



PERSPECTIVA

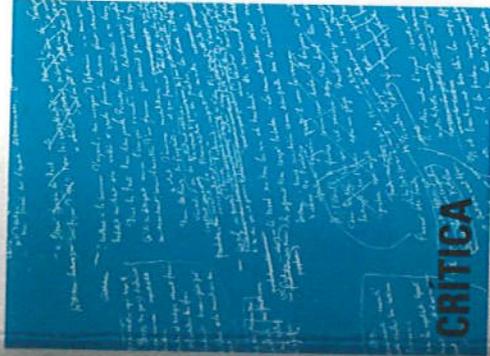
ISBN 978-85-273-1863-5



9 788527 186355

Próximo lançamento
Dramaturgias da Autonomia
Ana Lúcia M. C. Ferraz

estudos



PHILIPPE
WILLEMART

OS PROCESSOS
DE CRIAÇÃO
na escritura, na arte
e na psicanálise

os processos da criação
na escritura, na arte e na psicanálise

p. willemart

estudos
estudos
estudos

“Como entender e pensar o manuscrito ou qualquer outro objeto preparatório a uma obra de arte? Como considerar os processos de criação que sustentam tudo o que nasce da mão da mulher ou do homem, da redação de uma criança na escola, desde a aprendizagem da língua até as grandes criações literárias, cinematográficas, musicais ou plásticas, passando pelas ou mídias, os blogs e o que nos trouxe à informática?” É o que Philippe Willemart estuda com conhecimento e argúcia efetivamente esclarecedores neste livro sobre Os Processos de Criação na Escritura, na Arte e na Psicanálise, que a editora Perspectiva publica em sua coleção Estudos.

4. A Crítica Genética na Crítica Literária

Para não provocar divergências desnecessárias quanto aos conceitos básicos de nossas ferramentas de pesquisa em literatura, gostaria de esclarecer alguns. Se assumimos que a literatura é a prática da arte de escrever, que “Neste instante preciso em que a pena toca o papel, a página se abre à escritura e a literatura começa”¹, podemos dizer com Barthes² indiferentemente: literatura, escritura ou texto, e incluir na literatura os rascunhos e os manuscritos.

Se concordamos que a função da literatura não é estar a serviço da filosofia, da história, da psicanálise, da moral, da religião, da política ou da linguística etc., e que ela não existe

¹ L. Hay, *A Literatura dos Escritores (Questões de Crítica Genética)*, p. 14.

² Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela vivo, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto, dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinário de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que exerce sobre a língua. R. Barthes, *Aula*, p. 17.

para ilustrar fatos históricos ou psicanalíticos, verdades filosóficas ou linguísticas, mas que tem como função mostrar, revelar ou desvelar, como todas as artes, o que nem a tradição nem os contemporâneos perceberam ou entenderam por meio da sensibilidade e da inteligibilidade dos autores³, então, a arte de escrever não se define de uma vez por todas. É um “duelo do espírito com a linguagem”⁴, inserido na história, porta-voz do que havia de novo na época e, dependendo de seu alcance, das gerações futuras.

A crítica literária, por outro lado, não tem como função julgar os textos a partir de critérios preestabelecidos como fazia Antoine Albalat, um crítico francês muito conhecido no início do século passado, que pretendia ensinar aos escritores como deviam escrever⁵. A crítica literária se submete à escritura, analisa a prática, aponta em que ela continua e se distancia da tradição, detecta assim sua originalidade e avalia o impacto na sociedade em que foi criada e na de hoje.

A crítica genética sugere uma nova abordagem dos objetos inventados pelo homem, propondo um “livro” ou um campo a ser decifrado, antes poucas vezes considerado pela crítica, campo no qual os manuscritos são portadores dos processos de criação⁶ ou da “ação que faz”, como diz Valéry⁷. O alvo da crítica genética é “descobrir como a obra se tornou tal”⁸ e, a partir do novo material – os ensaios, os croquis, os rascunhos e os manuscritos –, seus pesquisadores elaboraram uma teoria adequada que integra as teorias anteriores e “abre um novo espaço mental e social para a pesquisa” (Moscovici).

O que a crítica genética acrescenta à crítica literária? Simplesmente a ampliação do campo com o acréscimo dos manuscritos ou esboços? E se não houver manuscritos nem esboços?

3 P. Willemart, *Les Processus de créations dans les sciences dures, Critique génétique...*, p. 217.

4 L. Hay, *A Literatura dos Escritores*, p. 15.

5 A. Albalat, *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*.

6 C. A. Pino, *Gênese da Gênese, Crítica Genética, Ciência e Cultura (SBPC)*, v. 57, p. 25.

7 Apud L. Hay, *A Literatura dos Escritores*, p. 27.

8 L. Hay, *A Literatura dos Escritores*, p. 28.

Eu diria que o foco da crítica genética é necessariamente no estudo de manuscritos e não de livros, ainda que ela tenha iniciado com o estudo dos manuscritos de Heine. A crítica genética é também presente em XVI e XVIII, sem manuscrito. Por quê?

Porque a crítica genética é melhor com manuscritos do que com livros. Além do novo campo de objeto de pesquisa, constatado no material, ela ainda tem um objeto de texto literário. Levando em conta que é o estudo dos processos mentais e subverte qualquer abordagem narratológica, poética, estilística, histórica etc.⁹.

A questão que se coloca é a relação entre esses dois campos. Mantenho a palavra.

Antes de responder e de quais circunstâncias, a crítica genética, nada definitiva, no entanto.

A TRANSFORMAÇÃO DO GENÉTICA

Embora nascida na França, e bastante no Brasil e pode ser uma transformação do conceito. Se olharmos a crítica genética no Brasil, teremos aproximadamente 250 a 300 pesquisadores. Vejamos como o conceito é usado.

9 A. Grésillon, *Elementos de Crítica*

10 P. Willemart, *O Conceito de Inceps Psicanálise*, p. 147.

psicanalíticos, verdades filosóficas como função mostrar, revelar, o que nem a tradição nem os outros entenderam por meio da obra dos autores⁵, então, a arte não faz por todas. É um "duelo do passado" na história, porta-voz do passado, dependendo de seu alcance, das

condições, não tem como função os procedimentos estabelecidos como faríamos muito conhecido no passado, ensina aos escritores literários se submete à escrita que ela continua e se discute sua originalidade e avalia o passado criada e na de hoje.

uma nova abordagem dos objetos do mundo um "livro" ou um campo de pesquisa considerado pela crítica, são portadores dos processos como diz Valéry⁷. O alvo da obra se tornou tal⁸ e, a obra, os croquis, os rascunhos elaboraram uma teoria anteriores e "abre um novo espaço" (Moscovici).
 crítica à crítica literária? Simplesmente o acréscimo dos manuscritos escritos nem esboço?

5. dans les sciences dures, *Critique gé-*

6. *Le livre*, p. 27.
 7. *Le livre*, p. 27.
 8. *Le livre*, p. 27.

9. *Genética, Ciência e Cultura* (SBPC), v.

10. p. 27.

3.

Eu diria que o foco da crítica genética não se encontra necessariamente no estudo dos manuscritos ou dos esboços, ainda que ela tenha iniciado sua trajetória com a recuperação dos manuscritos de Heine, em 1966, por Louis Hay⁹. A crítica genética é também possível com textos dos séculos XVI a XVIII, sem manuscritos e com a produção eletrônica. Por quê?

Porque a crítica genética estuda os processos de criação, o que é melhor com manuscritos, mas possível também sem eles. Além do novo campo de estudo que se tornou seu primeiro objeto de pesquisa, constatamos que, mesmo sem esse material, ela ainda tem um objeto distinto das outras abordagens do texto literário. Levando em conta essa finalidade original, que é o estudo dos processos de criação, a crítica genética alimenta e subverte qualquer outra aproximação do texto, como a abordagem narratológica, psicanalítica, temática, sociológica, estilística, histórica etc¹⁰.

A questão que se coloca é tentar entender se a nova abordagem engloba, elimina ou se submete à crítica literária? Qual é a relação entre esses dois campos de saber? Falei de subversão. Mantenho a palavra.

Antes de responder e de exemplificar, pergunto como, em quais circunstâncias, a crítica genética chegou a esta conclusão, nada definitiva, no entanto.

A TRANSFORMAÇÃO DO CONCEITO DE CRÍTICA GENÉTICA

Embora nascida na França, a crítica genética se desenvolveu bastante no Brasil e pode servir de exemplo para a transformação do conceito. Se olharmos quem diz que faz crítica genética no Brasil, teremos aproximadamente um universo de 250 a 300 pesquisadores. Vejamos em quais circunstâncias o conceito é usado.

⁹ A. Grésillon, *Elementos de Crítica Genética*, p. 16.

¹⁰ P. Willemart, *O Conceito de Incerteza em Marcel Proust, Crítica Genética e Psicanálise*, p. 147.

AMPLIAÇÃO DO CONCEITO

Desde sua criação, em 1985, a Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) reúne arquivistas, filólogos, editores de textos, críticos literários e geneticistas no sentido “antigo” da palavra. Mas, a partir da criação e desenvolvimento do Centro de Estudos Genéticos da PUC-SB, em 1998, por Cecília Salles, percebemos que a crítica genética abrange todas as artes e qualquer atividade criativa do homem, desde a pintura, a arquitetura, o cinema, até as mídias, passando pela aprendizagem da leitura por crianças.

Por isso, em 2006 foi proposta e aceita a mudança do nome da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário – APML – para Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética – APCG. O objeto da crítica genética é, portanto, o universo sem fim da criação, artística ou não. A ampliação do conceito permite reler e ressituar a teoria literária e a história da literatura.

Como? Temos duas opções, e assim respondo à primeira pergunta, questionando o lugar da crítica genética em relação à crítica literária. Ou admitimos o “nascimento de uma nova ciência, devido a uma mudança de hierarquia entre as ciências”, segundo o critério de Isabelle Stengers¹¹ e, neste caso, a crítica genética englobaria a crítica literária; ou, mais modestamente, a crítica genética criaria novos laços com “a realidade”¹², já que ela abrange mais materiais do que a crítica literária e envolve mais campos de saber.

A crítica genética ampliou seu espaço, criando novos laços com outros campos de saber, deslocando o olhar do pesquisador do produto acabado para o processo, que inclui esse produto doravante considerado como uma das versões.

O deslocamento e a abertura do campo de visão criaram certamente novos laços com a produção artística ou científica: a dança, a música, a pintura, a escultura, as mídias, o vídeo, o cinema, a arquitetura, os cadernos dos cientistas, a psicanálise, as ciências cognitivas etc.

11 À propos de l'histoire humaine de la nature, em I. Prigogine (1917-), *Un siècle d'espoir. Temps et devenir* (Cerisy-1983), p. 14.

12 Sciences et pouvoirs, *La Démocratie face à la technoscience*, p. 54.

Da mesma forma, também se campos do saber que circulavam e texto: a filologia; a codicologia (o tura ótica das letras, para determi do papel e da tinta, para datar o n a história literária; a linguística; a ções que não posso detalhar, mas mentadas em vários livros de líng nas revistas *Manuscrita* e *Gênese* da revista *Ciência e Cultura*, da S Progresso da Ciência (SBPC)¹³.

Não foi somente um deslocar na mesma superfície, mas um como dizia o narrador proustiano, guir coisas efetivamente muito peç a longas distâncias, cada uma em

Efetivamente, a crítica genétic insuspeitos para o crítico limitado maneira de escrever de Flaubert q da, assusta o crítico pelo número d uma em cima da outra, como mos *rodias* (ver figura abaixo) e que, c talhes ilegíveis a olho nu.

Uma das consequências desse teligibilidade que temos do texto parecia misterioso e atribuído pel cos a uma musa, é mais visível e r ridades, já que o manuscrito tamb mental desconhecido, mas perco as margens dos livros lidos, os ma sas de uma mesma obra, os esboç e científicas, percebemos caminho que a mente dos escritores segue re das com os cientistas.

O isolamento existente entre a cias humanas diminuiu quanto a em 1976, matemáticos descobrem

13 Ver o capítulo 6 infra.

14 M. Proust, *O Tempo Redescoberto*, p. 286

Associação dos Pesquisadores reúne arquivistas, filólogos, críticos e geneticistas no sentido da criação e desenvolvimentos da PUC-SP, em 1998, por crítica genética abrange toda a criação do homem, desde a arte até as mídias, passando pelas mídias.

Esta e aceita a mudança dos pesquisadores do Manuscrito Litosos Pesquisadores em Crítica crítica genética é, portanto, o texto ou não. A ampliação do texto a teoria literária e a história

Assim respondo à primeira pergunta da crítica genética em relação ao "nascimento de uma nova hierarquia entre as artes" Isabelle Stengers¹¹ e, neste sentido, a crítica literária; ou, mais precisamente, criaria novos laços com "a arte e os materiais do que a crítica e saber.

Este espaço, criando novos laços deslocando o olhar do pesquisador ao processo, que inclui esse texto como uma das versões.

Este campo de visão criaram a produção artística ou científica: a cultura, as mídias, o vídeo, o texto dos cientistas, a psicanálise

11. Stengers, em I. Prigogine (1917-), *Un siècle de la technoscience*, p. 54.

Da mesma forma, também se criaram novos laços com os campos do saber que circulavam ao redor do manuscrito e do texto: a filologia; a codicologia (o estudo das filigranas); a leitura ótica das letras, para determinar a autoria; a constituição do papel e da tinta, para datar o manuscrito; a teoria literária; a história literária; a linguística; a estilística; as ciências; relações que não posso detalhar, mas que foram amplamente comentadas em vários livros de língua francesa ou portuguesa, nas revistas *Manuscrita* e *Gênese* e, em 2007, em um dossiê da revista *Ciência e Cultura*, da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)¹³.

Não foi somente um deslocamento que implica em ficar na mesma superfície, mas um distanciamento que exige, como dizia o narrador proustiano, "um telescópio para distinguir coisas efetivamente muito pequenas, mas porque situadas a longas distâncias, cada uma em um mundo"¹⁴.

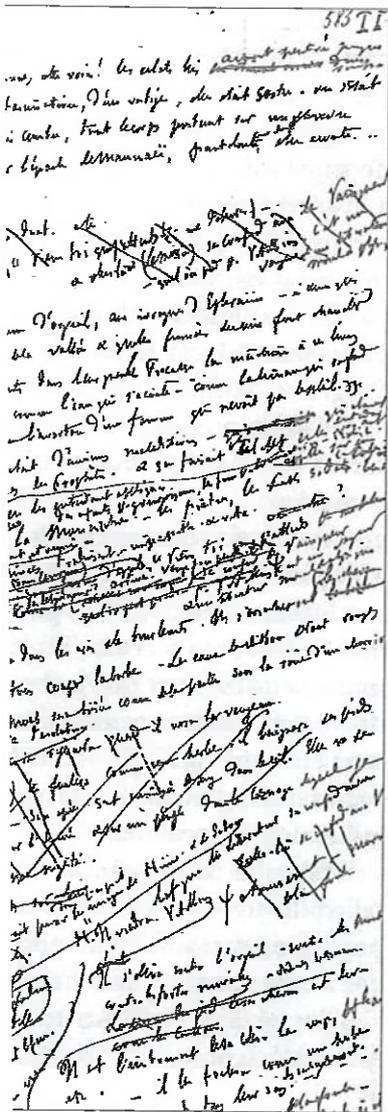
Efetivamente, a crítica genética descobre outros mundos, insuspeitos para o crítico limitado ao texto. Um exemplo é a maneira de escrever de Flaubert que, embora toda programada, assusta o crítico pelo número de rasuras que se superpõem uma em cima da outra, como mostra o fólio 583 do conto *Herodias* (ver figura abaixo) e que, com o *zoom*, permite ver detalhes ilegíveis a olho nu.

Uma das consequências desse deslocamento é a maior inteligibilidade que temos do texto e do ato de criação. O que parecia misterioso e atribuído pela tradição e pelos românticos a uma musa, é mais visível e mais claro; ainda há obscuridades, já que o manuscrito também é efeito de um trabalho mental desconhecido, mas percorrendo a correspondência, as margens dos livros lidos, os manuscritos, as edições diversas de uma mesma obra, os esboços das produções artísticas e científicas, percebemos caminhos indicando, por exemplo, que a mente dos escritores segue regras comuns, compartilhadas com os cientistas.

O isolamento existente entre as ciências exatas e as ciências humanas diminuiu quanto a esse aspecto. Por exemplo, em 1976, matemáticos descobrem "sistemas estruturalmente

13 Ver o capítulo 6 infra.

14 M. Proust, *O Tempo Redescoberto*, p. 286.



estáveis, com movimentos complicados, dos quais cada um é exponencialmente instável em si¹⁵, o que possibilita a convivência de sistemas instáveis em um sistema global estável. Esta constatação reforça os estudos de crítica genética no sentido novo da palavra, e nos proíbe de separar a correspondência, as marginais, os manuscritos, o texto editado e as sucessivas edições. Todos esses elementos fazem parte de um mesmo sistema, e uns se referem aos outros. A crítica genética percorre todos eles. Os especialistas escolhem uma parte do percurso, mas não podem perder de vista o conjunto.

UMA RACIONALIDADE NOVA

Da mesma forma que Freud deu um sentido ou uma racionalidade a fenômenos considerados até então anormais, estranhos e não científicos, como o sonho, o lapso, a arte e a literatura¹⁶, a crítica genética pretende não somente decifrar, classificar, descrever os manuscritos e detectar suas variantes, mas encontrar uma racionalidade profunda desde os mecanismos do pensamento até os rascunhos, as múltiplas correções e as reedições. Não se trata de determinismo às avessas, mas de descobrir outra lógica, o que é diferente.

A TENTATIVA DA ILUSÃO BIOGRÁFICA

Tentar encontrar essa racionalidade ou a chave explicativa na biografia do autor, como fez Michel Schneider em relação a Proust, em *Maman*, conduz ao fracasso com certeza. Se quisermos escapar à cronologia, que quase sempre leva à ilusão biográfica – a suposição de que a vida e os traumas sofridos pelo escritor explicariam a obra –, temos que nos posicionar a partir do aqui e agora, relendo os textos publicados, a correspondência, os manuscritos, os esboços e tudo o que constitui o dossiê deste escritor, a partir do texto publicado. Não é

¹⁵ J. Petitot-Cocorda, *Physique du sens*, p. 9.

¹⁶ J. Rancière, *L'Inconscient esthétique*, p. 48.

a opção de todos os geneticistas, mas é a posição que defendo. Vejamos o que quero dizer.

O FUTURO ORDENA O PASSADO

“A aventura, é o que advém... o presente não sai do passado [...] o sentido da obra muda na medida em que cresce [...] nunca é o passado que explica o presente, mas o presente que explica o passado [...] o que acontece modifica sem cessar a intenção e o alcance do que aconteceu”¹⁷. Assim escrevia Jacques Rivière, editor da Gallimard em 1913, caracterizando a nova escritura que se afastava dos simbolistas.

Lacan retomou a mesma ideia na sua linguagem: “O futuro se fará de antecâmara para que o antes possa tomar seu lugar”¹⁸.

A filiação ou a intertextualidade entre os documentos do escritor não é uma filiação de pai para filho, como se a obra publicada fosse gerada pelo escritor. É o que parece, mas não é. Quantas ilusões e enganos há nesta perspectiva! A filiação ou a intertextualidade existem de frente para trás. O nome do autor decorre de suas obras e não o contrário, ele não é seu pai. Assim, o escritor, sua correspondência e seus rascunhos constituem o antes que é ordenado pelo futuro do texto publicado. O quadro do pintor ou a melodia geram os esboços, os ensaios etc. Cada pesquisador deveria encarar sua produção da mesma forma: o presente regula o passado e não o contrário, como a enunciação no presente gera os tempos passados.

Estupendo? Sim, de certo modo. Assim a abordagem da crítica genética evita as armadilhas da cronologia, do biografismo, do positivismo e da lógica linear.

A intertextualidade não será somente a comunicação entre dois textos que se copiam, retomando uma ideia um do outro, ou a transmigração de um texto para outro, ou a influência de um texto em outro¹⁹, mas terá uma nova hierarquia, estabelecida entre dois ou vários textos, na qual o último se apropriou dos

17 Apud A. Goulet, *André Gide: Les Faux monnayeurs, Mode d'emploi*, p. 49.

18 O Tempo Lógico e a Asserção de Certeza Antecipada, *Escritos*, p. 197.

19 H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*; e L. Jenny, *La Stratégie de la forme, Poétique*, n. 27, p. 257-281.

anteriores, estabelecem em dois livros, *Jean Sade* de romance que nunca *dido*, as situações são v embora com nomes di livro que ordena os pri de criação do narrador.

A lógica do “só de os diferentes tipos de ir ção, a imitação do mo rogação, a anamorfose plágio, a imitação, a tr explicação, a correção”²⁰ rogação da obra anterior rar a obra anterior”²¹.

Assim, sem justifica “o meu jamais é plena meu”²². Alexandre Dun gênio não rouba, conq

Nesse sentido, a críti to que, “no contexto do r e do idealismo pós-kanti to da arte [ou melhor]... é a arte) não mais um co to que não pensa”²³, mas

Muitas vezes difuso duas maneiras. Ou por c tecessores, descobrindo do em sua obra (Elstir e Scott para Balzac; Flaubert Baudelaire ou Flaubert e autores de sua literatura tista que vai buscar sua f

20 G. Genette, *Palimpsestes: L Réécriture*, em C. Oriol-Bc

21 B. Beugnot, *Bouhours/Pon Montréal. Tangence*, n. 74,

22 “le mien n’est jamais plei mien”, em *Les Caractères, c*

23 J. Rancière, *L’Inconscient es*.

as é a posição que defendo.

O

esente não sai do passado medida em que cresce [...] presente, mas o presente que e modifica sem cessar a in-¹⁷. Assim escrevia Jacques 13, caracterizando a nova listas.

a sua linguagem: "O futuro s possa tomar seu lugar"¹⁸. e entre os documentos do ara filho, como se a obra . É o que parece, mas não ita perspectiva! A filiação ente para trás. O nome do o contrário, ele não é seu ndência e seus rascunhos elo futuro do texto publi dia geram os esboços, os ria encarar sua produção o passado e não o contrá- gera os tempos passados. i. Assim a abordagem da la cronologia, do biogra- ar.

ente a comunicação entre o uma ideia um do outro, outro, ou a influência de va hierarquia, estabeleci- o último se apropriou dos

anteriores, estabelecendo outra compreensão. Proust escreveu em dois livros, *Jean Santeuil* e *Contre Sainte-Beuve*, um esboço de romance que nunca publicou. No *Em Busca do Tempo Perdido*, as situações são várias vezes as mesmas e as personagens, embora com nomes diferentes, reaparecem. Mas é esse último livro que ordena os primeiros e permite entender os processos de criação do narrador.

A lógica do "só depois" permite entender de outra maneira os diferentes tipos de intertexto: "o pastiche, a paródia, a variação, a imitação do modelo, a referência, a retomada, a prorrogação, a anamorfose, o desvio, a cópia, a citação, a alusão, o plágio, a imitação, a transposição, a tradução, o comentário, a explicação, a correção"²⁰ ou, mais sabiamente, "o *clinamen* (prorrogação da obra anterior), *tessera* (fragmento que faz reconsiderar a obra anterior)"²¹.

Assim, sem justificar plenamente as palavras de La Bruyère: "o meu jamais é plenamente meu, é quase meu, ele é como meu"²². Alexandre Dumas resume a situação afirmando que o gênio não rouba, conquista.

Nesse sentido, a crítica genética reata com o vasto movimento que, "no contexto do romantismo (Schelling, Schlegel e Hegel) e do idealismo pós-kantiano, define a estética como o pensamento da arte [ou melhor]... que faz do conhecimento confuso (que é a arte) não mais um conhecimento menor, mas um pensamento que não pensa"²³, mas que o crítico destaca ou desata.

Muitas vezes difuso, o conhecimento da arte é revelado de duas maneiras. Ou por outro artista que relê a obra de seus antecessores, descobrindo detalhes imperceptíveis e os explorando em sua obra (Elstir e Chardin, no romance de Proust; Walter Scott para Balzac; Flaubert em Montesquieu; Proust em Nerval, Baudelaire ou Flaubert etc. E cada um de nós poderia citar os autores de sua literatura), ou pela crítica genética. Como o artista que vai buscar sua fonte de inspiração nos antecessores, o

20 G. Genette, *Palimpsestes: La Littérature au second degré*; e C. Oriol-Boyer, *La Réécriture*, em C. Oriol-Boyer (org.), *La Réécriture*, p. 9-52.

21 B. Beugnot, *Bouhours/Ponge: regards croisés sur intertextualité et réécriture*. Montréal. *Tangence*, n. 74, hiver 2004, p. 97-108.

22 "le mien n'est jamais pleinement mien, il est presque mien, il est comme mien", em *Les Caractères, ou les mœurs de ce siècle*, cap. 1.

23 J. Rancière, *L'Inconscient esthétique*, p. 13-14.

sayeurs, Mode d'emploi, p. 49.

icipada, Escritos, p. 197.

of Poetry; e L. Jenny, *La Stratégie*

crítico genético situa o texto publicado não em uma perspectiva cronológica, mas em um espaço, como as páginas do *Lance de Dados* de Mallarmé, e procura os processos de criação.

Admitindo ao mesmo tempo a fragmentação do texto ou a falta de unidade nos rascunhos e sua contextualização histórica, o geneticista se vê confrontado com uma verdade que se constrói porque não existe de antemão ou, em outras palavras, "a recepção é, em grande parte, programada (aos poucos) no texto"²⁴.

Por quê? Porque antes de escrever, o escritor não sabe o que vai seguir: "O pensamento não pré-existe à sua pré-formação verbal ou à sua inscrição na materialidade do texto para aquele que escreve [...]. Escrever derrota o fantasma"²⁵ da ideia preexistente, salienta Pascal Quignard, um romancista contemporâneo.

O estudo do manuscrito reforça a ideia que se aplica a qualquer livro, seja a Bíblia, seja o Alcorão, seja o código civil. A verdade não está ligada ao conteúdo, como acreditam os ditos fundamentalistas, mas ao sujeito que lê, articula os pedaços e interpreta. A leitura é a interpretação, o que valoriza a singularidade de cada sujeito, questiona as soluções coletivas contrárias ao desejo de cada um e está na linha da descoberta freudiana.

Resumindo esta parte, eu diria que a crítica genética, como a entendo hoje, exige uma leitura "só depois", o depois situando o antes. O texto publicado ou o quadro dão uma lógica de leitura aos manuscritos ou aos esboços, inserindo o leitor na interpretação.

Já que está mais claro agora o conceito de crítica genética e onde se intercala o estudo do manuscrito, podemos nos perguntar em que a crítica genética mudou a crítica literária.

A CRÍTICA GENÉTICA MUDOU A CRÍTICA LITERÁRIA?

A crítica literária, a partir da psicanálise que eu praticava e continuo praticando com os textos, mudou com a crítica genética? O que fazia antes, o que faço hoje?

24 V. Jouve, *A Leitura*, p. 26.

25 I. Fénoglio, *Fête des Chants du Marais*, un conte inédit de Pascal Quignard, *Genesis*, n. 27, p. 104.

Antes de abordar as difíceis questões da crítica psicanalítica para mim.

Freud havia dito, quando eu era criança, em 1907*, que o poeta não cria nada do conhecimento, inacessível a todos, mas dessa ideia ou desse axioma das artes e da literatura contém a psicologia, nem a psicanálise da²⁷. Não se trata de qualquer coisa, mas de perceber as múltiplas manifestações do inconsciente em uma ficção, na gravura, ou dizê-lo na música, nas aparições nos textos e na arte.

Por outro lado, é difícil a definição dada por Freud da obra de arte. Sabemos, um saber originário (que se manifesta através dos sonhos e dos falhos), Lacan ampliou o conceito do simbólico ou as estruturas na linguagem, o nascimento, estruturas sociais, culturais... e o registro do real mediante o sofrimento frente aos acontecimentos que não podemos nomear ou entender: por exemplo, a morte de um amigo, por que a morte de um amigo?

Na literatura e nas artes, a crítica genética aparece quando o autor ou o leitor cria ou escreve sobre algo novo, de um modo não muito claro e que se situa na tradição artística ou literária: Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, Emma em *Madame Bovary*, e a personagem em *Sentimental*, de Flaubert; ou situando a obra como a relação herói-Albertine em *Le Sentimental*. O crítico saberá levantar a nova questão a partir dessa descoberta.

* Ed. bras.: *Gradiva, Uma Fantasia Por*

26 S. Freud, *Délires et rêves dans la "Gradiva"*

27 P. Willemart, *Além da Psicanálise, a I*

icado não em uma perspectiva
como as páginas do *Lance de*
processos de criação.

a fragmentação do texto ou a
sua contextualização histórica,
em uma verdade que se constrói
em outras palavras, "a recepção
aos poucos) no texto"²⁴.

rever, o escritor não sabe o que
é-existe à sua pré-formação ver-
dade do texto para aquele que
ntasma"²⁵ da ideia preexistente,
ancista contemporâneo.

rça a ideia que se aplica a qual-
Alcorão, seja o código civil. A
údo, como acreditam os ditos
o que lê, articula os pedaços e
ição, o que valoriza a singulari-
s soluções coletivas contrárias
nha da descoberta freudiana.

diria que a crítica genética,
a leitura "só depois", o depois
ado ou o quadro dão uma ló-
ou aos esboços, inserindo o

o conceito de crítica genética
manuscrito, podemos nos per-
mudou a crítica literária.

RIA?

psicanálise que eu praticava e
tos, mudou com a crítica ge-
faço hoje?

is, un conte inédit de Pascal Quignard,

Antes de abordar as diferenças, devo dizer o que é a crítica psicanalítica para mim.

Freud havia dito, quando leu o conto *A Gradiva*, de Jensen, em 1907*, que o poeta tem acesso às fontes desconhecidas do conhecimento, inacessíveis ao psicanalista²⁶. A partir dessa ideia ou desse axioma, analiso os textos acreditando que as artes e a literatura contêm elementos de saber que nem a psicologia, nem a psicanálise, nem a filosofia teorizaram ainda²⁷. Não se trata de qualquer conhecimento, mas fundamentalmente de perceber as múltiplas maneiras de conviver com o inconsciente em uma ficção, ou descrevê-lo na pintura ou na gravura, ou dizê-lo na música, ou ainda, surpreender suas aparições nos textos e na arte.

Por outro lado, é difícil definir o inconsciente, pois além da definição dada por Freud (um saber que nos guia sem que saibamos, um saber originário de um gozo perdido e imaginário, que se manifesta através dos sonhos, dos lapsos, dos atos falhos), Lacan ampliou o conceito. Ele incluiu o registro do simbólico ou as estruturas nas quais somos inseridos desde o nascimento, estruturas socioeconômicas, políticas, educacionais... e o registro do real manifesto na angústia, no medo e no sofrimento frente aos acontecimentos que mal conseguimos nomear ou entender: por que esse câncer repentino de um amigo, por que a morte de tal criança...?

Na literatura e nas artes, prefiro dizer que o inconsciente aparece quando o autor ou o artista consegue dizer, nomear ou escrever sobre algo novo, ainda não dito, senão de um modo não muito claro e que se torna em seguida referência na tradição artística ou literária. Exemplos: as personagens de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; de Emma, em *Madame Bovary*, e Frédéric Moreau, na *Educação Sentimental*, de Flaubert; ou situações traduzindo uma paixão como a relação herói-Albertine ou Swann-Odette em Proust. O crítico saberá levantar a novidade para elaborar um corpo teórico a partir dessa descoberta do autor.

* Ed. bras.: *Gradiva, Uma Fantasia Pompeiana* (N. da E.).

²⁶ S. Freud, *Délires et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, p. 127.

²⁷ P. Willemart, *Além da Psicanálise, a Literatura e as Artes*.

Antes de estudar os manuscritos, temos duas situações possíveis. Na maioria das vezes, temos o resultado apenas, e não o percurso cronológico ou retroativo. Exemplo típico: Mme. Bovary, personagem nova no século XIX, que virou em seguida parâmetro na literatura francesa. Em segundo lugar, os processos de criação, às vezes, só são detectados no texto publicado. Por exemplo, um novo conceito de incerteza aparece na leitura da *madeleine* no *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust²⁸.

Utilizando os manuscritos, estudei, entre outras, a formação da personagem Frédéric Moreau na *Educação Sentimental* de Flaubert e, especialmente, sua relação amorosa com Mme. Arnoux²⁹. Acompanhando a formação e a escritura da relação entre ambos e recuando de fólio em fólio, intitulei esse movimento: *Do Cozido ao Cru*, numa alusão a Lévi-Strauss. O desejo de Mme. Arnoux, visível no manuscrito desde o começo, é denunciado no romance apenas no fim. O que parecia uma ilustração a mais de um amor cortês, revela-se uma paixão mútua, escondida por Frederico, mas vivida por Mme. Arnoux. Nada de novo, dirão.

Mas o estudo do manuscrito desfez essa ilusão. Entendi, em primeiro lugar, o ponto de vista do leitor que se identifica à personagem que acredita viver um amor platônico, ignorando que a relação subentende uma paixão mútua. O texto se mostra metonímico em relação aos manuscritos.

Segundo, mostra como funciona e por que um não sabido (*un insu*) trabalha na escritura. Esse dado, ignorado pelo leitor, constitui a memória da escritura, memória somente acessível aos estudiosos do manuscrito.

Em terceiro lugar, salienta como o *scriptor* quer absolutamente nomear ou descrever algo com a personagem Frédéric Moreau, para não dizer alguém, singular, jamais descrito antes na literatura francesa. Esse amor *soi-disant* platônico ilumina uma verdadeira formação fora da escola, próxima da *Bildung* dos românticos alemães, embora invertida e desconstruída. Romântico de nascença, sonhando com René, Werther etc., vivendo na capital do século XIX, introduzido na sociedade de negócios, iniciado nas correntes artísticas, balançando entre as

28 P. Willemart, *Crítica Genética e Psicanálise*, p. 147.

29 Idem, *Bastidores da Criação Literária*, p. 35.

ideias dos utopistas sociais e dos c revoluções, Frédéric se distancia d três mulheres. O *scriptor* enfrenta niano da palavra, difícil e inédito, essencial para o século: como sup surpreendentes desse período pol

A crítica genética subverteu sim, porque aumentou o leque de da invenção e da criação. Mas ain esta mais filosófica, para resolver.

Para entender o processo de c tamos, há pelo menos duas vias p temos para explicar a vida ou a e nismo ou a evolução segundo Da

PRIMEIRA OPÇÃO

Acreditamos em um plano direto por um gozo. Plano, vontade e go critor, mas regem a escritura. Qu quer dizer excesso de prazer aliad tanto, ao sofrimento. É uma vont tura já escrita em outro lugar (na mente de um anjo?) que aos pouc é uma vontade de poder que pro essa vontade. Exagerando um pc não admite divergências; é um m ção escravocrata do superego con

Essa opção é parecida com a superior que teria suscitado a cri opção não só teológica, mas cro crítico acompanhar a construção plano, mas constatar também um rias truncadas ou abandonadas, s ensaios e de erros, isto é, de rasc estivesse aprovada pelo autor.

Os esboços que desembocam dade interior) seriam empurrado

descritos, temos duas situações postas: temos o resultado apenas, e não o processo. Exemplo típico: Mme. Bovary, capítulo XIX, que virou em seguida para o capítulo XX. Em segundo lugar, os processos detectados no texto publicado. Por causa da incerteza aparece na leitura da *Tempo Perdido*, de Proust²⁸.

Então, estudei, entre outras, a formação de Moreau na *Educação Sentimental*, sua relação amorosa com Mme. Bovary, a formação e a escritura da relação de fôlio em fôlio, intitulei esse *Tru*, numa alusão a Lévi-Strauss. É visível no manuscrito desde o começo apenas no fim. O que parece um amor cortês, revela-se uma paixão por Frederico, mas vivida por Mme. Bovary.

Então, crito desfez essa ilusão. Entendi, de vista do leitor que se identifica a ser um amor platônico, ignorando a paixão mútua. O texto se mostra em dois manuscritos.

funciona e por que um não sabia da ra. Esse dado, ignorado pelo leitor, escritura, memória somente acessível no manuscrito.

Como o *scriptor* quer absolutamente algo com a personagem Frédéric Moreau, singular, jamais descrito antes como *soi-disant* platônico iluminado da escola, próxima da *Bildung* alemã, embora invertida e desconstruída. Quando com René, Werther etc., viu-se introduzido na sociedade de artistas, balançando entre as

psicanálise, p. 147.
Língua, p. 35.

ideias dos utopistas sociais e dos capitalistas, atravessando três revoluções, Frédéric se distancia dos acontecimentos "graças" a três mulheres. O *scriptor* enfrentou um "Real", no sentido lacaniano da palavra, difícil e inédito, e respondeu a uma pergunta essencial para o século: como suportar os acontecimentos tão surpreendentes desse período político e literário.

A crítica genética subverteu a crítica literária? Direi que sim, porque aumentou o leque de nossa compreensão da arte, da invenção e da criação. Mas ainda temos outra pendência, esta mais filosófica, para resolver.

Para entender o processo de criação ou ler o que constatamos, há pelo menos duas vias parecidas com as opções que temos para explicar a vida ou a evolução dos seres: o criacionismo ou a evolução segundo Darwin.

PRIMEIRA OPÇÃO

Acreditamos em um plano diretor, uma vontade sustentada por um gozo. Plano, vontade e gozo são desconhecidos do escritor, mas regem a escritura. Que tipo de gozo é esse? Gozo quer dizer excesso de prazer aliado à paixão de escrever e, portanto, ao sofrimento. É uma vontade de reproduzir uma escritura já escrita em outro lugar (na mente, no livro sagrado, na mente de um anjo?) que aos poucos provoca sua emergência; é uma vontade de poder que procura reunir a escritura com essa vontade. Exagerando um pouco, eu diria que esse gozo não admite divergências; é um mecanismo semelhante à relação escravocrata do superego com o ego.

Essa opção é parecida com a crença em uma inteligência superior que teria suscitado a criação e sua evolução. É uma opção não só teológica, mas cronológica, que permitiria ao crítico acompanhar a construção implacável decorrente deste plano, mas constatar também um número sem fim de trajetórias truncadas ou abandonadas, sem poder dizer o porquê de ensaios e de erros, isto é, de rascunhos, antes que a escritura estivesse aprovada pelo autor.

Os esboços que desembocam no texto publicado (na unidade interior) seriam empurrados pela vontade que sustenta

a composição da escritura. Mesmo assim, as frases e palavras não seriam escritas e dirigidas como marionetes, porque ainda contam com o esforço do escritor para corresponder a essa vontade. A lógica preexiste à escritura. O antes explica a ordem do depois.

SEGUNDA OPÇÃO

Achamos que a escritura se constrói aos poucos, ao acaso dos encontros das palavras, das ideias, dos terceiros, das cores, das linhas, dos espaços etc. Não há vontade, nem poder superior, nem imposição de normas, nem tentativa de adequação entre a escritura e uma ideia. Todas estas trajetórias entram no que Prigogine, prêmio Nobel de química em 1977, chamou de região, isto é, um lugar fechado, análogo à mente, no qual as trajetórias se encontram e se chocam, se auto-organizam para produzir na saída a frase-resumo. A desordem inicial gera a ordem.

Que tipo de gozo é acionado? Ou, em outras palavras, do que sofre o escritor ou qualquer um de nós quando escreve?

Sabemos mais ou menos aonde ir; os órgãos de fomento à pesquisa, o CNPq ou a Fapesp, exigem plano e projeto quando solicitamos bolsa. Proust tinha a ideia de uma catedral. Mas as coisas não funcionam assim. Flaubert trabalhava com a página, Proust articulava seu texto cortando pedaços de página de um caderno, colando-os em outro, até formar paperoles* às vezes de dois metros.

Engajado na escritura, ergue-se a angústia dos impasses. Surgem as surpresas e a felicidade dos achados, contrabalançada pelo excesso de espera ou de impaciência que dói porque nos achamos sem rumo.

Os esboços que desembocam no texto publicado não são empurrados nem atraídos pela frase que sustenta sua composição. A frase é o resultado do choque das trajetórias.

A frase, que é o depois, recoloca o antes no seu lugar da criação. Isto é, não é necessariamente a datação dos fólhos que

* "Paperoles" são folhas manuscritas que Proust cortava e colava em outros cadernos (N. da E.).

comprovará o caminho das furcações, o acaso de um e de informações, um e esse conjunto, enfim, que n a outro da véspera.

Qualquer que seja a opção, há uma vontade ou um desconhecido pelo escritor crítico não tem acesso direto aos critérios, mas cuja lógica ele trata. Trata-se de um processo de

Ignorada pelo escritor, a ra como uma inteligência surge um atrator, surge de repente fados de Proust, por exemplo escritura. Posso dizer que já a primeira opção, sim, mas não

Sob o ponto de vista da opção, que a meu ver dá r de criação usado. O acaso é c já que as trajetórias se auto-c de *scriptor* do escritor, isto é, linguagem.

Pelo ponto de vista da psíquicas exigem a aliança de duas atitudes: a atitude feminina, isto é, gozo: a atitude masculina, isto é, ação, ambas movidas, enquanto a primeira opção, enquanto a primeira opção, qualquer que seja o seu nome, a função do escritor na comunidade, ou, em termos lacanianos, uma função dele um porta-voz dos anseios do lado, se uma das características da segunda opção é melhor!

A primeira opção é romântica, tutelar soprando aos poucos para crescer, não contando com a força da comunidade.

mo assim, as frases e palavras como marionetes, porque ainda o critor para corresponder a essa escritura. O antes explica a or-

strói aos poucos, ao acaso das as, dos terceiros, das cores, das vontade, nem poder superior, tentativa de adequação entre as trajetórias entram no que Prica em 1977, chamou de região, à mente, no qual as trajetórias to-organizam para produzir na m inicial gera a ordem.

o? Ou, em outras palavras, do r um de nós quando escreve? nde ir; os órgãos de fomento à xigem plano e projeto quando a ideia de uma catedral. Mas Flaubert trabalhava com a pá-o cortando pedaços de página outro, até formar paperoles* às

re-se a angústia dos impasses. ade dos achados, contrabalan- le impaciência que dói porque

m no texto publicado não são frase que sustenta sua compo- hoque das trajetórias.

coloca o antes no seu lugar da mente a datação dos fólhos que

ue Proust cortava e colava em outros ca-

comprovará o caminho da criação, mas são as numerosas bifurcações, o acaso de um detalhe que será explorado, o choque de informações, um elemento escrito há dois anos, todo esse conjunto, enfim, que ressurgirá de repente e se associará a outro da véspera.

Qualquer que seja a opção, a leitura dos manuscritos é um ganho. Há uma vontade ou um gozo, um traçado ou um plano desconhecido pelo escritor a reger a escritura; gozo ao qual o crítico não tem acesso diretamente senão através dos manuscritos, mas cuja lógica ele pode ver no estudo dos cadernos. Trata-se de um processo de criação inconsciente.

Ignorada pelo escritor, a frase que parece dirigir a escritura como uma inteligência superior, ou atrair a escritura como um atrator, surge de repente nos últimos cadernos datilografados de Proust, por exemplo. Mas, ela nem dirige nem atrai a escritura. Posso dizer que já estava na mente do escritor? Na primeira opção, sim, mas não na segunda.

Sob o ponto de vista da crítica genética, prefiro a segunda opção, que a meu ver dá mais inteligibilidade ao processo de criação usado. O acaso é controlado. Não há tanta perda, já que as trajetórias se auto-organizam e acentuam o papel de *scriptor* do escritor, isto é, de instrumento, e a serviço da linguagem.

Pelo ponto de vista da psicanálise, eu diria que as duas opções exigem a aliança de duas atitudes fundamentais quanto ao gozo: a atitude feminina, isto é, de escuta; e uma atitude masculina, ou de ação, ambas movidas pela pulsão de escrever. Entretanto, enquanto a primeira opção supõe a obediência a uma musa, qualquer que seja o seu nome, a segunda supõe uma inserção do escritor na comunidade local, nacional ou mundial, ou, em termos lacanianos, uma inserção no simbólico, o que faz dele um porta-voz dos anseios dessas comunidades. Por outro lado, se uma das características do inconsciente é a surpresa, a segunda opção é melhor!

A primeira opção é romântica, como se tivesse um anjo tutelar soprando aos poucos para o escritor o que ele deve escrever, não contando com a força da linguagem nem da cultura da comunidade.

A segunda opção, a meu ver, é mais condizente com o mundo de hoje, mundo laicizado que tem dificuldade de acreditar em deuses, anjos e até em musa inspiradora³⁰. O que vimos no manuscrito parece comprovar a teoria da auto-organização de Prigogine, que faz do escritor um *scriptor* a serviço da linguagem, ou corroborar a teoria de Lacan, que acentua, após muitas outras, a submissão do homem à linguagem. Nem dirigindo nem atraindo, a frase surge como um resultado, botando ordem na desordem dos rascunhos.

Além do mais, a segunda opção confirma:

1. sua adequação a recentes descobertas das ciências, a auto-organização de Prigogine, hipótese que funciona tanto na física quanto na biologia, na química e nas ciências cognitivas;
2. o método de leitura da prática analítica, o "só depois", o depois colocando a ordem no antes.

Com isso, saímos da ganga positivista do resultado (tal causa produz tal efeito) e do dilema entre necessidade determinística ou acaso, de Jacques Monod.

Concluindo, direi que a crítica genética, diferente da crítica literária sem manuscritos, não cria uma nova ciência, mas novas relações, adequadas aos tempos de hoje, com a filologia, a codicologia, a leitura ótica, a constituição do papel e da tinta, a teoria literária, a história literária, a linguística, a estilística e as ciências exatas.

Centralizadora, e circulando entre todos esses campos, a crítica genética, com sua leitura dos processos de criação, oferece ao crítico literário e artístico um novo campo promissor que, espero, animará novas gerações de estudiosos.

30 "Não existe escritura natural, não existe inspiração, não há nada que me ajude a produzir linguagem. A escritura é um ato cultural e unicamente cultural. Há uma só pesquisa sobre o poder da linguagem. Entre o mundo e o livro, há a cultura. [...]. O escritor produz a literatura [...] porque há a inspiração por trás dele, porque há uma força que o impele a escrever, porque ele é uma espécie de mago inspirado como o era Victor Hugo, mas, por fim, totalmente irresponsável". G. Perec, *Pouvoirs et limites du romancier français contemporain*, *Les Choses*, p. 156 e 161-162.

5. O que em um

Não sou arquivista no entanto, não queiras Rosa, Flaubert Freud, Barthes ou C lendo ou estudand contrei-me e me se não?, outro homen que ignorava possu palavras, a obra esc descobrir a cada leit

Não se trata ap minha inteligência e ramente, de sensaç aprofundar o que in insuspeitada acerca lhor ainda, trata-se c nhecido até então, p sensações que ele me

1 Seminário Internacior zação da Memória. Ses