

Flaubert



Stendhal



Valéry



PHILIPPE WILLEMART

As múltiplas funções da imagem no manuscrito

Le manuscrit est le dessin de la pensée (Valéry)

Stendhal deixou muitos croquis tanto no manuscrito quanto no texto publicado de sua autobiografia (1). Gustave Flaubert consultou vários livros de viajantes-fotógrafos para redigir *Hérodias* e desenhava, às vezes, na margem do fólio. Paul Valéry encheu seus cadernos de desenhos, fórmulas e cálculos. Esses fatos justificam a tentativa de entender as relações entre a imagem e a escritura no manuscrito literário.

Um primeiro olhar crítico sobre qualquer manuscrito moderno mostra uma imagem



PHILIPPE WILLEMART
é membro fundador da
Associação dos
Pesquisadores do
Manuscrito Literário e
autor de *O Universo
da Criação
Literária* (Edusp).

global que, ultrapassando a impressão inicial de uma página suja de tinta, sublinha um contraste entre o branco e o preto, desenha formas, superpõe blocos de escritura que se encavalam, que se seguem regularmente ou não, que se colocam em uma ou várias colunas, etc. O microfilme visualizado a uma velocidade razoável acentua a impressão de imagem do primeiro olhar e, se for transportado para a tela do vídeo por um programa gráfico, revelará provavelmente a marca de um estilo.

Um segundo olhar distinguirá a espessura do traço, seu arredondamento ou seu ângulo, sua firmeza ou tremor - matéria de estudo dos grafólogos - ou observará o lugar do desenho e da escritura no manuscrito. Valéry dedicava a página esquerda às sugestões de sua sensibilidade e a direita ao raciocínio. Flaubert reservava sobretudo a margem esquerda e a parte superior ou inferior da página para seus achados. A maioria dos escritores acrescenta palavras ou sintagmas entre as linhas ou sobre as rasuras, alguns inventam uma pontuação original, etc. (2) Estes signos de ocupação do fólio formam *uma nova cartografia* que acumula indícios importantes para a interpretação, indícios que não levam em conta o sentido das palavras ou da frase lida.

Um terceiro olhar, enfim, distingue a imagem da escritura e tentará estabelecer relações. Os dois procedimentos decorrem do imaginário à medida que *significam* uma idéia ou um conceito, um sentir ou um sentimento que surge freqüentemente sem o desejo explícito do escritor. Apesar de seus esforços para se reencontrar entre as forças que o obrigam a escrever, o escritor dificilmente chega a assumir o controle delas. Os pontos, linhas ou letras traçadas no manuscrito são muitas vezes o resultado de uma verdadeira batalha entre o mental, o afetivo e o próprio material gráfico. Assim como nas tragédias que desde o primeiro ato introduzem o espectador no drama já quase concluído, o manuscrito revela somente os últimos espasmos desta luta entre a cultura, as forças contemporâneas e os chamados do futuro, luta devida ao gênio do autor que, contudo, freqüentemente a desconhece. Esse conflito ultrapassa e muito tudo o que os cognitivistas e sua psicologia poderiam imaginar e fazem do escritor, um *scriptor*, um instrumento e não o agente do processo.

A escritura e a imagem se distinguem pela ligação mais ou menos acentuada ao passado. A letra já carregada de um peso

histórico em sua forma e sentido e encaixada em diferentes palavras é mais constrangedora do que o desenho, aparentemente mais livre e menos submisso à história. Nesse sentido, o desenho deveria estar mais próximo da zona de criação do escritor e refletir sua originalidade com maior facilidade do que a escritura. Basta ver o filme de Clouzot sobre Picasso em que a rapidez do traço, sua facilidade de mudança e liberdade em relação às cores e ao espaço surpreendem e espantam. Mallarmé ensina, por outro lado, que quanto mais a letra, unidade mínima da escritura, é valorizada, mais ela está propensa a se identificar ao desenho e à música e a desfazer-se das coações históricas da palavra e da sintaxe. Os numerosos poetas, escultores, pintores e artistas gráficos que se inspiraram no autor de *Um Lance de Dados* são as testemunhas mais evidentes dessa tendência. As duas maneiras gráficas são, portanto, distintas ao terceiro olhar, mas se reúnem à medida que os artistas apreciam a letra como um desenho e tentam reencontrar o desenho original que constituiu a letra. O autor dos *logoneves*, Christian Dotremont, que, a partir de uma frase despojada de sentido e da separação entre os brancos e as letras, descobre virtualidades inimagináveis, reúne escritores e artistas no seu projeto (3). A letra dançarina de Mallarmé, a letra pintada de Dotremont, a letra-desenho de numerosos artistas tipógrafos sublinham a comunidade dessas artes e reduzem a distinção histórica operada habitualmente entre o desenho e a escritura.

Esses três olhares possíveis sobre o manuscrito nos advertem contra a separação nítida que estabelecemos como bons cartesianos, entre o traço do desenho e o traço da letra, desprezando o primeiro em relação ao outro. Ambos são primeiramente grafia no papel antes de ser representação de alguma coisa. O traço manuscrito, literalmente traçado pela mão, retoma, senão traduz, provavelmente camadas psíquicas não entrevistadas claramente pelo escritor, e revela novas zonas de afetividade segundo Judith Robinson-Valéry. Essa leitura do traço gráfico poderia lançar o leitor na crítica psicobiográfica e nisso está o perigo. Acreditamos, pelo contrário, que quanto mais o escritor se entrega à folha branca, mais ele se remete ao suspenso da escritura após as rasuras ou as paradas não previstas; quanto mais ele é sensível às vozes ou aos Terceiros que o importunam e o fazem esquecer suas neuroses e seu ego, mais "ele penetra

1 Maria-Inês Mena Barreto, "L'Auto-Portrait de Stendhal (Etude de Vie d'Henry Brulard)", in *Texte*, Toronto, 1990, pp. 61-70.

2 Consultar Almuth Grésillon, "Les Silences du Manuscrit", in *II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Ecloração do Manuscrito*, São Paulo, FFLCH-USP, 1990, p. 89.

3 Jérôme Peignot e Marc Dachy, *Écritures (Graphie, Notations, Typographie)*, Paris, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1980.

em um mundo para o qual ele não foi feito”, como diz o narrador proustiano através de sua personagem Swann escutando a pequena música de Vinteuil.

Sabemos, por outro lado, que o uso do computador por nossos escritores suprime infelizmente essas distinções do olhar e reduz consideravelmente nossas possibilidades mais sutis de interpretação. O instrumento separa nitidamente o escritor de sua produção neste caso, e a crítica genética do olhar deverá se exercer sobre os pintores, gráficos e arquitetos que usam ainda a mão, o lápis e o buril para trabalhar, salvo, evidentemente, se os escritores utilizam programas gráficos que permitem desenhar e escrever ou programas “recuperadores” que mantêm na memória todas as rasuras.

Admitindo a hipótese inicial da distinção entre o desenho e a escritura, vamos examinar alguns fólhos do manuscrito *Hérodiades* de Flaubert e duas páginas dos *Cahiers de Valéry*. Diferenciaremos três espécies de imagens: uma imposta porque vinda de fotografias ou de viajantes, a segunda esboçada pelo escritor no desejo de esclarecer seu processo descritivo e a terceira desenhada pelo autor de *Cimetière Marin* antes de qualquer escrita.

1) Antes de descrever a cidadela de Macaerous, Flaubert tinha não só lido o historiador judeu Flavius Josèphe, mas investigado relatórios publicados entre 1830 e 1875 de viajantes, cientistas em sua maioria, que armados de novas técnicas, a fotografia entre outras, tinham estabelecido o mapa da Palestina e trazido fotografuras dos lugares visitados.

No decorrer das tentativas de descrição desta mesma cidadela, Flaubert desenha sua localização quatro vezes nos fólhos 732v e 729v, antes de escrever, o que transforma a escrita em comentário dos desenhos (4).

Temos, portanto, dois tipos de imagem que antecedem a escrita como se o visual fundamentasse a escritura.

No primeiro caso, Flaubert, sempre muito bem documentado ao escrever, fica surpreso ao se deparar com as contradições aparentemente insolúveis entre vários textos consultados e uma fotografura. Enquanto os historiadores Flavius Josèphe e Plínio descreviam uma fortaleza formidável que abrigava o palácio do tetrarca Hérodos-Antipas, Vignes, o assistente do explorador de Luynes, tinha fotografado um cone aplanado, pouco elevado nem escarpado que não parecia se destacar especialmente dos ou-

tros cumes dos arredores e sobre o qual teria sido construída a cidadela de Macaerous (ilustração das páginas de abertura). Neste caso, a fortaleza não podia desempenhar o papel que lhe emprestava um viajante contemporâneo, Parent ou o filósofo Renan; este, particularmente entusiasmado com a Palestina, retomava as narrativas exageradas dos historiadores antigos sobre o sítio considerado como o mais terrível e elevado no meio do deserto árabe (5).

O que fará Flaubert? Adotar o ponto de vista de Renan que considera Macaerous como sendo a posição militar mais forte da Judéia ou o de Vignes que só transmite uma realidade menor? Flaubert preferirá seguir a imaginação, a rainha das faculdades segundo Baudelaire, ou a imagem fotográfica, reflexo da realidade visível?

Os críticos lembram, freqüentemente, a preocupação de exatidão documentária de Flaubert e citam como exemplo a descrição do envenenamento de Emma Bovary inspirada em sua experiência pessoal com o arsênico, o que justificaria o seu lugar na escola realista, apesar de seus desmentidos e de seu romantismo subjacente. Como vai reagir o representante do realismo sério, segundo Auerbach, frente a esta contradição? Retomar como um bom realista a fotografura, *mimesis* da realidade, ou seguir seu amigo Renan, admirador da epopéia judia? O manuscrito permite resolver a dificuldade e nisso está sua vantagem.

Em sua correspondência de 17 de agosto de 1876 para sua sobrinha Caroline Hamard-Comanville, Flaubert dizia imaginar o olhar de Antipas deslizando no mar Morto, a partir da própria visão que tinha do Sena em Croisset, na Normandia. Ora a propriedade de Croisset, de que resta hoje apenas o pavilhão onde trabalhava o escritor, encontra-se ligeiramente acima do rio e não permite dominar as colinas da redondeza. Fundamentalmente, no entanto, o desejo de situar o castelo em um pico elevado de que se possa dominar os arredores trabalha às escondidas nas diferentes versões, pouco importa a reprodução de Vignes e a realidade invocada. Como comenta Almuth Grésillon, na análise minuciosa dos fólhos 732v e 729v, o escritor “prefere o cone aplanado e fetivamente fotografado por Vignes (...) e empresta a Parent, embora deformando-o, o fragmento, ‘cercado em cada direção de vales largos e profundos’...” (6)

Notamos, no entanto, que o texto pu-

4 Ver o artigo preciso e completo de Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave e Catherine Fuchs que me guiou no seu aspecto técnico: “Ruminer Hérodiades (Du cognitif-visuel au verbal-textuel)”, in Daniel Ferrère Jean-Louis Lebrave, *L'Écriture et Ses Doubles. Genèse et Variance Textuelle*, Paris, Ed do CNRS, 1991, pp. 27-109

5 Ernest Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863, p. 110.

6 Grésillon, op. cit., p. 61.

blicado, ao suprimir a palavra “aplanado” e empregar também o termo “profundo”, projeta a fortaleza a uma altura bastante elevada: “A cidadela de Macerous se erguia no oriente do mar Morto, em um pico de basalto tendo a forma de um cone. Quatro vales profundos a cercavam...”

Em seguida, a fotografia de Vignes, embora revelando um cume aplanado ao fundo à direita, mostra em primeiro plano um círculo ou coroa de pedras, provavelmente ruínas, cercando um vácuo.

Aparentemente, o autor tem um projeto bem pessoal, não se preocupa demais com a realidade fotográfica, retoma apenas alguns elementos e, conseqüentemente, não se incluíria com esse conto entre os realistas, apesar dos historiadores da literatura. A distância mantida em relação à foto de Vignes e à vista do Sena faz delas um instrumento e um parâmetro para a descrição da fortaleza. A fotografia teria apenas servido de ponto de partida para logo ser transformada, criando-se uma imagem “imaginária” para o leitor a partir da descrição. As palavras gerariam uma imagem virtual que enquadra a personagem. Da fotografia à palavra e da palavra à imagem passando pela imaginação do leitor, tal seria o caminho percorrido, sabendo-se, todavia, que o próprio escritor é seu primeiro leitor.

Uma primeira leitura levaria a essas conclusões. Mas, se nos aprofundarmos integrando o círculo de pedras a nossa interpretação, talvez sejamos forçados a mudar de ponto de vista.

A única comparação incorporada ao primeiro parágrafo do texto publicado, “torres que pareciam florões nesta coroa de pedras, suspensa em cima do abismo”, levamos a estender o objeto e a situação do comparado ao conjunto do conto. Sabemos pelo manuscrito que Flaubert hesitou quanto à morte de uma personagem secundária, Agripa, irmão de Herodias e amigo do futuro imperador Calígula. Por outro lado, apesar das manobras de Herodias para que seu marido Antipas fosse sagrado rei no conto, de fato, historicamente, Agripa obteve a coroa de Jerusalém. A fortaleza de Macerous, em cima do abismo, simboliza seu futuro visualizado no círculo de pedras que metaforiza o projeto de Herodias colocado em xeque pela História.

Aproximando o círculo de pedras que cerca o vazio da fotografia, da coroa de pedras da narrativa, acredito que esse círculo trabalhava o texto sem o conhecimento

do escritor. A imagem das ruínas estava lá desde o início através da comparação e suscitava um texto contrastante e em contraponto.

Não é, portanto, uma relação de dependência entre o objeto visto e sua descrição que discernimos, mas uma relação de vizinhança. As ruínas não estão no texto como o palácio ou a faca do carrasco, senão sob a forma de uma comparação. A coroa de pedras é citada tal qual em sua materialidade, mas, introduzida por um “como”, ela se inscreve no poético, isto é, em uma outra esfera. Enquanto o texto normal da prosa, imitando nisso a linguagem da comunicação, cria um campo de compreensão comum entre o autor e seu leitor, as figuras de estilo, pelo contrário, dificultam a compreensão introduzindo múltiplos sentidos pouco perceptíveis à primeira leitura. O objeto visto na fotografia, introduzido no texto com a comparação, foi transformado e, de objeto olhado, exercendo apenas a pulsão do olhar, viu-se elevado à dignidade de figura poética regendo o conto e exigindo a pulsão do ouvir. Relação complexa e original entre a imagem e o texto que cobre a passagem de uma pulsão para outra e faz da imagem vista, o sintoma de um desejo escondido trabalhando o texto. Poderão objetar que o fato de ver o círculo vazio levará a pensar mil coisas; sim, para o poeta, mas não para o realista que verá somente um monte de pedras reunidas. O escritor, elevando o círculo à dignidade do poético, enraíza-o em um mundo cintilante que chama o ouvir porque não pode se contentar com a aparência do visto. Lendo o texto em voz alta, a comparação se desvela aos poucos, estende suas ramificações no texto, deixa ouvir outros sons e revela seus múltiplos sentidos. A imagem está transformada, ou melhor, transmutada; ela não é mais considerada como objeto a ser descrito, transposto ou traduzido em palavras, mas como uma linguagem subjacente que mina a aparência do texto.

2) A segunda espécie de imagem decorre da tentativa do escritor de visualizar seu processo descritivo. Não conseguindo harmonizar seu desejo de clareza e o texto de Parent sobre a localização dos vales que cercavam a fortaleza, Flaubert desenha. “Tudo se passa como se Flaubert necessitasse construir em primeiro lugar uma representação visual (embora de qualidade medíocre) da situação de Macerous, re-

7 Idem. *ibidem*, p. 66.

8 Essas informações provêm em grande parte do curso oferecido por Judith Robinson-Valéry em outubro de 1991, na área de Literatura Francesa da Universidade de São Paulo.

9 Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 383.

10 Judith Robinson-Valéry, “Les Cris Refoulés de la Jeune Parque: le Rôle de l’Autocensure dans l’Écriture”, in *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honor of Lloyd Austin*, Cambridge University Press, 1982, p. 411. Haveria, sem dúvida, uma bela discussão com a autora a respeito do conceito “afeto”, mas referindo-me à teoria lacaniana, vejo o afeto como um sinal ou um sintoma que atravessa a história do sujeito e se manifesta em seu discurso. Ligado ao início mítico do sujeito, o afeto interpretado revela zonas do gozo recalçadas que incomodam o desejo. O desenho talvez mostre mais facilmente o afeto comprometido do que a escrita, mas ambos remetem ao gozo impossível de ser dito, fundamento do sujeito do inconsciente. Lacan, *Le Séminaire, Livre VII. L’Éthique de la Psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 124.

apresentação de que faz várias tentativas de descrição verbal entre as quais ele não parece escolher imediatamente” (7). O desenho coberto em parte pela escritura pode ser vislumbrado no manuscrito.

A relação entre o mental, o desenho e o texto parece instrumental à primeira vista. A linguagem está a serviço do desenho e o traduz, tanto quanto este reflete o mental. Mas será tão simples?

De fato, o desenho aparece primeiramente para concretizar no papel o que não é evidente pela leitura do texto do viajante Parent, a saber, a direção de cada vale e o ponto de vista do narrador. A descrição de Parent não se preocupa com o narrador e faz viajar seu observador de um ponto a outro segundo as necessidades do objeto a ser descrito.

Já que o discurso histórico não tem uma focalização unificada, o desenho guia o raciocínio permitindo, assim, a colocação correta de cada vale em relação a seu ponto cardinal e à unificação do olhar que narra. O desenho ajuda o pensamento e mais particularmente o escritor em sua função de narrador. Dupla função do gesto gráfico a serviço do mental, sem dúvida nenhuma, mas também da técnica literária. Esta expressão “a serviço de” deve ser entendida nos dois sentidos porque não se sabe muito bem o que está a serviço de que, o mental, a escritura ou o desenho. O traço gráfico conduz também o jogo já que indica o caminho ao pensamento e à escritura. As duas instâncias se baseiam no desenho para continuar seu trabalho. Há, portanto, uma dependência mútua que nos impede de ordenar as três etapas e perceber uma hierarquia.

Só depois é que a linguagem poética reaparecerá com a comparação e envolverá o mental e o traço gráfico pluralizando o sentido.

3) Os cadernos de Valéry estão repletos de desenhos que, entretanto, não ilustram a escritura (8). Valéry considerava o desenho como um trabalho equivalente à escritura que espera um problema em suspenso no cérebro. Nem ilustração, nem meio, nem inspirador do texto, o desenho valeryano exerce o mesmo papel que a escritura para o poeta, isto é, ajuda a pensar tendo, porém, a vantagem de poder dizer coisas contraditórias e conflitantes que a linguagem não podia exprimir senão em longas frases.

O famoso desenho dos uruboros, serpentes que se devoram umas às outras, cercadas elas mesmas por três outras serpentes,

representa um caso típico. Significando paradoxalmente a introversão na sua volta sobre si e a agressividade devoradora do outro, a necessidade absoluta de se devorarem para subsistir, esta roda de serpentes expressava de uma certa maneira a situação política em 1942, as contradições inerentes à ocupação alemã e a resistência ao invasor, o desejo de continuar vivo e o medo de morrer na luta, o fugir ou o ficar, a animalidade que recusa todo ideal e o inconsciente que reage com seus lapsos.

Esta função diferente do desenho em Valéry faz supor que o gesto gráfico se liga a novas zonas de gozo (9) e não a um afeto novo (10). Não que a escritura não tire sua força do gozo, mas o desenho sendo mais direto e não passando pelo filtro da instituição da linguagem, o contato com o gozo mítico que o sujeito teria tido antes de nascer como tal, é mais estreito.

Tendo um sentido diferente da escritura, o desenho se torna, a partir deste momento, para Valéry, inspirador do ritmo, da cadência e do texto poético, não no sentido de fonte ou causa, mas no sentido de despertar outras zonas escuras (o duplo de Arthaud) escondidas até então. O desenho valeryano se aproxima assim da função da fotografia de Vignes em Flaubert, comentada acima, que, tendo entrado no universo poético pela comparação, revela também um não dito suspenso entre as palavras.

Desse modo, Valéry justifica plenamente o sentido da epígrafe e faz do manuscrito, qualquer que seja o traço gráfico - letra, ponto, curva, linha ou cifra -, o desenho de seu pensamento. Tal desenho não deve ser entendido como uma reprodução ou um espelho e sim como uma manifestação do movimento do pensamento que, admitindo os jogos de escritura como parceiros, integra-os em um diálogo vivo e lhes permite prosseguir sua marcha, impossível sem o manuscrito. O desenho e a escritura não se distinguem mais neste caso e reencontramos assim os *logoneves* de Dotremont, a ótica mallarmeana, os primeiros tempos da escritura não estilizada e, paradoxalmente, o primeiro olhar que lançamos para o manuscrito.

Arquivo Willemart



CAPA DO LIVRO
ECRITURES, COM
DESENHO DE
CRISTIAN
DOTREMONT, 1976