

CAPÍTULO 2

PRÁTICAS DE ESCRITA

1. Pensando a escrita

O convívio com os manuscritos de autores modernos e contemporâneos, de início, chama a atenção para um fato evidente, mas pouco considerado na crítica literária: escrever é uma prática social, isto é, resulta do desenvolvimento de uma tecnologia específica, de um conhecimento longamente assimilado durante anos de formação, o qual terá funções diferentes em épocas e lugares distintos, participando de inúmeras maneiras da dinâmica da sociedade.

A escrita é uma invenção recente, cujos primeiros registros, com algum grau de sistematização, não têm mais de cinco mil anos. Não se trata aqui de retomar sua história, mas apenas de esboçar alguns momentos elucidativos para mostrar seu caráter de invenção e os acasos e percalços que envolvem seu surgimento e sua transformação¹.

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

1. Entre os vários livros consultados para estes rudimentos de história da escrita, baseamo-nos principalmente em: HOOKER, J. T. (org.). *Lendo o passado. Do cuneiforme ao alfabeto. A história da escrita antiga*. São Paulo: Edusp, 1996; JEAN, Georges. *L'écriture*:

Acredita-se que a escrita, diferentemente dos desenhos rupestres, dos quais há registros desde 20.000 a.C., desenvolveu-se a partir do ato de calcular por meio de traços e marcas que ajudavam os homens a registrar o que contavam. A esses traços e marcas foram sendo acrescentadas figuras e outros símbolos que representavam aquilo que se contava, mais como uma espécie de estratégia mnemônica do que escrita propriamente dita. Após esses cálculos (do latim *calculus*: pedra), passou-se a escrever sobre tabuinhas de argila ainda fresca, os signos deixaram de representar apenas objetos e passaram a ter diversas significações (até mesmo combinando-se para gerar idéias, por exemplo: ave + ovo = fecundidade).

Na Mesopotâmia, por necessidades comerciais, iniciou-se um processo de representação gráfica de alguns produtos, ao lado da representação de sua quantidade. Esses *pictogramas*, que dialogavam com outros símbolos anteriores de propriedade e que chegaram até nós sobretudo na forma de registros de contas de templos e palácios, aos poucos passaram a funcionar como representação fonética. Isso ocorreu mais ou menos como uma brincadeira de criança, os também chamados *rébus*, na qual o pictograma não representa o objeto desenhado, mas a primeira sílaba do nome. Assim, em um exemplo adaptado, o pictograma (bo)i ao lado do pictograma (ca)valo formam a palavra boca.

A ambigüidade entre a representação pictórica da imagem e sua representação fonética será a marca também dos hieróglifos egípcios, decifrados apenas no século XIX por Champollion, devido exatamente à percepção dessa dupla função representativa. Até hoje, os ideogramas chineses (ver figura 6)



mémoire des hommes. Paris: Gallimard, 1987 (traduzido no Brasil como *A escrita: memória dos homens*. São Paulo: Objetiva, 2004); e CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.



Figura 6. Três caracteres feitos à mão por Mi Fei da dinastia Song.

possuem essa duplicidade, o que possibilita uma riqueza visual e associativa que fez escola na poesia do século XX, com Ezra Pound, graças ao estudo realizado por Ernest Fenollosa, e retomada entre nós pela poesia concreta².

Entre inúmeros outros estudiosos, Jack Goody, em *A lógica da escrita e a organização da sociedade*³, procura acompanhar as conseqüências de seu surgimento nos campos religioso, jurídico e econômico, mostrando as profundas transformações que sofreram. Entre outras coisas, aponta a mudança nos rituais, a fixação de contratos e leis, bem como a facilitação do cálculo e da contabilidade. A escrita está ligada à construção de um modo abstrato de mediação das práticas sociais.

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

2. Veja-se o belíssimo livro organizado por Haroldo de Campos: *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

3. Lisboa: Edições 70, 1986.

O domínio desse instrumento por uma classe privilegiada funcionou, e ainda funciona, com as mais modernas roupagens, como forma de dominação. Os pictogramas, hieróglifos e ideogramas eram conhecidos e controlados por uma casta de escribas ligados às instâncias de poder. Tratava-se de um modo extremamente complexo de escrita, que exigia o conhecimento de centenas de signos. Essa estrutura só começou a se transformar com o surgimento do alfabeto fenício, um sistema totalmente fonético que, com pouco mais de vinte signos, não só é capaz de representar a língua fenícia como também pode ser utilizado por outras línguas. Mas é importante destacar que a escrita, mesmo alfabética, não é mera transcrição da fala; pelo contrário, exige uma adaptação desta ao novo suporte que a redimensiona, ocorrendo também o caminho inverso.

Outro fator decisivo nessa história foram as transformações dos suportes da escrita. As tabuinhas de argila iniciais, embora já na Mesopotâmia tenha se iniciado a utilização de cartas e envelopes, não permitiam armazenamento e manuseio adequados, o que só começou a acontecer com o desenvolvimento do papel na China e do papiro no Egito.

O suporte é decisivo para a estruturação da escrita, pois é totalmente diferente organizá-la em folhas soltas, em rolos ou em um volume estruturado linearmente. Mas foi só no curso da Idade Média na Europa, com o uso de peles de animais, os pergaminhos, que possibilitam a costura e a formação de um códice, que surgiu um formato até hoje utilizado entre nós: o livro.

Surgiu também com o pergaminho uma rica arte da caligrafia e da ilustração, as chamadas iluminuras. Trata-se de um trabalho extremamente especializado, produzido sobretudo no campo religioso (ver figura 7). A circulação dos textos dependia de cópias realizadas manualmente, as quais, como era

de se esperar, nunca saíam iguais, ocorrendo erros e variações. A existência de inúmeras cópias de um mesmo texto está na base do surgimento dos estudos literários modernos, uma vez que foi necessária, como vimos, a criação de uma disciplina, a filologia, que identificasse o verdadeiro texto, o original entre tantas versões.

Mesmo com o surgimento da imprensa, ainda era comum haver inúmeras versões de um mesmo texto, às vezes em uma mesma edição, e, durante muitos séculos, os textos impressos conviveram com os textos manuscritos. Interessante notar que, embora tenha surgido no ocidente no final do século XV⁴, a produção impressa só teve efeitos significativos na sociedade a partir do século XVIII. A técnica, por si só, ou seja, a possibilidade de impressão de uma quantidade enorme de um mesmo texto, não teve grandes desdobramentos; isso só aconteceu com a generalização do projeto burguês de educação universal, a partir do qual surgiu um universo significativo de leitores. Ainda consoante com os valores burgueses, estabeleceu-se uma clara divisão entre os escritos privados (os manuscritos) e os escritos públicos (os impressos), que se manterá como estrutura básica do modo de produção, circulação e recepção dos textos até meados do século XX⁵. A compreensão desse processo permite perceber que a crítica genética não pode operar longe das condições históricas dos processos que analisa, nem sobre uma oposição estanque entre escrita e leitura, devendo compreender a íntima relação entre elas.

Mas voltemos à questão dos suportes da escrita, pois eles são cruciais para o desenvolvimento da crítica genética, levan-

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

4. Hoje se sabe que pelo menos desde 1390 os chineses já imprimiam livros e que o desenvolvimento da imprensa no Ocidente não teria sido possível sem a tecnologia de fabricação de papel desenvolvida na China.

5. Veja-se, no próximo tópico, a lenta sedimentação dessa divisão desde o século XIV.

do Jean-Louis Lebrave⁶ a estabelecer, com base exatamente nos suportes, quatro grandes momentos da produção textual a partir da relação entre manuscritos e impressos e o âmbito público ou privado de sua utilização, que podemos resumir no seguinte quadro:

	PÚBLICOS	PRIVADOS
MANUSCRITOS	Manuscritos medievais	Manuscritos modernos
IMPRESSOS	Livros Jornais	Datilogramas Impressos pessoais

Assim, teríamos, em um primeiro momento, os manuscritos elaborados pelos escribas medievais que, como dissemos, copiavam textos para torná-los públicos. Somente a partir do século XVIII, com a generalização do uso dos textos impressos, configurou-se uma divisão clara entre os manuscritos e os impressos, pois os primeiros eram inicialmente utilizados no âmbito privado e se tornavam públicos quando assumiam a forma de livro ou jornal. Esse é o campo em que se define mais claramente o objeto da crítica genética em suas formulações iniciais: estudar não a obra, mas aquilo que antecede a obra, os manuscritos⁷.

Não retomaremos aqui o vasto campo de transformações históricas que acompanham, determinam e são consequên-

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

6. Cf. ZULAR, Roberto. "Introdução - A pluralidade da escrita." In: *Criação em processo - Ensaios de crítica genética*, cit., pp. 13-26.
7. Essa configuração histórica, segundo Jacques Derrida, é contemporânea ao próprio surgimento do que chamamos literatura, que, em sentido estrito, "**é uma definição moderna**, ligada à publicação sob forma de livro, de **escritos públicos e assinados**. A literatura, a invenção da literatura, é uma coisa européia, desde suas origens [...] a literatura em sentido estrito é uma invenção, uma instituição européia bastante jovem e nova. Ela é contemporânea da própria idéia de democracia moderna".

cia desse novo estado de coisas: é toda a formação do Estado burguês, a Revolução Industrial e os ideais iluministas que estão em jogo. Trata-se de uma ampla mudança sociocultural que está na base daquilo que Pierre Bourdieu associou à formação de um campo literário: os papéis sociais da escrita na modernidade e como a escrita ficcional cria esses papéis.

Por fim, Lebrave salienta a diluição dessa divisão, primeiramente com o uso das máquinas de escrever, cujo impacto pode ser sentido na seguinte análise, um tanto literal mas esclarecedora, de Flora Süssekind, retomada por Silviano Santiago⁸, na qual ela articula o embaraço de Mário de Andrade com a máquina de escrever e a configuração formal de um poema de *Losango cáqui*. Nas palavras de Mário:

Engraçado, por enquanto me sinto todo atrapalhado de escrever diretamente por ela [máquina de escrever]. A idéia foge com o barulhinho, me assusto, perdi o contato com a idéia. Isso perdi o contato com ela. Não apalpo ela. Mas isso passa logo, tenho a certeza, e agora é que você vai receber cartas bonitas de mim.⁹

O que no poema revelaria

[...] a mediação da máquina, dos tipos padronizados, das batidas rápidas [que são] não apenas assunto do poema, mas aquilo que lhe dá forma. E não se trata mais de ocultar a mediação, mas, ao contrário, de exibi-la, de explicitar o processo gráfico-poético do texto.¹⁰

Outra grande transformação está em andamento com a ampliação do uso de computadores (que possibilitam impres-

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

8. SANTIAGO, Silviano. "Com quantos paus se faz uma canoa". In: SOUZA, Eneida Maria de (org.) *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

9. Id., *ibid.*, p. 42.

10. Id., *ibid.*, p. 42.

dos privados) e da internet (que indiferencia a materialidade do texto nas duas esferas). Trata-se de uma nova mudança sociocultural imbricada na chamada terceira Revolução Industrial. As antes claras oposições entre privado e público, a produção e a recepção, o texto e o que o antecede passam a ser mais indefinidas. A própria censura começa a ocorrer de forma mais sutil e disseminada, por meios obtusos e corrosivos, quando não puramente técnicos e mercadológicos.

De acordo com o enfoque aqui proposto, a revolução digital torna o texto volátil, imaterial. O excesso de informação, a fragmentação, a multiplicação das formas de armazenamento passam a concorrer com a dificuldade de acesso à informação, as ilusões da unidade e a perda da memória orgânica.

Além disso, surgem múltiplas formas de realização material, tornando os textos radicalmente instáveis e fazendo coexistir inúmeras versões. A intertextualidade é levada a tal ponto que se pode até falar em uma enunciação plural, seja pelos recursos reiterados de colagem, plágio, seja pela experiência de textos escritos em conjunto, ou *on-line*, com participação direta dos leitores. Como defende a crítica norte-americana Marjorie Perloff, mesmo a poesia publicada em livro está implicada nessa transformação que se delinea de forma crescente e incontornável.

Sintomático dessa transformação é o título de uma coletânea de autores contemporâneos chamada *Geração 90: manuscritos de computador*¹¹. O que se pode depreender do paradoxo des-

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

11. Org. Nelson de Oliveira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001. Nos documentos de processo de um desses autores, que tive a oportunidade de ver, fica evidente uma escrita corrida, rápida e acumulativa, no ritmo da digitação, quase se diria da escrita de e-mails, em que a forma vai sendo conquistada por acréscimos contínuos.

se título, em que pesem todas as transformações que certamente viveremos em virtude dos meios digitais, é que, de fato, “a longa história da leitura e da cultura escrita mostra que as revoluções nas práticas são muitos mais lentas que as tecnológicas, e é suficiente lembrar que novas formas de ler não sucederam, imediatamente, nem foram simultâneas à invenção da escrita”, nas palavras de Giselle Beiguelman em *O livro depois do livro*¹².

Para ela, esses novos meios dependem de novas formas de significar, ver e memorizar, como também de uma reflexão sobre os conceitos que sustentam as práticas do livro impresso, mas que precisam ser remanejados diante da nova configuração dos processos de escrita e de todas as transformações operadas pelos meios digitais.

Mais uma vez, chegamos a um ponto em que tanto essas novas transformações como os manuscritos exigem que repensemos alguns conceitos que sustentam as práticas literárias e que muitas vezes as determinam, sem que nos demos conta disso. Nem tudo é festa na festa tecnológica: para Cer-teau, hoje o sistema de escrita se tornou “auto-móvel e tecnológico, transformando os sujeitos que tinham o seu domínio em executores de máquinas de escrever que os comanda e utiliza”¹³. As tecnologias são uma espécie de canto das sereias, que seduz, incita, transforma, mas é preciso não se deixar consumir por elas para alcançar seu uso crítico, o que depende das transformações sociais que podem proporcionar.

2. Pensando a escrita além-mar

A escrita, no entanto, não gozou da reputação que lhe atribuímos hoje de maneira tão fácil. São conhecidas as objeções

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

12. São Paulo: Peirópolis, 2003.

13. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, cit., p. 227.

dativo surgimento de um campo autônomo, que acrescenta questões de outra ordem, como a ligação entre literatura e seus meios de circulação, e entre literatura e mercado.

No âmbito da crítica genética, várias questões podem ser pensadas a partir daí. Trata-se de um longo trabalho, ainda a ser feito, de pensar os manuscritos no universo de práticas sociais, incluindo a própria prática de escrever, em que surge e se desenvolve algo como um processo de produção artístico. Essa visão mais ampla, no caso da literatura brasileira, possibilitaria pensar as condições históricas específicas da produção escrita entre nós e, como veremos a seguir, no caso da oralidade, aproximar as práticas da crítica genética dos objetos que analisamos.

3. Da invenção da escrita à escrita como invenção

Retomando Georges Jean, “a escrita que nasceu muito humildemente por necessidade de simples contabilidade, pouco a pouco se transformou entre os habitantes da Mesopotâmia num apoio à memória, depois numa maneira de guardar os traços da língua falada, e sobretudo numa **outra maneira de se comunicar e mesmo de pensar**”³² (grifo nosso). Neste tópico, procuraremos perscrutar um pouco as possibilidades que a escrita proporciona como meio de produção.

Em um capítulo de *Les manuscrits des écrivains* [Os manuscritos dos escritores]³³, Louis Hay mostra inúmeros testemunhos desse uso inventivo da escrita desde o Império Romano, principalmente em virtude de documentos que sobreviveram graças à erupção do Vesúvio na cidade de Herculano. Esses testemunhos ressaltam a importância da com-

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

32. JEAN, Georges. *L'écriture: mémoire des hommes*, cit., p. 4.

33. HAY, Louis. “L'écriture vive”. In: *Les manuscrits des écrivains*, cit.

posição escrita, por possibilitar a retomada daquilo que já foi escrito.

No correr da Idade Média, com o surgimento das universidades, o aparecimento de um primeiro humanismo e a renascença da literatura profana, expande-se o emprego da escrita autógrafa (não mais o trabalho dos copistas), que conta com a eficácia da letra cursiva minúscula, de execução mais rápida, e com a generalização do uso do papel, suporte mais barato e prático que o pergaminho. Um exemplo muito significativo dessa transformação no uso da escrita são os manuscritos de Petrarca e Bocaccio, ainda anteriores ao surgimento da imprensa:

[...] Sobre a página dos sonetos, surge com força a prática dos rascunhos: freqüência da rasura – traço distintivo e procedimento de redação decisivo –, supressões no nível da estrofe, mesmo de meia página, redações interlineares, co-presença de vários projetos redacionais (cinco sonetos estão em curso de elaboração sobre a página). Texto em língua profana com anotações, em latim, que orientam o trabalho [...] enfim, emprego do papel, cujo uso começa a se expandir na Itália. Na mesma época, os *zibaldoni* de Bocaccio atestam o emprego das cadernetas de notas como reservatório de idéias e de formas para uma obra em preparação. Alguns traços constitutivos do “manuscrito de escritor” moderno aparecem assim desde o fim do século XIV, muito antes da invenção da imprensa. Isso exercerá sobre seu destino uma série de efeitos de longa duração. O encontro entre manuscrito medieval e manuscrito moderno no tempo de Petrarca se transforma em divórcio no tempo de Gutenberg.³⁴

Embora alguns traços característicos dos manuscritos modernos apareçam já nesses exemplos anteriores ao século XVIII e mesmo anteriores ao surgimento da imprensa, como

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

34. Id., *ibid.*, p. 14.

ressalta Louis Hay, esses manuscritos mantêm características próprias do regime discursivo em que estão inseridos. Isto é, por mais que haja reescrituras e rasuras, eles seguem regras de composição e uma série de convenções que os torna muito diferentes dos manuscritos modernos.

Como insiste João Adolfo Hansen, ainda que não tratando diretamente de manuscritos de trabalho, quando pensamos as práticas de escrita anteriores ao século XVIII, faz-se necessário pensar a máquina retórica que elas colocam em funcionamento. Assim, como afirma em *A sátira e o engenho*:

A poesia engenhosa do século XVII é um estilo no sentido forte do termo, linguagem estereotipada de lugares-comuns retórico poéticos anônimos e coletivizados como elementos do todo social objetivo repartidos em gêneros e subestilos. Evite-se o estereótipo: “estereotipada” significa aqui, nem mais nem menos, fortemente regrada por prescrições de produção e de recepção, não o pejorativo desgaste de usos e redundância. Não é “inventiva” – no sentido rotineiro da “expressão esteticamente desviante” – mas *engenhosa, aguda, maravilhosa*, no sentido das convenções sociais seiscentistas da *discrição* cortesã, do *gosto* vulgar, do *engenho* agudo e da *fantasia* poética. Ao poeta seiscentista nada é mais estranho que a originalidade expressiva, sendo a sua invenção antes uma arte combinatória de elementos coletivizados repostos numa forma aguda e nova que, propriamente, expressão de psicologia individual “original”, representação realista-naturalista do “contexto”, ruptura estética com a tradição, etc.³⁵

Não estamos diante de um poesia pautada pelas noções de “autoria”, “originalidade”, “criação”. As práticas de produção respeitam convenções anteriormente prescritas e que presidem a composição (como também a recepção). Essa poesia não é inventiva, ela repropõe em circulação lugares-comuns, tópicos discursivos. Trata-se de uma arte combina-

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

35. HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 32.

tória que se constitui valendo-se de procedimentos e temas acumulados pela tradição.

A compreensão dessa estrutura prescritiva permite-nos pensar que, de uma certa forma, ao lidar com manuscritos modernos, pautados por critérios de “criação” fortemente individualizados, a crítica genética está associada a um novo modo de regime discursivo que ganha força com a perda de vigor das convenções retóricas. É como se o processo de produção ganhasse relevância quando as regras de composição são colocadas em dúvida. Como se a partir de um determinado momento tudo se jogasse na cena da escritura.

Vimos no primeiro capítulo quanto de ilusão burguesa há nessa idéia de composição quando mostramos sua relação com o modelo de produção fabril. Procuramos mostrar como, a contrapelo de suas intenções, a produção literária entra em um novo regime de condições de enunciabilidade, enfatizando principalmente o papel dos manuscritos.

Como trataremos especificamente desse regime discursivo, no qual a crítica genética está inserida, no último capítulo, passaremos agora a analisar algumas características linguísticas ligadas à configuração que essas questões assumem nos manuscritos modernos. Essa empreitada nos ajudará também a entender como traços característicos dos manuscritos passaram a fazer parte de muitas obras publicadas, sobretudo no século XX. Essa visada linguística, ademais, foi a base dos primeiros estudos genéticos. Desenvolveremos inicialmente questões acerca da enunciação nos manuscritos e como uma visão performativa da linguagem pode nos ajudar a entender alguns problemas deles decorrentes. Em seguida, trataremos da questão da oralidade. Em outras palavras, tentaremos entender as transformações operadas na própria linguagem a partir da escrita e dos procedimentos que ela possibilitou.

Neste momento, cumpre salientar um fato há muito enfatizado pelos geneticistas e intrinsecamente ligado a uma visão performativa da linguagem: a literatura é um fazer, é algo que se faz, constrói, inventa. E mais do que isso: ao inventar, construir, fazer é o próprio ato de escrita que está em jogo. É como se, ao tomarmos contato com os manuscritos, tivéssemos de acrescentar mais um eixo na análise da literatura: ao lado do enunciador e do enunciatório (ou seja, das partes constitutivas do interior da enunciação), teríamos o processo de escrita – o ato de escrever – e seu correlato, o ato de leitura.

Dessa visão performativa da escrita, ligada à própria constituição da ficcionalidade, decorrem ao menos duas possibilidades de inter-relação entre as práticas de escrita e a construção formal que caracteriza a literatura: 1) uma visada, mais tradicional, ligada à passagem da produção escrita à forma; e 2) outra que escancara o próprio processo como forma. Lembramos desde já que, como mostraremos, em ambos os casos, estamos diante de um processo mimético, já que o ato não está mais lá e só pode ser reconstruído pela leitura atenta à especificidade dos procedimentos de cada texto, isto é, à sua singularidade.

Da produção escrita à forma

Quando pensamos a literatura como um fazer e, portanto, performativamente, precisamos primeiramente estabelecer algumas balizas para não confundirmos o ato de escrita com os atos de linguagem mimetizados pela literatura e que constituem o seu universo ficcional. Em outras palavras, cha-

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

opera também na inter-relação entre diversos espaços escriturais, como a correspondência, as anotações marginais, os esboços etc. No próximo capítulo voltaremos a tratar dessa tese.

manos a atenção para o fato de a produção escrita estar ligada à construção de um processo de leitura. Na instigante afirmação de Umberto Eco, “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo”. Essa construção de uma outra temporalidade – a da leitura – faz com que os vários atos de escrita possam ser reorganizados numa seqüência totalmente distinta da sua produção. Essa reorganização constitui a forma que será atualizada (e também reorganizada) pelo ato de leitura.

Em um livro em outros pontos pouco crítico, Antoine Compagnon aponta que “em poesia, um ato de linguagem aparente não é realmente um ato de linguagem, mas somente a *mimesis* de um ato de linguagem real. A apóstrofe à Morte, ao fim do poema ‘Voyage’, por exemplo: ‘Verta sobre nós teu veneno para que ele nos reconforte!’ não é realmente uma ordem, mas somente uma imitação de uma ordem, um ato de linguagem fictício que se inscreve num ato de linguagem real, que é escrever um poema”. O que é preciso perceber é que o que vemos sobre a página publicada e mesmo sobre os manuscritos já não é mais esse “ato real de linguagem” – que já aconteceu, já se fez –, mas simplesmente as marcas desse ato que terão de ser “lidas” tanto quanto textos publicados.

Voltamos aqui à afirmação de Umberto Eco que liga o trabalho da forma à construção de uma outra temporalidade – de leitura – que deve ser considerada na análise dos processos. Para Valéry, essa passagem à forma se dá pela pregnância das marcas dos atos, marcas essas que, contudo, caminham para uma indeterminação em torno da qual gira o ato de leitura. A forma seria, assim, a possibilidade de um ato de fala significar para além do que ele diz. Como se os sucessivos atos de escrita configurassem uma constelação de relações que traz a marca desses atos, mas não se reduz a eles. Nessa visão do universo poético, a ênfase não recai sobre a multiplicidade de

atos, mas no ato de configuração formal dessa multiplicidade em um objeto, o poema⁴⁸:

Em outros termos, nos empregos práticos ou abstratos da linguagem, a forma, ou seja, o físico, o sensível e o próprio ato do discurso, não se conserva; não sobrevive à compreensão; desfaz-se na clareza; agiu; desempenhou sua função; viveu.

E, ao contrário, tão logo essa forma sensível adquire, através de seu próprio efeito, uma importância tal que se imponha e faça-se respeitar – e não apenas observar e respeitar, mas desejar e, portanto, retomar –, então alguma coisa de novo se declara: estamos insensivelmente transformados e dispostos a viver, a respirar, a pensar de acordo com um regime e sob leis que não são mais de ordem prática – ou seja, nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido por um ato bem determinado. Entramos no universo poético.⁴⁹

Valéry se aproxima assim do gesto de configuração formal que pode ser acompanhado em um exemplo interessantíssimo, apresentado por Paul Zweig em seu *Walt Whitman – a formação do poeta*⁵⁰. Zweig mostra como os manuscritos iniciais, notas em prosa argumentativa, escritos por Walt Whitman, se transformam, por meio de uma série de cortes e rupturas, na invenção do verso livre longo e ritmado de “Ode a mim mesmo”.

Primeiramente, vejamos as notas em prosa (os trechos em itálico referem-se àqueles que serão reelaborados em verso livre):

Penso que a alma não vai parar nunca, nem alcançar qualquer crescimento além do qual não possa ir. – *Quando eu caminhava à noite*

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

48. Cabe ao geneticista, portanto, apontar quais mudanças são realmente significativas e não simplesmente descrevê-las.

49. VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. In: *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

50. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Não é longe... fica bem próximo,
 Talvez você esteja lá desde que nasceu, mas sem saber,
 Talvez fique em toda parte, água ou terra.⁵²

Note-se que a manutenção do tom se coaduna com um ritmo de retomadas (no poema já não se trata nem de uma história nem de um argumento), o discurso argumentativo cede lugar às marcas concretas de um homem (casaco, cadeira, outeiro) e a estrada vira uma simples via pública. É como se no primeiro esboço tivéssemos um apelo mais constativo e, no segundo, uma configuração formal mais específica⁵³ que engaja a leitura, ou, nas palavras de Jonathan Culler:

Nesse estágio da história do performativo, o contraste entre constativo e performativo foi redefinido: O constativo é linguagem que afirma representar as coisas como elas são, nomear as coisas que já estão aqui, e o performativo são as operações retóricas, os atos de linguagem que minam essa afirmação impondo categorias linguísticas, criando as coisas, organizando o mundo em lugar de simplesmente representar o que existe.⁵⁴

No caso de Whitman, é o próprio surgimento do verso livre que está em jogo. O performativo permeia o processo, mas é como forma que ele possibilita pensar as tensões que projetam as práticas de produção para além delas mesmas.

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

52. Id., *ibid.*, pp. 238-9.

53. Veja-se que essa ocorrência quase literal no exemplo citado – do constativo ao performativo – não é nenhuma regra, senão uma coincidência casual e, no caso, didática. Podemos mesmo pensar no movimento inverso, em que determinadas restrições técnicas se impõem ao processo (por exemplo, no caso de um soneto). Como veremos no tópico seguinte, há toda uma inteligência dos atos que cada vez mais permeiam a literatura.

54. CULLER, Jonathan, *op. cit.*, p. 101.

Dos atos de produção escrita como forma

Por outro lado, a história da literatura nos mostra o quanto as marcas da própria produção têm gradativamente deixado seus rastros nos textos publicados. Retomando o tópico anterior, é como se as esferas entre o público e o privado, o processo caótico de produção e sua organização para publicação tivessem gradualmente alcançado contornos menos nítidos. Trata-se, como vimos, de uma grande transformação sociocultural que se produz no desenrolar da história da literatura⁵⁵, tendo se radicalizado com as novas tecnologias de escrita (como, por exemplo, na escrita *on-line* ou nos *blogs*).

Almuth Grésillon, no artigo já citado sobre o performativo, mostra o quanto determinadas características dos manuscritos podem ser encontradas em diversos textos publicados, sobretudo a partir do século XX. Primeiramente, a pesquisadora traça as características dos manuscritos ligadas ao performativo. O que vemos nos esboços seria algo próximo de uma “palavra interior exteriorizada”, e que se manifesta pelo que ela chama de “hipótese performativa generalizada”. É como se o processo de escrita envolvesse um constante “diálogo interior” em que reiteradamente há um engajamento do escritor por meio de atos de linguagem ligados aos verbos performativos explícitos de que trata Austin (promissivos, prescritivos e declaratórios): 1) auto-injunções (fórmulas do tipo “eu me proponho a escrever x”, como “usar metáforas mais sutis no poema”, “A cena na estação deve ocorrer numa tarde ensolarada”); 2) auto-interrogações

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

55. Importante salientar que nas notas seguintes procuramos nos distanciar do conceito de “metalinguagem” por meio do qual esses problemas vêm sendo tratados. Nossa ênfase recai sobre o *fazer*, enquanto a idéia de uma “linguagem sobre a linguagem” remete a considerações genéricas mais afeitas a uma suposta língua-padrão e seus desvios que à especificidade da literatura.

(“Manter as rimas tão acentuadas?”, “Como a personagem viajará?”); 3) auto-avaliações (“está bom”, “cortar esta parte”).

Em um segundo momento, Grésillon aponta como essas marcas dialogais, a presença do performativo, isto é, as marcas da ação que faz o texto passam a ser constitutivas da própria ficcionalidade característica não só dos manuscritos como das versões publicadas de inúmeros romances e poemas contemporâneos, como em Nathalie Sarraute e Samuel Beckett. A hipótese de Grésillon é de que a distância entre manuscritos e publicações encurtou, tornando os textos muito próximos daquilo que antes aparecia apenas nos manuscritos. Isso faz com que pensemos que assim como a ficcionalidade é constitutiva dos manuscritos, o ato de escrever passa a constituir o universo ficcional também nas obras publicadas.

Entre nós, claro, o exemplo que vem à mente é *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, desde os vários títulos (“A culpa é minha OU A hora da estrela OU Ela que se arranje OU O direito ao grito etc.”) e, sobretudo, pelas inúmeras marcas de auto-injunções e auto-interrogações explícitas no corpo do romance, desde o início:

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever [auto-injunção]. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? [auto-interrogação] Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo.⁵⁶

Esse desdobramento da escrita sobre si mesma, mais do que um mero recurso, aponta modos de haver-se com aquilo que escapa, com uma subjetividade sem pontos de ancora-



56. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 11.

gem seguros e que se desdobra na dúvida. Segundo Teresinha Meirelles, mesmo diante dessa exposição mimética do processo, faz-se necessário pensar em uma poética do ato, a qual, contudo, não pode restringir-se às auto-referências acima expostas. Uma “poética do ato poderia constituir-se como a possibilidade de acompanhar o ato (poético) através de outro ato (o de leitura), orientada pelos efeitos produzidos nesse encontro e atenta aos procedimentos que o caracterizam”⁵⁷.

Essa visão performativa também pode nos ajudar a entender como o próprio manuscrito ganha estatuto de obra ou até de um “novo gênero literário” em Francis Ponge e também em Waly Salomão.

O gesto de Ponge, contemporâneo ao surgimento da crítica genética, não poderia ser mais revelador. Em 1972, após a publicação do poema “O pré”, publica os manuscritos da produção do poema em uma belíssima edição facsimilar que conta, até mesmo, com a transcrição desses manuscritos (ver figura 9). É como se toda a história da poesia, ao menos desde a reflexão sobre o fazer poético dos primeiros românticos alemães, a *Filosofia da composição* de Edgar Allan Poe, passando pelo poema em prosa, o verso livre, a exploração da escrita nos quadros modernos e contemporâneos (como em Picasso, Magritte, Cy Twombly etc.), a exploração da página por Mallarmé e as reflexões sobre o fazer poético de Valéry, ganhasse nova inflexão com a publicação – só possível com o desenvolvimento de novos meios tecnológicos – dos próprios manuscritos. De certa forma, podemos

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

57. “Poética e ato”. Trabalho apresentado por Teresinha Meirelles do Prado em reunião do Laboratório do Manuscrito Literário, FFLCH, USP. Essa discussão foi retomada em *Poética e ato na ficção de Clarice Lispector*. Tese de doutorado em Língua e Literatura Francesa, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Paris le 31 octobre 1960

(Je l'avais écrit au Charbon-à-Fignon, cet été non loin de Chantilly (première))

(on l'écrit (aigu la), (Virgule = virgule). C'est d'origine mouillée et y a point (de 1012) Jun 2. (1))

Différence entre la ^{point sur l'e} ~~point sur l'e~~ ^{point sur l'e}

Le Pré

Pie de Chagall

(L'arbre) (de la roche et de l'eau)

Il y a a - terre et a - mouille

aqueux mien et couleur

la douceur (la roquette) une carasse du

pour qui efface les couleurs, la matière

et le mot bat, singulier, à l'accusatif. C'est un mot qui est en usage pour l'accusatif: haine.

De la roche à l'eau, la pré. ~~florit~~ ^{florit}.

(Sat prata liberunt)

Une métamorphose de la terre, ^{est à dire la roche et mille debris de, dans, repou (animal, vegetal)} ~~reduit~~ ^{reduit} en grains infimes, - et alités. Ils se dressent, fleurissent.

Passage (entre les roches abruptes et la lit (horizontal) de royaume, de position). On le peut fouler.

Passage et ^{lieux} ~~lieux~~ (On le peut assimiler: c'est un lieu)

Bouillon de culture (sèche). Non: Assiette de culture. (Il faut arranger (beaucoup) ce dernier membre de phrase.) (Le mot (qui) est mal communiqué) est important)

un milliard de petites pompes (aspirantes) que l'on peut fouler (non, refouler). ^{avec des différences} avec les mousses. Moins uniformes, ^{moins régulières, moins brèves} régulières, moins brèves.

En foule. Variée. ^

Une foule (variée) de petites pompes aspirantes. On le peut fouler. Elles se redressent. Alités,

une évaporation presque terminée, alors aidée (ou aide elle-même) (Elle construit ses tuyaux. Elle se métamorphose. Aux fautes, s'épanouit.) (Tout à fait fini, aux fleurs, presque rien à la feuille).

tiges et fleurs; tiges: feuilles verticales longues arrondies en tiges. (L'herbe) ^{comme corde} (étendue sur une corde)

de d'ex haut, un à plat, de couleur reposante. Non seulement la couleur, mais le forme (qui suggère de s'étendre, y invite)

de d'en bas: une plage, une plateforme où l'on peut se tenir sans s'éteindre (sans secheresse)

Et haut il y avait les bruns vers: Crupis, s'entour, aiguës de fins, quelques pennis des rochers et ces fruits d'arbres

Plus ou moins humide (ou très humide), le pré - plus ou moins humide ou asséché

le pré imbricable

ou vide (ou qui s'implombe)

Figura 9. Primeira página dos manuscritos de *La fabrique du pré* [A fábrica do pré], de Francis Ponge.

pensar que a crítica responde a essa demanda da própria literatura⁵⁸.

Waly Salomão, em meados dos anos 70, por um outro caminho que dialoga com as questões históricas tratadas anteriormente, mas que são perpassadas pelas questões específicas da poesia brasileira, em especial a visualidade da poesia concreta, a teoria do “Projeto” de Hélio Oiticica, e pela problematização da escrita em *Me segura qu’eu vou dar um troço*⁵⁹, também explora a utilização dos próprios manuscritos que são fotografados em diversos ambientes para constituir aquilo que ele chamou de *Babilaques* (ver figura 10).

Se o gesto de publicação dos próprios manuscritos é sintomático de uma mudança na relação com o próprio fazer literário, alterando também os modos de circulação e recepção – daí por que Ponge falar em um novo gênero – sua força didática não pode apagar os matizes de outras inúmeras possibilidades de inter-relação entre produção e leitura. Foi o que brevemente tentamos apontar ao nomear o arco histórico no qual se desdobra o gesto pongeano. Seja refletindo sobre a escrita literária, seja publicando manifestos ou disseminando técnicas, o questionamento do ato de escrever tem sido uma das marcas mais pregnantes da modernidade. Ponge e Waly apenas levam ao limite essa inflexão, tornando os atos de escrita, com suas hesitações e descontinuidades, constitutivos da forma literária e explorando os aspectos gráficos do manuscrito.

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

58. Em um belíssimo e longo poema desse “novo gênero” – “A mesa” – Ponge nem sequer elabora uma versão final: os manuscritos são o próprio poema. Há edição brasileira, bilingüe, com tradução de Ignácio Antonio Neis e Michel Peterson (São Paulo: Iluminuras, 2002).
59. Sobre esse assunto, ver ZULAR, Roberto. “O que fazer com o que fazer. Algumas reflexões sobre o *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão”. In: *Revista Literatura e Sociedade* 8. São Paulo: FFLCH-USP/Nankim, 2005.

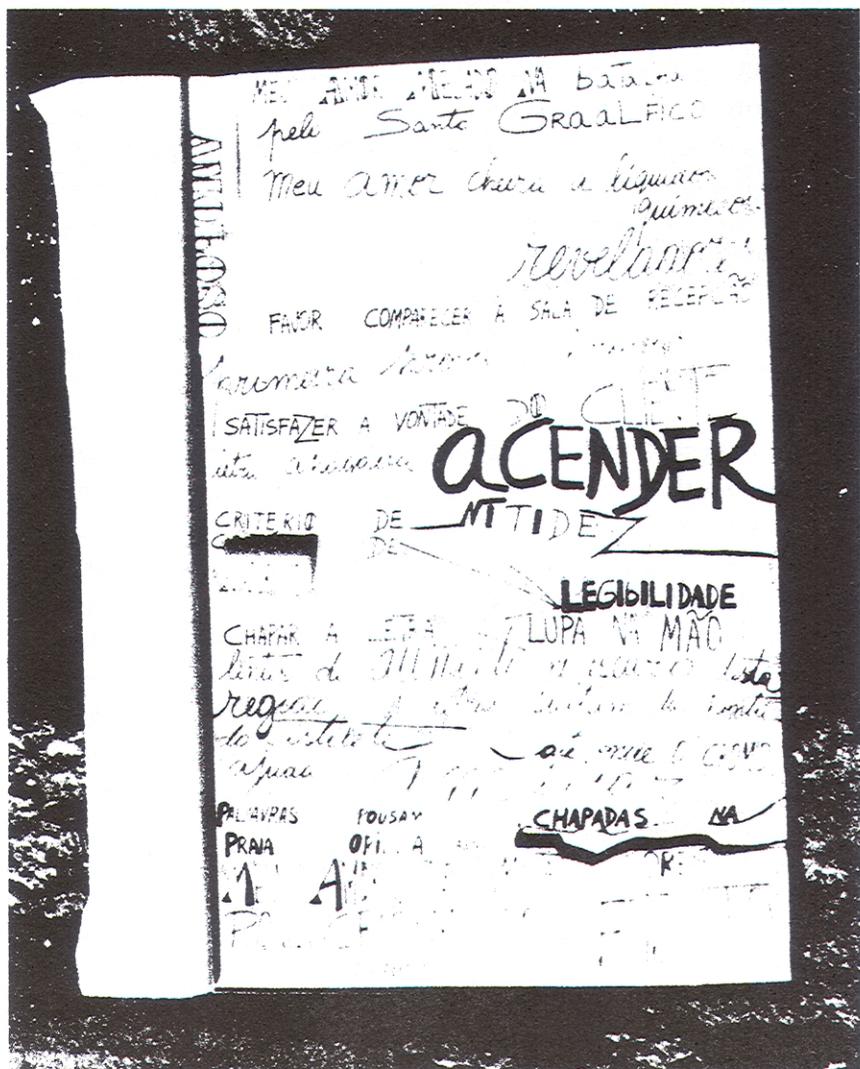


Figura 10. Um dos "Babilaques" de Waly Salomão.

Por sua vez, as características que apontamos em Clarice Lispector são marcas constitutivas do gênero romance, ao menos desde as peripécias narrativas do Dom Quixote de Cervantes ou do diário de Robinson Crusóé. O romance se constitui como gênero colocando a sua própria escrita em questão e, por conseqüência, redimensionando o lugar do leitor no interior desse questionamento. Também aqui o que vemos é uma radicalização desse procedimento nas obras que apontamos.

Nosso esforço teórico em torno de uma visão performativa da linguagem, enfatizando a literatura como um fazer e como um discurso constitutivo, possibilita um viés de aproximação entre crítica genética e teoria literária, isto é, dentro do que tratamos aqui, um viés de leitura que responde tanto a questões suscitadas pelos manuscritos quanto pelas publicações.

Neste ponto, talvez valha a pena retomarmos um pouco o que desenvolvemos sobre o assunto. Partindo de uma “visão performativa da linguagem”, vimos o quanto a própria noção de ficcionalidade está ligada a um tipo de enunciação que não se refere somente a uma realidade exterior ao discurso, mas sim a uma realidade que é constituída por essa enunciação. Esse caráter performativo, isto é, constitutivo, contudo, não se esgota em si mesmo. Uma performatividade pura é impossível, ela seria o ato divino de criação do universo. Daí por que pensamos em um caráter duplo: performativo e constataivo, constitutivo e alegórico.

Procuramos então mostrar, ainda que indicativamente, o quanto essa performatividade da literatura ganha relevo na modernidade e quanto a dinâmica dos manuscritos é reveladora desse caráter constitutivo. A visão performativa da linguagem também ajuda a entender as práticas de produção escrita sem fazer referência à intencionalidade, já que aquilo

que o escritor faz não é necessariamente aquilo que ele quis dizer. Basta lembrar esses conhecidos versos de Drummond: “Não rimarei a palavra sono/com a incorrespondente palavra outono.” Embora o enunciado negue a rima, o fato é que, performativamente, a rima já está feita. O que o poeta faz com as palavras é diferente do enunciado. O exemplo desses versos pode ser generalizado para o poema como um todo e também para as práticas de produção.

Mas, se uma performatividade pura é impossível, se a literatura não goza do poder de impor o seu discurso como o direito ou a política e se nem sequer o poeta sabe o que ele faz, de que serve esse conceito para a crítica e em especial para a crítica genética? Serve para mostrar que os manuscritos não são meros documentos, eles têm uma força própria. Isso muda a nossa postura diante deles: não precisamos reconstituir um hipotético processo, podemos entrar no jogo de suas condições de enunciabilidade, isto é, tentar entender dentro de que regime de discursos e de que práticas de produção, circulação e recepção eles podem surgir.

Dentro desse quadro, pensamos o caráter performativo da linguagem como um meio para investigar as questões formais, muitas vezes alijadas dos estudos genéticos. Daí por que termos pensado, a partir do século XVIII, em dois modos mais didáticos que propriamente históricos. Um primeiro no qual a forma tenderia à construção de um objeto que “performa a forma”, não como atos específicos, mas pelo seu caráter de objeto. Ao lado desse movimento, um outro também se mostrou pertinente: o modo como as marcas dos atos de escrita vão gradativamente ocupando o espaço das obras publicadas. Aqui os atos de escrita mimetizados nas obras são constitutivos de sua forma.

Por fim, vale reiterar que em face dos manuscritos não estamos diante de documentos inertes, mas de uma escrita

que nos afeta, permeada de construções ficcionais e questões formais. O que mudou de uma versão para outra, as rasuras, são menos indícios de um processo do que a possibilidade de atuação em um universo de descontinuidades. Os manuscritos permitem muitos caminhos, desde a pesquisa de suas condições de enunciabilidade até os mais criativos recortes ou inter-relações que o pesquisador-leitor afetado por eles se permitir fazer. Mas como responder a eles senão trabalhando os nossos próprios textos críticos performativamente? Os manuscritos pedem uma crítica atenta aos procedimentos da escrita literária, uma crítica que faz mais do que diz, que se constrói também formalmente: uma crítica que se desdobra em escrever sobre escrever.

5. Oralidade e escrita

A predominância dada à escrita nos estudos genéticos, reforçada neste capítulo, levou-nos a perceber o quanto ela precisa ser entendida de forma mais abrangente, seja pelo estudo das condições de enunciação, seja pelo alargamento do campo discursivo no qual ela opera. A visão performativa da linguagem procurou ampliar um pouco esse horizonte enfatizando os atos que permeiam a produção escrita literária. Neste tópico, continuaremos a alargar o foco, apresentando algumas questões relativas à oralidade.

Embora não se trate de uma questão específica da literatura brasileira, haja vista que nossa bibliografia é basicamente européia, centraremos nossa análise na pertinência dessas questões em manuscritos de escritores brasileiros, o que ganha relevo quando pensamos na tensa história da inserção da escrita entre nós.

No âmbito da literatura caribenha e latino-americana, a importância dos estudos sobre oralidade também já foi abor-