

ISSN 1415-4498

*m*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA *13*


ANNA BLUME

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO
manuscrito
L I T E R Á R I O

mANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

SÃO PAULO – JANEIRO de 2005

<http://utopia.com.br/apml>

<http://www.fflch.usp/dlm/napcg>

Conselho Editorial

ALMUTH GRÉSILLON

AMÁLIO PINHEIRO

JULIO CASTAÑON

RAUL ANTELO

ROBERTO BRANDÃO

WILLI BOLLE

YEDDA DIAS LIMA

Editoria Científica

CECILIA ALMEIDA SALLES

PHILIPPE WILLEMART

SÔNIA M. VAN DIJCK LIMA

TELÊ ANCONA LOPEZ

Diretoria Editorial

CECILIA ALMEIDA SALLES

Projeto Gráfico e Capa

LUCIANO GUIMARÃES E DENISE PAIERO

Ilustração de capa

PARTITURA DE VITOR KISIL

Paginação

RAI LOPES

Editor Responsável

JOSÉ ROBERTO BARRETO (Mtb 21 287)

Revisão Especializada

MARLENE GOMES MENDES

Vendas

Annablume Editora e Comunicação Ltda.

Rua Padre Carvalho, 275 – Pinheiros

05427-100 – São Paulo – SP

Fone/Fax: (011) 3812-6764

<http://www.annablume.com.br>

SUMÁRIO

EDITORIAL7
CECILIA ALMEIDA SALLES

DEPOIMENTO DO ESCRITOR ANTÔNIO CALLADO9

ARTIGOS

DA CRÍTICA DO PROCESSO À CRÍTICA AO PROCESSO 43
CLÁUDIA AMIGO PINO

A VISÃO EXISTENCIALISTA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA POR
JEAN-PAUL SARTRE 73
KLEBER PEREIRA DOS SANTOS

POR UMA EPOPÉIA DO PROVISÓRIO: O LUGAR DOS CADERNOS
NA RELAÇÃO ENTRE PAUL VALÉRY E A HISTÓRIA 95
ROBERTO ZULAR

UMA TEORIA EM CONSTRUÇÃO: FREUD E A CRIAÇÃO
ARTÍSTICA 105
SYLVIA RIBEIRO FERNANDES

A “LENDA DA FARINHA”: RELATOS ORAIS DE UMA MESMA
TRAMA TECENDO UM GRANDE TEXTO DA CULTURA EM
PROCESSO 135
MARCIO HONORIO DE GODOY

A CONSTRUÇÃO DO CORPO GROTESCO NOS MARIONETES DE ÁLVARO APOCALIPSE	161
CRISTIANE MIRYAM DRUMOND DE BRITO	
DESVENDANDO UM LABIRINTO: AS "TRADUÇÕES" DE RINA SARA VIRGILITO	181
SERGIO ROMANELLI	
MANUSCRITOS: FONTE DE PESQUISA PARA A TRADUÇÃO E A CRÍTICA LITERÁRIA	195
CRISTIANE GRANDO	
<i>POEM E NORTH HAVEN: A TRAJETÓRIA INTERSEMIÓTICA DE UMA POESIA/PINTURA NO PROJETO ARTÍSTICO DE ELIZABETH BISHOP</i>	207
ATHINÁ ARCADINOS LEITE	
THE NORTH OF BRAZIL IN BISHOP'S WORK	223
SÍLVIA MARIA GUERRA ANASTÁCIO JAQUELINE DA SILVA BARBOSA	
A PRESENÇA DO EXPRESSIONISMO EM <i>PAULICÉIA DESVAIRADA</i>	253
ROSÂNGELA ASCHE DE PAULA	
OTTO LARA RESENDE E SEU ROMANCE INACABADO	269
FLÁVIA DE OLIVEIRA NUNES	
ESTA DISCÓRDIA LATENTE QUE REINA NO CORAÇÃO DE CADA POEMA: A CONTRADIÇÃO, PRINCÍPIO CRIADOR NOS MANUSCRITOS DE SAINT-JOHN PERSE	293
ESA CHRISTINE HARTMANN	

DA CRÍTICA DO PROCESSO À CRÍTICA AO PROCESSO¹

CLAUDIA AMIGO PINO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

RESUMO

O artigo tem como objetivo discutir a interpretação em crítica genética. São inúmeros os trabalhos de geneticistas criticados pelo fato de conterem muita descrição do material e pouca interpretação. A explicação para esse fato é a princípio prática: dada a quantidade e heterogeneidade de material com o qual devemos lidar, resta-nos muito pouco tempo de pesquisa para refletir sobre o que ele nos propõe. Defendemos aqui que esta explicação oculta o verdadeiro problema interpretativo da disciplina: a valorização do processo. O potencial crítico dos estudos genéticos encontra-se na valorização daquilo que é avesso ao processo: a parada, a pausa, o silêncio, a tensão. Para

1. Este trabalho corresponde a uma das etapas iniciais da elaboração do livro *Introdução à interpretação em crítica genética*, escrito em co-autoria com Roberto Zular. Uma versão muito inicial deste artigo foi apresentada durante o encontro do GT de Crítica Genética da Anpoll, em Maceió, em 2004.

mostrar as potencialidades dessa nova abordagem, valemo-nos aqui dos conceitos de espaço da criação, rasura e relação.

RÉSUMÉ

L'article a pour but de mettre en question l'interprétation en critique génétique. Les travaux génétiques sont souvent critiqués pour l'abondance de descriptions et le peu d'interprétation. L'explication pour ce fait est en principe pratique : étant donné la quantité et l'hétérogénéité du matériel sur lequel on doit travailler, il reste très peu de temps pour réfléchir sur ce qu'il nous propose. On soutient ici que cette explication voile le vrai problème interprétatif de la discipline : la mise en valeur du processus. Le potentiel critique des études génétiques se trouve dans la mise en valeur de ce qui est contraire au processus: l'arrêt, la pause, le silence, la tension. Pour montrer les potentialités de cette nouvelle approche, nous nous valons ici de notions d'espace de la création, de la rature et de la relation.

ABSTRACT

This article aims at discussing the interpretation in Genetic Criticism. An amount of works on genetic criticism has been severely criticized, in reason of containing lots of description of the material and a very few interpretative work. In fact, the explanation for this event is practical: considering the quantity and the heterogeneity of the material, we notice there is still a very few time to reflect what this material finally proposes us. Here we sustain that this explanation covers up the true interpretative problem of discipline: the importance of the process. The critical potential of genetic studies is found in the importance of what is opposite to process: the layover, the pause, the silence, the tension. In order to discuss the potentialities of this new approach, it's worthwhile to take into account the concepts of space, erasure and relationship.

1. INTRODUÇÃO

Não há palavra mais amada entre os geneticistas que "processo". Objeto de estudos da disciplina: todas as tardes decifrando as rasuras, classificando fólios, elaborando hipóteses voltam-se para ele. Um processo com sobrenome: "processo de criação", de um determinada obra, de um escritor, de um grupo literário.

A palavra é tão estimada entre os geneticistas porque coloca a disciplina dentro do contexto na qual ela nasceu: a suposta revolução pós-estruturalista, que deslocou o foco de análise do texto para o processo de escritura.

O século XX na crítica francesa, na qual surge a crítica genética, esteve marcado especialmente pelo foco no estudo do texto literário, inaugurado pelos escritos de Marcel Proust. Antes disso, a crítica literária centrava-se no estudo do autor, ou, no final do século XIX, nas condições sociais que teriam determinado a sua obra. Uma vez que Proust levanta a bandeira do estudo do texto como objeto estético independente do seu criador ou do grupo social no qual ele surgiu, é necessário definir quais seriam as características próprias do texto literário.

Em um princípio, a crítica centrou-se no nível da frase, no que se convencionava chamar de "estilo" para depois ampliar o seu domínio para o funcionamento da narrativa (foco narrativo, estruturas fixas de gêneros, tipologia de personagens, tempo e espaço, etc.) e da estrutura poética (imagens, fonemas, ritmo). O estudo do texto atingiu seu auge durante o estruturalismo francês (década de 60), a tal ponto que Roland Barthes chega a propor a existência de uma "ciência da literatura":

Não poderá ser uma ciência de conteúdos (sobre os quais somente a ciência histórica mais rígida poderia exercer uma autoridade), mas uma ciência das condições dos conteúdos, ou seja, das formas: o que interessará serão as variações de sentidos engendrados e, se possível, engendráveis, pelas obras: ela não interpretará os símbolos, somente a sua

polivalência; em uma palavra, seu objeto não serão mais os sentidos plenos da obra, mas, ao contrário, o sentido vazio que os sustenta. (Barthes, 1966, p. 57)

É justamente entre os fundadores dessa nova ciência que começa a surgir uma certa dissidência ao império do texto. Por exemplo, Gérard Genette no seu *O discurso da narrativa* percorre todas as categorias narrativas (voz, tempo, modalização, etc.) para chegar à conclusão de que o que caracteriza a obra de Proust é a fuga da categorização. Já Tzvetan Todorov, célebre por ter escrito *As estruturas narrativas*, no qual define estruturas de ações que se repetem na literatura como um todo, decide mergulhar na redescoberta da obra de Mikhail Bakhtin, que se centra não na obra, mas no diálogo entre os textos, os leitores e a cultura. É também essa a atitude de Julia Kristeva, cujos primeiros escritos tentam elaborar matemas para definir o romance, e que depois proporá entender a obra como um processo de significância. Assim, entre os próprios defensores mais rígidos do estruturalismo, surge a idéia de deslocar o objeto dos estudos literários de uma noção estática do texto, para uma noção dinâmica de processo, que também receberá o nome de escritura.

Esse deslocamento estruturalista coincide com o movimento de Maio de 68. Os estudantes saem às ruas dispostos a pedir o impossível: uma revolução operária. Apesar das conquistas sociais, a verdadeira revolução não aconteceu no governo, mas nas universidades. A história da luta de classes e o pensamento marxista infiltram-se na noção de estrutura e ajudam a criar uma estrutura em movimento, em busca constante de uma corporeidade impossível. A busca frustrada de um impossível permeia toda a teoria pós-estruturalista.²

2. Porém, não podemos afirmar que esta concepção dinâmica do texto literário tenha sido determinada pelo fracasso da revolução estudantil. É verdade que os pensadores estruturalistas começam a optar pelo estudo do processo principalmente após o ano de 1968, mas antes alguns pensadores – à margem da moda “estruturalista” – já tinham começado essa reflexão, como veremos a seguir, em nossa breve peregrinação pelas críticas do processo.

Essa frustração constante não impediu os críticos desse período de serem extremamente prolíferos. As teorias em torno da busca impossível reuniram diferentes áreas do conhecimento, como lingüística, psicanálise, biologia, antropologia, sociologia e inclusive as ciências exatas, como a física quântica, e deram origem a obras que até hoje são referência obrigatória para os pensadores em literatura. É o caso dos escritos de Jacques Derrida, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Henri Meschonnic e os já citados Julia Kristeva e Tzvetan Todorov, para citar alguns.

Apesar de serem muito citados, as obras destes pensadores colocaram, e não deixam de colocar, um grande problema para a crítica literária. Se o texto em si não tem valor, e o valor está no movimento, como analisar o movimento? As categorias de narrador, personagens, estrutura da narrativa, nos quais o estudo da teoria literária ainda se centra, perdem relevância. É nesse ponto que entra a crítica genética.

A nova disciplina, que surgiu exatamente no ano de 1968, propõe um material específico para estudar o movimento: os manuscritos. É a solução ideal: a crítica literária, que vinha perdendo especificidade com o pensamento pós-estruturalista, encontra nestes documentos a maneira de aliar uma teoria de bases sólidas e em vigência no meio intelectual, com o estudo "científico" de um material não só concreto, mas também inédito.

No entanto, esta solução carrega uma grave contradição: ao lidar com os manuscritos, a crítica genética criou uma outra noção de processo, que entra em choque com os principais teóricos pós-estruturalistas e inclusive com a estética da qual eles fazem parte. Talvez por essa razão, a crítica genética e a teoria literária tenham se tornado um casamento moderno demais, no qual a afinidade é supostamente extrema, mas a convivência é mínima. Em repetidas ocasiões, a crítica genética reclama o seu parentesco com a teoria, mas na prática seus textos fazem pouco além de descrever dossiês e elaborar hipóteses sobre o processo de criação.

Para entender o que poderia ser uma interpretação em crítica genética, é necessário criar um diálogo entre as duas disciplinas e, portanto, enfrentar o seu choque. Para isso, propomos neste artigo, em primeiro lugar, abordar o processo proposto pela crítica genética, em segundo lugar, abordar o processo proposto pela teoria literária e finalmente caminhar para um diálogo entre as duas disciplinas, que permita criar bases para uma interpretação em crítica genética.

2. A CRÍTICA DO PROCESSO

Construção. Para Almuth Grésillon, uma das fundadoras da crítica genética, o suposto "processo de criação" é principalmente um processo de leitura, e não de um autor, mas do geneticista. Os manuscritos não constituem em si um processo: é na leitura desses documentos que um processo será construído.

Ao levantar as tarefas de um geneticista no seu livro *Éléments de critique génétique* (leitura obrigatória para os novos pesquisadores na área), Grésillon deixa claro a relevância do papel da construção. Segundo a autora, o trabalho do geneticista teria duas partes: a primeira consistiria em dar a ver (reunir os manuscritos, classificar, decifrar, transcrever e editar) e a segunda parte, que não seria necessariamente consecutiva, mas muitas vezes paralela à primeira, consistiria em construir hipóteses sobre o caminho percorrido pela escritura (identificação de rasuras, acréscimos, e formação de conjeturas sobre as operações mentais subjacentes) (Grésillon 1993, p. 15).

É interessante perceber que, no Brasil, Cecília Almeida Salles, no seu livro *Crítica genética. Uma (nova) introdução* dá aparentemente menos importância ao papel da reconstrução. Para a pesquisadora, o objetivo da crítica genética não é somente refazer, mas "discutir" e "compreender" o processo (Salles, 2000).

Sucessão. Como toda leitura, essa construção se dará a partir de um trabalho, que Grésillon define como uma tradução dos indícios espaciais em indícios temporais. Tentemos entender

mais o que significa esta "tradução". Mesmo se às vezes encontramos versões manuscritas limpas de muitos textos, em geral os documentos se dão ao pesquisador de forma muito diferente à de uma página publicada. No lugar da sucessão de palavras em uma linha, da sucessão de linhas em uma página e da sucessão de páginas em um livro, podemos encontrar em um manuscrito uma palavra em um canto da página, um parágrafo em um outro canto, acompanhados de outros registros, como flechas e desenhos. É muito comum também encontrar manuscritos em que cada um desses registros se apresenta em cores diferentes, inclusive com letras diferentes. No nível da frase, ou da própria palavra, esta heterogeneidade também está presente na figura da rasura. Assim, no lugar de uma única palavra em uma seqüência, podemos encontrar várias, sobrepostas, tachadas, grifadas.

O manuscrito, assim, não se apresenta como uma seqüência, mas como um espaço heterogêneo, no qual diversos tempos convivem e dialogam entre si. A tarefa do geneticista seria tentar colocar esses tempos dispersos no espaço em uma ordem temporal - não uma ordem perfeita, não uma cadeia indestrutível - mas em um movimento com direção.

Tendência. O processo então não é dado, é construído, e consiste na criação de uma seqüência ou cronologia, com um sentido determinado, como afirma Grésillon:

Se o objetivo da leitura "normal" consiste em compreender um escrito, o da leitura de um manuscrito consiste em compreender a gênese de uma escritura, ou melhor, em reconstituir a partir de uma organização espacial a cronologia e o sentido das operações (Grésillon 1993b, p. 149).

No seu livro *Gesto inacabado*, Cecília Salles desenvolve mais o que seria esse sentido das operações, que ela chama de tendência. Vários artistas teriam já apontado que ao escrever, desenhar ou esboçar, há um elemento direcionador do processo, que não é claro nem consciente:

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel à sua vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. "No começo minha idéia é vaga. Só se torna visível por força do trabalho" (Maillol) (Salles 1998, p. 29).

Mas como o pesquisador pode identificar nesse trajeto uma tendência que os próprios artistas consideram vaga? Porque essa identificação se faz *a posteriori*, ou seja, quando a obra já está acabada. A primeira versão que lemos de um manuscrito é sempre a obra final (afinal, só vamos estudar um manuscrito porque somos seduzidos inicialmente por uma obra publicada). Todas as leituras que fizermos das diferentes versões de um poema, e as construções criadas a partir dessa leitura, serão feitas a partir desse olhar inicial da obra final. Assim, a procura de uma tendência vaga neste processo estará ligada à leitura bem concreta do livro publicado.

Coloca-se outro problema quando devemos procurar uma tendência em textos inacabados, não publicados em vida, que não apresentam uma versão final. Não é impossível chegar a certas linhas a partir da observação de cada escolha, de cada rasura. Mas esse trabalho normalmente é feito de forma paralela a outro: observar, na obra anterior do escritor, quais são as escolhas mais comuns, o que distingue o seu traço autoral. O cruzamento dessas duas tarefas ajudará a apontar uma tendência.

O estudo de obras inacabadas tem colocado uma outra questão, que também divide os pesquisadores franceses dos brasileiros. Ao lidar com obras que não foram publicadas em vida pelo autor é natural se perguntar pelo alcance ético dessa escolha. É válido trabalhar e dar a ver uma obra que o autor engavetou, não pôde concluir, que enfim, não corresponde à estética que ele procurava? Uma das respostas dadas a essa

pergunta - que sem dúvida tem muitas outras respostas - poderia ser descrita da seguinte forma: "o valor não estaria na última versão, mas no processo de criação".

Almuth Grésillon, no artigo citado, deixa claro que a reconstituição da gênese deve ser considerada um objeto científico. Apesar de reconhecer que um manuscrito pode até encantar pela sua beleza, o processo no qual ele está inserido deve ser encarado não como uma obra de arte, mas como um objeto intelectual.

Para Cecília Salles, o manuscrito em si não é portador de uma beleza particular: é o próprio processo que deve ser encarado como um objeto estético: "Há mais beleza na seqüência de momentos hipotéticos e só aparentemente definitivos do que em cada um desses instantes paralisados" (Salles 1998: 46-7).

Esta posição exige o geneticista de um grande problema e ao mesmo tempo cria um outro. Por um lado, ela o protege de considerar uma versão inicial de um romance como "uma obra de arte". Assim, a crítica genética aparentemente respeitaria as decisões "autorais" de publicar esta ou aquela versão e não cairia no "erro" apontado muitas vezes de dar um valor estético àquilo que o autor não assinaria. Por outro lado, essa posição gera um grande impasse: se o processo não é dado, é construído pelo geneticista, a sua beleza então também será construída pelo pesquisador. A teoria elaborada para proteger o autor é, na verdade, um certo tiro nas suas costas. O próprio pesquisador torna-se o sujeito e o objeto da crítica genética.³

3. Em certa medida, também é possível chegar a essas conclusões na crítica literária. Afinal, se considerarmos que a obra é o efeito que ela produz no leitor, como muitos já defenderam, estaremos também considerando o crítico como o sujeito e o objeto da crítica literária. Porém essa posição é assumida e o objeto de estudo passam a ser os dispositivos do texto que produzem efeitos no leitor. Esse ainda não é o caso do estudo dos manuscritos: os geneticistas ainda não se concentraram em estudar os dispositivos do manuscrito que criam efeitos no leitor. Talvez para isso fosse necessária uma postura muito mais radical em relação ao valor estético dos manuscritos, que iria contra a valorização do autor e dos acervos que acompanha o desenvolvimento da crítica genética.

Este impasse no qual a crítica genética se encontra encurralada deve-se em grande parte a uma visão historicista e anacrônica do conceito de processo. Ao mesmo tempo em que a disciplina tem defendido uma visão seqüencial do processo de criação, a crítica literária tem desenvolvido uma visão de processo se não oposta, pelo menos com muitos elementos diferentes. Ao confrontar esta visão de processo ao estudo dos manuscritos, acreditamos poder chegar a uma proposta de interpretação crítica que considere a criação como um objeto estético, mas exatamente no que ela resiste à tentativa de ordenação cronológica do pesquisador.

3. O PROCESSO DA CRÍTICA LITERÁRIA

Destruição. Em *Le livre à venir*, de 1959, Maurice Blanchot refere-se ao projeto inacabado "Le livre", de Mallarmé. Este projeto seria uma espécie de livro-acontecimento, que deveria ser dramatizado e dançado em lugares diferentes. Ele só teria sentido como ação, na qual o público fosse integrado. Do projeto original, conservam-se apenas algumas contas e esboços de Mallarmé, não se sabe ao certo como ele seria. Mas Blanchot utiliza as poucas anotações sobre o assunto para pensar como deve ser o "livro por vir", a literatura que ainda deve ser escrita.

No começo do texto, o crítico afirma: "O livro que é o Livro é um livro entre outros. É um livro numeroso, que se multiplica como em si mesmo por um movimento que lhe é próprio" (Blanchot 1959: 330). Desta forma, vemos que a definição de livro da qual ele parte é "livro enquanto movimento", ou seja, enquanto processo de desdobramento em outros livros. Mas tentemos entender melhor esse movimento. Pouco depois, ao tentar explicar porque o livro de Mallarmé não seria uma Bíblia, ou seja, não seria uma transposição para as palavras da natureza (como queriam os românticos), Blanchot tenta explicar a origem deste movimento:

A natureza se transpõe pela palavra no movimento rítmico que a faz desaparecer, incessantemente e indefinidamente; e o poeta, pelo fato de falar poeticamente, desaparece nessa palavra e torna-se o próprio desaparecimento que se completa nessa fala, a única iniciadora e princípio: fonte. (Blanchot 1959, p. 333).

Já sabíamos então que o "ponto de chegada" desse processo, para Blanchot, era um desdobramento infinito em outros livros. Agora conhecemos o "ponto de partida", ou "fonte", como ele mesmo diz: a própria fala. Assim, o livro é um movimento que começa no próprio ato de se movimentar e faz desaparecer qualquer ponto de referência inicial, como a idéia do autor, ou o objeto no mundo a ser representado (a mulher amada, a cidade, a flor, a estrela, etc). Ao se transformar em fala, a natureza não é representada, ela é transformada, infinitamente.

Assim, para Blanchot, podemos afirmar então que o processo desta literatura por vir é um movimento que não apresenta pontos de partida ou chegada, e se caracteriza pelo fato de destruir as referências iniciais e criar não só novas significações, mas novos mundos, a cada instante.

Na mesma linha de Blanchot, podemos incluir os trabalhos do filósofo Jacques Derrida. Na sua famosa conferência de 1966 "Freud e a cena da escritura", Derrida defende que o sujeito freudiano não deve ser encarado como uma substância, uma essência, mas como um traço em constante desaparecimento. Tentemos entender melhor este traço. Apesar da palavra usada, não o podemos pensar como uma linha. Podemos apontar a existência de um sujeito uma vez que este investe no mundo e deixa um rastro, uma escrita. Porém, não podemos definir o sujeito a partir de um único rastro, o que seria semelhante a definir um romance por uma única frase, digamos, do início do livro. O sujeito se constitui a partir da criação de diferenças entre os seus diversos rastros, o que Derrida chama de traço.

Esse traço está em constante desaparecimento porque, a cada nova investida, o rastro anterior desaparece, embora

continue como diferença. Seguindo com o nosso exemplo da leitura, imaginemos que, no início de um livro, tenhamos a expectativa de que uma determinada personagem será o herói do romance. Algumas páginas depois, essa personagem viaje para o outro lado do mundo e desapareça. O rastro da nossa leitura então deverá ser totalmente outro e apagar o anterior. No entanto, essa expectativa inicial continuará como diferença e esperaremos durante a leitura a volta dessa personagem.

Pensar o sujeito como traço produz um distanciamento da idéia de essência, como já dissemos. Desta forma, já não seria possível pensar que uma determinada metáfora, na leitura, remeteria a um determinado significado. Não há um significado secundário, profundo, que possa ser definido a partir de uma primeira leitura, porque não há significados estáticos, somente um traço em constate destruição de si mesmo. Derrida chega inclusive a propor que se inaugure um campo novo nos estudos literários a partir desta nova concepção de sujeito:

... apesar de algumas tentativas de Freud e de alguns dos seus sucessores, uma psicanálise da literatura respeitadora da originalidade do significante literário ainda não foi iniciada e isso não aconteceu certamente por acaso. Até agora apenas se fez a análise dos significados literários, isto é, não-literários. Mas tais questões levam a toda a história das próprias formas literárias, e de tudo o que nelas estava precisamente destinado a autorizar este engano (Derrida 1995, p. 227).

Dois anos depois, Roland Barthes começará a se afastar de suas pretensões estruturalistas e desenvolver a sua teoria da leitura como escritura, que apresenta muitos pontos em comum com a teoria de Derrida. Barthes defende que a leitura consiste em encontrar sentidos e logo encontrar outros e outros e outros, em um trabalho permanente de nomeação. Nesse processo, o esquecimento dos sentidos anteriores não é uma falha, é uma premissa: "é exatamente porque eu esqueço que eu leio", defende Barthes (Barthes 1968: 18).

Barthes, assim como Blanchot e Derrida, refere-se a um processo de destruição e não de construção, como propõe a crítica genética: "...não há construção do texto: tudo significa sem cessar e muitas vezes, mas sem delegação a um grande conjunto final, a uma estrutura última" (Barthes 1968, p. 18).

Diferença. Os conceitos que acabamos de percorrer criaram uma crise nos estudos literários. Se a leitura é desaparecimento, destruição e esquecimento, o que faz então um crítico? A proposta de Barthes, de dividir um texto em lexias (unidades mínimas de sentido) e analisar todos os sentidos formados e logo depois destruídos mostrou-se logo inviável, já que só permitiria abordar obras curtas, e estaria apegado demais ao conceito de seqüência, que seria questionado por vários autores, inclusive ele mesmo, como veremos.

Era necessário entender como essa destruição cria uma memória da escritura, ou nas palavras de Derrida, como se forma a diferença entre os rastros. Teóricos mais recentes têm se concentrado nesse valor positivo do processo.

É o caso do próprio Roland Barthes que, em *O prazer do texto*, coloca também a diferença como valor da literatura, mas uma diferença que não é um conflito escancarado no texto:

"Que a diferença se insinue sub-repticiamente no lugar do conflito". A diferença não é aquilo que mascara ou edulcora o conflito: ela se conquista sobre o conflito, ela está para além e ao lado dele. O conflito não seria ainda mais que o estado moral da diferença; cada vez (e isto se torna freqüente) que não é tático (visando transformar uma situação real), pode-se apontar nele a carência-de-fruição, o malogro de uma perversão que se achata sob seu próprio código e já não sabe inventar-se (...) (Barthes 1993, p. 23-4).

De que diferença estamos falando aqui? Barthes não é muito claro nesse parágrafo, mas todo o seu texto gira em torno da oposição entre tradição e inovação na linguagem (entendida

aqui no sentido amplo: linguagem discursiva, moral, lingüística, etc.) que podemos considerar uma diferença. Se essa diferença se der em termos de agressão, de conflito, ele não terá um grande impacto estético. Para Barthes, o valor da diferença se dá quando ela não é conflito, quando ela é um triunfo. O que acontece, por exemplo, na obra do Marquês de Sade, na qual observamos uma ordem moral totalmente diferente daquela proposta pela igreja, mas que é apresentada como se fosse a mais natural das ordens. Ou seja, a diferença se dá como conflito não revelado, mas insinuado, no pensamento do leitor. A diferença não estaria no texto, mas no processo de leitura.

O filósofo Jacques Rancière também considera a busca da literatura como uma busca de uma diferença, mas em outros termos. A explicação não é curta, mas vale a pena tentar entendê-la: ele parte também de uma concepção da literatura como busca impossível, o que é observável na própria tentativa sempre frustrada de chegar a uma definição de literatura:

A impossibilidade de delimitação entre uma noção comum e o conceito específico de uma coisa definida não é um defeito atribuível às imperfeições da língua ou ao atraso do conceito. "Literatura" é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, idéias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso (Rancière 1995, p. 27).

A literatura constituir-se-ia pelo ato de fugir às definições, e assim questionar e apagar os limites dos campos do conhecimento. A literatura seria o indeterminado, aquilo que escapa sempre, uma letra órfã em uma constante busca de um corpo, que acha que, através da fala, poderá encontrá-lo. Essa forma do discurso ou essa forma de ver, própria da literatura, está relacionada com o fato de não podermos aceitar que a linguagem seja matéria separada do mundo, de sempre

queremos construir a ilusão de que ela é a própria natureza: esperamos sempre, ao dizer um nome próprio, tocar de alguma forma a pessoa que ele designa.

Aqui encontramos alguns elementos que nos ajudarão a entender como se constitui essa busca sempre fugidia. Para Rancière, a letra órfã sempre se moveria entre a fábula do ciumento que quer fazer com que os corpos falem e do louco que quer fazer com que as palavras tenham corpo próprio. Desta forma, o processo da literatura é sempre no intervalo, na diferença, entre o ato de falar e os mitos desse ato. Ao abrirmos a boca para falar ou ao deslizarmos a caneta sobre o papel não paramos de escrever porque somos movidos pelo mito de que, algum dia, essas palavras se tornarão coisas ou as coisas ao redor se tornarão palavras. E, quando isso acontecer, as nossas palavras-coisas terão o poder de agir sobre o mundo, de mudar o mundo, de criar revoluções que dessa vez serão possíveis.

Se quisermos estudar o processo de apagamento criado pela literatura, será necessário então entender a relação entre o mito que a letra persegue e as aventuras pelas quais ela passa na busca desse mito. Em termos de crítica genética, é importante perceber que o mito não é ao que se chega, não poderia jamais ser então a obra final: é o que se apaga, é o que não se consegue. Já abordaremos novamente essa questão, por enquanto, vale a pena insistir no fato de que Rancière concebe o processo literário como um processo de destruição contínua, mas de relação criada em uma diferença.

Relação. Nos autores vistos, a busca literária (seja ela escritura ou leitura) é centrada então em uma diferença essencial, entre a letra e o mito, entre a tradição e a inovação, entre a memória e a percepção. O processo estudado a partir dessa diferença não poderia ser a sucessão, mas a relação.

O crítico Édouard Glissant centra a sua proposta crítica na idéia de relação, mas de uma maneira bem diferente. É natural, já que a sua origem é completamente diversa da dos críticos anteriores. Glissant nasceu na Martinica, é um pensador da

literatura e da arte em geral produzida nas Antilhas, e teve que se deparar com os problemas próprios da produção local.

Glissant é conhecido por insistir sempre na configuração de uma poética da relação para o entendimento de culturas das culturas mestiças, como a cultura da Martinica e, sem dúvida, também do Brasil:

Se nós falamos de culturas mestiças, não é para definir uma categoria em-si que se oporia a outras categorias (de culturas "puras"), mas para afirmar que hoje se abre para a mentalidade humana uma visão infinita da Relação, como consciência e como projeto: como teoria e como realidade (Glissant 1980, p. 250).

Assim, a proposta da mestiçagem propõe uma negação da mestiçagem como categoria. É uma forma de ver o mundo como diálogo, como relação entre culturas e não como imposição de uma cultura. Por isso, as culturas mestiças não têm lendas relativas à gênese, à origem, mas ao surgimento de outros povos. Eles não têm a necessidade de uma explicação da filiação, mas de uma teoria da relação. Por isso, toda teoria da mestiçagem é uma Poética da Relação.

Na cultura da relação, não há busca do tempo perdido. As poéticas européias caracterizar-se-iam, segundo Glissant, pela busca da origem, do instante em que tudo começou. Por isso, existiria, na Europa, o conceito de inspiração, de momento privilegiado da criação em que tudo viria. Tudo está organizado em relação a esse ponto inicial, em forma de "cronologia". Tanto críticos como escritores tentam discernir qual é a primeira versão, qual é a segunda, e reconstituir assim a visão do processo.

Para Glissant, essa visão de mundo não seria possível nos países americanos, nos quais não há uma linha contínua na história. Os povos que aqui viviam foram dizimados, criando assim uma rasura inicial, não um ponto inicial. Assim, nossa história não pode ser entendida como sucessão, mas como parada ou choque nesta sucessão: "Nossa consciência histórica não

poderia "sedimentar", se podemos assim dizer, de maneira progressiva e contínua, como para os povos europeus, mas se agregaria sob os auspícios do choque, da contração, da negação dolorosa e da explosão" (Glissant 1980, p. 131).

E aqui voltamos à crítica genética. A crítica à sucessão feita por Glissant não se aplica apenas ao entendimento da cultura dos países americanos. Hoje em dia - o próprio Glissant afirma várias vezes em sua obra - esta é uma problemática mundial. Mesmo os países europeus (ou os Estados Unidos), que insistem em criar cronologias e buscar mitos de origem, vivem hoje grandes ondas migratórias que os colocam em face de culturas diferentes, criando tensões e, ao mesmo tempo reativando antigos choques da época das colonizações.

As teorias pós-estruturalistas da literatura, que se centram na destruição, na diferença e na relação, estariam ligadas a este momento na cultura mundial, em que por um lado, as nações recentes se dão conta de que sua história não deve ser encarada em termos cronológicos e por outro, o velho mundo se vê enfrentado ao convívio, em sua própria terra, com outros povos. A descoberta do objeto manuscrito pela crítica genética e inclusive pela própria literatura contemporânea⁴ também caminha nesse sentido. Pareceria haver uma tendência mundial à valorização do descontínuo, do heterogêneo, do polimorfo e da palavra rasurada.

Ao tentar fazer dos materiais de criação um objeto temporal, sucessivo, a crítica genética entra em choque com a estética e a teoria na qual ela surgiu. Por essa razão, acreditamos que ela não tenha criado uma base interpretativa e tenha muitas vezes se estagnado em estudos descritivos, aparentemente técnicos. Para sair deste impasse, a disciplina deveria ser pensada como uma Poética da Relação.

Oposta à tópica das fontes, um conhecimento a partir da relação, para Glissant, não estaria ligado à idéia de criação, mas ao contato de culturas, de traços, de palavras, de registros.

4. Remeto ao capítulo 1 do meu livro *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Assim, a poética da relação não deve ser entendida no tempo (como um processo que parte de um ponto e direciona-se a outro através de uma cadeia de operações), mas como constituição de um espaço, um espaço que comporta vazios e destruições, que devem explorados na sua relação com o que está preenchido e construído.⁵

Ao pensarmos o processo como cadeia, inevitavelmente o nosso foco estará no processo de apagamento, o que dificulta a tarefa do crítico. No entanto, ao pensar no processo como relação, o foco estará sobre as tensões, sobre a diferença. Pensar o espaço é, em certa medida, fazer uma parada na cadeia e ver como a letra procura e se distancia dos mitos que a fundaram.

4. A CRÍTICA AO PROCESSO

Paisagem. Seguindo a linha de pensamento glissantiana, poderíamos chamar a nossa abordagem espacial do processo de "paisagem da escrita". Glissant usa esse conceito com outro propósito: ele afirma que a narrativa americana não pode ser entendida de forma separada de sua paisagem (nesse sentido, pensemos em paisagem como interação do homem com a natureza). É a palavra da paisagem que vemos emergir nos romances desses países, com as suas tensões, agressões, e objetos diferentes:

Eu não poderia dizer com Valéry: "Belos céus, céus verdadeiros, olhem a mim, que mudo". Há uma palavra da paisagem. O que é ela para nós? Certamente, não é a imobilidade do ser aplicada a um relativo que eu seria, e confrontada a uma realidade absoluta à qual eu tenderia. A palavra e a própria letra do romance americano estão

5. Embora encontremos referências à poética da relação em todas as obras de Glissant, elas se centram especialmente no livro *Poétique de la relation*. (Paris: Gallimard, 1990).

enlaçadas a uma textura, a uma estrutura móbil de suas paisagens. E a palavra de minha paisagem é, primeiramente, floresta, que aumenta sem parar (Glissant 1980, p. 255).

O conceito de paisagem permite pensar a relação do texto literário com a sociedade da qual ele faz parte de uma forma diferente. Em vez de centrar a relação do texto com o meio na representação, a palavra da paisagem permite pensá-la como tensão. Assim, não é a imagem floresta que necessariamente deve ser incorporada aos textos, mas o funcionamento da floresta, a forma em como ela cria uma convivência com o homem e as outras espécies que juntas a tecem.⁶ É importante entender que a paisagem não se limita à relação homem-natureza, ou aos rastros do homem conquistador sobre o seu novo território. Trata-se do retrato de uma ecologia e não de uma conquista.

Assim como essas relações se tecem em um texto literário, para Glissant, consideramos que elas também se mostram - e inclusive de forma mais evidente - no processo de escrita de um texto. A paisagem da escrita seria observável, por exemplo, em um fólio, um caderno, um conjunto de cadernos, um esboço do livro, uma mesa de trabalho, etc. Ao abordar essas texturas não estaremos mais diante da tarefa de reconstituir um percurso cronológico. O nosso objetivo será tentar entender o processo como uma relação entre os diversos componentes deste lugar, sejam eles traços, desenhos, vozes, cores e até mesmo tempos diferentes.

Ao tentar entender essas tensões, pensaremos não só na especificidade desse processo de escrita, mas como, nessa ecologia, encontra-se também a palavra da paisagem "real". Ou seja, como estas relações mostram e ao mesmo tempo questionam a nossa forma de conviver no nosso ambiente, nos

6. Na Martinica, a Floresta era o lugar onde se escondiam os escravos fugitivos, e tem um status ambíguo: por um lado é prisão, esconderijo, textura, por outro é liberdade.

nossos espaços, nas nossas ruas. Uma crítica da paisagem é uma crítica social, que não se refere apenas a um sistema ou a uma atitude, mas a relações entre sistemas, homens, atitudes.

Alguns pesquisadores já têm começado a elaborar, nos últimos anos, críticas a partir das paisagens da escrita. É o caso da nossa colega do Laboratório do Manuscrito Literário, Verónica Galíndez Jorge, que desde a sua dissertação de mestrado sobre os contos de Flaubert, afirma que o trabalho de um crítico genético consiste sobretudo em "ouvir as diferentes vozes que surgem a cada rasura". A necessidade de ouvir essas vozes leva naturalmente a pesquisadora, na sua tese de doutorado, a renegar a reconstituição cronológica como única alternativa possível para o crítico genético:

O que pretendemos reter como principal é a não obrigatoriedade de um restabelecimento exclusivamente cronológico dos percursos de criação, já que lidamos, geralmente, com objetos estéticos que produzem efeitos de recepção. O restabelecimento de uma ordem cronológica para manuscritos e documentos de processo deve, em suma, ser proposto como uma das possibilidades de organização do corpus a ser estudado (Jorge 2003, p. 66).

Parar e ouvir as diferentes vozes da criação implica fazer uma parada no processo. Mas parar onde? A pesquisadora sugere o conceito de espaço escritural, como uma unidade construída durante a criação. É nesses espaços, como a página, a correspondência, o fôlio, os cadernos que o leitor "privilegiado" dos manuscritos poderá ouvir as diferentes vozes e elementos que compõem a escrita:

A escolha do termo espaço nos remete, assim, à construção de um sistema de relações tipicamente humano, a uma apropriação que pode incluir uma dimensão temporal além de sua inerente dimensão física, privilegiando o olhar sobre o objeto construído, ou apreendido, e não sobre o sujeito (...).

O leitor privilegiado dos manuscritos originais terá a oportunidade de observar como são os vários elementos que constituem cada um dos que denominamos espaços escriturais. As diferenças vão do papel usado - papéis coloridos, de seda, papel cartão, papel vergê ou velino - ao uso de tinta ou lápis e à sistematização de um sistema de rasuras e reescrita. (Jorge 2003, p. 75)

É interessante observar que a pesquisadora considera como construção aquilo que em geral sempre se concebeu como peça descartada da construção. No imaginário dos críticos literários, o objeto construído com o qual lidamos é sempre a obra "final" e não uma folha, um caderno, ou uma carta. No entanto, o leitor atento inevitavelmente lembrará das palavras de Almuth Grésillon, que comentava, no início deste artigo, que o processo de criação ao qual chegaria o crítico genético seria também uma construção. Na proposta de Verónica Galíndez Jorge, o espaço escritural é um tipo também de construção crítica, mas totalmente diferente do "processo cronológico" ao qual se refere Grésillon. Ela não tenta seguir as aventuras de uma caneta-Ulysses à procura da obra-Ítaca, mas entender as relações e tensões que se tecem, sem jamais chegarem a um acordo, já que o seu valor está na tensão. É por isso que sua proposta não encara a escritura apenas como uma Odisséia:

Os espaços escriturais, em suma, são uma tentativa teórica de observação de constantes em uma atividade caracterizada pelo movimento. Ao pensarmos na escritura não só como odisséia, mas incluindo outras faces que aqui delinearmos, como a permeabilidade, a retroalimentação, a polifonia, essa não cessa de se inscrever, de se reinventar, de explodir em mil peças (Jorge 2003, p. 75).

Outra pesquisadora que tem trabalhado os espaços escriturais mas sob um outro viés é Cecília Almeida Salles, que tem se concentrado no espaço de trabalho do escritor. Para ela, o

escritório, estúdio ou atelier seria um lugar privilegiado para compreender como a cultura se relaciona com o processo de criação, que normalmente é considerado na sua dimensão individual. Fotos, panfletos, recortes de jornal, anotações de leituras de livros são exemplos dos objetos que podem se encontrar neste espaço e participar do processo de criação. Para entender como ocorre esta participação, Cecília Salles resgata o conceito de interação, de Edgar Morin, que remete, da mesma forma que outros conceitos vistos acima, a uma criação em tensão, em relação, em choque:

As interações supõem elementos que podem se encontrar; supõem condições de encontro, quer dizer, agitação, turbulência, fluxo contrário etc; obedecem a determinações e a imposições ligadas à natureza dos elementos, sujeitos ou objetos que se encontram; tornam-se, em certas condições, inter-relações (associações, combinações, comunicações), ou seja, dão origem a fenômenos de organização (Salles 2004, p. 2).

Rasura. Se o valor do processo não está na sucessão mas na relação dentro de uma paisagem, devemos nos concentrar em como estudar essas tensões. A palavra "rasura" será a nossa grande aliada para isso.

Se pensarmos na rasura apenas como um aspecto físico da escrita, já teremos problemas para uma definição. A rasura pode remeter a vários tipos e movimentos. O mais comum é a substituição, que ocorre quando uma palavra é tachada e logo substituída por outra escrita acima ou depois. Mas também pode se referir, por exemplo, a um acréscimo: uma palavra é inserida dentro de uma linha (com uma flecha, ou simplesmente superposta, ou sobre-escrita, etc) sem que nenhuma outra tenha sido descartada. Outro movimento comum é a eliminação, quando simplesmente uma palavra é riscada sem ser substituída. Esses três movimentos podem se justapor e variar infinitamente. Há quem tenha estudado todas as variações possíveis, inclusive

todos os tipos de traços com os quais é possível riscar uma palavra,⁷ porém essa tarefa nos parece totalmente sem sentido. A tensão não é compreensível a partir de categorias, mas a partir de das relações que ela mesma cria na sua paisagem.

Mais do que categorias, propomos trabalhar a rasura como um conceito. Até hoje, Philippe Willemart é quem mais tem desenvolvido pesquisas nessa linha. No seu livro *Universo da criação literária*, ele descreve a rasura a partir de uma analogia entre o escritor e o paciente que vai ao consultório de um psicanalista. O analisando deita em um divã e começa a falar - a tagarelar - sobre a sua relação amorosa, seu trabalho, seus sonhos e de repente algo acontece: ele fala algo inesperado, estranho. Por exemplo, ao se referir à sua mulher, ele usa um outro nome. Um pedaço do inconsciente entra no jogo. O analisando tentará se corrigir, mas agora não poderá seguir o mesmo discurso de antes: terá de reformular tudo, para incorporar esse inconsciente agora revelado. Enquanto o paciente estiver angustiado, ele continuará indo ao analista, gastando uma fortuna por mês, e incorporando os pedaços do inconsciente ao seu discurso. No momento em que ele não estiver mais angustiado, ele não sentirá mais a mesma necessidade de falar, nem de fazer aflorar aquilo que ele desconhece. Ele estará momentaneamente satisfeito com a porção de inconsciente incorporada ao seu discurso. Desta forma, o paciente ao falar no consultório do analista procura um novo equilíbrio entre os diferentes elementos de seu sistema psíquico. Para Willemart: "O mesmo quadro conduz o escritor a desatar a forma-sentido dada por uma primeira redação e a reatá-la sob a ação de um terceiro desconhecido, a criar assim uma consistência nova" (Willemart 1994, p. 72).

Assim, o escritor tagarela sobre uma folha de papel, cartolina, tela de computador, e de repente, naquela escritura, surge algo estranho, desconhecido. A rasura será ao mesmo tempo

7. Em forma de onda, de xis, um traço reto, uma textura, etc. Ver Biasi, Pierre Marc, *La génétique des textes*. Paris: Nathan, 2000.

testemunha dessa estranheza e começo da articulação de um novo discurso, que integre esse desconhecido.

A partir dos manuscritos de Proust e dos trabalhos do físico Jean Petitot, Willemart aprofunda a sua reflexão sobre a rasura. Neste trabalho, o pesquisador não defenderá mais a rasura como ação de um terceiro, ou de um inconsciente, um não sabido. Este trabalho de reintegração do desejo seria um trabalho feito no próprio espírito, durante a nossa vivência, as nossas tarefas cotidianas, enquanto vivemos as alegrias de um relacionamento amoroso ou vivemos as dores de uma perda. Ao escrever, as palavras se auto-organizariam (com as mesmas rasuras, as mesmas re-escrituras) que os nossos movimentos espirituais.

...estas formas de percepção, produtos ou emergências de matérias acumuladas e reorganizadas no espírito desembocam numa forma visível que se auto-organiza e confunde-se com a escritura. O manuscrito, neste sentido, será visto como a vitrina de um processo de auto-organização, ao mesmo tempo, sofrido e conduzido pelo scriptor, ou de uma "matéria dinâmica se (auto)-organizando", se acrescentarmos a idéia de processo à tese fundamental de Petitot.

A rasura, será, portanto, o signo de uma luta não resolvida de elementos movimentando-se no espírito, pertencentes à função simbólica ou aos diferentes não sabidos que assinalem e que fará o escritor ver um pedaço de Real (Willemart 1999, p. 180).

É importante entender que essa movimentação no espírito não se situa necessariamente antes do momento da escrita: não há uma rasura mental anterior à rasura física. A rasura mental é signo de uma luta travada a cada momento no espírito, inclusive no momento da escrita. Ao escrever, o escritor não buscaria expressar uma idéia, mas um embate, um embate que vai procurar forma e algum tipo de solução no papel.

Seja como pensamento ou como rabisco, a tensão produzida pela rasura pode ser descrita como uma parada dentro de um

processo conhecido, mas infértil, que produzirá ou exporá a entrada de um Outro desconhecido, que tirará esse processo da infertilidade. Entendemos por fertilidade, aqui, uma satisfação por parte do escritor. Seguindo com a analogia que Willemart traça, em um consultório, o analisando não pára de falar, mas o importante não é o que ele fala, mas as paradas que ele faz no seu discurso. Assim, mais do que falar de sua mulher, o importante é ele dizer o seu nome errado e incorporar esse pedaço de inconsciente que estava oculto - e incomodava - no discurso anterior. É a partir da parada que ele vai encontrar pelo menos o caminho para o alívio da dor que ele procurava no início da análise. No caso do escritor, é a partir da irrupção dessa força desconhecida, que ele criará um discurso novo, que o deixará um pouco menos angustiado que no momento em que ele começou a escrita. O momento produtivo na escrita é o momento da parada e bifurcação do processo.

Crítica. O fato de termos dado atenção à paisagem e à rasura mostra, como dissemos acima, que o valor da crítica genética, para nós, não está no processo, na sucessão, mas no questionamento desse processo, na parada. Essa valorização vai ao encontro de algumas visões sobre o que deve ser a crítica ao sistema econômico elaboradas nos últimos anos.

Além do próprio Édouard Glissant, devemos citar outros teóricos que têm destacado a força da localidade (da parada registrada no espaço) como resistência ao sistema no qual ela está inserida. É o caso do geógrafo brasileiro Milton Santos, que considera esse sistema como um "espaço", um espaço bem diferente daquele que elaboramos acima e que requer então alguns esclarecimentos.

Para Milton Santos, o espaço não pode ser tomado como um dado, mas como um conjunto de ações e objetos, que cria um campo multicomplexo. Essa série de ações não é particular para cada região ou país: é globalizada. As ações que organizam o espaço correspondem a ações globais, mais especificamente ações que beneficiem o capital das empresas multinacionais.

Todas as regiões, todos os países seriam organizados sócio-espacialmente a partir dessas práticas que beneficiam os interesses de uma elite.

Já cada lugar torna-se exponencialmente diferente dos demais. Assim, enquanto temos um só espaço, uma só elite globalizada que impõe suas ações, cada lugar do mundo é diferente um do outro. Por quê?

Porque o lugar é o palco das transubjetivações ou das trocas simbólicas entre os indivíduos. Nessas trocas, surge um movimento de solidariedade e de oposição às práticas do espaço globalizadas. Isso não significa que cada lugar surja como um foco de resistência: a localidade se opõe à globalidade, mas também se confunde com ela.

De qualquer forma, sempre veremos no lugar um conflito entre uma economia globalizada vista de cima e um setor produzido de baixo, através de sistemas de solidariedade. Quanto mais desigual forem a sociedade e a economia, maior o conflito.

O estudo da formação sócio-espacial é o estudo da mediação entre o mundo e o lugar. Nas palavras do autor: "Cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente" (Santos 2001: 339).

Nem todas as reflexões de um geógrafo podem ser extrapoladas para a literatura, no entanto encontramos nessas indicações de M. Santos alguns pontos de confluência com as idéias sobre a escritura que tínhamos apontado antes. Assim, o processo de escrita no qual uma página se encontra inserida pode ser pensado como esse espaço globalizado, que só repete significações (a serviço dos interesses de uma elite ou das fantasias do autor). Esse espaço-processo de escrita não propõe nada novo: só as relações simbólicas locais (em uma página, em um caderno, em uma carta) poderão oferecer alguma resistência e criar modificações nesse sistema globalizado. Um entendimento da escritura, usando as palavras de M. Santos, consistiria entender essa convivência dialética entre o processo a serviço das elites e dos fantasmas e o momento de parada que constitui uma resistência.

A idéia de criar uma equivalência entre processo econômico e processo de escrita pode parecer um pouco estranha à primeira vista. Porém, essa é exatamente a posição de Michel de Certeau no seu livro *A invenção do cotidiano*.

Neste livro, o historiador defende que a prática da escrita está intimamente ligada ao sistema de produção capitalista. Ela pressupõe a existência de um lugar neutro, a página, que é transformada durante o ato de escrever, tornando-se um produto, um objeto novo. Esse objeto, por sua parte, não consiste apenas em um brinquedo, mas tem o poder de se referir a algo externo a ele, a suposta "realidade" e, inclusive, transformá-la. Essa idéia mítica que a partir do nada é possível criar um produto e com ele mudar a sociedade é o que sustenta a sociedade capitalista. Por isso, afirma Certeau, a base da nossa educação é "aprender a ler e escrever" e todas as nossas idéias de saber, satisfação e poder estão ligadas a essa nossa educação primordial, que constitui o mito fundamental do ser burguês:

O domínio da linguagem garante e isola um novo poder, "burguês", o poder de fazer história fabricando linguagens. Este poder, essencialmente escriturístico, não contesta apenas o privilégio de "nascimento", ou seja, da nobreza: ele define o código da promoção sócio-econômica e domina, controla segundo suas normas todos aqueles que não possuem esse domínio da linguagem. A escritura se torna um princípio de hierarquização social que privilegia, ontem o burguês, hoje o tecnocrata. Ela funciona como uma lei de educação organizada pela classe dominante que pode fazer da linguagem (retórica ou matemática) o seu instrumento de produção (Certeau 1994, p. 230).

No século XX, a ficção (Kafka, Roussel, Jarry) e logo depois a teoria (Lacan) teriam de alguma forma mostrado como a escrita é, no fundo, uma prisão. Ela não pode mudar nem sequer tocar a realidade (como diria Blanchot), porque toda a nossa idéia de realidade está baseada nessa prática. Assim, a literatura e a

teoria teriam começado a tratar do real impossível, daquilo que não pode ser dito e da busca sempre frustrada, como já abordamos no começo deste artigo.

Durante décadas, não se vislumbrou saída dessa prisão. Talvez o primeiro momento da crítica genética, na qual se encarava a escrita como uma continuidade, era uma forma desistir de sair e de reverenciar o processo de criação como se fosse um grande Deus. Sem dúvida, essa escolha teve seus frutos: a crítica genética entrou dentro dos espaços do poder, criou laboratórios, grupos de especialistas, conseguiu recursos, teve a atenção da imprensa e das casas de edição ao revelar manuscritos inéditos e novas interpretações de textos canônicos a partir desses novos dados. Essa escolha também teve seus custos: não há geneticista que não tenha sido ligado, de frente ou pelas costas, a uma certa cultura da alienação.

Porém, essa primeira fase carregava também o germe de uma inversão dessa ordem. Ao entrar no canteiro de obras do escritor - ou do artista, ou do científico - a crítica genética teve um contato privilegiado com o momento de parada e de questionamento do processo. É ali que reside a esperança de que é possível, se não sair, pelo menos mudar lentamente os rumos dessa prática. Alguns trabalhos já caminham nesse sentido e propõem, mais do que uma crítica do processo, uma crítica ao processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland, *S/Z*. Paris : Seuil, 1968
_____. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966.
_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
DERRIDA, Jacques. "Freud e a cena da escritura", em *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 227
GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1980. p. 250
GRÉSILLON, Almuth. "Méthodes de lecture". Em: *Les manuscrits des écrivains*. Paris: CNRS/Hachette, 1993b.

- _____. *Éléments de critique génétique*. Paris: PUF/CNRS, 1993.
- JORGE, Verónica Galíndez. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. Tese de doutorado sob a orientação de Philippe Willemart. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003 (inédita).
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- SALLES, Cecília Almeida. "Espaço e tempo da criação". Trabalho apresentado no encontro do GT de Crítica Genética da Anpoll, em julho de 2004 em Maceió (inédito). p.2
- _____. *Crítica genética. Uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- _____. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2001.
- WILLEMART, Philippe. "Do manuscrito ao pensamento pela rasura". Em Bastidores da criação literária. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.180
- _____. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1994