

EM DEMANDA DA GÊNESE: UMA METODOLOGIA DE TRABALHO

Sônia Maria van Dijck Lima
USPB

Para Léopoldo Sédar Senghor (1989), "preservar os testemunhos da criação e do pensamento e tornar acessíveis à pesquisa internacional os manuscritos dos criadores intelectuais é um gesto de profundo civismo mediante o qual afirmamos nossa identidade e asseguramos a continuidade, a sobrevivência de nossa herança cultural. Tal herança não é um momento empoeirado, uma reminiscência erudita ou elitista, mas o espaço de um verdadeiro 'culto dos ancestrais' que fecunda e revigora o projeto das gerações que a recebem". Concepção semelhante à do escritor e estadista senegalês parece ter animado pesquisadores de vários países, renovando o interesse pelos documentos de arquivo. Cada vez mais, buscam-se dados que auxiliem a melhor compreensão das relações culturais e literárias e, principalmente, que iluminem o conhecimento da criação poética, pois muitas pesquisas propõem-se ao estudo da gênese do texto, segundo os postulados da Crítica Genética.

Não sendo propriamente uma teoria, a Crítica Genética ou Estudo da Gênese Textual traz uma orientação metodológica que exige o estabelecimento de uma nova perspectiva para investigação de manuscritos. Procura verificar, através dos documentos, os mecanismos da produção do discurso, a fim de elucidar os modos de proceder do autor e o processo que preside a escritura. Seu campo de atuação é o arquivo. Seu objetivo, o manuscrito. Seu instrumento, o prototexto, construído operacionalmente pelo pesquisador, a partir da organização, decifração, colação e transcrição dos documentos.

O principal interesse do crítico genético é tentar isolar as operações pelas quais o texto foi sendo construído. Assim, por exemplo, o estudo das rasuras de um documento constitui-se tarefa relevante nesse reencontro do texto em elaboração. O crítico genético, portanto, volta-se para o processo de produção e não para o produto alcançado, definido na forma de livro, disponível nas bibliotecas e livrarias. O estudioso da gênese textual não quer estabelecer o texto definitivo, nem persegue o texto ideal, fruto da "vontade do autor". Esse pesquisador investiga o texto em seu *vir a ser*. Detém-se, muitas vezes, na contemplação do provisório, nos movimentos alternativos de substituição, eliminação, acréscimo. O resultado desse trabalho, o texto (RE) estabelecido em sua gênese, revela fases de escritura, mostra o autor em seu fazer literário, na medida em que reconstitui os paradigmas visitados durante a aventura da criação poética.

Assim, a investigação, perscrutando os testemunhos documentais conservados nos arquivos (planos, rascunhos, originais de obras), permite o reencontro do

autor no curso de uma atividade por nós compreendida como luta contra o espaço branco da página a ser habitado por emoções, desejos, vitórias e derrotas, que se oferecerão ao leitor como elementos poéticos.

A adoção de uma tal orientação metodológica remeterá os estudos literários no Brasil a rumos até então apenas entrevistos no nosso contexto crítico-literário. Como disse Lilia Ledon da Silva (1987), depois de "quase duas décadas de incessantes atividades no ITEM/CNRS em Paris, três intensivos anos de pesquisa e divulgação no Brasil com a APML (Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário), não se pode dizer que a Crítica Genética seja, hoje, uma incógnita enquanto disciplina autônoma no campo das ciências humanas e mais especificamente nos setores da Crítica Literária e da LIngüística".

A que pontos nos levarão esses estudos "estamos longe de o saber e a crítica genética levanta hoje questões que vão balizar muito tempo ainda a marcha da pesquisa", como disse Louis Hay (1986). O mesmo estudioso, após sublinhar que a investigação genética não pode ser um interesse limitado à uma só instituição nem a um só país, afirmou que "seu destino vai depender de hoje em diante da dimensão internacional de nossos trabalhos, tanto é verdade que as questões que ela levanta são questões que se dirigem a nós todos" (1986). Participemos, então, da discussão, investigando procedimentos escriturais de autores da Literatura Brasileira.

Para conduzir nossas considerações, escolhemos Hermilo Borba Filho, pernambucano de Palmares (1917-1976), cuja produção se realiza em mais de um gênero. No seu arquivo, tomamos um conjunto de documentos que informam os antecedentes de seu último romance publicado, *Agá* (1974), a saber: um caderno de notas e quatro volumes contendo o texto de *Agá*. Considerando que "um prototexto é uma certa reconstituição do que precedeu um texto, estabelecido por um crítico com a ajuda de um método específico, para constituir o objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo", conforme lição de Jean Bellemin-Noël (1977), são esses cinco documentos que constituem o prototexto de *Agá*, tendo em vista as relações que mantêm entre si e com a obra publicada.

O caderno de notas possui três conjuntos de registros e só no primeiro deles os apontamentos se referem a *Agá* (ff. 1-35). Aí estão dados que informam um plano geral da obra e detalhes de partes; há referências quanto ao caráter de personagens e quanto à linguagem a ser adotada; há cópias de trechos de autores selecionados e notas de providências práticas a tomar, como correções e alterações a efetivar. A pluralidade de apontamentos levou-nos a considerar o manuscrito como *Caderno de anotações*; a denominação parece melhor abranger sua função e sua relação com *Agá* do que, por exemplo, *caderno de rascunho*, que poderia significar, quase que imediatamente, que houvesse apenas esquemas da obra e/ou esboços de trechos da narrativa.

Os quatro volumes com o texto de *Agá* estão datilografados, com rasuras feitas à mão. Esses documentos trazem colagens de recortes de jornal (o primeiro deles) e fotocópias de desenhos do artista pernambucano José Cláudio (o primeiro e o segundo documentos), como formas de composição do texto romanesco. Vale esclarecer que os desenhos foram solicitados ao artista plástico por Hermilo Borba

Filho em função de *Agá*. A colação mostrou tratar-se de quatro versões de *Agá*, elaboradas no período de maio de 1970 a outubro de 1972.

Tomando-se o *Caderno de anotações*, verifica-se que, desde muito cedo, uma das suas idéias era dar espaço a um conjunto de tipos ou personalidades, que viveriam os episódios na primeira parte da obra, e que seriam sujeitos de cada um dos capítulos, de acordo com o que lemos, por exemplo, na p.3 do Caderno de anotações¹:

[Cap. do Padre: ...]

A insistente referência à introdução de horóscopos (*Caderno*, ff. 7, 14, 31 e 33) mostra que o autor queria doze figuras. Nas ff. 2 e 3, surge uma primeira nominalização desses tipos e, em alguns casos, há pistas do caráter que assumiriam:

+ sério - sério ± sério

As personalidades ou figuras centrais de cada capítulo não foram selecionadas de uma só vez. Seus nomes surgem ao longo das anotações, em folhas distanciadas umas das outras por notas com outros significados, como as citações de autores. As doze figuras escolhidas no curso das anotações, e cujos capítulos estão desenvolvidos na 1ª versão de *Agá*, são as seguintes: embaixador, padre, dramaturgo, cronista social, proxeneta, guerrilheiro, o-morto-carregando-o-vivo, agente funerário, deputado, hermafrodita, ancião, lírico-trágico-cômico-pastoral. Esses doze capítulos são introduzidos por um texto de abertura, onde a personagem Hermilo faz a apresentação de seu caráter e anuncia o sentido pretendido da obra. A partir da 3ª versão de *AGÁ*, as doze personalidades reduzem-se a sete: embaixador, padre, guerrilheiro, agente funerário, deputado, hermafrodita, lírico-trágico-cômico-pastoral.

A segunda parte do romance é constituída por textos indicados em sua titulação como livros. No *Caderno de anotações*, vemos que, a princípio, eram cinco os livros pensados (f.14). Como textos independentes, ofereciam liberdade para que se jogasse com a titulação e conteúdos e, por isso, o autor não parece ter-se decidido facilmente acerca de seus títulos e matérias. Assim é que ele pensou num "livro das Confissões" dividido em dois. "1º" e "2º" (*Caderno*, f.14), que trataria de assunto regional ou da História (*Caderno*, f.19), enquanto o "Livro dos Mortos", de início estaria inspirado no Egito (*Caderno*, f.19) sem outras indicações. Acontece que o "Livro das Confissões" se transformou, passando a tematizar os sete pecados capitais, e o "Livro dos Mortos", buscando a História, tem seus heróis, SÓ BRASILEIROS (assim no manuscrito), citados nas ff. 24 e 28 do Caderno de anotações, o que não significa abandono do modelo recolhido na cultura egípcia. Na 1ª versão de *AGÁ*, passam a ser quatro os livros: "Livros dos Mortos", "Livro dos Conhecimentos Gerais", "Livro das Mutações", "Livro das Confissões". Desde a 3ª versão, a

¹ Nas citações do prototexto hermiliano, usamos [] para indicar rasura; *ileg.* significa *ilegível*. Por interesse em confirmar a datação dos documentos, temos mantido os acentos gráficos empregados por HBF, que são de acordo com a ortografia anterior à reforma de 1971.

segunda parte de *Agá* compõe-se dos seguintes livros: "O Livro dos Mortos", "O Livro das Mutações", "O Livro das Confissões".

Ler o Caderno de anotações e encontrar, nos apontamentos, um planejamento de *Agá* não nos deve levar à conclusão de que o projeto da obra se fez como um momento estanque em relação à construção do texto ficcional. Se é verdade que o Caderno testemunha uma fase de trabalho – o plano; é verdade também que entre esse documento e os demais há uma forte solidariedade, num jogo marcado pelos reajustes em demanda do objetivo comum a todos: a obra. Mais do que atestar a preparação do romance, o Caderno traduz um método de trabalho, no qual plano e escritura se relacionam dialeticamente, na medida que a escritura supera as orientações dos apontamentos tomados, cumprindo-os, descumprindo-os, alterando-os.

Os documentos indicam que o modo de proceder de Hermilo Borba Filho exigia leituras do texto escrito parcial e totalmente; leituras que, muitas vezes, o levavam a lançar no Caderno de anotações um discurso sobre o texto, como medida de orientação do trabalho em curso. Assim, temos no Caderno notas de ações práticas como:

- 8 - Introduzir Entrevista em EU,
Cronista Social.....
 - 12 - Datilografar
 - 13 - Corrigir datilografia
- (f.14)

Essas situações ligam-se diretamente ao autor como sujeito envolvido na carpintaria da obra. Tais anotações não se fazem de uma só vez; distribuem-se pelo Caderno, alternando-se com materiais destinados à ficção. Também o autor indicou suas relações com a escritura e impôs-se personagem da aventura da criação literária, a ponto de se projetar na ficção nesse sentido, destacamos a anotação da f.7 do caderno, onde o possessivo *minhas* é flagrante da intimidade entre o autor e discurso ficcional e da contaminação romanesca sofrida pelo documento não ficcional que é o Caderno:

- 4 - Uniformizar as minhas várias
mulheres para [ileg.] Eva

Apontamentos como:

- [6 Aliviar os palavrões]
- [7 Aliviar as cenas pornográficas]
- [8 Aliviar o mau gosto]

(Caderno, f.31)

provocam uma certa reflexão; como poderiam ser pensadas tais providências se as situações do texto não despertassem as necessidades salientadas? Dificilmente significam puras premonições; os excessos apontados precisam antes ser cometidos

para que se planeje seu "alívio". Logo, havia texto com certas demasias (segundo o senso crítico do autor) no momento da anotação no Caderno; são inúmeras na 1ª versão de AGÁ confirmando o cumprimento desses tópicos.

Não descartamos a possibilidade de que o autor tenha uma concepção da estrutura virtual de sua obra. Mas os documentos informam ao pesquisador a realização e não a virtualidade. No caso em estudo, vemos que o projeto se foi completando à medida que a obra crescia, atualizava-se. Por isso o "Esquema Geral" surge na f.19 do Caderno, ainda que não mostre integralmente a organização completa da obra, pois certas partes já estavam esquematizadas em folhas anteriores e outras seriam definidas com mais clareza adiante. O fato é que o *Caderno de anotações* funcionou como instrumento regulador do trabalho de criação, guardando o planejamento e uma orientação da escritura, além de adquirir uma nuance ficcional ("... minhas várias mulheres ..."). Mas, se o Caderno não se limita ao projeto da obra, nem tudo o que foi planejado nesse documento alcançou realização no texto ficcional. Por outro lado, *Agá*, em todas as versões e na publicação, traz elementos que não estão registrados no Caderno.

Conforme Philippe Willemart (1986), a lição do prototexto põe em cena o autor-"scriptor" e o autor-leitor. Nos documentos que consultamos, o "scriptor", a partir de um mínimo de plano, lança-se à atividade de escrever, retomando o plano para completá-lo, ajustá-lo, segundo as necessidades surgidas na escritura, e anotando ações que deve cumprir na organização de sua tarefa como "scriptor" (corrigir, introduzir horóscopo, etc). Mas envolvido na criação, o autor-"scriptor" afasta-se do planejamento, obedece a imposições da escritura, que ultrapassa as anotações iniciais: introduz elementos não previstos, abandona outros anotados preparatoriamente.

O autor-leitor, voltado para seu próprio texto, acompanha o processo de escritura e dita decisões sugeridas pela leitura: "Aliviar as cenas pornográficas", por exemplo. Por isso, o trabalho de passar a limpo o texto, depois de sucessivas leituras testemunhadas pelas inúmeras rasuras e expurgos, não se limita à tarefa de datilografar mecanicamente o texto; a nova datilografia gera uma nova versão, graças a outras alterações surgidas. O autor-"scriptor" e o autor-leitor continuam em cena.

Situação exemplar desse jogo entre plano e escritura, entre "scriptor" e leitor encontramos no prototexto hermiliano. Sem que constasse no Caderno qualquer referência, surge na 1ª versão de AGÁ uma longa exposição acerca do teatro chinês, como parte do delírio de uma personagem. Na passagem da terceira para a quarta fase de escritura, o autor LÊ a possibilidade de alteração do discurso e explora-a de forma a atualizar uma modificação temática no trecho. Vejamos:

3ª versão de AGÁ

Mao Tsé Tung me espera. Êle ficou de me explicar muita coisa que me tem intrigado neste últimos anos. Ninguém melhor do que Mao para explicar as coisas. O assunto é da mais alta importância. Trata-se de desvendar as origens do teatro chinês. (...) Diz-se que o teatro chinês nasceu da dança e do canto (...). O ator-cantor se encarregava das passagens escritas em verso e não havia distinção entre tragédia e comédia. Mas que é que você tem? Está com medo de alguma coisa? Não, não

fique aí, afastada. Venha para cá. Sim, assim, abraçada comigo. E preste atenção. Os assuntos giravam em torno da bondade filial, vícios, fraquezas nacionais, corrupção oficial, inobservância das leis. O imperador – deus ex-machina – muitas vezes surgia para solucionar um conflito. As cenas violentas eram muito freqüentes, especialmente o suicídio, considerado um costume honroso. (f. 223-225).

4ª versão de AGÁ

Mao Tsé-Tung me espera. Ele ficou de me explicar muita coisa que me tem intrigado nestes últimos anos. O assunto é da mais alta importância. Mas que é que você tem? Está com medo de alguma coisa? Não, não fique aí afastada. Venha para cá. Sim, assim, abraçada comigo. E preste atenção. Quero saber porque lá ainda existem bondade filial, vícios, fraquezas nacionais, corrupção nacional, inobservância das leis, ele, o deus ex-machina, surgindo para solucionar os conflitos. Por outro lado, as histórias de amor são raras e o fanatismo vai até ao absurdo. As cenas violentas são muito freqüentes, especialmente o suicídio, considerado um costume honroso. (f. 170).

Para Louis Hay (1986), existem dois tipos de escritura: uma que se faz partindo de um programa e outra que se revela num processo. Depois de considerar o "caráter fortemente prospectivo e controlado" da escritura programada, esse pesquisador refere-se ao testemunho de manuscritos comprobatórios da "realidade de um processo genético que ignora tanto as estratégias programadas quanto os detalhes de planificação", cumprindo-se substancialmente num trabalho constante de escritura. No entanto, sublinha que entre esses pólos da escritura – programa e processo – há "um certo número de formas intermediárias e esta constatação é interessante por si mesma uma vez que dá acesso a uma descrição tipológica dos processos de gênese".

Como tivemos ocasião de verificar, em seu atelier, o autor nem sempre vive uma fase preparatória distanciada da escritura. Ainda que, didaticamente, procuremos ler no conjunto de documentos dados relativos a um projeto de obra e aspectos que falam mais diretamente da realização da escritura, o mais acertado é compreender que, para o autor, preparação e escritura podem ocorrer de forma simultânea, sendo a variedade de procedimentos ditada pela dinâmica da atividade. Fato é que a criação romanesca não exclui de sua gênese um plano, até mesmo para ser modificado no processo. Por outro lado, se a escritura escolhe seus próprios caminhos fugindo ao planejado, o autor não declina de seu papel de "scriptor" nem de seu papel de leitor; sua presença pode, perfeitamente, ser reencontrada nos apontamentos que traduzem um controle da atividade criativa, nas modificações, correções e expurgos.

Voltando à tipologia sugerida por Louis Hay, entendemos que a escritura hemiliana se realiza combinando os dois expedientes, ou seja, é programada no processo, na permanente relação entre autor-"scriptor", autor-leitor e dinâmica da escritura.

A pesquisa genética, invadindo o silêncio dos arquivos deixa patente que a criação resulta mesmo de planejamento, dinâmica de uma atividade, trabalho, controle crítico exercido pelo próprio autor, influências culturais, relações transtex-

tuais, etc., num jogo em que se defrontam autor-"scriptor" e autor-leitor. Não se pretende, porém, diminuir o valor da obra publicada ou invalidar a leitura dos elementos agenciadores do texto feita por aqueles que elegem o livro como corpus. Para o estudioso da gênese textual, rever o autor selecionando e organizando materiais a fim de engendrar um universo, cujo único alicerce é a estrutura do discurso poético, contribui para definir a criação literária em sua dimensão histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BORBA FILHO, Hermilo. *Prototexto de Agá*. Estabelecimento do texto por Sônia Maria van Dijck Lima. Fonte: Arquivo HBF. Recife.
2. _____. *Agá*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
3. BELLEMIN-NÔEL, Jean. "Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte". *LITTÉRATURE; genèse du texte*, Paris, Larousse, n. 28, déc. 1977, p. 3-18.
4. HAY, Louis. "Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature". In *I ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: O MANUSCRITO MODERNO E AS EDIÇÕES*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1985. *Anais*. São Paulo, 1986, p. 129-147.
5. SENGHOR, Léopold Sédar. *A palavra escrita... uma frágil herança*. Trad. Clóvis Alberto Mendes de Moraes. *O CORREIO: manuscritos modernos*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; UNESCO, ano 17, jul. 1989, p. 4.
6. SILVA, Lília Ledon da. "A prática de uma prática". *BOLETIM DA APML*, São Paulo, Associação de pesquisadores do Manuscrito Literário, n. 6, mar. 1988, p. 7-11.
7. LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Gênese de uma poética da transtextualidade: apresentação do discurso hermiliano*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989. Tese de doutorado. Inédito em livro.
8. WILLMART, Philippe. "O autor não morreu". *FOLHA DE S. PAULO*, São Paulo, 3 ago. 1986, p. 10-11. *FOLHETIM*.
9. _____. "Conceitos de manuscritologia". *FOLHA DE S. PAULO*, São Paulo, 5 fev. 1988, p. 2-3. *FOLHETIM*.
