauno macabro, gira doidamente como um palhaço de circo mambembe, cabeça suspensa como um troféu, cabeça passa de pé em pé, festa macabra. Outra boa alteração ocorreu na composição da trilha sonora, acima apontada, em boa articulação com as imagens visuais.

Com isso, as duas partes ficaram acentuadas, porém, a primeira destaca Coirana ( ver de 1 a 9); a segunda, o **festim macabro** e seus participantes, que são os demais cangaceiros, e não Coirana (a partir de 14). O clima generalizado é o de **insensatez** (de Coirana, estendendo-se para os demais cangaceiros), com a **paralisação** de Coirana, mais ao final, em destaque, também.

Na versão 4 temos:

- 214 *Corisco se aproxima pelos matos, com o punhal na mão e os cabras abrem campo,*
- 215 *Herculano está de cabeça para baixo, completamente apavorado e sujo de sangue*
- 216 *Dadá anda para um lado e olha o céu. Está perplexa. Rosa ao fundo. Cabras. Ouve-se um grito terrível*
- 217 *Herculano já de olhos esbugalhados, semimorto*
- 218 *Corisco risca as costas de Herculano. Esfolo vivo*
- 219 *O sangue no chão molha as alpercatas de Corisco. O sangue cai no chão, Cam. corre e*
- 220 *Pés chutam violentamente uma criança loura, pobre e magra*
- 221 *O rosto de Corisco está sujo de sangue*
- 222 *Corisco troca o punhal da mão esquerda para a mão direita e avança mais*
- 223 **Cabras em PP alienados. Destaque em Satanás. Ao lado os cabras, Rosa e Dadá ao fundo. Há um silêncio trágico no ar. Um vazio absoluto**
- 224 *Corisco se afasta, sujo de sangue. Enfia o punhal num galho ou no chão. Está suado. Parece um açougueiro. Enrola um cigarro de palha. Tira baforadas rápidas. Apanha o cigarro outra vez, joga o cigarro no chão e avança furiosamente, dando o golpe mortal*

- 225 *Trav. para Dadá como se ela estivesse se libertando de um peso de séculos*
- 226 *Os cabras avançam para o corpo enquanto Corisco volta e Satanás entra em campo sem saber o que fazer*
- 227 *Corisco se aproxima de Dadá. É um homem livre, quase purificado. E Dadá olha para ele como se fosse um Deus. É mais que amor.*
- 228 *Os quatro cabras desferem facadas no corpo de Herculano, aos gritos*
- 229 *Dadá olha para Corisco, desesperada, e pede (...)”<sup>6</sup>.*

Novamente, aqui, temos dois momentos: o do esfolamento e o da festa. Apenas, agora, a seqüência é bem mais contida no referente à festa, deixando a ênfase para a descrição da morte de Herculano e a conseqüente purificação de Corisco. O clima de demência geral foi perdido. Manteve-se a violência crua.

Glauber tenta também, neste momento, **integrar visualmente** Corisco e os demais personagens, ou seja, estes estão presentes nas cenas (a destacar as cenas 216, 223 e 226), incorporando-as, criando uma ambientação geral, como sucedia no início da seqüência na versão 2. A seqüência vai ganhando um sentido de conjunto que não possuía anteriormente.

Esta versão é bem mais **sintética** do que as demais, inclusive nesta seqüência. As frases bem revelam a síntese: Dadá ‘está perplexa’ (ponto). ‘Corisco risca as costas de Herculano. Esfola vivo’. ‘Os cabras avançam para o corpo enquanto Corisco volta e Satanás entra em campo sem saber o que fazer’. Prevalece a **economia**.

A versão 5, de maneira geral, faz uma **revisão, e amplia** a 4: cenas e personalidades são mais intensamente exploradas, em termos formais. Ainda, é imprimido a cada episódio, graças ao tratamento dado aos planos internamente, e ao seu encadeamento, um estilo próprio: o 1o. é objetivo; o 2o, visceral; o 3o, analítico e racional. A mesma divisão episódica estava presente na versão 4, porém, sem possuir ritmos diferentes. Vejamos a seqüência do esfolamento:

**254- Trav. PM. móvel. mão (atente-se para a marcação)**

*Corisco se aproxima com o punhal erguido e os cabras abrem campo,*

6 ob. cit. acima, págs. 335 e 336.



- 255 *Trav. idem*  
*Herculano está de cabeça para baixo, completamente apavorado e sujo de sangue*
- 256 *Trav. idem*  
*Dadá anda para um lado e olha para o céu. Está perplexa. Rosa ao fundo. Cabras. Ouve-se um grito terrível*
- 257 *Trav. idem*  
*Herculano já de olhos esbugalhados, semimorto*
- 258 *Trav. idem*  
*Corisco risca as costas de Herculano, esfola vivo*
- 259 *Trav. idem*  
*O sangue cai nas alpercatas de Corisco*
- 260 *Trav. idem*  
*O rosto de Corisco sujo de sangue; suor;*
- 261 *Trav. idem*  
*PP - o punhal sujo de sangue; Corisco troca de mão*
- 262 *Trav. idem*  
*Os cabras alienados; um de guarda-chuva aberto; outro limpa os óculos; outro com o fuzil faz uma mira abstrata contra as árvores; outro de costas; Dadá passa andando ao contrário; Rosa com o véu de noiva mais sujo; Satanás, sujo e rasgado, apoiado em uma árvore; há um silêncio trágico no ar. Vazio absoluto;*
- 263 *Trav. idem*  
*Corisco se vira com o punhal na mão; olha, rosto sujo de sangue; limpa o sangue na mão. Vira-se, avança, dá o golpe fatal*
- 264 *Trav. idem*  
*Puxa Dadá. Como se ela se libertasse de um peso de séculos. O grito terrível - uma sanfona toca ao contrário, grotesca; Dadá gira e beija Rosa;*
- 265 *Trav. idem*  
*Os cabras avançam patéticos, como feras*
- 266 *Trav. móvel mão*  
*Cruzam com Corisco que se afasta; a sanfona grotesca, gritos;*
- 267 *Trav. móvel mão (ou fixo)*  
*Dadá, em campo, se abraça com Corisco e pede com veemência. Sem ruídos.*  
*Dadá: larga a guerra e vambora Cristino! Vai ser agora ou nunca!*  
*Corisco: Embora prá onde? tenho é de ficar aqui acabando o ruim,*

*vingando meu sofrimento, fazendo a justiça*

268 *Trav. móvel mão*

*Rosa, andando, como se procurasse fugir; Manuel atrás fala, nada se ouve; sanfona; gritos*

269 *Trav. móvel mão*

*As mãos dos cabras esfaqueiam o corpo de Herculano; sanfona; gritos*<sup>7</sup>.

Em todas as versões, nesta também, o sentimento compreendido por esta seqüência é lúgubre, funéreo. Vejamos o que coloca Huizinga, a esse respeito, no seu livro *O Declínio da Idade Média*: "... Nos fins da Idade Média, a visão total da morte pode ser resumida na palavra **macabro**, no significado que atualmente lhe damos. (...) A idéia da dança macabra é o ponto central de todo um grupo de concepções associadas. A prioridade pertence ao motivo de três mortos e três vivos que se encontra na literatura francesa do século XIII em diante. Três jovens nobres encontram subitamente três mortos que horrorizam, lhes falam das passadas grandezas e os avisam de que o seu fim está próximo. (...) **O tema dos três mortos e três vivos liga o horrendo motivo da putrefação com o da dança macabra.** (...) Enquanto lembra aos espectadores a fragilidade e a vaidade das coisas terrenas, a dança da morte ao mesmo tempo **prega a igualdade social** tal como era compreendida na Idade Média, **a morte nivelando as várias categorias sociais e profissões.** (...) Nem a concepção da morte como consoladora, nem a do repouso há tanto desejado, ou o fim dos sofrimentos, das tarefas cumpridas ou interrompidas têm um quinhão no sentimento funéreo dessa época"<sup>8</sup>.

Na versão 5, a festa macabra está intensamente presente: ela é o ritual de morte de Herculano. Não existem, aqui, dois momentos, como anteriormente. Glauber condensou os dois: sangue e baile, morte e renascimento. E isto é conseguido, primeiramente, pela **interação** entre a ação de Corisco sobre Herculano e a participação ativa na totalidade da seqüência dos demais membros do grupo de cangaceiros. Nenhum dos dois é esquecido, como ocorria anteriormente. Glauber **descreve** as cenas em total interação, através da indiciação do caminho a ser seguido no encadeamento das tomadas pela câmera na mão com o foco em PM, como se estivesse criando um longo plano -seqüência. Ação e situação encontram-se em pé de igualdade, o **todo** sendo aos poucos desvelado.

7 ob. cit. acima, págs. 413 a 415.

8 São Paulo, Verbo/Edusp, 78. págs. 134 a 139.



Quando os cabras avançam para o corpo de Herculano, não estão iniciando sua participação na seqüência, apenas estão dando continuidade às suas ações, neste momento, como em outros, em destaque. É como se o realce passasse de Corisco para eles e vice-versa, desde o início da seqüência. Parece haver um jogo entre o que aparece em destaque e o que sabemos também estar presente, visível, reconhecível, só que ao fundo. Veja-se a intercalação (nas cenas).

Em segundo lugar, depreende-se que Corisco está a agir, os cangaiceiros estão ao redor, agindo também, compondo a ação e, principalmente, contribuindo para a criação de um clima **generalizado de alheamento** (atentar para as cenas 3, 9, 11, 12 e 13, sublinhadas), que não surge após a morte, e sim está presente desde o início da seqüência, perpassando-a.

Isto decorre das oposições silêncio / barulho; verso / reverso; esvair-se / encher-se (de sangue); mobilizar / imobilizar /; ação / impressão; agonia / vazio, que simbolizam, através de uma construção alegórica, a destruição das desigualdades, o nivelamento dos contrários, falado por Huizinga (ver trechos em negrito no texto da versão 5).

A linguagem, como se pode notar, está a serviço, está pela criação, destas duas características.

A ausência de diferenças é a marca do ponto zero: morte ou nascimento. Recorremos, aqui, ao texto *Cavalaria em Cordel* da Prof.a. Jerusa Pires Ferreira, no trecho relativo ao herói transgressor. Diz ele: "Em torno do herói, (...), constrói-se, de modo geral, uma dúplici posição que o coloca como vítima de ciladas, enganos e ao mesmo tempo como o agressor e transgressor, conduzindo a hipérbole habitual à sua realização em assassinato, acentuada desde então sua precocidade guerreira, sua predisposição à ferocidade. Assim, ao longo do ciclo épico do cangaço, quando ao se descrever Antônio Silvino ou outro herói-bandido trata-se com a consideração desta disposição permanente"<sup>9</sup>. Corisco se adequa a este perfil: vive na iminência de cair numa cilada das volantes ou de Antônio das Mortes e é agressor / transgressor no caso do esfolamento de Herculano. Como herói ele tem que vencer um obstáculo, transgredir uma norma para ser premiado, para ter sua natureza modificada. Após a morte de Herculano, Corisco está apto a deixar o cangaço ou a enfrentar Antônio das Mortes. Está limpo, renovado, **renascido**, ou seja, está no ponto zero, tanto quanto o cadáver de Herculano (que, como vemos, foi quem o levou para a vida do cangaço).

---

9 São Paulo, Hucitec, 93. pág. 103.

É o encerramento simultâneo de dois ciclos paralelos e diversos, marcado pela desordem absoluta, pela ilogicidade total.

Glauber consegue, finalmente, obter um resultado fantástico, chocante, angustiante, agônico, e tenta levar essa construção para as filmagens e montagem final.

Devido à precariedade dos recursos técnicos, às baixas condições de produção, ele não consegue traduzir integralmente a versão 5 para as imagens cinematográficas: ficou impossível criar o esfolamento com o requinte de detalhes visuais encontrado no roteiro. Mas consegue recuperar, a custo de deslocar a seqüência do cego com Antônio das Mortes e tornar justapostas a seqüência do ataque à fazenda do Cel. Calazans (ataque aos noivos) à seqüência do esfolamento, o tom conseguido na versão 5 do roteiro. As duas seqüências encadeadas criaram uma escalada da violência e do alheamento das personagens (assim, passa-se do defloramento à castração e, desta, para o esfolamento e assassinato de Herculano, com sangue correndo em profusão o tempo todo; por outro lado, acompanham-se as atitudes e expressões aparvalhadas dos cangaceiros, desde a 1a. seqüência, associadas à determinação alienada de Corisco, e estas aliadas à utilização de sons de piano dissonantes, do grito lancinante de Herculano e de ruídos intensos de tiros, mesclados a grandes silêncios). Nas demais versões este ataque já estava presente, porém, em outra ordem de montagem e sem ter o clima de violência determinada, consciente, mais o de alienação, conseguido por Glauber no filme.

O que fica claro é o objeto da busca do roteirista e diretor: passar-nos uma emoção, simultaneamente, aterrorizante e inquietante, a qual podemos denominar **sublime**, no sentido que Burke confere a este termo. Trata-se de uma emoção maior, que conduz o ser humano à experiência dos seus limites, da sua finitude...

Somente ao refazer o caminho construtivo desta seqüência glauberiana, foi possível **perceber** a busca do roteirista e conferir a esta seqüência os papéis importantíssimos que ela também tem dentro da diegese: 1o., preparar, **limpando**, Corisco para a sua morte e, 2o., permitir a Manuel, por possibilitar a ele a vivência de uma situação-limite (em ponto zero), **sublime**, entender a união dos contrários (Lampião era corajoso, mas também tinha medo; era grande mas também ficava pequeno, assim como o Beato Sebastião) — união apontada em seguida, na trama, por Corisco — marca dos mitos e experiência preparadora, porque amadurecedora, do **herói** (que Manuel virá a ser).



### **Resumen**

Glauber Rocha idealizó "Deus e o Diabo na Terra do Sol", rehaciendo el camino constructivo de las secuencias del guión cinematográfico en cinco interpretaciones, alcanzando progresión en el estreno en 1964. La composición de secuencias pasa por la fuerte imagética y por su pietismo (de Glauber). Se verifican cambios en el lenguaje, de interpretación para interpretación, con recursos narrativos nuevos, generador de mayor emoción, hasta llegar a la quinta interpretación. Esta última, revisada y ampliada, va a resultar el filmaje y montaje final.

## Filologia e genética

Giuseppe Tavani

*Universidade de Roma*

### Resumo

As finalidades a que se propõem os filólogos e os geneticistas são diferentes. E contudo, a Filologia pode aprender da Genética que a dinamicidade textual não é apenas involutiva — como acontece com quase todos os textos do passado —, mas pode ser também evolutiva, e por seu lado talvez possa oferecer à Genética uns exemplos interessantes duma mais requintada sistematicidade metodológica. A colaboração entre os cultores de uma e outra disciplina resultaria proveitosa para uma e outros, e — o que é mais importante — para o usuário final do texto.

As tentativas de aplicação às obras literárias modernas e contemporâneas dos métodos elaborados pela crítica textual são bastante recentes; e talvez por isso, não são raras as reacções negativas a qualquer hipótese de elaboração e utilização de uma metodologia filológica especificamente destinada ao tratamento de textos da nossa época: reacções que vêm, por um lado, de críticos e escritores preocupados — e às vezes até assustados — com a perspectiva duma inadmissível ingerência da filologia num setor da actividade artística que não lhe competiria; e por outro lado, de muitos filólogos que julgam imprópria, arbitrária e até supérflua qualquer intervenção da ecdótica num sector alheio ao âmbito que lhe é tradicionalmente destinado, isto é, a recuperação e restauração dos textos antigos, sobretudo medievais ou, quando muito, elaborados na Renascença, no período barroco, talvez nos séculos do iluminismo e do romantismo, mas não na actualidade.

A objecção que, em geral, se faz a uma intervenção desse tipo, é que não parece necessário, e nem sequer oportuno, submeter a tratamento filológico textos modernos e contemporâneos, desde que deles possuímos, em princípio, versões quase sempre autênticas, divulgadas através de edições garantidas pelos próprios autores: e não se vê, portanto, sob que pretexto o filólogo poderia intervir, com a sua ferramenta restaurativa, em situações nas quais a autenticidade — que ele, na sua específica esfera de competência e nos limites das suas capacidades, deveria restabelecer — é pelo contrário previamente abonada pelo próprio produtor do texto. Qualquer ingerência filológica na arrumação dos textos de autores modernos ou contemporâneos suscita portanto perplexidades e, às vezes, até uma aberta hostilidade, mesmo por parte de quem exerce activamente a função crítica, pois a responsabilidade do texto pertence, na opinião da maior parte dos interessados, exclusivamente ao autor.



Com efeito, o que a filologia tradicional se propõe a fazer é estabelecer, com base numa determinada série de critérios e aplicando uma certa metodologia, qual é a redacção que reflecte mais fielmente (ou menos infielmente) a vontade do autor. Para quem está habituado a gerir obras de épocas passadas, sobretudo medievais, a restauração desta vontade do autor é quase sempre um objectivo inatingível, e o melhor resultado alcançável é apenas o produto duma série de aproximações hipotéticas a esse objectivo: hipóteses que, ainda que formuláveis, são certamente indemonstráveis.

Pelo contrário, os textos contemporâneos oferecem em geral a vantagem de ser transmitidos por uma documentação muito recente, e que por isso mesmo deveria resultar incorrupta, não contaminada pelas intervenções alheias que sempre acompanham uma difusão não controlada: actualmente, a divulgação da obra literária se realizaria — na opinião mais acreditada — no maior respeito da letra e do espírito do original entregue pelo autor ao editor e ao tipógrafo, sem qualquer ingerência imprópria, sem alterações do tecido textual. Mas a realidade não é bem essa.

Não é indispensável evocar o fantasma da censura, embora esta tenha condicionado e continue condicionando, em não poucos contextos sociopolíticos, a elaboração, a produção, a difusão e a fruição da literatura, para admitir que o texto se encontra continuamente exposto ao perigo de alterações ilícitas, que lhe desnaturam pelo menos a fisionomia, quando não lhe falseiam o significado. Nem parece necessário recuar aos séculos passados, para encontrar exemplos da fiscalização minuciosa exercida sobre a actividade literária pelos regimes despóticos que neste século coarctaram, e em muitos países ainda coarctam, a liberdade de expressão. Mesmo em situações de aparente democracia, a autoridade política e religiosa nunca renunciou a manifestar a sua intolerância com os escritores, intervindo — directa ou indirectamente — quer na publicação, quer também na difusão e na promoção de determinadas obras. Quero apenas lembrar que, logo depois da guerra e num regime nominalmente democrático mas inteiramente dominado pelo despotismo das autoridades religiosas, o Ministério Italiano da Instrução Pública ordenou que, nas bibliotecas do estado, fossem retirados da leitura as obras de autores “danados” como André Gide e Curzio Malaparte. Mais recente é o episódio, bem conhecido, que se refere a José Saramago, quando — depois da publicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* — o governo português de então se recusou a apresentá-lo oficialmente como candidato ao prêmio Europa, preferindo-lhe outro autor, porque o último romance dele ofenderia os sentimentos religiosos. E nem sequer vale a pena mencionar a situação em que se encontram actualmente os intelectuais nos países dominados por regimes rigidamente confessionais, de natureza quer religiosa quer laica.



Ao lado dos estragos provocados pela censura, é de lembrar o papel muitas vezes nefasto que exerceu (e continua exercendo) a autocensura, quando o autor tenha sido — ou seja actualmente — obrigado pelas circunstâncias (quer dizer, por coacções extraliterárias) a repudiar o seu texto, a modificá-lo ou a reescrevê-lo: todos conhecem o caso extremo — documentado — da Gerusalemme Liberata, recusada por Torquato Tasso em favor da mais asséptica (mas também muito mais maçadora) Gerusalemme Conquistata; poucos sabem que também Manzoni, homem muito cumpridor dos preceitos religiosos, teve que suprimir — por sugestão do censor eclesiástico de Milão — alguns versos e quatro estrofes inteiras do coro do Adelchi, substituindo os segmentos textuais julgados inverecundos por outros menos comprometedores: o seu talento soube remediar a lesão textual que resultava da supressão e substituir o trecho eliminado por outro não menos eficaz; mas em outras ocasiões, os autores — impossibilitados de intervir por várias razões — não tiveram a oportunidade de fazer o mesmo, e os textos deles chegaram até nós mutilados e degradados.

Mas até em condições normais, até em contextos onde a liberdade de expressão é garantida por uma constituição democrático-liberal, hoje em dia a expressão literária — sobretudo a da narrativa — tem de ter em conta a função censória que os editores, aplicando o princípio que, na esteira dos americanos, designaram como “editing”, pretendem exercer sobre os manuscritos que lhes são propostos para a publicação. Desta vez não se trata propriamente de autocensura editorial, inspirada pelo medo — compreensível — de provocar reacções censórias de carácter político, ideológico, religioso: agora a intervenção é confiada a um funcionário da editora, cuja acção visa “emendar” a escritura, o estilo e até a estrutura duma obra de ficção, para a adequar àquilo que ele julgará ser o gosto do público. Vale a pena mencionar, a este respeito, a supressão de trechos julgados “imorais” que a Editorial Einaudi praticou em 1952 no livro de Cesare Pavese *Il mestiere di vivere*: estes trechos reapareceram na edição integral de 1990, mas ainda no ano seguinte, numa entrevista, Giulio Einaudi declarava preferir a edição emendada à autêntica<sup>1</sup>. Um caso análogo é o que diz respeito a *Nôtre Dame des Fleurs*, que Jean Genet escreveu em 1942 enquanto se encontrava preso, e que Gallimard publicou numa edição cheia de gralhas, depois de ter cortado os trechos considerados pornográficos: o texto integral só agora apareceu, recuperado por um editor-tradutor italiano<sup>2</sup>. O resultado destas interferências é quase sempre o duma neutralização do texto,

1 “Repubblica”, 2.1.1991.

2 Texto curado e traduzido por Dario Gibelli para *Il Saggiatore*: cf. *Diario della Settimana* (supl. de “l’Unità”, no 1, 23-29.10.1996, p. 82.



duma redução formal e não raro substancial da organização lingüística e da engrenagem diegética, duma homologação que elimine todas as peculiaridades — ou pelo menos, as mais originais, isto é, as que mais se afastam do nível médio — da obra submetida a revisão.

Neste último mês, na imprensa italiana, desencadeou-se uma polémica muito viva sobre o assunto do "editing" e da função do "editor": uma polémica atijada pelo encontro entre autores e editores que se realizou em setembro na Universidade de Perugia e pela reportagem que sobre esse encontro foi publicada pelo *Corriere della Sera*. O debate entre os participantes no colóquio, e os artigos que apareceram nos dias seguintes no mesmo diário, puseram em relevo uma discordância de fundo entre os escritores, que reivindicam — em nome da mais ampla liberdade de expressão — a intangibilidade da obra literária, e proclamam "Não mexam nos nossos textos!", e os representantes das casas editoras, que enaltecem a figura nobre do "editor", capaz de "ajudar um autor a dizer o que quer dizer", e o papel estratégico dos "farejadores de talentos" assim como a importância do "corta, cose, integra e adapta" aplicado sobretudo aos ensaios. Entre os escritores, depois de Ferdinando Camon ter declarado rotundamente não crer nem na possibilidade cultural nem na licitude moral do "editing", outros matizaram esta posição radical, admitindo a possibilidade de mediações alheias no sector do ensaio, excluindo-as no caso da poesia, enunciando — quando se tratar de narrativa — a hipótese duma colaboração paritária entre o "editor", no papel de conselheiro, e o autor, árbitro incondicional das propostas de emenda formuladas pelo primeiro. Mas na praxe quotidiana, a realidade é bem diferente, pois enquanto o autor de prestígio tem uma força contratual que lhe permite recusar as sugestões não condicentes com as suas idéias, o principiante terá de aceitar todas as emendas e todas as modificações que lhe serão impostas. Imaginemos qual teria sido o destino de escritores como Joyce, Guimarães Rosa ou Gadda, submetidos ao juízo inapelável dum "editor" presumido que lhes teria cortado todas as asperezas da sua escrita: a literatura teria um *Ulysses*, um *Grande Sertão: veredas*, um *Pasticciaccio* a menos (e Joyce encontrou efectivamente muitas dificuldades em publicar o *Ulysses* e teve de resignar-se a uma edição modesta e cheia de gralhas), a literatura, dizia, teria três obras primas a menos, e três romances homologados a mais.

Mas não há que levar em conta apenas o autolesionismo dos autores — quase sempre determinado por factores extraliterários e por excesso de cautela —, ou os prejuízos e as alterações provocados no tecido literário pela intervenção das autoridades (religiosas ou políticas) ou pelos interesses comerciais dos editores. É preciso considerar também a perene insatis-



fação que muitos manifestam em relação à sua obra: uma insatisfação que se traduz não apenas nas variantes, nas correcções, nas reescrituras do mesmo texto, como também — por vezes — na vontade de destruir o que eles não consideram acabado ou pelo menos não perfeitamente condicente com as suas intenções ou com o projecto inicial. Com efeito, a autocensura pode exercer-se não apenas no texto que o autor considera definitivo, como também nos seus papéis secretos, isto é, naquilo que os geneticistas franceses designam como “avant-texte”, que eu chamaria “pré-texto”. A respeito das fases, por assim dizer, interlocutórias da elaboração literária, a atitude dos autores vai do extremo de Miguel Ángel Asturias — que guardava qualquer papelinho relativo às suas obras, mesmo apontamentos tomados às pressas no verso de um bilhete de autocarro, de uma conta de restaurante, duma lista da lavanderia, e que deixou todo o seu espólio literário à Biblioteca Nacional de Paris, para que todos o consultassem — ao outro extremo de Carlos de Oliveira, que destruía meticulosamente e sistematicamente não apenas os primeiros esboços, como também os textos passados a limpo nos quais tivesse feito correcções ou alterações: de maneira que, enquanto de Asturias é possível reconstruir a gênese de toda a produção, de Carlos de Oliveira só temos as versões definitivas, as que ele próprio entregava ao tipógrafo, e as únicas variações textuais disponíveis são aquelas que o crítico, neste caso Giulia Lanciani, pôde detectar através da comparação das sucessivas edições do mesmo texto. Mas existem também posições intermédias, entre a de Asturias e a de Carlos de Oliveira: refiro-me a Marcel Proust.

O autor da *Recherche* manifestou várias vezes a sua repugnância à idéia que olhos alheios esquadrihassem os seus papéis, os manuscritos da sua obra, mas não sabia resistir à sedução do dinheiro, do muito dinheiro, que coleccionadores de autógrafos literários lhe ofereciam por essas “paperasses”. Quando, em 1921, surgiram vários aspirantes compradores do manuscrito e das provas corrigidas de *Sodome II*, dispostos a pagar quantias que oscilavam entre os cinco e os dez mil francos, a tentação foi irresistível, e Proust esteve a ponto de aceitar a proposta de Jacques Doucet, um antigo costureiro que se tornara coleccionador de quadros (Manet, Cézanne, Van Gogh, Picasso) e de manuscritos contemporâneos. Mas a notícia de que Doucet tencionava, “post mortem”, fazer doação da sua biblioteca ao Estado francês, dissipou todas as dúvidas: não lhe agradava, declarou ele, a idéia de um leitor qualquer poder consultar livremente os seus manuscritos, para os comparar com o texto definitivo e, dessa comparação, inferir suposições e hipóteses, sempre falsas, acerca da sua maneira de trabalhar, do seu pensamento, das suas dúvidas, perplexidades, hesitações: era para ele intolerável que os estudantes tivessem a oportunidade de meditar sobre as suas



variantes para tirar delas conclusões erradas. Pode-se acrescentar que o medo, manifestado por Proust, de uma ingerência dos estudantes nos seus papéis, não evitou que, logo depois da sua morte (18 de novembro de 1922), pelo menos uma parte do seu dossiê pudesse ser livremente consultado na Biblioteca Nacional de Paris, e que actualmente esse dossiê seja quase todo de domínio público: a renúncia — que deve ter sido dolorosa — àqueles dez mil francos, que em 1921 eram uma quantia importante, não serviu a Proust para o proteger da indiscrição póstuma dos estudantes.

Nestas condições, é evidente que — mesmo no caso de obras literárias contemporâneas — nunca teremos a certeza de que o texto divulgado representa efectivamente a última vontade do autor, e nem sequer a penúltima. E a consequência imediata destas premissas é que também os textos contemporâneos precisam duma revisão filológica que os devolva, quando é necessário, às condições originárias, que elimine todas as superfetações introduzidas neles e restitua os segmentos originais eliminados. Esta operação será evidentemente possível na medida em que seja disponível uma documentação autógrafa, ou pelo menos homologada pelo autor, isto é, um "dossiê" onde sejam guardados os testemunhos escritos do progressivo fazer-se textual. A quem a analise com o cuidado e a competência necessários, uma documentação deste tipo permitirá, não sem dificuldades mas numa perspectiva menos frustrante, restituir não só e não tanto o texto autêntico — resultado, este, que já seria de por si compensatório dos esforços feitos —, quanto a densidade dinâmica implícita na obra literária. A diversidade, com relação ao tratamento de textos do passado, não poderia ser maior: se o editor habituado a manipular (com boa intenção, é claro) textos medievais ou renascentistas e por aí adiante, pode esperar, na eventualidade mais favorável, restituir um texto na sua estaticidade arquetípica — visto que não lhe é consentido, por defeito de documentação, remontar para além do arquetipo —, quem se dedica a textos modernos não só tem a vantagem de tratar um elaborado garantido, mas também a de reconstruir, embora nos limites consentidos pelos testemunhos disponíveis, o percurso feito pelo autor ao construí-lo.

Mas não todos estão dispostos a aceitar, como dizia antes, que a obra de um autor contemporâneo seja revisada criticamente, mesmo no caso em que se demonstre a inatendibilidade das edições correntes, mesmo quando o revisor ponha em relevo — com o rigor indispensável — todos os erros e as incongruências que nessas edições falseiam a escritura e até a estrutura textual. Muitos se consideram satisfeitos com o texto assim como lhes é apresentado, e nem sequer se perguntam, se o que estão a ler é realmente o que o autor quis escrever ou se, ao contrário, é apenas o resultado duma

série mais ou menos dilatada de intervenções alheias, pelas quais a obra literária vai passando antes de chegar às livrarias. Há casos também de recusa total a qualquer novidade que a revelação da estrutura autêntica pode introduzir na recepção do texto.

A este propósito, não se pode deixar de mencionar o caso da obra de Pessoa, que durante meio século foi disponível apenas na edição da Ática, cheia de alterações, modificações, erros de leitura, selecção arbitrária das variantes, cuja incidência negativa na autenticidade dos textos só agora começa a manifestar-se em toda a sua dimensão efectiva: os dois editores (Gaspar Simões e Luís de Montalvor), substituíram-se ao autor, decidindo onde o poeta não tinha decidido: com o resultado de divulgar um produto que o próprio Pessoa tinha, ou teria, recusado.

Daqui a necessidade, uma vez que os papéis do poeta se tornaram de domínio público, de aprontar edições cientificamente válidas, dando conta do estado efectivo dos manuscritos, republicando os textos segundo a que podia ser razoavelmente definida como a última vontade do autor, mas informando também das alternativas entre as quais ele não tinha ainda feito a sua escolha. O resultado é um Pessoa mais autêntico, mas muitas vezes diverso daquele a que o público se tinha habituado através da primeira edição. E as reacções à novidade não raro denunciam perplexidades, quando não chegam ao ponto de lamentar a "perda" do poeta conhecido e amado. Um escritor de relevo não hesitou até a exprimir publicamente o seu desprazer, afirmando:

*Sabemos hoje que essa leitura [a da primeira edição póstuma, publicada pela Ática] continha numerosos erros, tantos que, em alguns casos, aquilo que conhecíamos de Pessoa e que nos levava a admirá-lo (porque o admiráramos através do erro) não era dele. ... Certos versos que havíamos decorado, que nos haviam emocionado, que acháramos sublimes não eram dele. ... Qual é o verdadeiro Pessoa, se é que me interessa conhecer o "verdadeiro" Pessoa e não me contento com um Pessoa qualquer, resistente a todos os erros...? Deficientemente lido pelo Simões, foi esse... o Pessoa que me deslumbrou, aquele que ainda hoje modela muitas das minhas emoções. Que me importa que muitos desses versos não sejam verdadeiramente dele se até os decorei? Decido: nunca mais hesito, vou permanecer fiel à edição da Ática, porque foi ela que me deu a conhecer o Poeta, porque ela se misturou com a minha própria vida.*

Posições deste tipo são decerto compreensíveis, embora não compartilháveis: é inevitável que qualquer modificação do texto consagrado pela tradição provoca reacções de rejeição por parte do leitor que, habituado a



uma determinada estrutura, tem de encarar-se com outra, diversa, ainda que garantida pelo crisma da autenticidade; mas não parece admissível que, em nome de uma praxe editorial afirmada, se recuse ou se refute a possibilidade de fruir de uma versão da obra literária não só não contaminada por intervenções estranhas, mas exibida até no mais absoluto respeito das indecisões, das incertezas, dos repensamentos, das escolhas adiadas, das dúvidas não resolvidas, tudo isto certificando uma instabilidade, uma fluidez, um dinamismo textual ao qual o autor não tinha ainda renunciado, e que portanto nós não somos autorizados a ignorar. A recusa oposta, em nome do hábito, à revisão dos dados conhecidos é por isso mesmo sintoma inequívoco daquela força inercial já mencionada e que se opõe, ou pelo menos se mostra recalitrante, a qualquer hipótese de alteração do "statu quo".

E note-se que a renitência manifestada pelo escritor português não é um exemplo isolado. Bastará recordar as dificuldades com as quais se estão confrontando os textos, revisitados criticamente, do *Decameron* e da *Comédia* do Dante, para se dar plenamente conta de quanto é árduo descalçar hábitos inveterados, opções textuais já passadas em julgado, sintagmas que se fixaram estavelmente na memória colectiva.

Como quer que seja, a disponibilidade duma documentação pré-textual — apesar de todas as objecções, os receios, as vacilações dos autores e dos destinatários — pode facilitar a solução de problemas que doutra maneira resultariam insolúveis, pode ajudar o crítico e o estudioso a devolver um texto estragado à sua forma original. Também aqui vale a pena lembrar ainda um caso bem conhecido, mas não por isso menos interessante, o de Franz Kafka: se o amigo e testamenteiro dele, Max Brod, não tivesse desatendido as ordens do escritor — que o encarregara, quando estava a ponto de morrer, de queimar os manuscritos das obras que não julgava acabadas —, hoje não poderíamos ler nem *América*, nem *o Castelo*, nem *o Processo*: mas a intervenção de Max Brod, que traduziu a linguagem de Kafka para um alemão purificado das peculiaridades praguesas do original, nos teria privado de conhecer o Kafka autêntico, se os manuscritos kafkianos não tivessem chegado até nós, permitindo a recuperação da lição original actualmente em curso graças à *Kritische Ausgabe* da Fischer Verlag de Frankfurt. Numa dimensão menos dramática mas não menos complicada, é de mencionar o caso do *Ulysses* de Joyce, que — desaparecido o texto definitivo passado à máquina — só conhecíamos através das edições comerciais da Penguin Book e da Random House, e que desde 1984 é acessível na revisão crítica dirigida por Gabler, na qual — afirma o editor — se corrigiram cerca de cinco mil erros (na maior parte de "spelling" e de pontuação, mas não poucos substanciais mesmo, com a omissão de linhas inteiras do texto autêntico): é



bem verdade que esta revisão crítica foi impetuosamente e rudemente criticada<sup>3</sup> por um joyciano de grande prestígio, John Kidd, cuja conclusão é que o texto de Gabler não é o verdadeiro texto, o texto como o elaborou Joyce, mas apenas “mais uma versão” do *Ulysses*: mas é também verdade que o editor alemão nos proporcionou uma versão sem dúvida preferível à outra, embora ainda não seja a edição fidedigna que o texto merecia.

Apesar de todas as perplexidades, a percepção ou a intuição dos infortúnios aos quais está exposta a estrutura literária parece hoje muito mais viva e presente do que há alguns decênios, e está intimamente ligada à vontade quer de preservar os manuscritos contemporâneos, quer de facilitar o estudo deles a quem tenha de os consultar por obrigação de ofício. As organizações incumbidas da defesa do património livreiro vão assumindo iniciativas visando a conservação, ao lado dos códices e dos impressos antigos, também dos manuscritos modernos, para oferecer em qualquer momento a possibilidade de confirmar ou restaurar a lição autêntica ou de analisar a dinamicidade que lhes é implícita.

E por outro lado, a cuidadosa conservação dos cartapácios, mesmo depois da publicação do texto “definitivo” e apesar de algumas reticências individuais, indica em qualquer caso o propósito dos autores de guardar a memória do iter genético desse texto e das vacilações que o acompanharam; mas revela também o desejo, mais ou menos recôndito, de deixar à posteridade o testemunho do tormento que marcou as várias fases da elaboração literária. E efectivamente, cada vez mais numerosos são os que manifestam interesse pela salvaguarda dos seus “papéis secretos”, confiando-os ainda em vida ou deixando-os em testamento a instituições públicas e privadas capazes de os preservar da dispersão e da degradação, e de os classificar, catalogar e oferecer à consulta dos estudiosos.

A novidade dos últimos anos é justamente a progressiva difusão duma sensibilidade, até agora minoritária, ao problema do fazer-se textual e da criação de instituições ou de sectores especiais das bibliotecas onde um corpus de testemunhos caucione e ao mesmo tempo resguarde as manifestações desse processo, preservando-as de alterações e contaminações ilegítimas. A disponibilidade e a divulgação desse material permite quer separar as lições autênticas das apócrifas, discriminando as variantes de autor das intervenções alheias, quer estabelecer a sucessão cronológica das modificações introduzidas em sucessivas ocasiões pelo autor: o material genético possibilita, portanto, a análise do assíduo modelar-se e remodelar-se da

---

3 Na “New York Review of books”.



elaboração literária, a colocação numa perspectiva histórica do processo literário e do seu andamento evolutivo (ou mesmo, por que não?, involutivo), desde o projecto inicial — ou desde os primeiros apontamentos dispersos, ainda informes sucedâneos de escritura quando não apenas rudimentais listas de personagens e de situações — até a mais recente redacção; e isto, através duma miríade de fases intermédias atestadoras do atormentado devir do texto, e por isso mesmo iluminantes para o usuário que, como antecipei, tem a oportunidade de ali encontrar a chave para uma leitura menos superficial, para uma fruição capaz de detectar a densidade significativa e alusiva que se esconde nas dobras da escrita poética e que tem a tendência para se esquivar a uma análise preguiçosamente consuetudinária.

As vantagens, também para a interpretação do texto, que podem derivar do aproveitamento do pré-texto, já resultaram evidentes a alguns escritores do século passado. Um exemplo será suficiente para o demonstrar. Ramón del Valle Inclán, nas *Luces de Bohemia*, atribui ao marquês de Bradomín as seguintes palavras, dirigidas a Rubén Darío:

*Querido Rubén, los versos deberían publicarse con todo su proceso, desde lo que Usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las pruebas de agua fuerte<sup>4</sup>.*

E com efeito, mesmo sem pensar em estudos de génese literária, a idéia expressa por Valle Inclán pela boca do marquês revela a consciência — que ele tinha já então bem clara — da maior intensidade que o conhecimento do processo de produção atribuiria à inteligência e compreensão crítica e à fruição estética duma obra de poesia. A disponibilidade dos manuscritos de autor, além de garantir a autenticidade textual ou de permitir, a sua restituição, tem portanto relevância também do ponto de vista da leitura, profissional ou gratuita, do produto final.

Se a sensibilidade dos escritores ao problema da conservação dos seus papéis é hoje maior do que há alguns anos, e se a maior parte deles prefere entregar ainda em vida esses papéis a bibliotecas e instituições universitárias, as dificuldades surgem em relação aos dossiês de autores falecidos, cujos manuscritos ficaram nas mãos dos herdeiros. E os herdeiros — tirando algumas, raras, excepções manifestam em geral a intenção de tirar o maior proveito económico desses legados, com o resultado de encaminhar esses espólios para as mais ricas universidades norteamericanas, ou para colecções particulares onde se tornam inacessíveis. Há também que salien-

---

4 Cf. cena XIV, p. 162 da ed. a cura de Zamora Vicente para os Clássicos Castellanos.

tar que a atenção para com os manuscritos modernos não é ainda generalizada como seria desejável, nem compartilhada ao mesmo nível por todas as pessoas e as instituições que teriam de se ocupar deles: muitos foram e ainda são os espólios relegados em caves e sótãos, carcomidos pela umidade e pelos bichos, ou que emigraram à procura de melhor instalação, embora nos últimos anos se tenha manifestado uma preocupação mais acentuada pelo problema da diáspora dos “dossiês” de autor, comprovada pela repercussão que teve nos meios de comunicação a notícia que os herdeiros, à falta de compradores italianos, tencionariam vender no estrangeiro os papéis de Quasimodo, prémio Nobel de literatura em 1959<sup>5</sup>.

A reunião em espólios especiais e a catalogação de apontamentos, projectos, rascunhos, borrões, cartapácios, manuscritos, dactilografados e provas corrigidas de autores contemporâneos — aos quais agora se reconhece valor e dignidade documental análogos àqueles até hoje atribuídos aos manuscritos e aos impressos antigos, e que até precisam de cuidados ainda mais meticulosos pela maior instabilidade dos materiais com que foram confeccionados — não visam evidentemente apenas a sua conservação nas melhores condições possíveis: ao contrário, essas operações são apenas os primeiros passos para o estudo científico desta documentação. O direito de penetrar na oficina do escritor consente antes de mais nada verificar pessoalmente quanto seja atormentado o ofício de escrever, de quais e quantas dificuldades esteja salpicado o caminho para a realização da obra literária. Em segundo lugar, torna possíveis iniciativas consagradas a decifrar cada um dos testemunhos, a analisar e a ordenar cronologicamente os suportes cartáceos e os instrumentos utilizados para escrever (canetas, aparos, tintas, lápis e lapiseiras), a sondar sistematicamente o andamento do traço gráfico em cada autor nas diferentes épocas da sua actividade, analisado quer em si, quer em relação com outros testemunhos dos seus hábitos, quer em diacronia quer em sincronia, para datar — duma maneira pelo menos aproximativa e relativa — as diferentes intervenções do escritor nos seus calhamaços, e portanto para estabelecer a sucessão delas.

A disponibilidade e a facilidade de acesso aos manuscritos contemporâneos em condições análogas às reservadas até agora aos códices, abriu com efeito novas perspectivas aos estudos filológicos e literários, mas sobretudo inaugurou um capítulo inédito da actividade ecdótica, o dos estudos sobre a génese do texto. É a genética, a reconstrução — através da minuciosa investigação de todo o “dossiê” — da progressiva estruturação e modela-

---

5 Di Stefano, P.: (1996). “Manoscritti: una diaspora italiana”, *Corriere della sera*, 11.2.1996, p. 21; Rosaspina, E.: (1996). “L’Archivio Quasimodo resti in Italia”, *Corriere della Sera*, 10.2.1996.



gem do texto, confirmou fora de qualquer dúvida aquilo que a crítica das variantes ia afirmando há anos, isto é, que a obra literária não é um dado, mas sim um processo, não é uma entidade estável, fixada de uma vez, mas uma variável, ou melhor um conjunto dinâmico de variáveis em contínuo movimento, em perpétua transformação, cujas sucessivas coagulações sincrónicas em redacções acabadas — e não importa se essas redacções foram abandonadas ou publicadas, desatendidas, renovadas ou renegadas — podem ter sido provocadas, para além de uma precisa vontade de autor e por exigências internas do texto, também por acidentes extra-textuais, que nada têm que ver com os mecanismos da produção literária.

Nesta perspectiva, as diversas versões de uma mesma obra, encaradas como etapas de um processo inacabado, podem revelar-se dotadas cada uma de individualidade própria, quer em positivo quer em negativo, pois o devir do texto nem sempre é linear, nem sempre coincide com um progresso “qualitativo” permanente, não sempre implica um “melhoramento” do produto literário, mas pode condensar-se até em coágulos regressivos. Qualquer dos estádios textuais que precedem o considerado definitivo pelo autor, ou que se tornou tal por acontecimentos alheios à vontade dele, pode manifestar-se, independentemente dos seus requisitos, como a actuação de um dos possíveis de um sistema complexo, que se desenvolveu depois numa dada direcção, com exclusão de todas as demais implícitas no processo de elaboração. E por conseguinte, as fases intermédias de uma situação textual em movimento exigem, não raro, ser examinadas separadamente: como textos autônomos — portadores eventualmente de transparências aplicáveis ao resultado final —, quando as diferenças em relação aos outros momentos da elaboração sejam macroscópicas, isto é, quando envolvem segmentos textuais de notável extensão; mas também como vectores de elementos isolados aproveitáveis para a “leitura” da “derradeira” redacção quando o desvio diferencial seja de menor importância, limitado a segmentos reduzidos, ou não rigorosamente essenciais no conjunto estrutural da obra literária.

A complexidade das operações que requerem a leitura, a interpretação, a transcrição, a classificação e disposição em séries cronologicamente ordenadas dos “dossiês” dos escritores contemporâneos é tal que para lhe fazer frente não bastam a boa vontade, a paixão e a competência do filólogo: com excepção dos manuscritos que o próprio autor passou a limpo para os entregar à tipografia ou para os oferecer a amigos e apreciadores, ou ainda, mais recentemente, dos exemplares dactilografados, mesmo no caso de estes terem sido reajustados manualmente, a decifração dos cartapácios é, o mais das vezes, tão árdua que requer a intervenção do “manuscritólogo”,



isto é, de quem tenha adquirido a capacidade de analisar a urdidura aparentemente desordenada de uma série de escritas constantemente caracterizadas por intermitências, interrupções inesperadas, substituições, deslocações, alternativas deixadas em suspenso, alterações, correcções. Quem, como o filólogo, esteja habituado aos manuscritos antigos ou medievais — quase sempre realizados por amanuenses profissionais e confeccionados para assumir o “status” de livros — tem quase sempre uma sensação de impotência diante dos “dossiês” dos autores modernos: é suficiente olhar para uma folha qualquer do manuscrito de *Un coeur simple*, de Flaubert (publicado também em fac-símile, como primeiro volume do *Corpus Flaubertianum*<sup>6</sup>) para avaliar a dificuldade de se orientar nesse enredo de segmentos riscados ou acrescentados nas entrelinhas superior e inferior ou nas quatro margens, de substituições e recuperações feitas de maneira aparentemente caótica, e em momentos diferentes, cuja sucessão é por vezes possível fixar apenas graças a indícios indirectos. Para se orientar nesse labirinto gráfico, é indispensável também a intervenção de especialistas capazes de avaliar e classificar os vários materiais utilizados, os únicos que, à falta de indicações explícitas do autor ou de outros indícios intra-textuais, podem fornecer esclarecimentos acerca das relações que existem entre os vários segmentos e fragmentos do tecido textual. A estas novas exigências, a manuscritologia sabe hoje responder cientificamente, pondo em relevo o menor desvio numa escritura cuja linearidade espacial é continuamente quebrada, admitindo que a mesma posição de uma variante ou a espessura do traçado gráfico ou o alternar-se de diferentes instrumentos para escrever são elementos úteis à reconstituição serial do fazer-se poético, segmentando o acervo informe da escrita para coordenar as variantes em paradigmas lingüísticos, instaurando uma hierarquia estratigráfica das escavações feitas na folha, ou melhor — como escreveu por brincadeira Almuth Grésillon — no “mil-folhas” de papel<sup>7</sup>.

A diversidade prospectiva — é supérfluo pô-lo em relevo — condiciona fortemente, numa e noutra situação, os modos de frequência do texto, fixa-lhe métodos e instrumentos, decreta para cada um o índice de aplicabilidade e de produtividade, e preorganiza a atitude psicológica de quem se dispõe ao trabalho editorial. E não é certamente necessário sublinhar quanto são diversos os instrumentos e os comportamentos exigidos ao medievalista

---

6 Bonaccorso, G. et collaborateurs, *Corpus Flaubertianum. I Un Coeur Simple*, Paris, Société d'Édition “Les Belles Lettres”, 1988.

7 Grésillon, A., “Débrouiller la langue des brouillons: pour une linguistique de la production”, in *Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits*. Textes réunis par A. Grésillon et M. Werner en hommage à Louis Hay, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1985, 321-332 [324].



e ao contemporaneista, e quanto afastados os resultados que um e outro se propõem obter: por um lado, cristalizar numa situação textual única o magma de uma tradição mais ou menos desviante em relação a uma fonte desconhecida e frequentemente incognoscível; por outro, restituir, a uma cristalização textual determinada pela vontade do autor ou provocada arbitrariamente por contingências extra-textuais, toda a sua genuína magmaticidade originária.

E todavia, um ponto de contacto e de encontro, entre experiências e mentalidades tão diversas, existe; e consiste no respeito pelo texto, na consciência que todas as operações às quais ele é submetido têm por finalidade última a de lhe recuperar, o melhor possível, a identidade.

É uma exigência, esta, que — não obstante as vacilações e as dúvidas manifestadas por alguns — começa a ultrapassar os confins estritamente especialistas e a generalizar-se, ainda que com extrema lentidão. Hoje em dia, também muitos não especialistas — e entre estes os simples utentes não menos do que os exegetas — já se encaminham no sentido de considerar plausível, ou pelo menos não totalmente inoportuno, que se proceda em primeiro lugar ao estabelecimento do conjunto textual que, no leque mais ou menos amplo das variáveis acreditadas pela tradição, exiba as mais convincentes características de genuinidade ou pareça a menos improvável entre as opções possíveis, quando se trata de textos do passado; ou ofereça as oportunas garantias de reflectir efectivamente a última e mais consciente vontade do autor, no caso de obras modernas. Que depois à atenção prestada teoricamente ao problema corresponda na prática o suporte de uma efectiva competência metodológica e crítica por parte do operador, e que a preocupação do crítico e do leitor chegue até ao desespero no caso em que não possa dispor de um texto fidedigno, é condição muito menos recorrente. Mas embora na sua latência resídua, a consciência de como é inadiável o recurso a edições cientificamente válidas vai encontrando um número cada vez maior de adeptos, em virtude até de casos clamorosos acontecidos em época bastante recente e aos quais a ressonância através dos meios de comunicação garantiu uma difusão não mais estritamente limitada aos competentes.

Não parece todavia lícito ignorar a persistência de forças inerciais que se opõem à escavação no dossiê do autor — à procura e à restituição da genuinidade textual, mas não raro (infelizmente) também ao escrutínio de fraquezas e languores avidamente aproveitados por um jornalismo escandalista —, pois essas pesquisas perturbariam por um lado o espaço reservado à intimidade do escritor (revelador, é certo, de incertezas e de escrúpulos literariamente significativos, mas também salpicado por vezes de pormenores rigorosamente pessoais que queriam permanecer secretos), e

por outro lado alterariam aquisições memoriais que nem todos estão dispostos a ver modificadas, nem sequer quando se demonstra a sua apocrifia.

Hoje, entre os produtores de literatura, é realmente raro encontrar exemplos de uma atitude — hostil à hipótese que os próprios manuscritos sejam objecto de consulta — comparável à manifestada por Marcel Proust, mas não é nada raro que os dossiês, especialmente a correspondência privada, sejam esquadrihados à procura de notícias picantes, em vez de ser utilizados apenas na sua dimensão de repositórios de potenciais subsídios críticos. E entre os fruidores, não é nada inusual encontrar posições — como a do escritor português mencionada antes — de decidida recusa em dar-se conta da necessidade de proceder, com base em elementos extraídos do dossiê, à revisão de uma organização textual legitimada por uma praxe consolidada.

É por isso muito evidente que, para superar eficaz e duravelmente as resistências à nova praxe editorial e fruidora, a substituição do texto autêntico ao texto divulgado não poderá não exigir tempos longos, e a inovação — que será tanto mais assimilável quanto mais resultar incruenta — deverá proceder por graus, começando pelas gerações ainda não contaminadas pela tradição, sem transcurar porém o uso de canais difusores mais genéricos, através dos quais atingir também utentes menos dóceis mas não impermeáveis ao fascínio da genuinidade.

Para obter este resultado, a novidade constituída pelo texto autêntico e pela sua intrínseca instabilidade deveria ser apresentada em formas de fácil utilização. E com esse fim não servirão decerto as edições genéticas de tipo técnico aprontadas por especialistas em manuscritologia, reservadas para os profissionais, e decididamente abstrusas. A leitura da edição genética de uma obra literária pode apresentar-se como uma aventura fascinante para quem possa e queira penetrar num terreno disseminado de signos, símbolos, siglas, abreviaturas, apelos cruzados, o uso dos quais exige o recurso, por parte do editor, a procedimentos tipográficos complicados, ainda que hoje tornados menos árduos pelos computadores e por programas adequados de escrita e paginação; mas não é menos verdade que, por parte do profano, o acesso a uma edição de tal gênero se resolve inevitavelmente numa experiência frustrante, por causa da complicação dos expedientes técnicos empregados pelo editor para ilustrar, na página tipográfica, a distribuição espacial e cronológica das variantes de autor: a edição impressa será não menos críptica do que o manuscrito que pretende reproduzir, conferindo à obra literária um tal aspecto de inacessibilidade que dissuade até o leitor mais tenaz.



Mas não é tanto sobre a edição genética dos manuscritos de autor que queria chamar atenção neste momento quanto sobre a, possível extensão, fora do âmbito estritamente do geneticista, dos seus pressupostos técnicos, em benefício portanto já não do especialista, mas sim do utente comum da obra literária, pois não parece legítimo negar ao leitor "ingénuo" o acesso, embora em medida oportunamente estudada, ao fazer-se textual, e proibir-lhe a experiência exaltante da escritura em movimento.

Obviamente, de tal mobilidade, ocorrerá estudar uma representação gráfica e tipográfica que até o não-especialista possa facilmente decifrar: isto é, um tipo de paginação que, sem renunciar a tornar visível e facilmente fruível o dinamismo implícito nas sucessivas fases redaccionais, consinta todavia, com igual facilidade, "ler", se se quiser, apenas a redacção "última", saboreando-a sem obstáculos e dificuldades de carácter técnico, pelo menos até o momento em que se deseje verificar, embora irregular e episodicamente, quais foram, para um certo segmento textual, as variações através das quais o autor chegou à versão definitiva.

Para obter este dúplice resultado, é todavia impraticável o recurso puro e simples quer à transcrição de tipo genético quer à apresentação das variantes num aparato crítico em rodapé, praticamente ilegível e em qualquer caso mais idóneo a representar, nas edições de tipo filológico, o desfazer-se textual no âmbito de uma tradição em constante degrado do que a explicitar a sua dinamicidade e progressiva transformação. As solicitações — ao filólogo interessado pelo processo genético das obras literárias contemporâneas — dos organizadores de uma nova colecção de autores latino-americanos do século XX levaram-me — há mais de um decénio — a elaborar uma metodologia adequada de acesso ao objecto e, ao mesmo tempo, a calibrar o grau de fruibilidade dos resultados por parte do leitor comum: por outras palavras, a organizar uma tipologia editorial que não fosse puramente filológica nem exclusivamente genética mas que de ambas as experiências extraísse ensinamentos e preceitos a aplicar à publicação de textos contemporâneos dos quais se deseje mostrar quer a dinamicidade — que deste modo se revela intrínseca à obra literária — quer a complexidade semântica iluminada pelas sucessivas reelaborações, quer ainda o valor adjunto que a eles deriva do conhecimento de tais reelaborações.

Tive então a oportunidade de estudar, entre outros, também o problema duma "mise en page" adequada às exigências desta nova tipologia editorial, isto é, uma paginação simultânea de texto e variantes que se preste a uma leitura simples e rápida da mobilidade característica da elaboração literária. Antes de mais, com o fim de tornar imediatamente visível a relação hierárquica entre redacção definitiva e elaborações precedentes, era indis-



pensável dar à apresentação do texto — transcrito criticamente — o máximo relevo, mesmo tipográfico. Mas, ao mesmo tempo, a colocação da “*varia lectio*” não podia ser a tradicional, no rodapé ou, pior ainda, numa secção final, onde a procura das conexões texto-variantes exigiria uma perseverança a que o filólogo está habituado mas que dificilmente se pode esperar de quem a isso não é obrigado por empenho profissional: era preciso prever, para as variantes de autor, uma distribuição e colocação na página capaz de estimular o leitor não especialista a consultá-las. Tudo isso, evitando a introdução de sinais diacríticos demasiado complexos, quer por evidentes razões econômicas, quer para poupar ao leitor comum o trabalho que comportaria a interpretação desses sinais.

Para conformar as várias exigências emergentes do estudo desse problema (máxima legibilidade do texto fundamental e das variantes, simplicidade de conexão entre um e outras, distribuição cronológica dos elementos), considerei útil repartir o espelho gráfico em duas faixas verticais, de amplitude desigual (mais ampla à esquerda, para o texto, em corpo maior, por exemplo corpo doze; reduzida à direita, para as variantes, em carácter menor de um só ponto tipográfico, por exemplo, corpo dez): a diferença de corpo, limitada como é ao mínimo indispensável para dar ao texto o relevo que merece, não implica decerto dificuldade de acesso à leitura ou até apenas à consulta esporádica das outras fases redacionais e, por seu lado, a posição de privilégio concedida ao texto consente também uma fruição que entenda ignorar tais fases.

Obviamente, para que a leitura sinóptica das duas faixas seja facilitada, a distribuição das variantes na faixa de direita deve ser estreitamente correlacionada ao texto, em correspondência com o segmento ao qual cada uma se refere, recorrendo se necessário a soluções tipográficas que ponham discretamente em relevo os elementos textuais a que a variante se refere (por exemplo, um leve sublinhado). Quando as fases redacionais diversas da “definitiva” forem mais do que uma, a faixa da direita (que neste caso deveria assumir dimensões maiores) poderia ser, por sua vez, dividida em duas colunas. Se os testemunhos do fazer-se textual são mais do que dois, aos mais antigos ou aos que apresentam um maior número de variantes poderá atribuir-se — também aqui com oportunos (mas sempre discretos e facilmente interpretáveis) sinais a inserir no texto de apoio uma faixa inferior no mesmo carácter da faixa lateral.

Mas não menos óbvio que, para levar a cabo edições desse tipo, a filologia não sempre é suficiente: o filólogo precisará muitas vezes — em presença de “dossiês” particularmente difíceis — do auxílio do geneticista, isto é, dum especialista capaz de decifrar os manuscritos mais complexos,



de classificar as diversas intervenções do autor na folha de papel, de distribuí-las em séries cronológicas. Só depois desse trabalho preliminar o filólogo terá a possibilidade de aplicar a esse material os seus critérios hermenêuticos. Por isso, a colaboração entre geneticistas e filólogos é imprescindível, ainda que por vezes difícil por causa de recíprocas incompreensões: incompreensões que eu próprio tive a desagradável oportunidade de verificar, por ocasião dum encontro entre filólogos italianos e geneticistas franceses. Mas disso não vale a pena falar agora.

Para concluir, queria apenas lembrar que a disponibilidade actual de meios electrónicos facilita enormemente a tarefa do editor de textos contemporâneos, assim como está a facilitar a realização de edições genéticas. Que eu saiba, a primeira edição electrónica de um clássico italiano é a da *Famiglia dell'Antiquario*, de Carlo Goldoni: um texto que nos chegou em três versões, entre as quais — graças a um CD Rom publicado pelo editor Marsílio<sup>8</sup> — é agora possível “navegar” livremente, tomando conta de todas as modificações sucessivamente introduzidas pelo autor no seu texto. As limitações que uma edição em papel não pode deixar de ter, são aqui eliminadas, e o leitor está inteiramente livre de efectuar a leitura do texto em todas as direcções possíveis. Posso finalmente mencionar que uma iniciativa análoga está a ser realizada pelos Archivos de la Literatura Latinoamericana del siglo XX, que publicará em breve, em CD Rom, os trinta volumes até agora editados em papel.

### Resumen

Las finalidades a que se proponen los filólogos y los geneticistas son distintas. Mientras tanto, la Filología puede aprender de la Genética que la dinamicidad textual no es solamente involutiva como ocurre con casi todos los textos del pasado, pero puede ser también evolutiva, y a su vez, quizás pueda ofrecer a la Genética unos ejemplos interesantes de una más elegante sistematicidad metodológica. La colaboración entre los que cultivan una y otra asignatura resultaría provechosa para una y otros, y lo que es más importante - para el usuario final del texto.

---

8 L'ipertesto d'autore. "La famiglia dell'antiquario" di Carlo Goldoni in edizione elettronica su CD Rom, a cura di Luca Toschi, Venezia, Marsilio Editore, 1996.

## A filologia e a crítica genética a serviço da interpretação do texto editado

Philippe Willemart

Universidade de São Paulo

### Resumo

Após ter mostrado que a filologia e a crítica genética não são dependentes uma da outra, mas são meios de abordagens diferentes do manuscrito e que sua distinção essencial decorre de sua origem histórica, insisto no objetivo de toda leitura qualquer que seja, a interpretação do texto editado ou não.

No ano passado, lendo várias teses e ouvindo numerosas comunicações que tratavam do manuscrito literário<sup>1</sup>, pude me dar conta de que o velho debate entre a filologia e a crítica genética, iniciado no Brasil em 1985 no I Congresso dos Estudos de Gênese na Universidade de São Paulo<sup>2</sup>, não terminou e necessita de mais esclarecimentos para definir melhor a nossa posição.

Enquanto o Prof. Tavani, seguidor da italianística, dizia em Salvador que *a crítica genética está a serviço da filologia*, um outro filólogo, Marcelo Moreira, propunha uma nova visão da edição crítica no último número de *Manuscrita*<sup>3</sup>.

Neste artigo, não vou retomar o texto excelente de Sílvio Elia<sup>4</sup> que situa Lachman, Bédier e a crítica genética a partir de Cerquiglini<sup>5</sup>, mas pretendo levantar algumas divergências entre as duas disciplinas, amenizar certas dificuldades e propiciar um terreno mútuo de entendimento.

O vocabulário usado em algumas teses ou comunicações, — o estema, a variante, o ânimo autoral —, reflete certamente uma preocupação histórica e um desejo louvável de não perder a tradição, mas ao mesmo tempo um certo receio de criar outros conceitos ou adotar aqueles usados em crítica

---

1 No congresso da ANPOLL em João Pessoa em junho de 1996 e no Vº Encontro da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) em novembro do mesmo ano na Universidade Federal da Bahia.

2 Relatado nas atas: *O Manuscrito Moderno e as Edições*. São Paulo, FFLCH/USP, 1986

3 Marcelo Moreira. Proposta para a edição de textos críticos. *Manuscrita*. São Paulo, ed. Annablume, 1996. 6. pp.113-122

4 Sílvio Elia. A crítica textual em seu contexto sócio-histórico. *III Encontro de Ecdótica e Crítica Genética*. João Pessoa, ed. Idéia, 1993. pp.57-64

5 Cerquiglini, Bernard. *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris, Seuil, 1989



genética. Assistimos então a uma espécie de valsa entre a atitude filológica e a posição genética que embaralha as cartas e perturba os leitores e os editores.

Curiosamente, alguns admiradores de Louis Hay, — o fundador e renovador desta abordagem dos textos literários na França —, não diferenciavam ainda as duas disciplinas em 1985 e falavam de *rejuvenescimento mais sedutor (dos estudos literários)* lembrando que *o que se faz de melhor em matéria de crítica genética decorre ainda da rude disciplina da filologia*<sup>6</sup>. Esta afirmação é sintomática porque situa muitos trabalhos, não só no cruzamento das duas disciplinas, mas na dependência uma da outra. A crítica genética estaria subordinada à filologia, o que confirma a opinião do ilustre professor da Universidade de Roma.

Entretanto, talvez a posição e a hesitação de Mitterand fiquem mais claras se continuarmos a leitura do mesmo texto: *Não podemos teorizar ao infinito o vestígio e a variante. Chega o momento em que precisamos editar e explicitar um texto, lido em sua individualidade e sua historicidade [...] Mas não é menos verdade que se a crítica genética não pôde rasurar radicalmente a lição e as exigências da filologia positiva ou positivista, ela precisou de uma problemática e uma metodologia radicalmente outra. Desse modo, ela integrou noções surpreendentes para os editores de outrora, colhidas de outros campos: a estrutura, o processo, a correlação, a hierarquia, a inclusão, a transformação*<sup>7</sup>.

Mitterand não só qualifica a filologia como fonte da genética, mas como modelo para a edição crítica. Se eu concordo inteiramente com a relação histórica de precedência entre as duas abordagens do manuscrito —, discordo em parte da segunda.

Lembramos com Stengers que *todas as vezes que uma nova força da matéria é inventada e que nasce um novo tipo de interação, novas propriedades da humanidade e da materialidade se formam [...] o ato de nascimento*

---

6 Henri Mitterand, "Avant-propos" de *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*. Paris, Minard, 1985, p. III

7 On ne saurait théoriser à l'infini sur la trace et sur la variante. Vient le moment où il faut éditer et expliquer un texte, saisi dans son individualité et son historicité. [...] Mais il n'en n'est pas moins vrai que si la critique génétique n'a pas pu raturer radicalement la leçon et les exigences de la philologie positive, ou positiviste, il lui a bien fallu se donner une problématique et une méthodologie radicalment autres, en ce qu'elles (e integrou) intégraient des notions restées quelque peu étrangères aux éditeurs d'autrefois et empruntées à d'autres champs: la structure, le processus, la corrélation, la hiérarchie, l'inclusion, la transformation..." Mitterand. *ibid.*

de uma ciência corresponde a uma mudança de hierarquia entre as ciências, à entrada em cena de uma nova natureza, de um novo livro<sup>8</sup>.

Não pretendo que a crítica genética posterior à filologia use-a como uma ciência auxiliar, revertendo o argumento de Tavani, mas sustento sim que uma nasceu num contexto totalmente diferente da outra, o que gera as diferenças e as aparentes contradições. A abordagem não depende tanto da realidade histórica dos textos<sup>9</sup> estudados, mas da realidade histórica da disciplina. A crítica genética tanto quanto a filologia estudam textos da Idade Média ou do século XX, mas os resultados não terão o mesmo teor nem o mesmo sabor. Reenvio ao texto fundamental do medievalista Cerquiglino, já citado. A filologia surgiu no século passado em pleno positivismo, século do desenvolvimento da energia a vapor, de uma epistemologia da ordem e da estabilidade e de uma concepção unitária do homem. A crítica genética emergiu nos anos sessenta de uma *visão estrutural, de conjunto e generativa das ciências da linguagem*<sup>10</sup>, no século da instabilidade, da descoberta do espaço, das rupturas e da psicanálise. Uma lida com a variante, o texto original, o desvio ou o erro, a outra com lições, textos múltiplos e pluralidade cultural. Uma segue o modelo rígido lachmaniano ou o mais flexível de Bédier no estabelecimento dos textos, a outra, procurando seu modelo, defende os rascunhos, o prototexto, o uso do hipertexto, as sinopses e os textos integrais. Uma comenta as mudanças singulares, as variantes, a outra investiga os processos de criação. E assim poderíamos continuar ...

As duas disciplinas não são permutáveis e uma não pode nem auxiliar nem depender da outra. No entanto, encontramos teses nas quais as noções não muito claras geram análises ambíguas que podem confundir alunos e pesquisadores não avisados.

Utilizando, por exemplo, as quatro operações lingüísticas comuns encontradas nos rascunhos e que motivam a rasura — o acréscimo, a supressão, a substituição e o deslocamento —, o pesquisador trabalha como se essas operações fossem variantes, analisa e opera os textos como se isso tivesse conseqüências apenas ao nível da frase tentando achar a intenção do escritor que motivou a mudança. São portanto quatro os signos indicado-

---

8 "Toutes les fois qu'une nouvelle force de la matière est inventée et que naît un nouveau type d'interaction, de nouvelles propriétés de l'humanité et de la matérialité se forment /.../ l'acte de naissance d'une science (tient à) un changement de hiérarchie entre les sciences, à l'entrée en scène d'une nouvelle nature, d'un nouveau livre" Isabelle Stengers. A propos de l'histoire humaine de la nature. *Temps et devenir* A partir de l'oeuvre de Prigogine. (Cerisy-1983). Genève. ed. Patiño, 1988. p.140

9 Moreira. *ibid.* p.114

10 Mitterand. *ibid.*



res de uma linha filológica: a visão parcelada, a variante, a frase e a intenção do escritor. Outros, querendo conciliar os dois campos, acomodam os conceitos da edótica, por exemplo o estema, para entender as várias versões de um texto. Karl Maurer, retomando a expressão de Stephen Nichols, fala de *nova filologia*, curiosa das manifestações da *variance essencial* (Cerquiglini) dos textos /.../ de um leitor que procuraria no texto das obras *os vestígios do movimento*<sup>11</sup>.

Insisto. A realidade estudada — o manuscrito de qualquer época — é a mesma, mas da mesma maneira que a abordagem newtoniana do universo é profundamente diferente da abordagem einsteiniana ou prigoginiana, não podemos confundir, nem misturar a filologia com a crítica genética. Sei que filólogos brasileiros viam na APML uma possibilidade de renovação da filologia no Brasil e que muitos membros da Associação com boa formação filológica tem dificuldade em entender os estudos de gênese. Sei que passar de um enfoque para um outro exige a revisão e um remanejamento de conceitos e que esta mudança requer leituras, estudos e pesquisas. Os artigos de Cesare Segre comparando a crítica genética de origem francesa à filologia de cunho italiano, bem anterior à crítica lachmaniana ou bedierana, e de Bernard Cerquiglini em *Gênese* 7/95, esclarecem em parte as posições de cada disciplina.

O que fazer então? Se o estilo é elaboração, construção ou "elaboração do código"<sup>12</sup>, o crítico não pode dividir e analisar o texto ou o manuscrito, parte por parte sem visão de conjunto e referindo-se cada vez à intenção do escritor. Constituído de partes que se relacionam uma à outra, qualquer que seja seu lugar na estrutura, o código é um sistema independente de quem o elabora e que, pelo contrário, fica autônomo, uma vez terminado. Não estou defendendo o estruturalismo, mas tento integrar a estrutura aos estudos de gênese, sabendo que a estrutura determinante do texto existe somente no texto publicado e que percorrendo as várias versões, podemos detectar a sua elaboração.

---

11 La "nouvelle philologie" (Stephen Nichols. *Speculum*, 1990. T.45. p.1-10) a besoin d'un lecteur nouveau, /.../ curieux des manifestations de la "variance essentielle" (Cerquiglini), des textes médiévaux, qui soit captivé par la croissance enchevêtrée, à partir de certains "mots germes" semés à travers toute la page, des derniers hymnes d'Hölderlin /.../ d'un lecteur qui en viendrait finalement à rechercher dans le texte des oeuvres mêmes "les traces du mouvement". Karl Maurer. *Les philologues*. Sous la direction de Louis Hay. *Les manuscrits des écrivains*. CNRS Ed., Hachette, 1993. 263p. p.85

12 Entrevista com Pedro Nava, citada por Maria Antônia de Costa Lobo. *Chão de Ferro*; a gênese textual de uma obra de Pedro Nava. Rio de Janeiro, UFRJ. 1997. p.22. (Tese inédita)

Como? Não limitar o olhar nem à palavra nem à frase, como fazem habitualmente os lingüistas. Analisar o parágrafo, a página, o capítulo, a versão, e, seguindo o conselho de Riffaterre procurar a literalidade no prototexto, isto é, os paradigmas ou invariantes que aos poucos vão constituir o texto publicado e, assim, delinear a lógica do texto<sup>13</sup>. Mitterrand não dizia outra coisa em 1994 quando, seguindo Kristeva<sup>14</sup>, falava do abandono da procura das fontes para a procura do intertexto no manuscrito<sup>15</sup>. No decorrer das campanhas de redação, as fontes, definidas como o que teria motivado o romance ou a poesia, distanciam-se cada vez mais do rascunho e são substituídas pelos Terceiros que a cada rasura intervêm e dialogam com o texto já escrito.

Neste sentido, a noção de autor entendida como o escritor em sua relação com a escritura tem que ser discernida. Não indo além da instância do escritor, pessoa que admiramos e estimamos por suas qualidades humanas e intelectuais, caímos numa espécie de hagiografia que força o crítico e o editor a procurarem o único texto original já que eles não admitem a multiplicidade dos textos senão como cópias.

Se, pelo contrário, defendemos a noção de autor, diferente do escritor, os resultados serão outros. Lendo, por exemplo, os manuscritos 1, 2, 3 e 4, distinguiremos quatro autores que, embora tendo o mesmo nome, não recobrem a mesma realidade e são metaforicamente facetas do autor que assina, mas se eqüivalem em sua produção. Da mesma forma que a dimensão de tempo integra as descobertas científicas e assinala a imperfectibilidade dos fenômenos, da mesma forma, admitimos a multiplicidade dos autores no mesmo escritor e o fator tempo na criação literária.

---

13 "Si le lecteur interprète chaque variante séparément, il reste en deça de la littéralité à laquelle il n'accède qu'en tenant compte des manques, des déviations, bref des ananorphoses qui ne sont perçues que par une lecture double, visuelle et mémorielle, reconstituant la binarité indissoluble de la variante et de son intertexte Michael Riffaterre. Avant-texte et Littérature. *Genesis*. Paris, éd. Jean-Michel Place, 1996. 9. p.24

14 Julia Kristeva. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969. p.146

15 "La critique génétique n'est pas née de rien. Elle n'est pas non plus le rhabillage moderne d'une discipline ancienne. Elle doit à son héritage son attention aux sources et aux matrices initiales de l'oeuvre, et son objectif fondamental, qui est de reconstituer les étapes d'une composition et d'une écriture. Ce qu'elle apporte de moderne, c'est la relativisation qu'elle impose à la notion d'"inspiration", désacralisant et démythifiant l'acte de "création verbale": l'oeuvre résulte d'une suite d'opérations, de manoeuvres, sur les contenus et sur les formes, d'une série d'expansions et de transformations d'une forme-sens, dont on peut s'efforcer de retrouver la logique et les "recettes". En second lieu, élargissant et transformant la notion classique de "source", elle lui substitue celle d'"intertexte" /.../ et la question est de savoir comment l'inédit va surgir du déjà dit. Mitterrand. Le métatexte génétique. *Genesis*. 1994.6.p.47.



Utilizar apenas o conceito de "escritor", faz acreditar que temos um ser humano trabalhando, sujeito ou dono de sua escritura, expressando o que sente, e leva o crítico à procura da intenção do escritor. Diferenciar as partes permite ver um ser falante, trabalhado pela linguagem e seu inconsciente, pela tradição literária e o público que nele concentra seus anseios. O estudo da gênese, sem negar a busca justa do estilo, verá no conjunto das rasuras, a procura de uma outra lógica que subentende tanto a frase quanto o parágrafo ou o capítulo.

No artigo citado, Michael Riffaterre, rejeitando a procura das intenções do autor, não falou em lógica do texto, mas algo parecido e complementar. *[/.../], é fácil demais interpretar como intenção o que, de fato, é a evolução de um dado, de uma variante a outra, mais complexa, mais corrigida e mais pensada do que a precedente*<sup>16</sup>. E ele sugere em seguida um critério para distinguir os elementos do paradigma no prototexto: *A presença de traços de literariedade será o critério que permitirá ao crítico genético distinguir no prototexto os elementos de um paradigma capazes de serem incluídos no sistema de signos do texto definitivo, elementos que podemos isolar em cada variante, elementos dos quais unicamente as transformações são pertinentes à gênese da arte verbal*<sup>17</sup>.

Convencido de que a escritura está a serviço de um código em elaboração, o crítico não tentará descobrir as motivações do escritor no estudo do prototexto. Ele sabe que o texto publicado não é uma meta clara para o autor e que não poderá igualá-lo à lição eleita como modelo (Ürtext) pelos filólogos. A elaboração do código não se faz seguindo um sentido, uma trajetória, uma lógica ou uma coerência no conjunto dos manuscritos, mas pelo contrário, sofre rupturas, paradas, bifurcações, desvios, movência<sup>18</sup>, momentos de definição que atravessam zonas de instabilidade ou de estabilidade. Por isso *o batismo que fixa a referência não é inicial, mas retrospectivo. A obra funciona como "mostrador" rígido de sua gênese [/.../ não é a gênese que fixa o texto, mas o texto que determina a gênese [/.../ Cada varian-*

---

16 "Aussi n'est-il que trop facile d'interpréter en termes d'intention ce qui n'est en fait que l'évolution d'une donnée, d'une variante à l'autre, dont chacune est plus complexe, plus corrigée et plus pensée que la précédente". Riffaterre. *ibid.* p.9.

17 "La présence de traits de littérarité sera le critère qui permettra au génécien de distinguer dans l'avant-texte les éléments d'un paradigme capables d'être inclus dans le système de signes du texte définitif, éléments qu'on peut isoler dans chaque variante, éléments dont seules les transformations sont pertinentes à la genèse de l'art verbal". *Id.*, *ibid.*, p. 11.

18 Celso Cunha. *Significância e movência na poesia trovadoresca* Rio de Janeiro, ed. Tempo Brasileiro, 1985 citado por Sílvia Elia. *ibid.* p.63



te, por mínima que seja, reescreve uma história que conduz até ela — inscreve-se como história e numa história que ela constitui ao mesmo tempo<sup>19</sup>.

No entanto, a crítica genética tanto quanto a filologia de qualquer tendência não encontram sua finalidade em si, o que às vezes, esquecemos. Usando uma metáfora retomada de Einstein por Proust, diria que **orbitamos em torno** não da filologia ou da crítica genética, mas **de cada obra estudada**, uns para estabelecer o texto padrão, outros para descobrir os processos de criação nos manuscritos, nos esboços, nos croquis etc. A filologia ou a crítica genética constituem nosso meio, o espaço em que entramos, o campo onde somos submetidos a radiações, ondas e partículas para nos relacionar com uma obra que inclui o prototexto, as versões e o texto.

Coloco então, aqui, uma pergunta de cunho epistemológico que me parece de suma importância: será que o foco de nossos estudos é realmente a obra literária ou artística e a função destes dois campos consiste em nos auxiliar na leitura e interpretação das obras ou devemos nos limitar a aprofundar a procura da melhor lição ou dos processos de criação? Acredito que, tanto a filologia quanto a crítica genética deveriam incluir a interpretação da obra, mais ainda, as pesquisas respectivas deveriam estar a serviço da interpretação. A filologia não está portanto a serviço da crítica genética ou vice-versa, mas **os dois campos iluminam e esclarecem o texto publicado**. Talvez seja aí o calcanhar de Aquiles de certas teses, dissertações ou artigos que tenho lido. Limitando-se ao estudo das variantes ou dos processos de criação, esses trabalhos não alçaram vôo suficientemente para terem uma repercussão maior no meio literário e não convenceram os colegas. A crítica genética e a filologia devem levar em conta o texto publicado.

---

19 "Les oeuvres naissent souvent d'une note anonyme /.../ ou apparaissent dans le cours d'une autre oeuvre dont elle semble d'abord en faire partie. L'identification n'intervient que bien plus tard alors qu'une partie essentielle de la genèse s'est déjà jouée /.../ le baptême qui fixe la référence n'est pas initial mais rétrospectif. L'oeuvre fonctionne comme "désignateur rigide" de sa genèse /.../ en ce sens, ce n'est pas la genèse qui fixe le texte, mais le texte qui détermine sa genèse /.../ la téléologie n'est pas un artefact critique, mais inhérente aux mécanismes génétiques, (mais) téléologie plurielle. /.../ Chaque variante aussi minime soit-elle réécrit une histoire qui conduit jusqu'à elle - s'inscrit *comme* histoire et *dans* une histoire qu'elle constitue du même coup ... d'où aporie: l'impossibilité de distinguer ce qui est anticipation dynamique du stade suivant et ce qui est réinterprétation à partir du stade suivant. /.../ l'avant-texte est le résultat d'un double découpage: l'un qui l'exclut en constituant le texte et l'autre qui le constitue en excluant ce qui ne se laisse pas ranger sous sa loi /.../ d'où son double statut contradictoire de déchet et de signifiant maître.... objet du désir. Daniel Ferrer. La Toque de Clementis. *Genesis*. 6, 94. p. 100.



No início, alguns geneticistas recusaram esta posição porque queriam valorizar o prototexto habitualmente esquecido já que consideravam o texto editado como uma das versões possíveis, mas hoje creio que poucos sustentam tal atitude. Por outro lado, os estudiosos da literatura devem entender que o manuscrito e suas versões sucessivas, e, portanto, os processos de criação e o estabelecimento do texto, fazem parte da pesquisa do autor pesquisado. Não há separação entre o texto impresso e o texto rascunhado a mão ou no computador. Se aceitarmos que o autor tem como função retomar e continuar a tradição, denunciar o não visto pelos contemporâneos e anunciar por isso mesmo um certo futuro, os manuscritos revelam esses processos e devem interessar os especialistas do autor.

No início da escritura deste artigo, pensava traçar o caminho da filologia à crítica genética imaginando o percurso histórico de uma abordagem para outra, mas no decorrer desta reflexão, parece-me mais claro que devemos orbitar em torno do texto publicado, qualquer que seja o campo em que trabalhamos. Chegar à interpretação do texto ou prepará-la, deve ser o objetivo maior de todos os amantes do texto literário. Tanto quanto os campos afins — filosofia, psicanálise, sociologia —, a filologia e a crítica genética estão a serviço da interpretação do texto editado.

#### **Résumé**

Après avoir montré que la philologie et la critique génétique ne sont pas dépendantes l'une de l'autre, mais sont des moyens d'approches différents du manuscrit et que leur distinction essentielle tient à leur origine, à savoir, le siècle et les valeurs dont elles sont issues, j'insiste sur le but de toute lecture quelle qu'elle soit, l'interprétation du texte édité ou non.

# **O Dote de Mathilde, conto inédito de Arthur de Salles: considerações sobre o em se fazendo do texto.**

**Elisabeth Baldwin**

Universidade Federal da Bahia

## **Resumo**

Apontam-se algumas marcas lingüístico-estilísticas da escritura de **Arthur de Salles**, escritor baiano, em **O Dote de Mathilde**, conto inédito em três versões manuscritas. Análise sincrônico-diacrônica dos testemunhos. Tipologia de transformações escriturais. Momentos e níveis de operações genéticas. Restabelecimento do percurso genético da escritura. Esboço de uma matriz lingüístico-estilística da língua de **Arthur de Salles** no conto.

*"Um texto só e um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei da sua composição e a regra de seu jogo." DERRIDA, A Farmácia de Platão.*

## **1. Palavras introdutórias**

Estudar a obra de um autor através de seus rascunhos significa, primeiro, compreender que ela não é um dom de Deus (**mito da inspiração**) nem, simplesmente, o resultado de um saber poético automatizado (**mito da fabricação**)<sup>1</sup>, mas uma dinâmica permanente entre o trabalho de construir a idéia e o trabalho de transformá-la em escrita, a materialização paulatina da transposição do vivido, consciente e/ou inconscientemente, para um outro plano de representação. A escritura nos rascunhos põe a descoberto o processo de textualização, o **em se fazendo** do texto, esse ir e vir constante entre a mente do escritor e sua mão<sup>2</sup>.

1 Cf. Almut GRÉSILLON. *Eléments de Critique Génétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. Cap. 206: *Lire des manuscrits modernes*.

2 Já em Hazin (1991) ao comentar o pensamento de POLOTSKAIA (1930) a questão era colocada dessa forma: "...os estudos genéticos situam-se entre os de textologia e os de psicologia da criação e as pesquisas realizadas segundo essas três vertentes apontam sempre numa mesma direção — a compreensão profunda da obra literária. Lembra ainda a ensaísta que, embora se reconheça ser interessante o esclarecimento dos laços existentes entre os estudos da gênese, a **textologia e a psicologia da criação, não se dispõe ainda de um trabalho abrangente em tal direção**, embora os grandes estudiosos soviéticos da textologia tenham sempre estado conscientes da efetividade dessa 'tríplice aliança'. Se, por um lado, a psicologia da criação vem sendo abundantemente tratada no plano teórico, e várias obras fundamentais sobre textologia hajam sido publicadas, por outro lado, a gênese da obra estudada é, regra geral, focalizada circunscritamente no nível prático". (O grifo é nosso) Cf. Emma A. POLOTSKAIA. *La genèse d'une oeuvre: l'expérience de la textologie soviétique*. In: *De La genèse du texte littéraire*, p. 23. Citada por Elisabeth de Andrade Lima HAZIN. *No nada, o infinito*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991, f. 11-12 (330f.).



Sabe-se que o movimento do texto através dos rascunhos tem sido, modernamente, objeto de estudo de filólogos, lingüistas, estudiosos da literatura, analistas do discurso, e o processo de criação e/ou de invenção, por sua vez, tem atraído a atenção de outros tantos pesquisadores. No entanto, esses modernos estudos de gênese constituem, ainda, tentativas de construção de uma ciência que possa dar conta de um, de outro, ou de ambos os enfoques.

Pretende-se, neste momento, elucidar alguns procedimentos do fazer escritural de AS, descrevendo o seu tipo de intervenção lingüística, mapeando a escritura sob o ponto de vista lingüístico-estilístico dessas intervenções, abordando o processo de construção do signo lingüístico-estilístico<sup>3</sup>. Não se pensa, neste artigo, abordá-la sob outros aspectos da textualização, nem apontar para leituras que visem à interpretação<sup>4</sup> dos fenômenos constatados.

Apointa-se, então, algumas marcas de correção<sup>5</sup> da escritura de Arthur de Salles, escritor baiano pré-modernista (1879-1952), em *O Dote de Matilde*, três versões de um conto regional inédito, que registram o episódio da busca de um tesouro imaginário deixado pelos jesuítas no mar, que passa a ser, na imaginação de Mathilde, praiana, bonita, neta de velho pescador do Recôncavo Baiano, o seu dote de casamento.

Aborda-se, primeiramente, cada testemunho, verificando o tipo de correção<sup>6</sup> e o lugar de transformação genética<sup>7</sup> (substituição à frente, por sobreposição, na entrelinha superior, na entrelinha inferior, acréscimo e supressão), bem como o signo morfológico<sup>8</sup> (substantivo, verbo, adjetivo, advérbio, preposição, conjunção, pronome, artigo), preferencialmente, utili-

---

3 Considera-se **signo lingüístico-estilístico**, reelaborado a partir do conceito de DUARTE e (re)visto e (re)trabalhado por nós como signo (meta)lingüístico-expressivo do escritor.

4 Cf. Almuth GRÉSILLON, op. cit. Cap. 4: *Comment lire et interpréter les dossiers génétiques?*

5 Usa-se o termo **correção** (ao lado de transformação, operação escritural, modificação, operação genética, rasura) porque o escritor em suas cartas demonstrava entender **correção como aperfeiçoamento lingüístico e estilístico**.

6 Significa o tipo de operação da escritura do autor. Usa-se o termo "correção" por uma questão circunstancial. Sabe-se da crítica da maioria dos geneticistas sobre ele. Ver Almeida GRESILLON, op. cit., cap. 2. *Le manuscrit moderne: objet matériel, objet culturel, objet de connaissance*, p. 75.

7 Quer dizer o lugar da frase escolhido pelo escritor para as suas correções genéticas (topografia das correções genéticas). Em outro momento, denomina-se **lugares de transformação genética**. DUARTE utiliza a terminologia "**lugares variantes**". Cf. Luiz Fagundes DUARTE. op. cit., p. 17.

8 Utiliza-se a classificação das classes gramaticais conforme a gramática tradicional. Cf. Celso CUNHA e Lindley CINTRA. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1995, 734 p.

zados pelo escritor neste manuscrito. Levanta-se a hipótese de que o escritor manipula (realiza uma operação de transformação genética) intencionalmente as palavras, construindo signos lingüístico-estilísticos que caracterizem adequadamente as categorias narrativas e a sua integração no plano narrativo. Dessa forma, tenta-se demonstrar como o escritor *textualiza* o seu conto, quais **os eventos, marcas ou operações, lugares e signos morfológicos escriturais foram mais utilizados pelo escritor, quais os momentos<sup>9</sup> e os níveis de transformação genética<sup>10</sup> da sua escrita.**

Restabelece-se o percurso genético da escritura de AS, reencadeando-se os três testemunhos num crescendo de níveis genéticos, procedimento de análise diacrônica que, ao lado, primeiramente, do estudo sincrônico dos testemunhos vai se constituindo, simultaneamente, uma abordagem sincrônico-diacrônica. Esboça-se, por fim, uma tendência para o matrimento lingüístico-estilístico dessa escritura, ou seja, para **a peculiar estrutura que está subjacente a cada um dos momentos da escrita, reescrita, correção e correção à correção<sup>11</sup>.**

Sabe-se que existe, sem dúvida, uma intenção de todo escritor em atingir um fim, em escrever um texto legível. No entanto, no decorrer da sua escritura essa intenção pode assumir muitas e múltiplas formas. A lógica do rascunho não é a mesma lógica linear do texto. Ler o rascunho de um autor pressupõe, é claro, uma lógica outra, própria das operações da escritura, muito mais **a lógica caótica dos acontecimentos** do que a **lógica simplificada de uma progressão linear<sup>12</sup>.**

---

9 Chamam-se **Momentos Genéticos (MG)**, utilizando o conceito de DUARTE, op. cit, p. 86, cada **nova intervenção** do escritor no seu texto (a partir do texto-base, não marcado, o **Momento Genético 1**) que **resulte numa modificação lingüístico-estilística.**

10 Denominam-se **Níveis de Transformação Genética** ou **de Aperfeiçoamento Genético (NG)**, conforme DUARTE, op. cit, p. 92, estágios que encerram "uma sucessão de **momentos de transformação textual (MG)**, (cada um deles determinado pelo **Momento (MG)** anterior e determinando o **momento (MG) seguinte**) e que são determinados pelo lugar que o testemunho, em que eles ocorrem, ocupa no processo genético do texto". Assim, cada testemunho constitui "um nível característico, no interior do qual as transformações são solidárias entre si, e solidariamente se opõem às transformações feitas em qualquer um dos restantes testemunhos, sejam eles anteriores ou posteriores a ele".

11 Cf. Luiz Fagundes DUARTE. *Para um método lingüístico em Crítica Textual*. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGÍA ROMÁNICAS, XIX, *Actas*, Sección. Coruña: Universidade de Compostela, Fundación "Pedro Barrié de La Maza. Conde de Fenosa", 1989, p. 27-33.

12 Cf. Almuth GRÉSILLON. *Eléments de Critique Génétique*. Paris: Presses Univ. op. cit. Cap. III: *Comment constituer et lire un dossier génétique? — A propos de la téléologie*, p. 136.



Nesta leitura, porém, deixa-se emergir essa concepção linear e teleológica que parece prevalecer no processamento do texto. Talvez seja mesmo a voz do escritor – como leitor de seu texto – que, silenciando as outras vozes – propõe a “**emenda**” como uma maneira de “**apurar**” a obra. Atente-se para o seu testemunho sobre a questão em um trecho de carta que endereçou a um amigo escritor:

*O tedioso emendar que gela a veia no dizer do nosso Alvares de Azevedo deve ser substituído pelo constante polir que apura a obra cá no meu dizer.*<sup>13</sup>

É importante registrar que o presente artigo baseia-se em estudo realizado em 1996<sup>14</sup>, o que equivale a dizer que a pesquisa avança. Alguns conceitos foram aperfeiçoados ou substituídos. Hoje, procura-se ler os manuscritos *dans tous les sens*<sup>15</sup> ou pelo menos, em outras direções que não apenas esta, abordada no estudo.

## 2. Um estudo sincrônico-diacrônico dos testemunhos

O conto *O Dote de Mathilde* possui três versões manuscritas autógrafas: Versão A, o testemunho mais antigo, com dois fólhos (recto e verso); Versão B, o testemunho intermediário, com dois fólhos (recto e verso); Versão C, a versão mais recente, com nove fólhos (apenas no recto). O conjunto totaliza treze fólhos.

Tais testemunhos constituem o *Corpus* do estudo, com 197 lugares de transformação genética. Desses, foram estudados 125 lugares. Não foram computados os lugares de leitura duvidosa, nem aqueles que se referem apenas a correções do autor relativas à preocupação com a legibilidade de sua grafia.

Assim, em cada testemunho, estuda-se, os tipos de correção mais utilizados, se aqueles que se inscrevem no curso da escrita ou se aqueles resultantes de uma segunda ou terceira incursão do escritor no texto.

Verifica-se que o *modus corrigendi* do escritor no decorrer dos três testemunhos é a **substituição** (à frente por riscado) e a **supressão** (por

13 Carta de Arthur de Salles a seu amigo Durval de Moraes, também poeta, que, às vezes sugeria correções aos seus versos. Cf. DOC PR-EP-CO-OM-062-O249-XE: 02/JM, 30 de nov. de 1911.

14 Cf. Elisabeth BALDWIN. *O Dote de Mathilde, conto de Arthur de Salles: proposta de edição crítico-genética e estudo*. Dissertação (Mestrado em Letras). Salvador. UFBA/PPGLL, 1996, 258 f.

15 Cf. Almuth GRÉSILLON. *Éléments de Critique Génétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. Cap. IV: *Comment lire et interpréter les dossiers génétiques?*, p. 141.

riscado), portanto, na sua maioria, operações escriturais que acontecem no curso da escritura. O que muda de um testemunho para outro é o lugar de transformação (em síntese, no 1º testemunho, modifica o **verbo** e o **substantivo**; no 2º testemunho, o **adjetivo** e o **substantivo**; no 3º testemunho, o **adjetivo** e o **verbo**), e o escritor demonstra preferência por modificar, em geral, os **signos léxicos** (substantivo, verbo, adjetivo, advérbio) no lugar dos **signos morfológicos** (conjunção, preposição, artigo e pronome). Em média, são evidenciadas de **três a quatro campanhas de correção** (CC) (o que significa **quatro** ou **cinco momentos genéticos** (MG) ) até **cinco** ou **sete campanhas de correção** (CC) (que equivale a **seis** ou **oito momentos genéticos** (MG) ).

Far-se-á, mais de perto, a abordagem de cada testemunho, como segue:

A Versão A é caracterizada por **quatro momentos genéticos**, o que equivale a dizer que há **três intervenções** do escritor e, por isso, corresponde ao **nível genético A'**. O **MG1** – momento genético 1 equivale ao momento do texto não-marcado. O **MG2** – momento genético 2 constitui o resultado de correções marcadas e pontuais, substituições e algumas supressões (as mais breves); o **MG3** – momento genético 3, produto da intervenção do autor através de uma leitura global do texto, constitui-se de substituição na entrelinha superior e das supressões longas (orações); o **MG4**, produto de segunda intervenção do escritor via leitura global, constitui-se de supressão de parágrafo. O autor se ocupa mais dos signos léxicos, 88%, **vinte e cinco correções, preferencialmente, correções do verbo e do substantivo**. Os signos gramaticais são manipulados em baixa frequência, 11,5%.

O tipo de correção mais usado neste **nível genético (A')** é a **substituição** (quinze substituições à frente por riscado, dez substituições por sobreposição e doze substituições na entrelinha superior). Ocorrem ainda **treze supressões** por riscado e **três acréscimos** na entrelinha superior. As supressões são de adjetivo ou de expressões adjetivas (e de advérbios ou de expressões adverbiais). A título de ilustração, vejam-se os exemplos:

*As tiradas da história de Carlos Magno, os lances dos doze pares, Floripes, os <turcos> [mouros], os gigantes. (V.A, n. 6, l. 10). [substituição de substantivo à frente por riscado — operação que caracteriza o MG1 — momento do curso da escritura]*

*Pensava em Militão via-o num baque subitaneo <sumir-se> [abysmar-se] no pego hiulco e voltar com as mãos fulgurantes de pedrarias e moedas!! (V.A, n. 51, l. 95). [substituição de verbo à frente por riscado - operação que caracteriza o MG1 - momento do curso da escritura]*



<Via-o nas labutas de <arrancar> [á exsurgir] tudo daquelle escondido temeroso (...)> (V.A, n. 52, l. 96) [substituição de verbo na entrelinha superior por riscado - operação que caracteriza o MG2 - produto de uma nova leitura do texto-base]

... ouvia attenta as histórias do avô e dentro do seu espírito ficou também bailando o velho caixão de ferro <oculto na vasa do canal>, bailando... (V.A, n. 11, L. 16) [supressão de expressão adjetiva por riscado — operação que caracteriza o MG1 — em curso]

Tanto as **substituições dos substantivos e dos verbos**, signos que, normalmente, conduzem a ação da narrativa, como as **supressões** constituem **eventos de correção solidários**, marcados pelo princípio de precisão vocabular e economia na estruturação frasal, conduzindo a ação da narrativa rapidamente e apontando para a preocupação do escritor em registrar o desenrolar dos episódios no plano que se denomina **a história**<sup>16</sup> do conto.

Pode-se dizer, portanto, que o escritor inicia o processo da escrita, com uma **história** resultante do seu discurso interior, cujos elementos fundamentais tenta registrar através de uma estruturação sintagmática primitiva integrada por substantivos, verbos, adjetivos e advérbios (signos léxicos) e vai trabalhando paradigmaticamente, substituindo, preferencialmente, e suprimindo esses signos. Vê-se, aí, um discurso lingüístico básico, elementar, mas já bastante estruturado.

Narrativa compreensível, que apresenta as personagens e o ambiente, desenvolve a ação e as circunstâncias de busca do tesouro/dote, mas não organiza o clímax, nem o desfecho. Falta o episódio da queimada de palhas, festa regional que encerra o ciclo de festas natalinas, em que ao som de cantos, ao redor da fogueira, queimavam-se as folhas de presépios e lapinhas<sup>17</sup>.

A nível de estrutura interfrásica é importante ressaltar, embora não tenha sido objeto deste Estudo, que o autor suprime e substitui, deslocando à frente, frases e orações com bastante freqüência, situação que pode caracterizar que a estrutura sintagmática já estivesse elaborada em bloco, ou seja, que o arcabouço do conto com os fatos principais – **a história** – já estivesse bem elaborada na mente do escritor.

A versão B é caracterizada por **sete momentos genéticos**, o que sig-

---

16 Usa-se a distinção conceitual entre o **discurso** (como plano da expressão desses mesmos conteúdos) e **história** (como plano dos conteúdos narrados), embora não se desconheça o caráter forçado e redutor de dicotomias como essa. Cf. Ana Cristina M. LOPES e Carlos REIS. *Dicionário da Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1996, p. 111.

17 Cf. Luís da Câmara CASCUDO. *Folclore no Brasil*. 2 ed. Brasil/Portugal: Fundo de Cultura, 1969.

nifica registrar que houve **seis intervenções** do escritor, atingindo, assim, o Nível Genético B'. Nesse nível genético, o autor escolhe manipular também os signos léxicos em detrimento dos signos morfológicos, ainda que os utilize mais do que no nível A'. Dentre eles manipula significativamente o adjetivo e o substantivo.

O tipo de correção mais utilizado neste nível genético (B') é a **substituição** (dezesseis substituições à frente por riscado, onze substituições na entrelinha superior por riscado, três substituições por sobreposição). Há também dezessete supressões por riscado e três acréscimos na entrelinha superior por riscado.

São evidenciadas **cinco campanhas de correção (CC)** e **seis momentos genéticos (MG)**: o **MG5** equivale ao momento do texto não-marcado no 1º parágrafo do Testemunho B, o qual já passou por quatro momentos genéticos [MG1, 2, 3 e 4] no Testemunho A, que lhe é anterior; o **MG6** corresponde aos eventos de correção que são efetuadas no curso desse Momento como **uma substituição por sobreposição e uma supressão**; já o **MG7** corresponde ao momento da segunda visita do autor ao texto do 1º parágrafo, desse Testemunho, e diz respeito a um acréscimo na entrelinha superior que continua na entrelinha inferior, mais **uma supressão e um abandono e a anulação de todo o parágrafo**; o **MG8**, por sua vez, constitui o texto não marcado de todo o testemunho B, a partir da **linha seis do fólio um recto**, correspondendo ao momento em que o escritor recomeça a escrever o testemunho em questão, texto, novamente, não marcado. O **MG9** consiste em correções feitas no curso dessa escritura, deste local em diante; o **MG10** equivale ao momento, em geral, dos acréscimos na entrelinha superior e algumas supressões; por último, o **MG11** corresponde às alterações resultantes da leitura global do texto pelo autor. O **nível terminal (NT)** das correções deste testemunho é o **MG11**.

*No terreiro amplo do casarão, rolavam desfiados pelo velho pescador anedotas, historias, adivinhações, casos tristíssimos da epidemia [...] narrações de naufragio <celebres> [notáveis] no costeiro, lances da guerra da Madeira e do Paraguay. (V. B, n. 8, l. 9) [substituição, em curso, adjetivo por outro adjetivo — momento do texto não-marcado — MG5]*

*O que ficava era Mathilde boiando como uma canôa na maré soalheira. E aquelle cachimbo de barro <piando> como <gallinha> [↑ piava] [pinto goguento] <que nunca acabava> na mão de Geraldo, sempre a se apagar. (V. B, n. 16, l. 18) [substituições solidárias, em curso, do modo verbal do “verbo piar”, do substantivo “galinha” pela expressão nominal “pinto goguento” e supressão, também solidária, da expressão “que nunca acabava” — momento do texto não-marcado — MG5]*



*E por ahi, acrescida, ampliada, sopejante (Sic) e refulgente segue a historia do marquez, do rei, dos padres, da riqueza <enterrada> [sumida] <pelas> [á nas] terras e nos mares do Brasil. (V. B, n. 27, l. 31) [substituição, em curso, da expressão adjetiva "enterrada" pela expressão "sumida" e substituição na entrelinha superior da combinação "pelas" pela combinação "mas" — momento do texto não-marcado — MG5 e momento do texto revisto — MG6]*

O *modus corrigendi* do escritor nesta versão reúne, também, **substituições** (dezesseis substituições à frente por riscado, três substituições por sobreposição) e **supressões** (dezessete supressões por riscado). Tanto as **substituições** como as **supressões** modificam, quase igualmente, os adjetivos ou os modificadores do sintagma nominal ou o sintagma nominal completo ou, ainda, as orações adjetivas. O escritor, nesta versão, também, suprime elementos, aqueles que já foram abandonados ou que são reduplicações. As **substituições**, por sua vez, demonstram a sua preocupação na busca do **modificador** mais apropriado para a **caracterização do espaço narrativo**, principalmente, o da **festa da queimada de palhas** e dos personagens (Mathilde, Geraldo e Militão).

Pode-se inferir, a partir dos dados acima expostos, que o discurso, neste nível genético, ainda se apóia em modificações dentro do próprio arcabouço do léxico, embora o foco de modificação do léxico passe do **verbo** e do **substantivo** para o **adjetivo** e **substantivo**. A estruturação paradigmática concentra-se no **nome**: adequação de adjetivo ou expressão adjetiva ao substantivo, substituição de adjetivação simples por adjetivação binária, inclusão de locução adjetiva ou substituição de substantivos e adjetivos na construção de símiles (comparações). O que ocorre, justamente, é o cotejo do discurso interior com **as normas** e **usos** da língua introjetadas na mente do autor. O resultado do trabalho das intervenções do escritor parece apontar para um discurso lingüístico-estilístico muito peculiar seu, delineando alguns signos lingüístico-estilísticos da sua gramática, no Conto em análise.

Nesta versão, nota-se, perfeitamente, a atenção do escritor voltada para o **elemento descritivo** e para a **linguagem**. Isso quer dizer que a preocupação maior do escritor é com o plano do **discurso**. No entanto, como ele se preocupa com a descrição das personagens, reservando o espaço para descrever posteriormente Mathilde e tentando (re)fazer a descrição de Geraldo, significa que há uma reestruturação, também, do plano sintagmático.

Tanto é que o escritor inclui o **evento do Marquês de Pombal** no Segmento Narrativo 2 – **O Dote**, justamente para justificar a existência do dote, e acrescenta o **episódio da queimada de palhas**, no Segmento Nar-

rativo 1<sup>18</sup>, que faltava no testemunho anterior e que constitui um dado muito importante na construção da narrativa, considerando o carácter regional do conto.

Nesta versão, como se expôs anteriormente, o aperfeiçoamento genético é maior do que o da versão A, pois os signos utilizados começam a se transformar, como se disse anteriormente, em **signos lingüístico-estilísticos** característicos do escritor, ou em outras palavras, **signos** que demarcam uma escolha pessoal, idiossincrática, desenhando o seu estilo. Continua a haver modificações em relação à estrutura interfrásica. Atente-se, no entanto, para o fato de que as orações modificadas, em geral, têm função adjetival.

A versão C, que corresponde ao nível genético C', é caracterizada por **sete momentos genéticos**, situação que caracteriza **seis campanhas de correção** do autor. O **MG12** equivale ao texto não marcado do 1º parágrafo escrito no verso do fólho 8; o **MG13**, a substituição à frente por riscado <pe> [rapazes] da linha 1 do fólho 8. O **MG14** equivale à redação não-marcada do fólho 1 recto, no qual o escritor reinicia a escrita do conto; o **MG15** constitui o resultado de correções marcadas e pontuais como os acréscimos e substituições em curso; o **MG16** constitui a intervenção do escritor, quando anula o último parágrafo do texto, no fólho 4, para o reescrever no fólho seguinte (fólho 5); o texto não marcado daí em diante, continua sendo **MG16**; o **MG17** passa a ser o momento das intervenções marcadas e pontuais, como as substituições e acréscimos, algumas supressões em curso nesse novo texto não-marcado; o **MG18**, por sua vez, constitui o resultado de interferência do autor através de uma leitura global do texto e delimita-se por algumas supressões, pelas substituições e pelos acréscimos na entrelinha superior e ainda por uma substituição na entrelinha inferior. O **nível terminal (NT)** das correções deste testemunho é o **MG18**.

Neste **nível genético** o autor ocupa-se ainda, preferencialmente de **signos léxicos, quarenta e uma correções, 77,3%**. Utiliza, mais ou menos, em medida equivalente à versão anterior, os **signos gramaticais, 22,7%**. Dentre os signos léxicos, o escritor manipula com maior freqüência o **adjetivo**, depois o **verbo** e, em seguida, o **substantivo**.

---

18 Para efeito de estudo, o conto foi dividido em oito segmentos narrativos, aqueles existentes na Versão C – versão terminal e, de certa forma, delineados pelo próprio autor: Segmento Narrativo 1- O caixão; Segmento Narrativo 2- O Dote; Segmento Narrativo 3- Os pretendentes (e Militão); Seg. Narrativo 4- A primeira Pescaria; Segmento Narrativo 5- [parágrafo de transição]; Segmento Narrativo 6- 1ª Tentativa; Segmento Narrativo 7- 2ª Tentativa; Segmento Narrativo 8- Desfecho.



O tipo de correção mais usado é a **substituição** (vinte substituições à frente por riscado e dez substituições por sobreposição). São, ainda, em vinte e seis as **supressões por riscado** utilizadas pelo autor.

*Pensava que aquelles fogos instantaneos que luziam na tona das <aguas> [↑ondas] eram os reflexos que o thesouro mandava atravez do ferro e da agua vozes incitantes, chamados insistentes, apellos à coragem de quem <o> fosse libertar tanta <luminosa vida> [vida luminosa] (V.C., n. 70 e 72, l. 150 e 152, respectivamente) [substituição na entrelinha superior do substantivo **águas** pelo substantivo **ondas** — MG18, transformação genética resultante de releitura global do texto do MG17 / alteração da posição do adjetivo (anteposto>posposto) no curso de escrita do MG16, por isso a operação caracteriza o MG17]*

*A saudade de Militão <andava> [↑ navegava] nas almas patricias dos pescadores. (V. C, n. 86, l. 173) [substituição de verbo por verbo — MG18, transformação genética resultante de releitura global do texto do MG17]*

O discurso do Nível C', neste processo escritural constitui o **discurso terminal**<sup>19</sup>. Pode-se dizer que equivale ao discurso lingüístico-estilístico de AS no conto em questão, embora de nível anterior ao que o próprio autor considerou **terminal** em outros contos que publicou em vida.

Quanto à narrativa, o escritor volta a se preocupar com a **seqüência episódica**, reaviva o seu interesse em precisar a **ação** sem deixar de lado as reformulações referentes ao **espaço**. É importante registrar que a personagem Mathilde surge densa, soberana e, no final, misteriosa.

Assim, neste nível genético da escritura, há um equilíbrio entre o desenvolvimento dos planos — **história** e **discurso** — de vez que o escritor manipula com a mesma intensidade o **verbo** e o **adjetivo**.

Este **terceiro discurso** pode ser denominado o discurso da **gramática**<sup>20</sup> de AS no Conto. É o resultado do **cotejo do primeiro discurso** — **espontâneo** — com as normas, os sistemas e as possibilidades lingüístico-

19 O termo **terminal** para o último testemunho de um mesmo texto sobre o qual se tenha notícia é um termo utilizado por DUARTE (1994). CASTRO (1990) usa a **mais recente intenção autoral** ou **aquela alternativa que tenha sido escrita em último lugar**. Cf. Luiz Fagundes DUARTE, Prática de edição: onde está o autor? In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DO MANUSCRITO E EDIÇÕES: GÊNESE E MEMÓRIA, 4, 1994. *Anais*. São Paulo: ANNABLUME/APML, 1994, p. 344. Cf. Ivo CASTRO. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1990, p. 52 (Edição crítica de Fernando Pessoa, Estudos, 1)

20 Referir-se à **Gramática de AS no Conto** significa referir-se ao **nível terminal** (não nível final, não nível definitivo nem único; apenas singular e circunstancial) **do processo de gramaticalização** do discurso narrativo do escritor neste conto.

discursivas e demais restrições do **seu lugar** e do **seu tempo** (a tradição). Também, é produto, por outro lado, da luta do escritor para desapropriar-se dessa tradição e realizar um conto que fale da força da terra (a riba patrícia) e da gente (pescador e sua neta) ribeirinha do Recôncavo. Trabalho de escritura que se vê sendo feito no **segundo discurso**.

### 3. À guisa de conclusão

A recuperação das idéias que nortearam o desenvolvimento do artigo parece fundamental neste momento. Tentar-se-á fazê-lo, à maneira de conclusão, propondo, em síntese, um esboço para construção de uma matriz lingüístico-estilística do texto em questão.

Entende-se matriz lingüístico-estilística como um esquema dinâmico, construído no texto, através de escolhas lingüístico-estilísticas, que vão revelando um estilo seu, muito peculiar, descritivo-impressionista e que recai, fundamentalmente no trato da adjetivação. O signo lingüístico-estilístico, que se vê sendo construído, mais no 2º testemunho do que nos demais fica por conta de construções lexicais inusitadas como "**ondas rugidorosas**" no lugar de "**ondas ruidosas e vencedoras**", "E aquelle cachimbo de barro que **piava como pinto goguento...**" ou "E avô de sua neta, a Mathilde, Santo Deus!" "que desafiava **as hipérboles da imaginativa do rapazio**" ou "aquillo é **fortuna para muito feito**" ou, também, por conta da construção do personagem **Geraldo** (figura-tipo: velho pescador [experiente e contador de histórias] do Recôncavo) e da personagem **Mathilde** [ribeirinha **bela** e **sedutora**, **Uiara/Iemanjá**, que enfeitiça os homens e os leva à morte].

Veja-se o esboço, então:

#### 1º estágio da escritura - A' - 1º testemunho

- discurso de acentuada espontaneidade;
- elaboração lingüística própria de redação inicial;
- estruturação da narrativa praticamente delineada;
- léxico-base: transformações nas categorias **verbo** e **substantivo**;
- planos história e discurso *estabilizados (em nível inicial)*.

#### 2º estágio - B' - 2º testemunho

- discurso de construção do signo lingüístico;
- nível de elaboração estilística maior;
- texto passado a limpo, no entanto, mais rico em lacunas e refazereres;
- léxico-base: transformação das categorias **adjetivo** e **substantivo**;
- construções lexicais inusitadas;



- refazimento dos personagens centrais da narrativa;
- adensamento na descrição do espaço narrativo;
- plano do **discurso** desestabilizado, porque em reconstrução (*principalmente na descrição das personagens*);
- plano da **história** revisto (inclusão de segmentos narrativos)

### **3º estágio da escritura - C' - 3º testemunho**

- discurso simulado, (re)feito, (re)criado, discurso terminal (na série);
- produto do processo de construção do signo lingüístico-estilístico;
- léxico-base: modificações substantivas das categorias: **verbo**, **adjetivo** e **substantivo**.
- personagens centrais fixados (adensamento da personagem Mathilde);
- planos **história** e **discurso** estabilizados.

Assim, pode-se dizer que as **escolhas** do escritor no Conto parecem apontar para uma insistente ingerência no nível paradigmático da língua, embora se saiba que qualquer modificação nesse nível origina, conseqüentemente, uma reorganização do nível sintagmático. Os sintagmas textuais-narrativos (re)articulam-se em bloco e parecem já vir quase elaborados da mente do escritor.

**A gramática de AS no Conto** ou, em outras palavras, o autor em processo de gramaticalização do conto (*o em se fazendo*) revela três situações: a) a construção do signo lingüístico-estilístico do escritor localiza-se, fundamentalmente, no espaço lexical (criação lexical); b) a **alteridade** constituinte do discurso — os **outros** das novelas de cavalaria medieval e da ação pombalina no Brasil sendo reapropriados pela personagem Mathilde-lará-lemanjá — tentando se fazer **identidade**; c) o **escritor**, essa subjetividade que percorre a **alteridade constituinte** do seu texto, que se fragmenta em **leitor**, para que possa através da leitura, resistir aos seus precursores e realizar uma **desleitura** de seu próprio texto.

#### **Résumé**

On relève quelques marques linguistiques et stylistiques de l'écriture de **Arthur de Salles**, écrivain bahianais, dans **O Dote de Mathilde**, conte inédit en trois ébauches manuscrites. Analyse synchronique-diachronique des témoins. Typologie de transformations scripturales. Des moments et des niveaux d'opération génétiques. Rétablissement du parcours génétique de l'écriture. Esquisse d'une matrice linguistique-stylistique de la langue de **Arthur de Salles** dans ce conte.

**GRAFUFBa**

Impresso na Gráfica da Universidade  
Federal da Bahia, rua Barão de Geremoabo s/n  
Campus Universitário de Ondina, Salvador-Bahia  
CEP 40170-290, Telefax: (071) 245-9564



