

## ANTES DO COMEÇO DOS COMEÇOS

Philippe Willemart  
Universidade de São Paulo

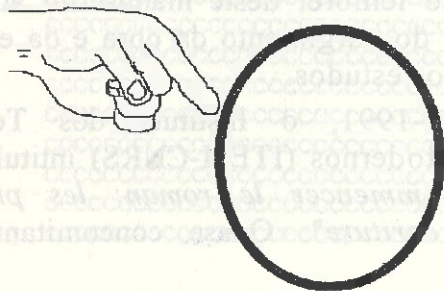
**RESUMO** - A *Crônica de Nuremberg* de 1493, narrando nas suas primeiras páginas a origem do universo, revela um Deus criando um mundo ainda hoje não acabado. Aproximando essa concepção da criação de vários autores citados em *Genèses du roman contemporain* (1993) e *Le manuscrit inachevé. Écriture, Création, Communication*. (1986), sublinhamos a hesitação dos escritores em aceitar a contigência de sua obra e a necessidade para o crítico genético de considerar o trecho rasurado ou uma versão não publicada, não como uma variante, mas como um passo em direção a uma lógica diferente do texto.

**ABSTRACT** - The *Chronicle of Nuremberg* of 1493, that narrates the origin of the universe, reveals a God creating a world that is still incomplete. Establishing a link between this conception of creation quoted in *Genèses du roman contemporain* (1993) and *Le manuscrit inachevé. Écriture, Création, Communication* (1986), it is emphasized the hesitation of some writers in accepting the contingency of their works and the necessity of the genetician in taking into account the corrected fragments or the versions not published, not as a variant, but as a step toward a different logic of the text.

**RÉSUMÉ** - *La Chronique de Nuremberg* de 1493 qui raconte l'origine de l'Univers, révèle un Dieu créant un monde inachevé jusqu'aujourd'hui. Rapprochant cette conception de la création de plusieurs auteurs cités dans *Genèses du roman contemporain* (1993) et *Le manuscrit inachevé. Écriture, Création, Communication*. (1986), nous relevons la difficulté des écrivains à accepter la contingence de leur oeuvre et la nécessité pour le généticien de considérer la phrase rasurée ou la version non publiée, non pas comme une variante, mais comme une étape en direction d'une logique différente du texte.

Na ocasião da estada de Claire Bustarret<sup>1</sup> no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), pude visitar mais uma vez a maravilhosa biblioteca de José Midlin em São Paulo. Lá, pudemos tocar manuscritos inéditos como uma carta da Arcádia romana de 1805 reconhecendo Joaquim Inácio de Seixas Brandão como membro, cartas do Padre Viera transcritas com o máximo cuidado por copistas, comentários impressos cercando os *Triunfos e Sonetos* de Petrarca com uma paginação de fazer inveja aos surrealistas<sup>2</sup>, um catecismo português-Kariris (língua indígena do Amazonas) do sec. XVIII<sup>3</sup>. Senti de novo o peso da tradição escritural em nossa cultura e como a escrita antes e depois de Gutemberg estava nas mãos de homens dedicados, amantes da beleza, preocupados com a caligrafia, o desenho, a gravura e as cores. Enfim, abrimos a *Crônica de Nuremberg* de 1493, narrando nas suas primeiras páginas a criação do universo segundo a Bíblia, com desenhos inspirados das esferas de Ptolemeu<sup>4</sup> que me permite iniciar este artigo.

A primeira gravura notável mostrava dois círculos cercando o vazio, com a mão de Deus fora do círculo, na margem esquerda de cima, apontando para o nada do vazio<sup>5</sup>.





No entanto, mesmo se é possível hoje ressaltar a citação, usando caixa e fonte diferentes com a computação gráfica, falta talvez ao crítico moderno a humildade do sábio renascentista que transcrevia em primeiro lugar o soneto na página em caráter maior e comentava em seguida.

Mas antes de chegar ao meu comentário sobre a introdução dessa nova publicação do CNRS, gostaria de confrontar os dois documentos do século XV que me oferecem um outro "começo".

O único material real nestas páginas de 1488 e de 1493 é o papel e a tinta; o resto, tanto a escrita quanto a gravura, fazem parte do imaginário do homem renascentista que, usando a nova técnica de impressão, descreve a sua maneira a narração bíblica ou a poesia de Petrarca.

Os dois copiam uma obra admirada, a Bíblia ou um poema, mas as semelhanças param aí, já que cada um a ilustra a sua maneira, um com uma gravura, o outro com um comentário. Um repete a escrita com uma imagem, o outro repete o poema com sua letra. Só que, contrariamente à letra que não tem nenhuma pretensão de questionar a fabricação do poema, a imagem quer representar o antes da narrativa bíblica e inclui o próprio texto que aparecerá de fato bem depois da criação do homem. Tentativa de recuperar um passado longínquo a partir de uma palavra escrita, a imagem representa a fabricação do mundo. É uma espécie de pulo fora do tempo ao qual nos convida o artista. Deus está na eternidade, fora do espaço-tempo, como comentava Agostinho de Hippone, enquanto que o crítico petrarquiano está no

círculo do Universo sobre o nada, em Veneza, no ano 1488.

O crítico se contenta em alargar o espaço do poema visto como modelo, a partir do qual escreve. Há um padrão de beleza instituído que se impõe e serve de paradigma, e uma marca que pára o tempo e, de uma certa maneira, o esvazia. Não há antes. A verdade e a beleza existem e já foram encontradas. As obras posteriores não vão trazer algo de totalmente novo; o futuro artista deverá imitar em primeiro lugar e só depois, inovar; quanto ao crítico, lhe restará a glosa. Mesmo se não entender a língua de Petrarca e de seu admirador, o leitor encontra uma espécie de diluição da beleza através das tintas, como se a tinta do poema se "desfiasse" no comentário. A escrita do crítico desdobra a beleza condensada do poeta nas suas linhas e consiste em invadir um espaço a partir de um texto-mor.

Deus inicia a criação atravessando o limite entre a eternidade e o nada, entre o "existir" e o não-"existir" e se submete ao tempo, como se o tempo fosse a massa ou o ambiente necessário à criação. A criação precisa de uma travessia até o nada e não surge diretamente do "existir". Há um caminho, um espaço percorrido, um tempo que passa, que não é o manuscrito. Neste intervalo, ocorre um silêncio, uma espécie de música do silêncio, que acompanha a criação, se seguirmos Mallarmé.<sup>10</sup>

Do encontro deste espaço-tempo com o nada surge a obra. Toda criação emerge do nada e comporta uma marca de negatividade, mas, por outro lado, se Deus não estiver sustentando a obra com seu

"existir", a obra retornará ao nada. A referência está nele mesmo; o "existir" está fora do círculo. O novo conjuga o "existir" que vem de fora, com o espaço-tempo que emerge quando o "existir" atinge e penetra no círculo. O tempo nasce com a passagem do "existir" eterno para o nada. Singular definição de tempo que exige comentário, por sua vez.

Da junção do ser eterno com o nada, emerge o tempo. Em outras palavras, o tempo é gerado por elementos opostos que, como os elétrons e os prótons, se atraem e convivem.

Essa longa digressão permite talvez entender melhor o título sintomático da introdução de Bernhild Boie e de Daniel Ferrer: *Os começos do começo*, confrontado com o título desse artigo. Trato aqui, não dos começos do início da escritura, mas da etapa anterior, antes do começo dos começos, a partir dessa introdução que me dá subsídios.

Comentando *L'avant-printemps*<sup>11</sup> de Francis Ponge, os autores diferenciam o *incipit* do arquivo de sua invenção, o começo da escrita do início da obra e o espaço da obra como objeto ou como campo de trabalho, a partir da distinção desse autor entre os começos, chamados de documentos, por um lado, e a obra escrita, por outro lado<sup>12</sup>.

Considerando esses diversos começos apenas "como documentos", Ponge decide publicá-los na ordem cronológica exata porque, contrariamente à obra definitiva, eles são marcados pelo contexto. A obra "definitiva" não precisa ser datada porque, deduzimos, ela retorna ao eterno ou faz parte dele e deixa de pertencer ao contingente do tempo. Uma vez

escrita, a obra repassaria o primeiro círculo do nada-"existir"-tempo de 1493, perde sua contingência e confere àquele que assina, a seu autor, o estatuto divino.

Há um movimento inverso à criação de Deus. A obra artística, uma vez concluída, deixaria a esfera humana e migraria para o divino, se considerar o eterno como marca da esfera sagrada. Traduzindo, diria que Ponge, apesar de pertencer à modernidade, senão à pós-modernidade por sua facilidade em decompor a unidade do autor através seus diferentes "prés"<sup>13</sup>, ainda se ressentia da ideologia que assimila o autor ao Deus criador. George Steiner fala com razão de contra-criação, quando sustenta que os artistas rivalizam com Deus. "O criador humano fica com raiva porque vem depois".<sup>14</sup>

Neste mesmo texto, Ponge alude à razão pela qual considera estes começos como documentos: "duvido de suas qualidades quando os relaciono com a "verdade" ou a "beleza". Isto é, Francis Ponge tem um parâmetro de verdade e de beleza, não descrito, mas constituído, que monitora os começos de escritura. Diferente do crítico de Petrarca que mostrava seu modelo e o colocava no centro da página, Ponge não o revela, mas o leva em conta. Podemos certamente supor que a verdade e a beleza tem a ver com Deus e, tanto quanto ele, estão fora do mundo. Isto é, o ideal não consta do nosso mundo ou é tão "escondido" que parece inatingível.

Os críticos de Petrarca e Francis Ponge ilustram a diferença entre a atividade crítica renascentista e a escritura. O primeiro já detém a verdade e a beleza e

fica mimando a obra, acrescentando seus comentários, o segundo persegue a verdade e a beleza, escrevendo e rascunhando.

Ambos empurram a verdade e a beleza fora do quadro ou da esfera, isto é, do Universo e as encontram somente na obra acabada. Enquanto Deus entra na esfera do profano para criar o mundo pela mão do gravador renascentista de 1493, que assim laiciza a obra divina e não sai mais dessa esfera, o crítico de 1488 tanto quanto o autor de 1968 "sacralizam" a obra e sonham com uma criação "eterna" ou divina. Curiosa inversão! Deus, "profanizado" desde o Renascimento, volta pela mão do artista ou do crítico que se identificam com essa mesma mão que criou o Universo, aquela da gravura de 1493 que fica fora desse Universo.

O artista encontra um modelo no Deus criador, se admitirmos que ambos esboçam suas obras na terra e que, enquanto não são acabadas, seu "existir" depende de seu criador. A dificuldade reside no fato de que "a obra divina" ou o universo não está acabado, nossos paleontólogos não param de nos avisar da precariedade das espécies<sup>15</sup> e que, portanto, se continuar o paralelo, uma obra nunca poderia estar acabada. Conseqüentemente, imaginar uma obra divina ou humana perfeita, decorre pelo menos de uma ilusão narcisa, compreensível, mas pouco fundamentada. Essa ilusão, no entanto, não depende unicamente do narcisismo do homem mas, questiona a teleologia ou a causa final que dirige a obra já antes de seu nascer.

Lembramos que na gravura de 1493, Deus, seu pensamento ou algo saindo de sua mão, pouco importa, caminha até o duplo círculo do nada. Há uma trajetória que cria a obra junto com o tempo rejeitando o nada, mas não o eliminando. Diria, em termos freudianos, que a obra sustentada pelo "existir" do ser supremo, recalca o nada. A ilusão do homem deriva desse recalque. Ele não quer saber do "inconsciente" de qualquer obra, divina ou humana nem da negatividade fundamental de nossas construções que depende de um "existir". Prefere ignorar a contingência da dimensão temporal, signo desse "existir" e acreditar que pode fazer o caminho inverso do Deus de 1493, saindo do duplo círculo, como se pudesse recuar no tempo.

Até há pouco tempo, a visão de um mundo estável, descrito pela física de Newton, podia de fato enganar o homem e lhe fazer acreditar no tempo reversível. Preconceito que vigorou até a teoria da relatividade, embora Einstein relutava o admitir, e contribui bastante para firmar essa crença numa obra eterna.

Hoje, as novas propostas de descrições do Universo decorrentes das teorias dos quanta, do probabilismo, do caos determinístico ou da auto-organização oferecem uma outra visão do mundo que talvez nos dê uma maneira de "laicizar" também a obra humana, seu autor e o crítico. Como readmitir ou resgatar a obra "acabada", a verdade e a beleza nessas descrições novas do Universo?

Em 1986, o CNRS publicou um volume excelente, *O manuscrito inacabado*, ao qual

estranhamente nenhum autor do volume de 1993 faz alusão e que, no entanto, já falava da problemática dos começos na escritura. Definindo a escritura como o teatro dos possíveis segundo Valéry, Jean Levaillant sublinhava que os *Cahiers* criavam "a escritapensamento /.../, os fatos do pensamento como material bruto, e a escritura sem origem e sem fim, inacabada a cada página, inventando suas figuras próprias, por seu inacabamento mesmo", mantendo como constante "a consciência pura /.../ que desestabiliza análises e raciocínios, e os tornam como equivalentes entre eles, isto é, a nada."<sup>16</sup> Valéry reencontrava assim o fundamento da obra inacabada, o nada, em cima do qual a crônica de Nuremberg, seguindo o *Timeu*, já tinha elaborado a obra divina.

Nenhum texto está acabado, a obra publicada deve ser considerada apenas como uma etapa e o ponto final como uma ficção, ou melhor, como uma convenção; a crítica genética deveria portanto englobar no seu estudo tanto as etapas não publicadas quanto a publicada e não discriminar e favorecer unicamente as primeiras. Quando Jean-Paul Goux enuncia claramente que "é na evocação da falta, experimentada no acabamento do livro, que se definem os primeiros contornos do território do próximo livro"<sup>17</sup>, reconhece não somente que há uma continuação entre seus livros, mas que o texto do último publicado é uma etapa e não uma obra acabada. Neste sentido, Goux se aproxima do Deus de 1493 que até hoje não terminou sua obra e que, como Valéry, não acredita em uma obra acabada. Louis Hay lembra a expressão de Novalis, "um rascunho

geral", sublinhado assim que "no porvir das obras, o texto não tem autonomia absoluta"<sup>18</sup>

Readmitindo a flecha do tempo e relativizando as obras, os escritores sabem que "se debatem com que o ainda não existe"<sup>19</sup>, com o nada que, encontrando o "existir", cria o tempo. Sabem que a verdade e a beleza já "existir"am para Petrarca, Rabelais, Stendhal, Guimarães, etc., mas que esses parâmetros decorreram da obra e não existem fora dela. Os artistas perseguem o Desconhecido celebrado por Baudelaire no último poema das *Flores do Mal*. A referência está por vir e não por trás. Se há uma identificação entre o Deus da *Crônica de Nuremberg* e o artista, é nesta "crença" (oh ironia!), que não há obra "divina", nem livro perfeito. Cada obra não é somente um período de estabilidade num mar de instabilidade, mas o elo de uma cadeia sem fim, signo de uma procura que nunca encontra o Santo Graal.

Nesta perspectiva, a crítica genética capta uma busca, limitada entre o começo da obra e o texto publicado, e não tenta reencontrar um modelo de escrita do passado, decorrendo dos manuais escolares ou de uma estética reinante. Diferente do admirador de Petrarca, o crítico da gênese não contempla a obra acabada e não dilui a beleza do poema com sua escrita; convencido da invenção a partir do nada (*ex nihilo*), ele busca através das rasuras que eliminam o anterior, os processos de mudança de padrão, tenta delinear o caminho desta mudança e ajuda assim o crítico do texto publicado na sua apreciação. A rasura não apresenta uma variante, mas um passo em direção dessa busca.

NÃO HÁ VARIANTE PARA A CRÍTICA GENÉTICA porque esse conceito, originário da filologia clássica, supõe uma referência inicial ou um texto original. Temos, pelo contrário, um texto que encerra uma etapa da busca, etapa muitas vezes não muito clara quanto ao por quê das mudanças. Explicitar, desdobrar esses processos é nossa função.

De Nuremberg à crítica genética foi um passo ambicioso, mas que deu alguns resultados inesperados e não planejados quando comecei a escrever. Eliminou alguns preconceitos, acredito, e situou um pouco melhor a perspectiva de nossos estudos, graças a nosso bibliófilo "sempre alegre" (la gaîté en toutes choses), que abriu gentilmente seu acervo, sexta-feira, dia 15 de outubro de 1993.

### Notas e Referências Bibliográficas

1. Responsável da equipe de codicologia no "Institut des Textes et Manuscrits Modernes" do CNRS.
2. Petrarca, Francesco. *Trionfi, Sonetti e Canzoni*. Venice, Bernardinus Rizus, 1488.
3. Padre Bernardo de Nantes. *Katecismo Índico da Língua Kariris*. Lisboa, Oficina de Valentim da Costa Deslandes, Impressor de Sua Majestade. MDCCIX.
4. Schedel, Hartmann. *Liber Chronicuum*. Nuremberg: Antonius Koberger, Julii 1493, com gravuras de Wolgmüt e discipulos.
5. Id., *ibid.*, Folium II, verso.

6. Platon. *Timée-Critias. Oeuvres complètes*. (Trad. Albert Rivaux). T.X. Paris, Les Belles Lettres, 1970. 30a. p. 143.
7. Ver *Manuscrita* 2 e 3.
8. *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*. (Textos reunidos por Bernhild Boie e Daniel Ferrer). Paris, CNRS, 1993. 210 p.
9. O "P" designa o poema de Petrarca e o "c", o comentário do crítico.
10. Stéphane Mallarmé. *Sainte. Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1945 (La Pléiade). p. 54.
11. *Tel Quel*, 33, 1968.
12. *Genèses du roman contemporain. ibid.*, p. 7.
13. Francis Ponge. *La Fabrique du Pré*. Genève, Skira, 1970.
14. George Steiner. *Réelles Présences. Les arts du sens*. Paris, Gallimard, 1991. p. 245.
15. Stephen Jay Gould. *Dedo mindinho e seus vizinhos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
16. Jean Levaillant. *Inachèvement, invention, écriture. Le manuscrit inachevé. Écriture, Création, Communication*. Paris, CNRS, 1986. p. 120.
17. Jean-Paul Goux. *Le temps de commencer. Genèses du roman contemporain*. p. 45.
18. Louis Hay. *Les trente-trois débuts de Christa Wolf. Genèses du roman contemporain*. p. 82.
19. Levaillant. *op.cit.* p. 121.