

ISSN 1415-4498

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

14

Centre de Documentation du Cours
de Langue et Littérature Française

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO

L I T E R Á R I O

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA
VITÓRIA, ES – DEZEMBRO DE 2006

Conselho Editorial:

ALMUTH GRÉSILLON
AMÁLIO PINHEIRO
JULIO CASTAÑON
RAUL ANTELO
ROBERTO BRANDÃO
WILLI BOLLE
YEDDA DIAS LIMA

Editoria científica:

ÂNGELA GRANDO BEZERRA
APARECIDO JOSÉ CIRILLO
MARIA REGINA RODRIGUES
MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES
FERNANDO AUGUSTO DOS SANTOS NETO

Diretoria Editorial:

APARECIDO JOSÉ CIRILLO

Projeto Gráfico:

LUCIANO ALVES PORTELA
VITOR CAMPOS LOUZADA

Ilustração Capa:

ATÍLIO COLNAGO

SUMÁRIO

1. Como entender os processos de criação vinte anos depois - Philippe Willemart.....	9
2. Lecture macro, lecture micro du processus d'écriture_ Réflexions sur la performativité du détail en critique génétique - Irène Fenoglio.....	22
3. Crítica de Processo - Cecília Salles.....	36
4. Signo e significação: Pensamento diagramático e leis de formação - Daniel Ribeiro Cardoso.....	41
5. Informação Estética: Processos de Construção de Formas na Criação - Edina Regina P. Panichi.....	47
6. Breviário das terras do brasil: uma aventura nos tempos da inquisição e os vários caminhos que os manuscritos nos proporcionam - Isabel Cristina Farias de Lima.....	52
7. A Comunidade do Arco-íris: a Gênese de um Possível Novo Mundo - Mara Lúcia Barbosa Da Silva.....	56
8. A presença de João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes em Acervos de escritores espanhóis - Ricardo Souza De Carvalho.....	61
9. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação - Marcos Antonio de Moraes.....	65
10. Poética do processo - Roberto de Oliveira Brandão.....	71
11. Estética da Criação: a gênese de Vidas Secas, de Graciliano Ramos - Vanda Cunha Albieri Nery.....	75
12. O território do caderno de criação - Laís Guaraldo.....	80
13. O códice 367 (320) da Biblioteca Nacional de Lisboa - Carlos Eduardo Mendes de Moraes.....	88
14. Acervos de autores e projetos de edição crítica: Os casos de Fernando Pessoa e Eça de Queirós - Ceila Ferreira Martins.....	94
15. Ficção e Imprensa no Brasil: os Processos de Criação de Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar - José Alcides Ribeiro.....	101
16. Machado de Assis e o Corpus flaubertianum - Verónica Galíndez Jorge.....	116
17. Revisitando a aquisição de segunda língua: inglês - Ana Elisa Machado Cysne.....	121
18. Tradução literária e crítica genética: Estudo genético do prototexto da tradução para o português do romance de Gabriel Garcia Marques Memória de minhas putas tristes. - Marie-Hélène Paret Passos.....	127
19. Drummond e o Arquivo-Museu de Literatura - Eliane Vasconcellos.....	132
20. Arquivos de escritores: as tramas no Arquivo Mário de Andrade - Marcia Regina Jaschke Machado.....	138

21. Método Van Gogh de formação em artes visuais - Edson P. Pfützenreuter.....	143
22. Um diálogo com as cartas de Vincent Van Gogh - A partir do livro Vincent Van Gogh: cartas a Théo - Maria Paula Palhares Fernandes.....	150
23. Italo Calvino: reflexões sobre processo de criação - Maria Sílvia Bigareli.....	161
24. A Poética de Norma Grinberg: O Arco do Desejo - Sylvia R. Fernandes.....	166
25. Construção metodológica na pesquisa em Educação: contribuições da Crítica Genética - Ronaldo Alexandre de Oliveira e Sílvia Regina Ribeiro.....	171
26. Processos de escritura na escola: breve panorama de alguns estudos franceses e brasileiros - Valquíria C. M. Borba e Eduardo Calil.....	177
27. Desdobrando as Funções dos Documentos de Processo: uma Análise nas Artes Visuais - Aparecido José Cirillo.....	185
28. Problemas de transcrição na Missa no. 7 de Francisco Mignone - Carlos Alberto Figueiredo.....	193
29. Processo de criação: diálogo com a cultura - Cristiane Miryam Drumond de Brito	199
30. Espaços de criação de duas ceramistas brasileiras - Maria Regina Rodrigues.....	206
31. Acaso como tendência: o projeto poético de Milton Montenegro - Maria Gorete Dadalto Gonçalves.....	215
32. Edição Crítica da Poesia Completa de Lúcio Cardoso - Ésio Macedo Ribeiro.....	225
33. A poesia machadiana: versões, traduções, revisões e diálogos – uma musa de roupas embebidas - Francine Fernandes Weiss Ricieri.....	231
34. O fazer naturalista em o mulato, de Aluísio Azevedo - Laura Camilo dos Santos Cruz.	237
35. Perspectivas sobre a gênese de Casa de pensão - Marizete Liamar Grando.....	244
36. A escrita literária é sempre uma prática crítica. Mas crítica do quê? Do processo - Claudia Amigo Pino.....	249
37. O processo telejornalístico na edição - Aline Grego.....	259
38. A Crítica Genética na Propaganda - Prof. João Vicente Cegato Bertomeu.....	268
39. O Processo de Criação e Produção em Os Simpsons - Profa. Chantal Herskovic.....	277
40. O Caderno Rosa de Hilda Hilst - Cristiane Grando.....	286
41. A condição fotográfica da arte contemporânea - gênese e o processo de criação - Evandro de Freitas Gauna.....	287
42. O processo de criação de Cidade de Deus - Keila Prado da Costa.....	289
43. Generalizações sobre o proceso criativo servindo como suporte no caminhar de uma oficina terapêutica ocupacional com psicóticos	290
44. Disciplina e liberdade: leituras processuais na música de H.J. Koellreutter.....	295

1. COMO ENTENDER OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO VINTE ANOS DEPOIS?

PHILIPPE WILLEMART
USP

Festejamos este ano os 20 anos da fundação da APML. A alusão do título ao romance épico de Alexandre Dumas, *Vingt après .../ Vinte anos depois ...*, talvez não proceda inteiramente, mas que houve quatro mosqueteiros que brigaram para a criação da APML, houve.

Em 1985, com efeito, Roberto Brandão, Telê, Sônia e eu, tínhamos reunidos vinte e nove pesquisadores vindos de treze instituições diferentes na presença de Louis Hay, fundador do Instituto dos Textos e Manuscritos Modernos (ITEM) e de Jacques Neefs de Paris VIII ao redor do tema O Manuscrito e as edições.

Desde então quantas coisas realizadas! O site da APLM informa suficientemente o número de teses, livros e artigos escritos desde então, os acontecimentos organizados: a revista *Manuscrita* suscitada por Lilian Ledon e dirigida por Cecília Almeida Salles a quem presto homenagem (seria nossa quinta mosqueteira); a colaboração com a revista do ITEM, *Gênesis*; os acordos com a mesma instituição de Paris que permitiram, graças aos esforços financeiros do CNPq e do CNRS, numerosos intercâmbios, entre outros de doutorandos; conferências ou disciplinas para doutorandos; as relações suscitadas entre as diferentes universidades do país e da Argentina, etc.

Nesta curta introdução, gostaria de agradecer e citar nominalmente as lideranças das equipes que aos poucos deram consistência à APML e lhe conferiram uma dimensão nacional: Sônia Van Dijk Lima da Universidade Federal da Paraíba, Elizabeth Hazim e Célia Telles da Universidade Federal da Bahia, Marlene Gomes Mendes da Universidade Federal Fluminense, que organizaram respectivamente o IIIº, Vº e VIIº Encontro nos seus Estados, Márcia Ivana Lima da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Maria da Glória Bordini da PUC Porto Alegre, Eduardo Calil da Universidade Federal de Alagoas e Lourival Holanda da Universidade Federal de Pernambuco sem esquecer nossos paulistanos Telê Ancona Lopez do IEB e Cecília Almeida Salles da PUC-SP. Neste ponto, não posso deixar de lembrar a virada e a abertura da crítica genética que nós, tanto os Brasileiros quanto os franceses, devemos a Cecília Salles quando ela se debruçou com seus orientandos nas artes plásticas, as mídias, a música, a dança, etc.

Mas o tempo passa, a aposentadoria ou outras circunstâncias viram partir alguns e novas gerações sucederam felizmente, o que não é o caso de nossos amigos franceses, nova geração da qual não citarei todos os nomes, mas que é dignamente representada pelo Presidente atual da APML, Roberto Zular que com Verónica Galíndez Jorge e Carla Cavalcanti sem esquecer Rodrigo Brucoli organizaram este encontro, por Sílvia Anastácio da UFBA e Cláudia Amigo Pino da USP, dirigentes do GT da ANPOLL e por Edson Pfützenreuter da PUC-SP, responsável do Dicionário de

crítica genética na web.

Mas o trabalho realizado não será o objeto de minha intervenção hoje.

Gostaria de concentrar nossa atenção no tema do VIIIº Encontro, a leitura dos processos de criação, embora me fixe na fase que supõe a leitura, a da compreensão do manuscrito ou de qualquer outro objeto preparatório a uma obra de arte ou de outra coisa, objetos que serão abordados durante este colóquio, daí o título: como compreender e pensar os processos de criação? Processos de criação que subentendem tudo o que nasce da mão da mulher ou do homem, da a redação de uma criança na escola, a aprendizagem da língua até as grandes criações literárias, cinematográficas, musicais ou plásticas passando pelas medias, os blogs e o que nos trouxe a informática.

No seu livro, *Elementos de crítica genética*, que sairá no Brasil em 2006, Almuth Grésillon assinala várias metáforas que circulam na crítica genética, duas às quais os próprios escritores, nos acostumaram, « uma de tipo organicista ¹, a outra de tipo construtivista » e uma terceira que ela propõe, a do caminho.

Gostaria de propor outras, mas lembrando em primeiro lugar o que significam essas duas explicitadas por A. Grésillon que lançou essa nova abordagem dos textos literários com a equipe de germanistas sob a direção de Louis Hay.

Segundo Grésillon, a primeira de tipo organicista gera outras novas metáforas como: « gestação, parto, engendramento, parturição, embrião, aborto. » ou “à imagem do mundo orgânico”: a árvore – até e inclusive a arborescência, a árvore genealógica do estema, que descreve nas edições críticas os entroncamentos, os parentes e as filiações da história textual – com suas ramificações, suas germinações e seus enxertos substitui o filhote do homem.

A segunda série metafórica opõe-se à primeira como o artificial opõe-se ao natural, o cálculo à pulsão, o constrangimento ao desejo. Historicamente, ela nasceu da reação contra a imagem do poeta inspirado, contra a poesia como dádiva dos deuses. A reviravolta mais nítida dessa evolução é o texto de Edgar Allan Poe em *A Filosofia da Composição* traduzido, prefaciado e publicado por Baudelaire sob o título significativo de *A gênese de um poema*. Baudelaire concluía sua introdução dizendo: “Agora, vejamos, o bastidor, a oficina, o laboratório, o mecanismo interno”, e os termos sublinhados (por nós) situam bem essa outra tradição, à qual dizem respeito igualmente os de canteiro de obras, fábrica, indústria, máquina. [...] “Um poema não nasce quase nunca, se fabrica”, por Queneau e o Oulipo na arte combinatória dos Cem mil milhões de poemas, por Ponge que evoca também sua fábrica.”

Grésillon demonstra que “essas duas tradições embora historicamente separadas” atravessam o discurso da crítica genética que vê a escrita como “lugar de pulsão e de cálculo”. Ela, por sua vez, propõe a metáfora do “caminhar e de seu campo semântico imediato: circulação, percurso, atalho, via, caminho, trajetos, traçados, pistas, cruzamentos, caminhadas, deslocamentos. À via real, à marcha inexorável em direção ao desfecho, à teologia da linha reta opõem-se metáforas indicando caminhos mais sinuosos: bifurcações [...], encruzilhadas, extravios, aberturas de caminhos, desvios, atalhos, caminhos de travessia, retornos, impasses, acidentes, falsas partidas, (tomar) o caminho errado.

Grésillon ilustra a metáfora com o conto de Borges intitulado “O jardim dos

caminhos que se bifurcam”.²

O QUE SUGIRO.

Em 1992, tinha feito outras propostas em Manuscritica 3.³ Convencido de que os cientistas podem enriquecer nossa percepção do manuscrito, tinha elencado vários modelos de compreensão que poderiam nos ajudar a ler os processos de criação em qualquer campo.

Vou retomá-los hoje, todavia fazendo-os passar pelo corredor destes vinte anos de experiência dos manuscritos.

Entretanto, o que desencadeou esta primeira vaga idéia de redigir esse texto, não é o artigo de 1992, mas a leitura do livro de Réda Benkirane, *La complexité, vertiges e promesses* que reúne uma série de entrevistas de pesquisadores contemporâneos que vão de Francisco Varela a Edgard Morin passando por Michel Serres e muitos outros, em geral desconhecidos do grande público, que anunciam o que há de mais recente no seu campo.

Aproximar-me e compartilhar as mesmas preocupações dos cientistas é uma velha inquietação pessoal, da qual testemunha o artigo de 1992 que servirá de ponto de partida para esta parte da fala.

Observação preliminar: Prefiro não usar o termo modelo que implica um método a ser seguido, mas o conceito de estrutura perceptiva ou modo de percepção ou “filtro” no sentido proustiano da palavra, isto é, uma forma pela qual passa amorosamente nossa percepção do manuscrito que se transforma. (# de mediador)

Vou enumerar e detalhar oito filtros de compreensão ou oito maneiras de entender o manuscrito e os processos de criação, filtros inspirados dos cientistas com os quais dividimos a mesma vontade de tornar intelegíveis os objetos estudados.

1. PRIMEIRO FILTRO DE COMPREENSÃO: DO LISO PARA O FRACTAL.

A mudança de escala provoca ou a repetição de uma mesma estrutura como no floco de nuvem de Koch⁴ ou a descoberta de novas estruturas.

No início, fui surpreso pelos fractais descobertos pelo matemático Benoît Mandelbrot e me perguntava se esta forma de encaixes e de divisões se encontra na literatura, si a poesia não seria o refúgio destas formas com suas aliterações e sua música, suas rimas e seus hemistíquios?

A decomposição do verso latino em anagramas por Saussure não descobre de certa maneira essa forma fractal? “Saussure vê na palavra «CondemnAVissE» um anagrama de «cave» e considera como anagramático de «scipio» o verso «taurasia CIsauna SamnIO cePIt». Uma vez os anagramas definidos, Saussure os encontra por dezenas em Sêneca, Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio”.^{5h}

Haveria mesmo na ficção esse desdobramento de estruturas, ou um elemento mínimo que se repete “infinitamente”, se analisarmos qualquer detalhe de uma obra?

Talvez exista, mas essa visão estruturalista da composição de uma obra pode ser somente contemplada depois pelo artista e pelo crítico. Não podemos pensar que o artista constrói seu quadro ou sua escritura pensando como ele vai encaixar cada peça como num quebra-cabeça. Seria retomar a metáfora da construção que Edgar

Allan Poe teria gostado que acreditássemos ou retomar a teoria dos anagramas de Saussure. Nem as peças do quebra-cabeça nem as estruturas gramaticais existem antes de sua inserção na escritura senão na linguagem e na tradição. O escritor não tem que reconstituir seu romance como Bartlebooth, a personagem de Perec em A vida modo de usar, que devia recompor a tela recortada por Winckler.

No entanto, nós, críticos genéticos que possuímos o texto editado ou a obra exposta no caso da arte, podemos tentar encontrar nos manuscritos, os croquis ou os esboços, os lugares, ou melhor, as fronteiras onde as peças do quebra-cabeça entram e constatar como se constrói a fractalidade, como a partir de uma idéia global, um tema musical, um objeto, um passo de dança, um ritmo, um fato policial - pois precisam de um destes elementos para começar uma melodia, um quadro, uma escultura, um artigo ou um ensaio -, estes primeiros objetos se desmembram em mil partes para servir de fundação à obra e se situam num capítulo, uma introdução, uma carta, um parágrafo, talvez num verso. Um exemplo está na divisão em dois « eu » na narrativa proustiana, divisão que pode ser constatada em todos os níveis que estruturam o romance.

Podemos ler o manuscrito como um vasto campo onde o geneticista observará as regularidades tanto quanto Mandelbrot descobria invariâncias na escala espacial? Devemos assimilar o estilo ou a escritura particular de um autor à repetição deste objeto?

Não, pois seria fazer da escritura a repetição de um tema. Mas a repetição faz parte da escritura, conjunto maior, que se repercutirá em todos os níveis e terá, certamente, relações com o que chamei de texto móvel, este afeto ou este grão de gozo que, unido às diferentes substituições, acompanha a escritura.

Por outro lado, uma outra visão dos fractais é defendida pelo astrofísico Laurent Nottale, discípulo de Mandelbrot. Nottale toma a noção de « fractal num sentido mais geral que o dos fractais auto-similares nos quais se vê sempre a mesma coisa [...] Cada vez que aumenta, diz ele, se vê algo de novo. É a idéia de uma completa abertura do mundo aplicada à mudança de escala ».⁶

Nottale toma como exemplo, o ponto que, observado ao microscópio ou sob a ação do zoom, mostra outras estruturas além de um ponto, como se o elemento mínimo da geometria euclidiana oferecesse uma estrutura lisa que apaga as estruturas fractais.

Qualquer elemento de um texto publicado não poderia ser encarado não somente como o resultado não linear dos manuscritos que o antecedem, mas também como aquele que oculta as estruturas fractais presentes no manuscrito? A sintaxe do texto publicado não dissimula pudicamente suas roupas de baixo? Não é comparável ao vestido em relação à lingerie da mulher ?

2. SEGUNDO FILTRO DE COMPREENSÃO: UM CAPITAL DE FORMAS OU A FORMA ALIADA INTIMAMENTE À MATÉRIA

O biólogo D'Arcy Thompson (1860-1948) queria “reduzir a pluralidade morfológica a um procedimento regido por um pequeno número de leis formalizáveis [...] e traduzir o visível qualitativo em um invisível quantitativo ».⁷ O historiador Georges

Duby (1919-1996) fala também de um capital de formas que originariam nossas sociedades. O biólogo canadense Brian Goodwin (linhas do leopardo, 1994) a seguir acredita em « uma formação inicial de estruturas que determina a forma que vai emergir ».⁸

Quais seriam as matrizes invisíveis e originárias em literatura? Os gêneros literários, as formas de poesia, os ritmos subjacentes?

No primeiro encontro da APML em 1985, Louis Hay matizava o biólogo e o historiador afirmando que o manuscrito “permite adivinhar um capital de formas no qual cada geração mergulha”, (mas também) as transmutações que ele sofre no decorrer da escritura, o que é a vantagem do manuscrito”.⁹

Tive que esperar Manuscritica nº7, cinco anos mais tarde, para dar uma outra resposta a este problema do capital de formas que me parecia impróprio para a arte e a literatura, resposta retomada em Bastidores da criação literária. Adotando a tese de Jean Petitot (1944-) que sustenta, após Husserl (1859- 1950), que a forma é o fenômeno da auto-organização da matéria⁰, não podia separar os dois elementos que Platão, seguido da maioria dos filósofos e do historiador Duby, distinguia.

“Examinando o manuscrito, constatamos vários níveis de formas escalonando-se do ritmo ao sentido, passando pela sintaxe e as figuras, o visível e o invisível”. Não há, portanto, somente auto-organização ao nível aparente, mas uma auto-organização intratextual que leva em conta os níveis enunciados e que o geneticista poderá acompanhar nas diferentes versões.

É nisso que insiste Valéry quando declara: “O vício, o erro fundamental destes explicadores de poetas (Como este Sr. Mauryon quanto a S. Mallarmé) é proceder sempre no mesmo sentido - procurar uma significação como numa anterioridade, como uma causa da forma, enquanto, na operação real, há troca e cessões recíprocas entre rima e escolha de palavras, etc. e a idéia amorfa - a qual deve ficar informe, à disposição do desejo. A obra seria impossível se fosse um tratado em um único sentido - isto é, de versificação”.¹¹

Não há uma forma inicial ou um capital de formas já que qualquer manuscrito começa com uma palavra, uma frase que, aos poucos, constitui uma forma inicial e gera as outras formas detectadas freqüentemente après-coup pelo próprio escritor. [...] A forma entendida segundo Petitot não vem antes do resto como a palavra “estrutura” sugere. Valéry é bem claro neste ponto; o desejo trabalhando junto à “idéia informe” (que poderia ser o texto móvel) [...] abala qualquer estrutura ou formas preestabelecidas. Enquanto há manuscrito ou documento de processo, falaremos de formas que nascem e morrem segundo as campanhas de redação.

A fabricação da concha pelo molusco comentada por Valéry e trabalhada por Petitot¹³ não seria o modelo do que encontramos no manuscrito ou em qualquer esboço? Posso dizer que o manuscrito emana do escritor como a concha segregada pelo molusco?

Não posso afirmá-lo porque o manuscrito não procede do escritor; seria abolir a distinção entre os conceitos de escritor e de autor. A rigor, poderia dizer com Deleuze que o escritor adota um ponto de vista criador que unifica as partes dispersas do manuscrito¹⁴, mas esse ponto de vista atua “só depois”, - o que Deleuze não sublinha -, e não supõe um organizador ou uma razão anterior. Sustento que as formas do

manuscrito emanam da escritura que se desenrola e inclui “o ponto de vista criador”, atitude que eu atribuí ao autor.

Portanto, apesar da tese de D’Arcy Thompson, somos obrigados com Petitot seguindo Valéry a admitir que as “formas naturais são sem esquemas matematizados por falta da existência de uma geometria e de uma física morfológica” sem forma preestabelecida e que devemos imaginar sua existência, ou nas palavras de Kant: “devemos alargar o Conceito de Natureza do mecanismo à arte ou supor um valor estético intrínseco (não declarado)”.¹⁵ Em outras palavras, deveríamos preencher “a falta de objetividade com a subjetividade”.¹⁶

Se, portanto, para um simples molusco, o cientista deve confiar na contingência da forma que ele chama arte, o que diremos da mente do escritor imergido na grande quantidade de informações que trabalham seus 30 bilhões de neurônios? ¹⁷

[Perguntei-me se a recusa da forma separada da matéria não se opõe às duas concepções de fractais citadas acima, uma subentendendo uma forma se repete, a outra que novas estruturas se descobrem segundo a escala de referência.

Responderei que não para o manuscrito. A escritura, matéria da arte literária, chama as formas adequadas que podem ser fractais nos dois sentidos da palavra. A forma definitiva não é pressuposta, de forma alguma, e é inédita como sustenta Valéry. Mesmo se baseando-nos na biologia, supomos um programa que poderia fornecer uma matriz, uma mesma letra ou ainda o mesmo som, por exemplo, uma espécie de DNA, devemos nos lembrar do aviso de Christopher Langton, o pai da vida artificial, sublinhando « a lógica (que está) na base dos mecanismos de produção de genomas variados (e que) não dependem de maneira alguma de sua origem, o DNA, mas sim das variações introduzidas a cada geração (que) deverão ser aleatoriamente correlatas ». ¹⁸]

Em outras palavras, não podemos pretender que o manuscrito seja às vezes programado como o propôs Louis Hay, mas sustentarei que ele está sempre em processo. Mesmo Flaubert que elaborava planos, mesmo Zola com seus esboços, deve num certo momento de sua escritura, esquecer o plano ou o esboço pré-definido e rasurar para seguir o que Cecília Salles chama de projeto poético, ao qual dou, todavia, uma dimensão desconhecida ou não sabida e que se revelará, a meu ver, no final da escritura.

O que me faz dizer que podemos constatar no manuscrito uma mudança gradual de atrator, o que estava sugerido por D’Arcy Thompson e René Thom. Precisaria ainda ver o que é este atrator mutante. O texto móvel?, a idéia de perfeição do artista?, seu projeto estético ?

Para concluir o segundo ponto, direi que o capital de formas pré-existente funciona apenas na sua generalidade, os gêneros literários, por exemplo, mas não existe para o manuscrito singular, assim como não existe para Pedro ou João que, apesar de terem uma forma humana comum, se distinguem em numerosos pontos tais o nariz, a boca, a forma do crânio, etc.

“As condições iniciais não determinam, necessariamente, o processo em uma experiência de física ou de química, da mesma forma como um plano ou um projeto de um romance não fixam as páginas seguintes. A linearidade não se impõe como acreditavam os positivistas, mas os numerosos pontos de não-linearidade, ou também aleatório ou o acaso¹⁹, provocam a criação organizada ou uma auto-organização que gera certa ordem²⁰. A não-linearidade questiona as relações com os antecedentes ou o passado.

Defendemos a criação ex-nihilo ou uma evolução?, os fenômenos auto-organizacionais e a imprevisibilidade se constatarem no manuscrito e de que maneira? O estudo da rasura será a porta de entrada para essa reflexão.” É o que eu escrevia.

Sustentar a relatividade das condições iniciais e, por conseguinte, a imprevisibilidade de um projeto artístico aposta na auto-organização tão defendida por Ilya Prigogine e a Escola de Bruxelas. O exemplo de Proust é surpreendente, já que de 75 cadernos de rascunhos aparentemente sem ordem construiu a obra exemplar que conhecemos.

Acrescentarei, no entanto, a nuance de Varela. A auto-organização deve ser pensada nos dois sentidos, o ascendente e o descendente. « É preciso entender a consciência (por exemplo) não simplesmente como um fenômeno de emergência do cérebro, mas como uma coisa clara e demonstrável que vai agir, a partir do nível de um sujeito consciente, ao nível concreto e material da atividade cerebral [...]]

Há um bate volta contínuo entre tradição, língua, inconsciente do escritor, estruturas nas quais ele se insere, etc. e o manuscrito. Não há um sentido único.

Da mesma maneira, a comunicação entre os esboços existe. Desconfiamos da cronologia estabelecida por bibliotecários ou arquivistas que é muitas vezes duvidosa.

(Neste sentido, é preciso acentuar) « a noção de sistema circular e auto-referencial mais do que a de caixa preta da primeira cibernética de Norbert Wiener ». ²¹ O pesquisador belga Luc Steels reforça a declaração dizendo que é preciso observar o « anel de retroação positiva que se desenvolve no sistema ». ^{22]}

Proust não dizia outra coisa no caderno 57, preparatório ao Tempo redescoberto: « da mesma maneira que a Ciência não é totalmente constituída nem pelo raciocínio do pesquisador nem pela observação da natureza, mas por uma sorte de fecundação alternativa de uma pela outra, da mesma maneira, me parecia que não era a observação da vida, nem a meditação solitária que constituía a obra de arte [mas] uma colaboração de ambos, manobra na qual a idéia, o « cenário » [roteiro] levado por uma das duas era cada um por vez retocado, jogado na cesta de lixo ou conservado pelo outro ». ²³

Varela nuanceia, no entanto, a relação entre o pensamento do pesquisador e a observação da natureza reconhecendo nela ao mesmo tempo uma fronteira bastante imprecisa e uma causa dupla: « A fronteira é justamente esta não-separabilidade entre o todo e as partes. A fronteira entre o si e o não si, não é uma fronteira lógica, é mais a relação entre dois níveis e sua dupla causalidade ». ²⁴

O vai-e-vem contínuo entre o escritor e seu contexto (os Terceiros) se localiza ao nível do scriptor, mas paradoxalmente acentua a não separabilidade sem eliminar os níveis e as causas diferentes. A antropofagia oswaldiana não é, portanto, uma ingestão sem distinção; ela deve encontrar sua causa e sua lógica própria que não se confundam com a dos Terceiros.

Entretanto, relendo e levando em conta os Terceiros, o autor entenderá seu texto de uma outra maneira [e como diz Lacan, « O depois se fará de antecâmara para que o antes possa tomar seu lugar .²⁵ Mais ainda,] e reorganizará a obra diminuindo a fronteira entre os Terceiros e a escritura.

Fora, portanto, as condições iniciais ou a programação prévia. Não podemos mais ler o manuscrito como a seqüência crônológica de trechos de escritura na qual procuraríamos uma evolução, um movimento de conjunto, um caminho linear. Stefan Jay Gould, uma outra de minhas referências favoritas, observa que Darwin não usava a palavra evolução que significava o desenrolar no tempo de um programa pré-estabelecido, mas a expressão « descendência com modificação » o que supõe « a ausência de direção intrínseca e a ausência de previsibilidade » .²⁶

O presente do texto publicado tanto quanto o da última página escrita pelo escritor é o ponto de partida do autor e do geneticista para quem os primeiros textos escritos num pedaço de papel, um agenda ou um caderno de viagem se tornarão efeitos ou conseqüências do “depois” e não seu anúncio. Estamos freqüentemente enredados no preconceito da evolução quando visualizamos um manuscrito, acreditando justamente em uma programação linear e lógica mesmo que as numerosas bifurcações que poderia chamar « operações de fronteira », deveriam nos desenganar.

4. QUARTO FILTRO DE COMPREENSÃO: AS REGULARIDADES NA IRREGULARIDADE NATURAL DO MANUSCRITO OU AS INVARIÂNCIAS

Quando o matemático Mitchell Feigenbaum tinha 29 anos, ele colocou em equações o movimento irregular das nuvens e concluiu que certa regularidade se esconde sob a superfície turbulenta de suas equações não lineares. Redescobriu assim certa universalidade na regularidade apesar de um caos aparente. Da mesma maneira, ele defende que “a cor vermelha não é necessariamente um feixe de ondas de luz, como pretendem os newtonianos”, mas é nossa percepção que distingue o vermelho do universo caótico do qual faz parte, como uma freqüência regular e verificável. ²⁷

Lá onde Mandelbrot descobriu invariâncias de escalas espaciais, Feigenbaum demonstrou as invariâncias temporais » Neste filtro, não se trata mais de considerar o manuscrito como um vasto espaço à la Mandelbrot nem como um palimpsesto à la Nottale, mas como uma longa corrente que se desenrola no tempo sem relação necessária com o calendário, mas que, irreversível, persegue seu caminho tentando um percurso até um texto que se encaixa no projeto estético do autor, chamado atrator [attracteur] nas novas abordagens científicas e muitas vezes desconhecidas do autor, por outro lado, como já sublinhei.

O manuscrito proustiano, assim como o desenrolar das nuvens revela uma corrente extremamente complexa. Na verdade, não há uma corrente, mas múltiplas correntes que se cruzam, se desfazem, se cruzam de novo para desembocar no Tempo redescoberto só com o risco de se desfazer de novo quando é encontrado o manuscrito de Albertine disparue por Nathalie Mauriac em 1986.

Apesar desta complexidade inerente a toda composição, os autores conseguem criar regularidades que correspondem a espécies de parada na composição ou a pontos fixos que se tornarão referências em seguida. O leitor as reencontrará facilmente nas personagens. O geneticista verá se formarem essas identidades nos manuscritos até que seja instituída a corrente regular que estrutura o texto e, entre outros, as per-

sonagens. Estes se tornarão freqüentemente balizas incontornáveis para os escritores que seguirão. Rastignac, Emma Bovary, Fabiano, Riobaldo, o barão de Charlus, etc. são exemplos disso.

Mas como o autor consegue modelar estas identidades ou estas regularidades? Porque ele exerce a « voyance » [vidência], dirá Rimbaud e lá aonde a maioria dos seus contemporâneos não vê mesmo nada ou apenas o caos nos milhares de informações que chegam de todos os lados, ele distinguirá regularidades distribuídas entre personagens, suas relações e seus discursos, as categorias de tempo, de espaço, de ponto de vista e da voz, etc. É uma questão de visão, dirá o narrador proustiano falando de Elstir.

Tomei o exemplo da prosa, mas poderei também ilustrar o fato com a poesia quando o poeta chega a distinguir entre os fonemas, as letras ou as palavras de sua língua, aqueles que lhe convém para expor um verso, uma estrofe, um haicai, etc.

A origem de numerosas teses vem desta percepção aguda de nossos doutorandos que detectam invariantes de cor, de sintaxe, de raças, de exclusão, de vestido, de flores, de uma qualidade ou de um valor determinada, etc. Lá onde o grande público vê apenas uma história, o geneticista verá se construir esses invariantes nos manuscritos.

5. QUINTO FILTRO DE COMPREENSÃO: A IGNORÂNCIA DAS ORIGENS OU A BASTARDIA DO TEXTO

Confirmando, de certa forma, a teoria do caos determinístico que acentua o desprezo pelas causas ao proveito da auto-organização, Daniel Ferrer tinha sublinhado numa disciplina oferecida aos doutorandos em 1991 que para Stendhal e Joyce, não existe uma origem exata da escritura, mas no melhor dos casos, um ponto de partida, uma data, uma primeira carta, um erro de transcrição, um signo como se o pudor ou a ignorância cercavam o nascimento do texto.

Em Joyce, a origem é às vezes negada. As letras, portadoras de origem, se inscrevem sempre numa tradição, já que arrastam o peso do passado que nasce de sua estilização primitiva, quando não é o primeiro desenho que constitui seu berço. Querendo destruir a origem e a ligação com a tradição, Joyce usava, entre outros, de quatro procedimentos. Inventa signos para significar as personagens edípicas, inverte as consoantes de palavras, o P e o K, por exemplo, e, enfim, escreve a partir dos erros de sua copista ou de notas tomadas por um amigo esquecendo o contexto. A destruição da letra pelo signo, da palavra pela inversão das consoantes e da normalidade pelo uso do erro ou pela nota isolada do contexto, permite a recriação e a fixação de uma nova âncora para a escritura.

O narrador joyciano recusa não somente a origem do início da escritura, mas também a da escritura em curso. A recusa acumulada da origem coloca a escritura joyciana do lado da não filiação ou da bastardia da escritura. Seria uma interpretação da tese de Louis Hay, “le texte n'existe pas”, o texto não existe.

Este filtro reforça a tese segundo a qual, o manuscrito deve ser lido “só depois” e não como o desenrolar linear de uma escritura. O pai da escritura é o depois e não o antes.

6. SEXTO FILTRO DE COMPREENSÃO : O FUNCIONAMENTO DO PENSAMENTO

Podemos conceber duas etapas na elaboração da escritura. A segunda é conhecida pelo estudo dos manuscritos enquanto que a primeira, praticamente ignorada, deixa apenas suas pegadas nas primeiras redações, nos acréscimos e nas supressões. Não sabemos como funciona nossa mente. Não falo de sua base biológica, mas do pensamento para o qual podemos somente emitir hipóteses.

John Nash (1928) embora ou porque esquizofrênico, obtém o prêmio Nobel de economia em 1994 por uma teoria matemática do equilíbrio esboçada na sua tese de doutoramento quando tinha 22 anos. A desordem da mente gera a genialidade ?

Os surrealistas imaginaram ter descoberto o funcionamento do pensamento na escritura automática, mas seus escritos revelam uma submissão curiosa à sintaxe.

Celina Borges Teixeira estudando Valéry sustenta uma outra hipótese. Concebeu um móbile representando a mente na qual diferentes fólhos se olham, se falam, produzindo outros desconhecidos que poderiam explicar os saltos incompreensíveis entre os que são classificados nos departamentos de manuscritos de nossas bibliotecas nacionais.²⁸

Neil Gershenfeld sugere indiretamente uma terceira hipótese. Construindo um computador quântico com Isaac Chuang em 1998, ele concretizou a noção de bit quântico. « A característica do cálculo quântico reside na superposição de estados quânticos e lógicos que no nível do cálculo se traduz por uma maneira de operar não seqüencial, mas massivamente paralela e permite em princípio uma velocidade sem medida com o tratamento seqüencial do cálculo clássico ».²⁹

Longe de mim de colocar no mesmo pé a mente e a máquina quântica, mas o que me tenta na comparação é a velocidade com a qual a máquina procede e que explicaria, ao mesmo tempo, a escritura automática dos surrealistas e esta fúria de escrever que toma algumas vezes certos escritores e que nos faz considerar a passagem da mente ao papel ou na tela do computador como uma simples transcrição e não uma elaboração. As invariantes, - frases ou parágrafos -, que não se modificam do início da escritura até o fim do manuscrito não são testemunhos desse processo? São blocos de pensamento, poderia dizer, que estão lá há muito tempo e que amadurecem ou que reagem frente aos manuscritos mentais até surgirem na folha branca sem avisar.

7. SÉTIMO FILTRO DE COMPREENSÃO: UM FILTRO MÁGICO?

A exemplo dos « sistemas de moléculas que, em escala microscópica, estão em movimento perpétuo sob o efeito da agitação térmica »³⁰, e que nossa pobre vista não percebe, não podemos supor que a imobilidade das palavras é somente aparente? As palavras não falam entre si e não se chocam como qualquer molécula na mente sem o escritor saber embora sob a ação de seu desejo? Entrar no mundo da escritura decorre de certa magia ou devemos realisticamente esquecer essa hipótese?

Além do mais, não há uma transição de fases quando escrevo demais? Tanto quanto a partir de certo grau de calor, o químico não controla mais sua experiência e não pode mais prever o que vai acontecer, não poderíamos presumir que a partir de certo limiar para meu olho na folha branca ou para minha capacidade de memória da minha mente, o choque das palavras provoca uma subversão na ordem habitual

ou na maneira de aparecer?

Este filtro parece menos ligado à escritura e mais às artes plásticas nas quais as cores, as linhas ou as formas parecem mais independentes da vontade do artista se seguimos a leitura de Matisse por Lacan.

« Ao ritmo em que chovem do pincel do pintor esses pequenos toques que chegarão ao milagre do quadro, não se trata de escolha, mas de outra coisa. Essa outra coisa, será que não poderemos tentar formulá-la?

Será que a questão não deve ser tomada mais aproximadamente a isso que chamei de chuva do pincel? Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas? Ato soberano sem dúvida, pois que passa a algo que se materializa e que, por essa soberania, tornará caduco, excluído, inoperante, tudo que, vindo de outro lugar, se apresenta diante desse produto. Não esqueçamos “que a pincelada do pintor é algo onde termina um movimento”.³¹

Mas quem sabe, este filtro também funciona na escritura pelo menos para os poetas.

8. OITAVO FILTRO : Á PROCURA DA COMPRESSÃO DE INFORMAÇÕES NO MANUSCRITO

« A ciência é a procura das compressões de informações segundo o astrofísico inglês John Barrow.³²

Poderíamos considerar os processos de criação como compressões de informações ?

Como considerar o manuscrito a partir desta definição ?

1. Devemos constatar e reparar as diferentes camadas de compressão no material estudado tanto no texto publicado quanto em cada versão. Em quais critérios, o crítico alistarará os momentos de acúmulo de informações no manuscrito e no texto ?

Sugiro a dificuldade de compreensão ou a musicalidade estranha na leitura que revelariam uma complexidade implícita. O crítico tentará perceber em primeiro lugar como esses nós se desfazem e se destroem /ou/ se constituem e se constroem como as ondas do mar nesta foto. Em segundo lugar, se os nós escondem um processo de criação.

Pergunto se essas concentrações de informações geram a estrutura do texto ou diretamente a escritura ? Será que elas qualificam e diferenciam a escritura de tal romance ou de tal autor? Quais são as diferenças entre processos de criação, estruturas, formas ou escritura?

2. Cada documento gera modos diversos de compressão. A constatação justifica a pesquisa dos processos de criação em cada camada e não somente nos manuscritos. Neste sentido, a crítica genética que eu pratico as vezes a partir do texto publicado não se opõe a do ITEM que somente trabalha a partir dos manuscritos.

Em 1985, há 20 anos, sublinhava no discurso de abertura do Iº Encontro que “semelhantes aos monges beneditinos retirados aparentemente da sociedade e da política, guardamos e pesquisamos um dos tesouros mas preciosos que um povo possui, a sua língua e sua literatura.”

Reitero a comparação, mas estendo o conceito de monge a todo pesquisador e o conceito do objeto pesquisado às artes em geral e a qualquer atividade humana que inclui a invenção e não a repetição.

Os grandes homens não são freqüentemente os políticos, as vedetes, os artistas de novela, aqueles que fazem parte do show e que aparecem, como sublinha Michel Serres. Os verdadeiros grandes homens são as pesquisadoras, os pesquisadores, e todos aqueles presentes estão incluídos nesta denominação, os artistas ou os escritores que se debruçam sobre o real da natureza, do ser humano ou das obras e tendem entender os processos de criação ou do funcionamento destes objetos, desde o mundo galáctico até uma simples ameba passando pelos manuscritos, os esboços, os croquis, etc.

É nesse sentido que ventilei algumas pesquisas fora de nosso campo. Não quis navegar nestes campos para simplesmente ter idéias novas, mas porque acredito também que qualquer pesquisador de qualquer campo está na mesma luta, isto é, tornar inteligível o mundo que nos cerca.

Notas:

- 1 Ver Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.
2. Jorge Luis Borges, *Ficções*, Gallimard, col. "Folio", 1986, p. 91-104.
3. Willemart, Philippe. *Fenômenos físicos e fenômenos literários: aproximações*. Manuscrita.. São Paulo, APLM. 1993. 3. pp.74-85
4. Helge von Koch (1870-1924), matemático sueco (que) descobre a curva arquetipal dos fractais em 1904 ». Réda Benkirane. *La relativité d'échelle. Entretien avec Laurent Nottale. La complexité, vertiges e promesses*. Paris, Le Pommier, 2005. p.340
5. Alice Krieg, «Ferdinand de Saussure, le "père fondateur" de la linguistique moderne», em *Le langage. Nature, histoire e usage*, coordenado por Jean-François Dortier, Auxerre, Ciências Humanas Edições, 2002. pp. 21-24.
6. Benkirane. *Ibid.*, p.337
7. Maddalena Massocut-Mis. *D'Arcy Thompson, la forme et le vivant*. *Alliage*.1995.22. <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/22>
8. Benkirane. *Vers une science qualitative. Entretien avec Brian Goodwin*. p.182
9. Louis Hay. *Nouvelles notes de critique génétique : la troisième dimension de l'écriture. O manuscrito moderno e as edições*. São Paulo, FFLCH-USP, 1986. p.138
10. Jean Petitot. *Remarques sur quelques réflexions morphologiques de Paul Valéry*", *Sémiotique, Phénoménologie, Discours (Hommage à Jean-Claude Coquet)*. Paris, M. Costantini, I. Darrault-Harris eds), L'Harmattan, , 1996.pp. 161-170
11. Valéry. *Cahier XXV,668*. Citado por Serge Bourjéa. *Paul Valéry, sujet de l'écriture. Doctorat d'Etat*. Montpellier. 1995. p.787 in *Genésis* 8. 95.p.13. Todavia, dirá Petitot : « em termos semióticos, poderíamos dizer que é porque elas não são conteúdos articuláveis em valor para uma forma de conteúdo próprio (da onde o aspecto « indizível », « inexprimível », « inefável »), que as Idéias sublimando as "pregnâncias" do imaginário devem tirar sua forma do conteúdo sobre figuras do plano de expressão da semiótica do mundo natural. Este processo específico de simbolização das Idéias estabelece uma semiótica original do sublime no qual o plano de expressão comanda o de conteúdo. Ele domina na música. ». Petitot, Jean. *Morfologia e esthétique*. Paris, Maisonneuve e Larose, 2004. p.158
12. Valéry. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1960. 1. p.886-907
13. Petitot. *Remarques sur quelques réflexions morphologiques de Paul Valéry*", *ibidem*. pp. 161-170
14. Gilles Deleuze. *Proust e les signes*. Paris, PUF, 1964.p. 138
15. Id. *ibid.*,p.165
16. Id. *ibid.*,p.167
17. Willemart. *Bastidores da criação literária.. São Paulo, ed. Iluminuras, 1999. pp.181-183*
18. Benkirane. *Les « bio-logiques », ou tout ce qui pourrait être. Entretien avec Christopher Langton*. *Ibid.*, p.141
19. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. *La Nouvelle Alliance. (métamorphose de la science)*. Paris, Gallimard, 1986. pp.13-14 (folio)
20. Prigogine. *Um siècle d'espoir. Temps et devenir*. Genève, Patifio, 1988. p.149
21. Benkirane. *Autopoïese et émergence, Entretien avec Francisco Varela.. Ibid.*, p.166. Anotamos também

o aviso de Jean-Louis Deneubourg no mesmo volume no qual ele se opõe aos néo-lamarckistas ou anti-darwinistas: « é precisa desmitificar o aspecto milagroso da auto-organização, pois de fato, houve uma série de tentativas e de erros que antecederam este acerto sobre a identificação das condições ideais [...] a seleção natural teve seu papel ». *Emergence et insectes sociaux*. p.113

22. Luc Steels. *L'intelligence artificielle, évolutive e ascendante*. in Benkirane. *Ibid.*, p.133

23. Marcel Proust. *Matinée chez la Princesse de Guermantes (Cahiers du Temps Retrouvé)*. Edição crítica estabelecida por Henri Bonnet em colaboração com Bernard Brun. Paris, Gallimard, 1982, p.382

24. Benkirane.p.168

25. Lacan. *Escritos*. p.197

26. Stefan Jay Gould. *Cette vision de la vie*. (2002) Paris, Seuil, 2004. p.266 a 268

27. id.,*ibid.*,p.164

28. Celina Borges. *Manuscrita*. São Paulo, Annablume, 2001. 11.p.

29. Benkirane. *Fusionner les bits e les atomes*. Entretien avec Neil Gershenfeld. *Ibid.* p.60

30. Id., *Transitions de phases*. Entretien avec Bernard Derrida. *Ibid.* p.225

31. Lacan. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio, Zahar, 1985. p.111

32. Benkirane. *De la ciência des limites e des limites de la ciência*. Entretien avec John Barrow. *ibid.*, p.326