

DA FORMA AOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO¹

PHILIPPE WILLEMART

LABORATÓRIO DO MANUSCRITO LITERÁRIO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

RESUMO

A partir da análise de duas páginas escritas no verso do Cahier 28 de Marcel Proust, sustento que, apesar da desordem aparente na organização do Caderno e da independência temática dessas páginas com as páginas ao lado, existem numerosas relações e uma outra lógica subentendida, o que pode renovar o conceito de edição crítico-genética.

RÉSUMÉ

A partir de l'analyse de deux pages écrites au verso du Cahier 28 de Marcel Proust, je soutiens que, malgré le désordre apparent dans l'organisation du Cahier et de l'indépendance thématique de ces pages par rapport aux pages du recto, de nombreuses relations et

1. Conferência pronunciada no Segundo Congresso Internacional "Genèse" na Biblioteca Nacional da França-Site Tolbiac, Paris, no dia 12 de setembro de 1998, dedicado à crítica genética no Brasil. Agradeço a Guilherme Ignácio da Silva a tradução a partir do original francês.

une autre logique sous-entendue se font jour, ce qui peut renouveler le concept d'édition génético-critique

ABSTRACT

Having as the starting point the analysis of two pages written on the back of the Cahier 28 of Marcel Proust, I defend that, in spite of the aparent disorder in the organization of the Notebook and the thematic independence of these two pages in relation to the other pages, there are numerous relations and a new logic implicit. This may renew the concept of genetic-critic edition.

a Comissão Científica do Congresso "Genèse" pediu que traçássemos o percurso da crítica genética no Brasil a partir de seu centro de irradiação histórica, a cidade de São Paulo e, particularmente, a Universidade de São Paulo. O pôster elaborado por Cláudia Amigo Pino, referente às atividades da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML),² descreve esse percurso em seu aspecto geográfico e estatístico. Mas os cinco pôsteres afixados por nossas equipes, essa conferência e a mesa-redonda que se seguirá a ela, mostram os desdobramentos desses percursos em seu aspecto teórico e reflexivo.

Os participantes não se contentaram apenas em estudar os arquivos dos escritores ou dos artistas, brasileiros ou franceses, em decifrá-los, transcrevê-los e publicá-los; mas, tomados pelo entusiasmo com a crítica genética, cada um quis trazer sua contribuição ao debate teórico sobre a criação e a edição genética. Falaremos então a partir dos arquivos que cada um de nós estuda, o de Mário de Andrade, no caso de Telê A. Lopez, o de José Lins do Rego e de Guimarães Rosa, no caso de Sônia van Dijck Lima, o de numerosos artistas, no caso de Cecilia Almeida Salles e, enfim, o do pequeno arquivo de Proust, por mais restrito que ele seja, que temos na USP e do qual sou um leitor.

2. <http://www.geocities.com/Paris/Bistro/5753.francais.html> et <http://utopia.ansp.br.apml>.

Da equipe Flaubert do ITEM, que me iniciou nos estudos genéticos e do estudo do dossier *Hérodias* de Flaubert, que me conduziu a reunir alguns elementos de uma teoria da escritura,³ passei em seguida aos *Cahiers* de Proust por um conjunto de circunstâncias curiosas e inesperadas. Há três anos, uma de minhas orientandas, Lilia Ledon da Siva, abandonou a vida acadêmica por razões de saúde, cedeu-me seu arquivo sobre Proust e forçou-me, de alguma forma, a estudá-lo. Por isso, falarei a partir do *Cahier* 28, o único rolo de microfilme de Proust que possuíamos naquela época.⁴

*uma hora não é apenas uma hora, é um vaso repleto de perfumes, de sons, de projetos e de climas. O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente – relação única que o escritor precisa encontrar, a fim de unir para sempre em sua frase os dois termos diferentes. Podem-se alinhar indefinidamente, numa narrativa, os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte, à relação única entre causa e efeito no da ciência e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo.*⁵

3. Reunidos em *Universo da criação literária*. São Paulo, Edusp, 1993.

4. Farei poucas referências a Lacan, mais a Jean Petitot, inventor da morfodinâmica. Não é uma mudança de rumo, embora os axiomas de base sejam diferentes num (Freud) e no outro (Descartes), mas uma necessidade de precisão nos meandros da criação, à mercê não somente das associações livres, mas também dos fenômenos catastróficos de René Thom, levantados e explorados conceptualmente por Petitot. Ante esse novo vocabulário, peço a meus leitores um mínimo de tolerância.

5. PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto* (Trad. Lúcia Miguel Pereira). 12ª ed. São Paulo, Globo, s/d., p. 167. "Une heure n'est pas qu'une heure. C'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport qui supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description

Os leitores dos manuscritos de Proust sabem como estes, bem diferentes dos dossiês de Flaubert, dão a impressão de pura desordem, no sentido de que os textos surgem no verso ou mesmo na mesma página sem nenhuma ligação evidente com o que está ao lado ou com o que o precede. Assim, os *Cahiers* parecem ter servido de depósito a alguém que queria “escrever sem fim”, retomando o título de uma publicação recente, e que vai deixar para mais tarde a composição e a organização da *Recherche* da forma que conhecemos. Voltando a pensar na passagem que acabo de citar, pergunto-me se por acaso não podemos comparar o conjunto dos *Cahiers* a esse “vaso repleto de perfumes, de sons, de projetos e de climas” e se a arte de Proust ou esses processos de criação não se originariam dessa concepção do tempo em que uma hora não é apenas uma hora, mas um recipiente de mil sensações entre as quais o escritor escolheu várias e estabeleceu entre elas uma relação.

Tomando como ponto de partida os textos críticos reunidos sob o nome de *Contre Sainte-Beuve* e um romance, *Jean Santeuil*, os *Cahiers* podem ser considerados inicialmente como um lugar de deformação, de desestabilização ou de degenerescência, dirá René Thom, que, em seguida, reconstituem-se, pouco a pouco, num conjunto mais ou menos estável que conhecemos sob o nome de *Em busca do tempo perdido*.

Nesse percurso do *Contre Sainte-Beuve* e do romance *Jean Santeuil* até a *Busca do tempo perdido*, passando pelos *Cahiers*, Proust buscava certamente uma identidade, “uma unidade ulterior”, como o narrador afirma na *Prisioneira*:

*unidade que se ignorava, portanto vital e não lógica,
que não proscreeu a variedade nem ressecou a
execução. Ela (mas aplicando-se desta vez ao conjunto),*

les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style”. *Id. Le Temps retrouvé. A la recherche du temps perdu* (sous la direction de J-Y Tadié). Paris, Gallimard, Pléiade, 1989. T. IV, p. 468.

*como determinado trecho composto à parte, nasceu de uma inspiração, não exigida pelo desenvolvimento artificial de uma tese, e que vem integrar-se ao resto.*⁶

Nessa busca em direção à coerência, a uma identidade ou a uma estabilidade, nessa procura “de uma unidade que se ignorava”, o que é insistir em seu aspecto inconsciente, Proust não escrevia de qualquer jeito, ou melhor, o *scriptor* proustiano deitava as palavras no papel com um desígnio preciso, embora com freqüência não sabido, mas não ao acaso, como uma primeira leitura poderia fazer pensar.

Tese: busco uma lógica subjacente à escritura que explique as relações implícitas entre fólhos que estão um de frente para o outro e que, à primeira vista, não têm relação nenhuma entre si. É o que gostaria de mostrar em dois exemplos para, em seguida, poder extrair alguns elementos mais gerais que contribuirão, assim espero, para adicionar mais uma peça à elaboração de uma teoria genética empreendida já há dez anos sob a égide do ITEM e de seu fundador, Louis Hay, a quem exprimo publicamente meu reconhecimento.

Tomarei algumas passagens do início do *Cabier 28* (1909-1910), decifradas em parte por uma das primeiras geneticistas brasileiras, Lilian Ledon da Silva, transcrições completadas por Guilherme Ignácio da Silva, membro do Laboratório do Manuscrito Literário.

A primeira passagem, muito significativa, faz parte de um conjunto intitulado “Reprendre la visite à Elstir”, que compreende os fólhos de 17 a 20 recto e o verso do fólho 16, todos transcritos no tomo II da Pléiade nas páginas 974 e 975, porque eles têm relação com o título geral, contrariamente aos versos dos fólhos 18 e 19, ausentes dessa mesma edição porque sem ligação evidente com esse conjunto temático, aos olhos dos editores. Nos deteremos no fólho 19vº porque ele não deixa transparecer, à primeira vista, nenhuma ligação com seu vizinho, o fólho 20rº.

6. PROUST, Marcel. *A prisioneira. Em busca do tempo perdido*, vol. V (Trad. Fernando Py). Rio de Janeiro, Ediouro, 1994, p. 143. “unité qui s’ignorait, donc vitale et non logique, qui n’a pas proscrit la variété, refroidi l’exécution. Elle est (mais s’appliquant cette fois à l’ensemble) comme tel morceau composé à part; né d’une inspiration, non exigé par le développement artificiel d’une thèse, et qui vient s’intégrer au reste”. *Id. La Prisonnière*, p. 666-7.

Examinemos primeiramente o fólho 20, curioso por comportar três partes separadas por um traço, o que acaba isolando cada uma delas.

Cinco linhas terminam o conjunto de reflexões sobre Elstir:

si la 1^{re} partie de l'oeuvre d'Elstir eût fait trouver nus et communs de purs paysages sans signification humaine, ces paysages que je voyais d'Elstir m'initiaient à une vie mystérieuse de la nature, vie qui n'avait rien d'humain, ni de comparable à l'humanité et où l'humanité m'eût choqué comme...

Três linhas sobre Brummel, este dândi londrino endividado e arruinado:⁷

"Ne pas oublier Brummel à
Caen (comparé au paysan vendéen de
Chateaubriand Outre Tombe II, 168)"

e, enfim, o espaço restante ocupado por uma tentativa rasurada tratando da tisana da tia, recomeçada no final da página:

{C'était l'heure où ma tante prenait sa tisane.

{et François prenant le sac de

tel

pharmacie {< >} {Les} beau{x} dessin{s} de maître{s}, {disposant les}

répandait d'abord

la quantité voulue {tiges, les feuille} dans un lointain musée, disposant et
entrecroisant les tiges, les feuilles et les fleurs du

en tirent une

beauté précieuse fraisier de l'aubépine, de l'ancolie ou de la violette

des beautés ne pouvait pas tirer une peinture à la fois si vraie et stylisée de toutes

variées que lui {en tirent de toute la variété que lui donne la plante}

offre la plante

ne pouvait {représentée dans toute sa vérité, tel effet décoratif}

pas en tirer

{un effet}

dégager mieux {possible, ne pouvait pas être plus délicieux_}

le dessèchement

naturel

et l'effet

décoratif}

7. , Marcel. *Sodome et Gomorrhe*. T. III, p. 1826.

C'était l'heure où ma tante prenait sa tisane; Fran
çoise secouant le sac de pharmacie faisait tomber sur le
plateau les tiges {fleur} {séchées et} fleuries {qui}, {incurvées et

As três partes do fólio 20 aludem ao mesmo assunto sob apa-
rências bem diversas. A primeira parte evoca a vida misteriosa da
natureza; a segunda, a ignorância dos habitantes de Caen quanto
ao passado do dândi, assim como a da própria família do herói
quanto às relações nobres de Swann; e a terceira, enfim, as folhas
secas do chá que se assemelham a um quadro de um mestre.

Nos três casos, o narrador trata da diferença entre o visível e o
invisível, entre o já sabido e o segredo, entre o aparecer e o ser,
como diria Thom, colocando a verdade no ser, posição
aparentemente contrária à do matemático.

O fólio que fica de frente para esse, o 19vº, relata-nos a visita
do herói à igreja abandonada de St Jean em Granville, visita que
tem pouco a ver com a pintura, menos ainda com Elstir e que
desapareceu da *Recherche*, pelo menos sob essa forma.

19vº

dont j'avais lu les noms
demandais

J'étais curieux de toutes ces églises, je {voulais les connaître
comme des femmes, aller les {chercher} trouver} où elles
se trouvaient, je voulais aller les voir comme des femmes. Parfois
ce n'était pas facile {et il fallait se} Madame de Villeparisis m'attendait
très vieilles

car il y avait des {abandonnées, que personne ne fréquentait plus}
{Une autre} {Il fallait que j'aille chercher} {sont très loin de
tout} que personne ne fréquentait plus, isolées loin des [domaines] habituels.

Mme de Villeparisis Je voulais aller voir St. Jean dans Granville. {L'église} On nous
 n'était pas disposée à m'
 attendre depuis que j' dit que l'église était assez loin du {pays} village; elle ne servait
 avais fait attendre la voiture
 au bord d'un champ pour aller
 plus au culte et n'était {même} plus entretenue; {il fallait descendre
 voir St. Jean dans Grandville.
 Le soleil se couchait on
 par un complet déclin qui passait} on m'indique un chemin pierreux qui
 m'avait dit de prendre
 un chemin où la voiture descend dans les bois. Je glissais sur {les pierres plus} arrivé au
 ne pouvait s'engager. Bien *tout au creux, dans une silencieuse harmonie j'entendis un*
ruisseau je le passai

tôt il descendait dans les fond du vallon, je passai sur tout un monde
 en ruine} sur une planche
 bois, pierreux, les et
 paysans m'avaient prévenu {Il faisait un silence extraordinaire} {puis} j'arrivais à un
 :il y a dans la cavée__ de terre redressée
 Je courais pour ne pas {grand espace} grand espace {redressé},
 faire attendre la voiture {C'est là que seule
 Puis arrivant au des hommes dans cet enclos qui leur était réservé, jouissant du silence
 creux j'entendis
 un ruisseau je le traversai et des bocages vivait seule l'église} comme une plate
 sur une planche et
 je me trouvais dans bande où s'élève seul un bel arbuste. Là s'élevait l'
 un grand espace de terre semblait
 retournée {comme une} église {hérissée} qui avec ses innombrables clochettes était hérissée
 plate bande {on} résumée
 à un seul arbuste. Là d'épines et fleurie comme un rosier
 {jouit} {jouissant du silence}
 dans cet enclos qui lui était
 l'église
 concédé, St. [Caen] St. Jean
 dans Granville aux mille
 clochettes était hérissée
 d'épines et fleurie comme
 un rosier.

Poderíamos, no máximo, aproximar a visita ao fólio seguinte se colocássemos de um lado Mme de Villeparisis e o barulho do mundo e do outro o herói e o “silêncio extraordinário” do recinto reservado à igreja, opondo uma realidade exterior àquilo que a sustenta: o silêncio ao seu redor. Mas não é esse caminho que tomarei.

Buscando na obra alguma marca de Granville ou da igreja de St Jean, eu não conseguia encontrar a cidade da Normandia, e sim uma igreja com nome semelhante, a igreja de Saint-Jean-de-la-Haise em *Sodoma e Gomorra*

*que não é mais freqüentada por ninguém sendo muito mal conhecida, difícil de fazer-se indicar, impossível de descobrir sem guia e demorada de se atingir em seu isolamento, a mais de meia hora da estação de Epreville, depois de passadas há muito as últimas casas da aldeia de Quetteholme.*⁸

Trata-se do mesmo contexto, pois, não somente o quadro geográfico, mas também certas frases são muito parecidas: “naquela concavidade úmida”, “O carro não podia nos levar até a igreja”⁹ e algumas páginas depois: “Eu corria pela íngreme descida, cruzava o regato por uma tábua e encontrava (...) a igreja toda em torreões, espinhosa e rubra, florescente como um roseiral”¹⁰ frases que encontraremos no texto ou na margem do fólio 19v^o.

8. PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra. Em busca do tempo perdido*, vol. VI (Trad. Fernando Py). Rio de Janeiro, 1994. p. 328. “qui n’est plus fréquentée par personne et est connue de très peu, difficile de se faire indiquer, impossible à découvrir sans être guidé, longue à atteindre dans son isolement, à plus d’une demi-heure de la station d’Epreville, les dernières maisons du village de Quetteholme depuis longtemps passées”. *Id.* T.III, p. 382. “Quand Albertine trouvait plus sage de rester à l’église de Saint-Jean-de-la-Haise pour peindre, je prenais l’auto”. *Id.*, *ibid.*, p. 400.

9. *Id. ibid.* p. 329. “ce creux humide /.../ La voiture ne pouvait nous conduire jusqu’à l’église”. *Id.*, p. 383.

10. *Id. ibid.* p. 344. “Je courais dans la raide cavée, passais le ruisseau sur une planche (...) et trouvait (...) l’église toute en clochetons, épineuse et rouge, fleurissant comme un rosier” *Id.*, T. III, p. 401.

O quadro lingüístico e geográfico quase idêntico leva-nos a ler o contexto em que o herói, e não mais Mme de Villeparisis do fólho 19vº, conduz Albertine a essa igreja perdida na floresta. Albertine quer pintar os anjos do tímpano e, eu cito, “imitando Elstir, dava grandes pinceladas, buscando obedecer ao nobre ritmo que tornava esses anjos, dissera-lhe o grande mestre, tão diferentes de todos os que conhecia”.¹¹

Vale notar, entretanto, que a transferência das informações do fólho 19vº para o texto publicado não é direta, mas passa por vários desvios que se encontram, com toda certeza, nos numerosos *Cahiers* que não pude consultar. Um desses desvios ao menos faz parte do segundo volume, *À sombra das raparigas em flore* e poderia ter servido de trampolim do texto de *Sodoma e Gomorra* em quatro ocasiões:

1. A mesma Mme de Villeparisis leva de carro o herói e sua avó para visitar a igreja de Carquehuit, “toda coberta de hera antiga”.¹²
2. A bela pescadora do fólho 10vº aparece depois da visita à igreja, mas como personagem e não mais em um quadro de Elstir.¹³

11. *Id., ibid.*, p. 344: “imitant Elstir, elle donnait de grands coups de pinceau, tâchant d’obéir au noble rythme qui faisait, lui avait dit le grand maître, ces anges-là si différents de tous ceux qu’il connaissait”. *Id.* T. III, p. 401.

12. “Vendo que eu gostava das igrejas, Mme de Villeparisis prometia-me que haveríamos de visitá-los aos poucos; principalmente a de Carqueville, ‘toda coberta de hera antiga’, disse ela, fazendo com a mão um movimento que parecia envolver com prazer a fachada ausente em uma folhagem delicada e invisível”. PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor. Em busca do tempo perdido*. vol. II (Trad. Fernando Py). Rio de Janeiro, 1994, p. 250. “Mme de Villeparisis voyant que j’aimais les églises me promettait que nous irions voir une fois l’une, une fois l’autre, et surtout celle de Carqueville ‘toute cachée sous son vieux lierre’, dit-elle avec un mouvement de la main qui semblait envelopper avec goût la façade absente dans un feuillage invisible et délicat”. *Id.* *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, Gallimard, 1988 (La Pléiade). T. II, p. 68.

“Le jour que Mme de Villeparisis nous mena à Carqueville où était cette église couverte de vieux lierres et qui, bâtie sur un tertre, domine le village. (...)” *Id., ibid.*, p. 75.

13. “Ao deixar a igreja, vi, diante da velha ponte, moças da aldeia que, sem dúvida por ser domingo, estavam muito enfeitadas, interpelando os rapazes que por ali passavam. Menos bem vestida que as outras, mas parecendo dominá-las devido a uma certa ascendência – pois mal respondia ao que elas lhe falavam –, com ar mais grave e voluntarioso, uma outra, alta, meio sentada no rebordo da ponte, de pernas penduradas, tinha à sua frente um cesto cheio de peixes que provavelmente acabara de pescar”. PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor. Em busca do*

3. Quatro linhas idênticas à passagem de *Sodoma e Gomorra* sobre as *Océanides* “ces oiseaux musiciens” da floresta de Chantepie, que precedem a chegada do herói e de Albertine à igreja, estão presentes nas caminhadas do herói com Mme de Villeparis, mas nos “bois de Chantereine et de Canteloup”.¹⁴

tempo perdido. vol. II (Trad. Fernando Py). Rio de Janeiro, 1994, p. 256-7. “Comme je quittais l’église, je vis devant le vieux pont des filles de village qui, sans doute parce que c’était un dimanche, se tenaient attifées, interpellant les garçons qui passaient. Moins bien vêtue que les autres, mais semblant les dominer par quelque ascendant – car elle répondait à peine à ce qu’elles lui disaient –, l’air plus grave et plus volontaire, il y en avait une grande qui assise à demi sur le rebord du pont, laissant pendre ses jambes, avait devant elle un petit pot plein de poissons qu’elle venait probablement de pêcher”. *Id.*, *ibid.*, p. 75.

14. “Logo que conhecíamos bem essa estrada antiga, voltávamos, para variar, se é que não passáramos por ali na ida, por outro caminho que atravessava os bosques de Chantereine et de Canteloup. A invisibilidade dos inúmeros pássaros que se respondiam dentre as árvores bem ao nosso lado dava a mesma impressão de repouso de quando estamos de olhos fechados. Preso a meu assento como Prometeu ao rochedo, eu escutava minhas oceânides. E quando, por acaso, via um desses pássaros saltar de um ramo a outro, havia tão pouca relação aparente entre ele e seus trinados, que não julgava ver a causa destes naquele corpinho saltitante, assustado e sem olhos”. PROUST, Marcel. *A sombra das raparigas em flor. Em busca do tempo perdido*. vol. II (Trad. Fernando Py). Rio de Janeiro, 1994, p. 260. “Une fois que nous connûmes cette vieille route, pour changer, nous revînmes, à moins que nous ne l’eussions prise à l’aller, par une autre qui traversait les bois de Chantereine et de Canteloup. L’invisibilité des innombrables oiseaux qui s’y répondaient tout à côté de nous dans les arbres donnait la même impression de repos qu’on a les yeux fermés. Enchaîné à mon strapontin, comme Prométhée sur son rocher, j’écoutais ces Océanides. Et, quand par hasard j’apercevais l’un de ces musiciens qui passaient d’une feuille sous une autre, il y avait si peu de lien apparent entre lui et ses chants que je ne croyais pas voir la cause de ceux-ci dans le petit corps sautillant, humble, étonné et sans regard”. *Id.* T. II, p. 79.

“Porém Albertine sentira muito calor no vagão, e mais ainda durante o longo trajeto a pé, e eu temia que ela se resfriasse ao ficar, em seguida, imóvel naquela concavidade úmida que o sol não atingia. Por outro lado, e desde nossas primeiras visitas a Elstir /.../ entendera-me com um alugador de Balbec para que todos os dias um carro viesse buscar-nos. Para sentir menos calor, tomávamos pela floresta de Chantepie /.../ ao lado de Albertine, preso em seus braços no fundo do carro, escutava essas oceânides. E quando, por acaso, via um desses músicos que passava de um ramo a outro, havia tão pouca relação aparente entre ele e seus trinados, que não julgava ver a causa destes naquele corpinho saltitante, assustado e sem olhos”. PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra. Em busca do tempo perdido*, vol. VI (Trad. Fernando Py). Rio de Janeiro, 1994, p. 329. “Mais Albertine avait eu très chaud dans le wagon, plus encore dans le long trajet à pied, et j’avais peur qu’elle ne prît froid en restant ensuite immobile dans ce creux humide, que le soleil n’atteint pas. D’autre part, et dès nos premières visites à Elstir /.../ je m’étais entendu avec un loueur de Balbec afin que tous les jours une voiture vînt nous chercher.

4. Mme de Villeparisis “faisait des aquarelles de fleurs”.¹⁵

Semas de pintura, de personagens e de ateliê acompanham as caminhadas até as igrejas antigas, a despeito da mudança dos personagens que parecem, como a carta roubada de Edgar Allan Poe, transmitir uma mensagem sobre a pintura. De Elstir a Mme de Villeparisis chegando a Albertine, o personagem do pintor, provavelmente, degrada-se: do ateliê, com suas flores, seus personagens ou seus objetos transpostos e transformados sobre a tela, passamos às flores naturais de Mme de Villparisis e chegamos enfim a Albertine, que, em plena floresta, em frente a uma igreja antiga, “fotografa” os personagens esculpidos.

Da memória do pintor à imitação direta da natureza com Mme de Villeparisis, chegando enfim à cópia dos anjos com Albertine. Da cidade à floresta, passando pela cidade ou pelo campo. Do mistério da origem da criação no espírito de Elstir à transparência das origens da flor e da escultura pintadas. O mesmo movimento ou a mesma trajetória liga as passagens. O sema do pintor desagrega-se ou se recompõe, segundo a perspectiva que adotamos, mudando junto com ele a origem, os personagens, os lugares e o objeto. De um ponto de vista exterior, poderíamos dizer: do trabalho na caixa cinza (Louis Hay), no espaço mental (Daniel Ferrer) ou no sistema solar em expansão (César Segre) de Proust, passamos ao manuscrito e em seguida à cópia. Como imaginar o trabalho da mente para chegar a Sodome et Gomorrhe?

Pour avoir moins chaud, nous prenions par la forêt de Chantepie (...) A côté d'Albertine, enchaîné par ses bras au fond de la voiture, j'écoutais ces Océanides. Et, quand par hasard j'apercevais l'un de ces musiciens qui passaient d'une feuille sous une autre, il y avait si peu de lien apparent entre lui et ses chants que je ne croyais pas voir la cause de ceux-ci dans le petit corps sautillant, humble, étonné et sans regard. La voiture ne pouvait nous conduire jusqu'à l'église. Je la faisais arrêter au sortir de Quetteholme et je disais au revoir à Albertine". *Id. Sodome et Gomorrhe*. Paris, Gallimard, 1988. (La Pléiade). T. III, p. 382.

15. “Ela não queria ouvir falar em quadros comprados Deus sabe como por algum Creso; estava de antemão convencida que eram falsos e não manifestava desejo algum de vê-los. Sabíamos que ela própria pintava aquarelas de flores”. PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*, p. 251. “Elle ne voulait pas entendre parler des tableaux achetés on ne sait comment par un Crésus, elle était d'avance persuadée qu'ils étaient faux et n'avait aucun désir de les voir. Nous savions qu'elle-même faisait des aquarelles de fleurs”. *Id. A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, Gallimard, 1988. (La Pléiade). T. II, p. 69.

- 1) Sem cair nos golpes de Sokal e Brécmont que parecem ter traumatizado muitos pesquisadores franceses, e ousando mesmo assim lançar pontes em direção das ciências duras, será que podemos colocar cada uma dessas unidades semânticas numa trajetória e então descobriremos em que ponto elas sofrem de formação ou mudança, e desembocam por fim no texto de *Sodoma e Gomorra*, ou é melhor nos inspirar na região de Prigogine, na qual todos os pontos da trajetória dispersam-se uma vez que entram na região para voltar a formar uma outra trajetória na saída? Essa concepção dá uma explicação mais simples, mas com o inconveniente de ignorarmos aquilo que acontece na caixa-preta constituída pela região, aqui, no nosso caso, a mente do escritor e os processos de criação que se desenvolvem e dos quais não possuímos nada mais do que seu resultado nas páginas dos manuscritos. Não é melhor partir da teoria das catástrofes?
- 2) Retomando, entretanto, as noções de estabilidade e instabilidade pertencentes às duas teorias, podemos, sem dúvida, imaginar um pouco melhor o trabalho da mente com a ajuda da teoria das catástrofes, sem nos referir diretamente aos cálculos muito difíceis de entender para o crítico literário em geral, mas dos quais Mallarmé já suspeitava.

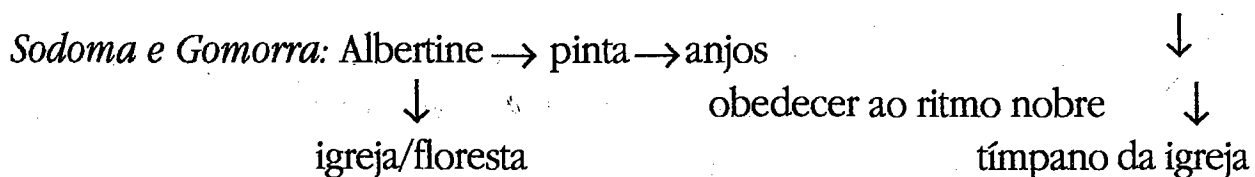
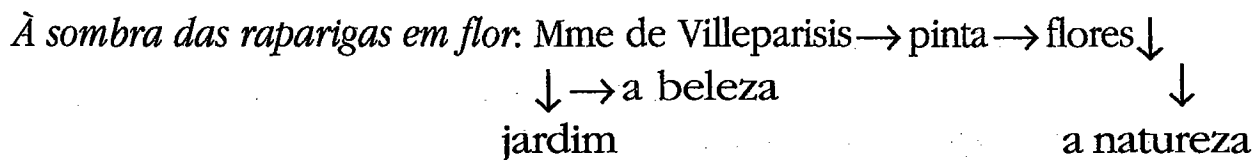
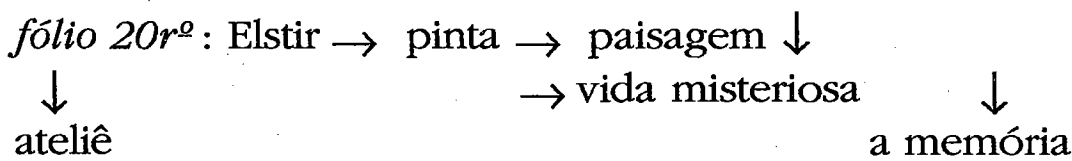
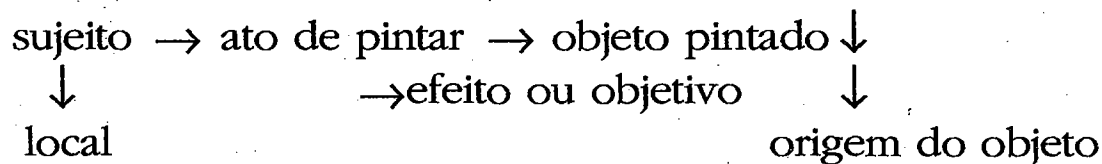
Vou retomar alguns conceitos pertencentes a essas novas descrições do universo, tentando, todavia, aproximá-las de nossas análises em literatura.

O ato de pintar é invariante em sua substância, mas variável em seus qualificativos, pois acabamos de enumerar pelo menos três situações. Esse ato varia sob a ação de valores catastróficos ou descontínuos, que podem se chamar leis da narrativa, exigências do escritor, contexto da escritura, terceiros ou outros fatores desconhecidos. Estimulados por essas forças, o desejo de escrever atrai outras variáveis que incidem sobre os lugares, os personagens, os objetos pintados e os objetivos perseguidos nas passagens citadas.

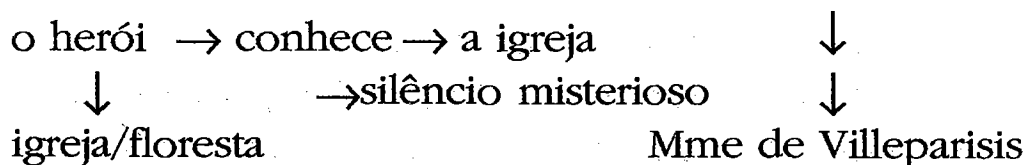
Façamos a distinção entre a substância ou invariante e as variáveis dos valores catastróficos e do desejo.

Vale lembrar, entretanto, que essas aproximações só foram possíveis por intermédio do fôlio 19v², uma passagem que só falava da floresta e de Mme de Villeparisis, mas que estava ligada ao ato de pintar nos textos publicados. Enquanto a igreja situada na floresta não aparece senão no fim de todo um percurso nesses textos, ela desempenha o papel principal no fôlio 19v², na medida em que motiva as idas e vindas do herói conduzido pela amiga de sua avó.

Nos textos publicados, podemos estabelecer um circuito, um sistema ou um módulo,

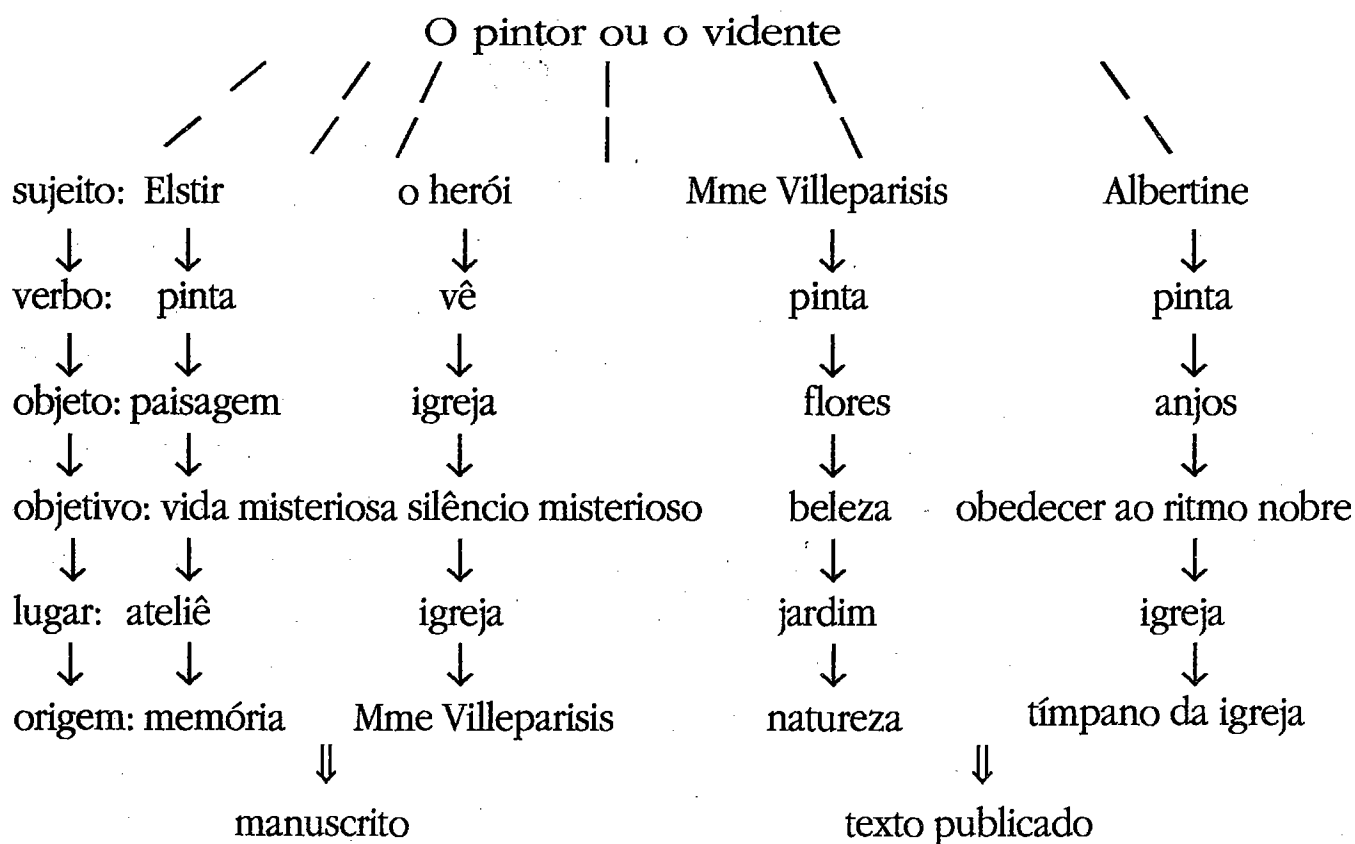


No fôlio 19v², temos como constituintes apenas o sujeito, o desejo, o objeto visto/o lugar e o objeto sentido:



Poderíamos imaginar que na mente, esses módulos são também estratificados em “quartos” separados por “divisórias”, juntando-se

ao longo das “arestas”, juntando-se elas mesmas em “picos” (o pintor).¹⁶ O que resultaria em quatro cadeias:



Supondo que só haja essas quatro ocorrências, constatamos que o caminho da criação passa pela cadeia do herói e salta de um quarto a outro, respeitando a ordem sintagmática na escritura, mas provavelmente também no espaço mental, o que contradiz o ponto de vista de Freud, que sustentava o movimento associativo. No entanto, os conteúdos semânticos mudam de posição, como o mostra o motivo da igreja que preenche sucessivamente a posição do lugar, da origem e do objeto. A mente comportaria pelo menos dois espaços: um ordenado segundo uma sintaxe, o outro trabalhando por associação. Essa divisão refletiria não somente os pontos de vistas de Freud e de Petitot, respectivamente, mas corroboraria também o de Elizabeth Bishop. A poetisa inglesa assimilava a mente a um universo no qual se posicionavam corredores, galerias sus-

16. PETITOT-COCORDA, Jean. *Les catastrophes de la parole*. Paris, Maloine, 1985, p. 160.

surrantes e trilhas que supõem um espaço ordenado misturado com outros sem arquiteturas aparentes.¹⁷

Voltando aos *Cadernos*, diria que as ocorrências ou passagens em *cabiers* intermediários podem ser consideradas como o resultado de instabilidades que contribuem para gerar instabilidade na etapa seguinte. Se “uma forma instável deve ser concebida como a involução de latências que pede para ‘se exprimir’”,¹⁸ a instância Elstir comporta os dois outros representantes: Mme de Villeparisis e Albertine e, a rigor, o próprio herói, assim como a paisagem com vida misteriosa de Elstir compreende as flores de Mme de Villeparisis e os anjos da igreja de Saint-Jean. A mente desenvolve suas variáveis.

Por outro lado, como fazer para articular o ato de pintar e o ato de ver do fôlio 19v^o, que desemboca novamente na cadeia bem no ato de pintar? O ato de pintar inclui o ato de ver, quer falemos do olho que capta pela luz mil coisas que o eu não vê, quer falemos do olhar.¹⁹ Ver uma paisagem ou um quadro é indiferente, do ponto de vista psicanalítico: o indivíduo é levado pelo fio de luz e acaba fazendo parte daquilo que ele mesmo vê. Mas o pintor tem, entretanto, essa particularidade, felizmente para a arte, de “oferecer pastagem para o olho” e de convidar o admirador “a depor ali seu olhar, como se depõem as armas”.²⁰ O quadro dirige o olhar do público, enquanto a paisagem o deixa livre para perceber aquilo que quiser com sua sensibilidade. No fôlio 19v^o, o herói busca, na paisagem, algo muito preciso para depositar seu olhar, as velhas igrejas, e adota nesse sentido o olhar do artista.

Podemos entender esse percurso como uma geometria que “estabiliza por pequenas deformações”²¹ o choque inicial das páginas 20 e 19r^o e permite uma estratificação ou um posicio-

17. ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. (Tese inédita). 1998. PUC-SP.

18. “Uma forma instável deve ser concebida como a involução de latências que pede para ‘se exprimir’, a expressão sendo, no caso, uma abertura em extensão (o Drang de Leibniz), ou seja, uma estabilização que se identifica a uma diferenciação” *Id.*, *ibid.*, p. 155.

19. LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 11, p. 90-102.

20. *Id.*, *ibid.*, p. 99.

21. PETITOT, Jean. *Physique du sens*. Paris, éd. CNRS, 1992, p. 151.

namento diferente de certos elementos²² nos fólhos que se seguem a eles. A dimensão ou a qualidade que desestabiliza o personagem Elstir, por exemplo, é justamente a de ser uma personagem, assim como o herói, ou a de estar submetido ao narrador. Isso permite ao *scriptor* deslocar-se de um a outro personagem sem dificuldade para reconstituir uma outra estratificação. Essa mesma co-dimensão²³ estará em ação igualmente na constituição das outras cadeias.

Um trabalho da mente efetua-se como que em surdina, movido por dois modos de instabilidade, a bifurcação ou o conflito²⁴ e prepara o texto de *Sodoma e Gomorra*. Podemos, provavelmente, nos aventurar a seguir esse longo nascimento do texto, voltando a fazer o traço das singularidades²⁵ e acompanhando os conflitos entre invariantes e variantes²⁶ nos textos sucessivos.

Pudemos notar três causas de instabilidade: a intervenção de um terceiro que provoca a bifurcação ou o conflito, a ação de uma co-dimensão e a pressão da latência.

Constatemos, pois, que os dois fólhos estudados não somente se olham, mas também trocam informações que acompanham, subrepticamente, um e outro texto e que o *scriptor*, sabendo ou não

22. "a estratificação como realização geométrica do conceito de classificação. Quando ele diz respeito aos caracteres discretos de entidades deformáveis, o conceito de classificação é de essência geométrica e consiste em identificar essas entidades a identidades de posição, ou seja, a valores de posição definidos por um sistema discriminatório de diferenças distintivas". PETITOT-COCORDA, Jean. *Les catastrophes de la parole*. Paris, Makiine, 1985, p. 158.

23. "A noção de estratificação extrai todas as conseqüências do fato de que a co-dimensão de uma singularidade 'mede' seu grau de instabilidade". *Id.*, *ibid.*

24. "Há, pois, duas causas de instabilidade estrutural: a degenerescência dos pontos críticos correspondendo às catástrofes ditas de bifurcação (quando um mínimo desaparece por fusão com um outro ponto crítico), e a igualdade dos valores críticos correspondendo às catástrofes de conflito (quando um outro mínimo se torna, por sua vez, o mínimo absoluto)." *Id.*, *Physique du sens*, p. 12.

25. (A noção de abertura em extensão) "mostra que como centros organizadores, as singularidades são, de alguma forma, princípios morfogenéticos e são elas então que, mesmo que só podendo se manifestar através das aberturas em extensão que as exprimem, contêm a 'informação' morfogenética." *Id.*, *ibid.*, p. 155.

26. "a morfodinâmica permite reinterpretar a dialética da expressão de conflitos internos pelas morfologias externas a partir da dialética entre variação e invariância (...) o conceito de invariância foi um princípio *a priori* (princípio de relatividade) que impõe que as leis da natureza sejam invariantes por mudança de referência, isto é, de observador." *Id.*, *ibid.*, p. XXIV.

disso, acaba transcrevendo no texto publicado. Não se trata de um trabalho das palavras umas nas outras, como Mallarmé o deixava entender, nem de um trabalho autônomo da escritura, mas de uma operação da mente,²⁷ elemento muitas vezes esquecido pelos geneticistas e quase sempre pela crítica literária. Os dois fólhos constituem, conseqüentemente, um conjunto; não estão um ao lado do outro por acaso e não devem ser estudados separadamente. Eles devem ser tomados, como todos os outros textos que se seguem a eles, como indicações metonímicas do conjunto.

A segunda passagem faz parte dos fólhos 14 a 16^{re}, tem por título “Intercalage Dernière partie Du Côté de Méséglise et du Côté de Guermantes” e está transcrita, ao menos os rectos, no primeiro volume da Pléiade da página 840 à página 842. Esses quatro fólhos falam, eu cito, dos “événements (...) attachés indissolublement pour moi soit au côté de Guermantes soit au côté de Méséglise (...)” e, em seguida, o narrador nos narra o retorno de sua mãe após uma longa enfermidade, estimulado pelo cheiro da grama e pelo barulho que os passos dela faziam sobre o cascalho.

14^v

Il faudra dire avant de parler du
monde que {s}font les fragments de sa réalité
J{e}'avais remarqué dans sa salle à manger un tableau
de lui où une chaise et une table <contenaient> un
curieux dessin d'étoffe vert et bleu.
Puis je vins dans l'atelier
Alors j'aperçus un tableau qui représentait un salon et
un rideau et une table faisant [un] dessin de couleur
sombre qui éveilla aussitôt en moi l'image du dessin de
cette chaise et du tapis que j'avais vus dans la salle à
manger. Entre les 2 impressions perturbées, une impression
idéale faite de ce qu'elles avaient de commun s'était
dégagée comme jadis le type de certaines fleurs d'
Elstir donnent naissance en moi à une de ces créations
immatérielles qui n'existent pas dans le monde réel et
petits
que l'esprit etc. Voir dans les Cahiers noirs, 2 ou 3
passages là dessus.

27. COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris, Seuil, 1998, p. 170.

O fólio 14vº, não transcrito nas *Oeuvres Complètes*, pois provavelmente os editores não sabiam onde colocá-lo, começa com “Il faudra dire avant de parler du monde que {s}font les fragments de sa réalité”, é uma indicação ambígua e sem pontuação que podemos ler “il faudra parler de la réalité avant les fragments qui constituent le monde”, ou, se supuséssemos que o adjetivo demonstrativo “ce” estaria antes do “que”: “avant de parler du monde, il faudra parler sur les fragments”. Mas o conjunto do fólio situa o herói no ateliê onde, tendo percebido certo quadro, desperta nele a lembrança dos mesmos objetos representados em um outro quadro que ele acabara de ver na sala de jantar.

Dessas duas impressões, palavra que devemos tomar no sentido de “imprimir na mente”, impressão da realidade e da representação, resulta uma impressão ideal, dessa vez, “faite de ce qu’elles avaient de commun”, que desperta no narrador a lembrança do “type de certaines fleurs d’Elstir donnant naissance en (lui) à une de ces créations immatérielles qui n’existent pas dans le monde réel”.

As duas impressões, a de outrora e a de agora, não têm, entretanto, a mesma origem, já que a primeira não resulta de uma imagem da realidade, mas dos próprios quadros de Elstir. Todavia, as duas, tanto a imaterial, quanto a ideal, desembocam no espírito do herói.

É provavelmente a junção que devemos realizar para fazer falar os dois fólios, mas nesse caso, retomariamos não somente o fólio que está de frente ao 14vº, mas também o conjunto de fólios que compõe o que Proust chamou de “Intercalage” e que termina com uma reflexão sobre a mente: “Dans cette nuit qu’est notre esprit où un ou deux chemins sont seuls encore percés par nous, c’est un troisième, ou un rond point, ou un prolongement des autres, parfois un chemin de traverse qui les rend tous deux inutiles”.

Dizendo de outra forma, uma terceira via que permanece no espírito “donne naissance à une de ces créatures immatérielles” de que fala o fólio 14vº.

No fólio 33rº, o narrador já havia questionado a obra de arte em termos de relação, e chegava a ser, de certa forma, até mais explícito: “Comme la réalité artistique est un rapport, une loi réunissant des faits différents (par exemple ces sensations différentes que la

synthèse de l'impression fait naître) la réalité n'est posée que quand il y a eu style c'est-à-dire alliance de mots".

E ele mesmo aponta os meios para fazer isso: "Il prend celles dont la synthèse fait un rapport, les bat ensemble sur l'enclume et sort du four un objet où les deux choses sont attachées".

E ainda, bem didaticamente, oferece-nos um exemplo:

Dans la préface de Sésame et les Lys je parle de certains gâteaux de dimanche je parle de "leur odeur oisive et sucrée". J'aurais pu décrire la boutique, les maisons fermées, la bonne odeur des gâteaux, leur bon goût, il n'y avait pas style, par conséquent un rapport tenant ensemble comme un fer à cheval encore des sensations diverses pour les immobiliser, il n'y avait rien. En disant "odeur oisive et sucrée" j'établis au-dessous de cet écoulement un rapport qui les assemble, les tient ensemble, les immobilise. Il y a [réalité] il y a style.

Partindo dessas definições e da demonstração que as precedeu, afirmaria que o *Cahier 28*, embora com conteúdo "composite" segundo a Pléiade por ele enfeixar "rascunhos para *No caminho de Swann* e *À sombra das raparigas em flor*, páginas sobre o estilo próximas das dos *Cahiers Sainte-Beuve* e diversos fragmentos sobre os nomes (...) um fragmento sobre as genealogias, etc. (...)",²⁸ esse *cabier* possui uma certa unidade ou uma certa lógica se admitirmos a definição de estilo citada mais acima e que esses rascunhos representam, conseqüentemente, um trabalho do pensamento de muito interesse para os cognitivistas e, é claro, para os geneticistas.

Ao proceder dessa forma, distancio-me das duas atitudes que, segundo Bernard Brun,

são concebíveis diante dos prototextos: realizar um recorte cronológico, levando em conta os diferentes

28. "des brouillons de *Du côté de chez Swann* et *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, des pages sur le style proches des *Cahiers Sainte-Beuve* et divers fragments sur les noms (...) un fragment sur les généalogies, etc. (...)" In: PROUST, Marcel. *Sodome et Gomorrhe II, A la recherche du temps perdu*. T. II. Paris, Gallimard, 1989, p. 1.825.

*estados de uma unidade narrativa, ou estudar um ou vários grupos de rascunhos redigidos em determinada época, sobre um tema específico, no contexto em que ele ou eles se inseriam em tal momento e que pôde evoluir mais tarde, seguindo o desenvolvimento da obra.*²⁹

Entretanto, aproximo-me do mesmo autor, que afirma um pouco adiante:

*Seria necessário partir destes fenômenos de re-leitura e de re-escritura ao longo dos prototextos: de um cahier a outro, no interior de um mesmo estado ou unidade de redação. Debruçar-se sobre todos os fenômenos de microgênese, ter tempo de examinar cada rasura, e de procurar saber como e por que uma correção vem modificar ou um acréscimo completar um rascunho.*³⁰

Sustento, então, que todos os *cabiers*, ou pelo menos esse *cahier* que eu conheço melhor, tem uma coerência, retomando a expressão de Proust, “une alliance de mots”, que vai muito além da razão cartesiana ou da inteligência e situa-se em outro nível.

Não se trata certamente de relação causal imediata, já que ela não fica evidente à primeira vista e que a própria noção de causa é bastante discutível.³¹ O que podemos dizer é que há relações topológicas ou de vizinhança entre os dois fôlios que estão um de frente para o outro, relações que pudemos detectar ao examinar as diferentes camadas de ser do manuscrito, no que diz respeito aos personagens, à ação e ao espaço.

29. BRUN, Bernard. “Brouillons des aubépines”. *Cahiers Marcel Proust* 12. Paris, Gallimard, 1984, p. 259.

30. *Id.*, *ibid.*, p. 283.

31. “Os conceitos de causa e efeito são noções bastante ingênuas; causalidade e finalidade têm origem em um estatuto antropológico pré-científico ou de heurística mal compreendida (...) a noção de causa é uma noção enganosa, intuitivamente ela parece clara, mas na realidade ela é sempre feita de uma rede sutil de interações”, recorda René Thom, seguindo assim Spinoza. THOM, René. *Paraboles et Catastrophes*. Flammarion, 1980, p. 133.

A riqueza da invenção proustiana consiste não somente em contar com a dimensão temporal, o início e o final do fólho 15rº seguido do fólho 16rº, mas em instaurar uma dinâmica do espaço e das camadas do manuscrito que dão origem a uma nova lógica dos acontecimentos.

O vaso cheio de mil e uma coisas faz lembrar a “região” de Prigogine, que, abolindo as trajetórias iniciais, permite uma reorganização não mais de partículas, mas, muito poeticamente, “de parfums, de sons, de projets et de climats”. A diferença reside no gênero de operador. Enquanto na experiência física, as partículas voltam a se organizar segundo critérios detectados pelo cálculo das probabilidades e não segundo um princípio exterior, o operador proustiano, ao mesmo tempo interno e externo, reúne, com frequência sem o saber, elementos que carregam consigo os outros dos milhares que estão lado a lado.

Então, não é por acaso que o fólho 14vº fica de frente para o fólho 15rº e situa-se no conjunto *Intercalage*. Além das relações de vizinhança, o *scriptor viu* – o *scriptor* e não o escritor; viu no sentido do “vidente” de Rimbaud –, ou o *scriptor percebeu* no fólho recto os esboços no sentido de Husserl, ou “momentos do objeto”, como sublinha Petitot comentando Husserl, invisíveis a muitos,³² dos quais é possível suspeitar e mesmo chegar a reconhecer no manuscrito.

Em outras palavras, o *scriptor* percebeu aspectos de *Intercalage* ou do fólho 15rº imperceptíveis ao leitor ou ao crítico, o que nos faz imaginar as numerosas associações subjacentes que intervieram.

Procedimento de criação *não-sabido* na medida em que o *scriptor* age à revelia do próprio escritor, mas que pode ser *sabido* se os dois passam a agir conjuntamente.

Mas podemos ir além nessa reflexão e nos perguntar o porquê dessas relações. O que incita o escritor a estabelecê-las? Será que há um pensamento subjacente, um motivo desconhecido, um impulso misterioso que força o escritor a escrever o fólho 14vº no contexto de *Intercalage* e não em *Reprendre la visite à Elstir*? Ou ainda, será que o *scriptor* – e não procurarei saber se o procedimento

32. PETITOT, Jean. *Physique du sens*, p. 71.

é inconsciente ou não, ou se o *scriptor* age em convivência com o escritor, já que a distinção não nos interessa em princípio, mas tentarei estudar o resultado – chegou a perceber uma fórmula particular, uma descontinuidade diferente em *Intercalage* que o predispôs, em seguida, a escrever o conteúdo do fôlio 14vº neste fôlio e não em outro?

Retomando Petitot, perguntemo-nos se há “regras de encaideamento das coisas vividas”,³³ ou regras dirigindo as associações a partir de *Intercalage*; em seguida, perguntemo-nos por meio de qual mecanismo “o aparecer do objeto” ou “o objeto se dando enquanto aparecer sob o modo do percebido”, aqui, a escritura para o *scriptor*, surge nesse fôlio 14vº. Ou ainda, “qual é a natureza da equivalência entre os esboços” – as coisas percebidas no fôlio 15rº – e o objeto não escrito no fôlio 14vº, mas o objeto escrito no fôlio para o *scriptor*? Qual é “a relação entre o vivido (o sentido) que são os esboços” e o conjunto de singularidades postas no papel pelo *scriptor*?

Uma primeira resposta pode sublinhar que o *scriptor*, examinando no fôlio 15rº, por exemplo, vai notar ou perceber saliências ou descontinuidades. Termo de René Thom, a saliência traduz-se para nós em termos de som – Proust, como Flaubert, lia seu texto em voz alta³⁴ –, palavras ou expressões que marcam o *scriptor* por diversas razões. Seja porque esses elementos vão de encontro à sua estética, seja porque, pelo contrário, eles se distanciam dela, seja porque eles fogem do habitual ou da continuidade. Seja, enfim, para resumir, porque o *scriptor* tem em mente “um sentido intencional” ou “um conteúdo determinando o modo de aparecer do objeto”.³⁵ Essas possibilidades não eliminam, é claro, um trabalho da mente fora do texto, entretanto, impossível de provar.

Essas saliências ou descontinuidades podem estar localizadas nas camadas do manuscrito, ou seja, no nível da estrutura e da regulação dos elementos que a formam ou no nível do sentido ou do simbólico. Quando falamos de estrutura ou de sentido em literatura, voltamos, essencialmente, à noção de *valor* para Saussure:

33. *Id.*, *ibid.*, p. 72.

34. *Correspondance*. T. IX (1910). Philip Kolb, p. 12.

35. O que Petitot, seguindo Husserl, chama de “noumène”. *Id.*, *ibid.*, p. 86.

as palavras ou expressões adquirem seu sentido segundo seu lugar na cadeia e não segundo sua “substância” definida pelo dicionário.

Em outros termos, o *scriptor*, ao encontrar um certo fólio com uma identidade que ele lhe atribuiu antes, identidade que foi confirmada pelo autor no momento anterior, quando, por exemplo, da escritura do fólio 15rº; ou ainda, o *scriptor*, ao deparar com as invariantes de um fólio estruturado, retira dele alguns elementos, enfraquecendo assim sua invariância, sua identidade e o discurso precedente do próprio *scriptor*.

Será que podemos ir ainda mais longe em nossas respostas, penetrando mais no modo de agir de Proust? O crítico pode imaginar o “sentido intencional” do escritor? Será que não existe a limitação do fato de que o próprio Proust não saberia discernir plenamente aquilo que o leva a observar tal ou tal elemento, sendo esses processos inconscientes na maior parte do tempo? O que nos resta a fazer, senão inventariar as aproximações, como fiz no início do ensaio, e definir uma lógica não racional e de vizinhança que nos permita sustentar que o acaso tem pouquíssima atuação na criação. Dito de outra forma, sustentamos que o verso de um fólio tem sempre a ver com o recto que está de frente para ele, assim como parágrafos aparentemente disparatados em um mesmo fólio estão sempre se relacionando uns com os outros.

Evocarei a esse respeito o testemunho de Stéphane Mallarmé, que, dividido desde o início entre o cálculo e o acaso, não hesitou em afirmar numa carta a seu amigo Charles Morice, que “tentar evitar uma estrutura de andaimes em torno dessa arquitetura espontânea e mágica, não implica a falta de cálculos poderosos e sutis, mas nós os ignoramos; eles mesmos se fazem de misteriosos de propósito”³⁶ e no rascunho da carta, ele acrescentava que “esses cálculos acontecem no fundo de nós mesmos, recalcados, mudos, misteriosos resumos”.³⁷

Quer dizer: existem processos de criação implícitos aos quais se dedica o *scriptor* e que o geneticista se contentará em sublinhar.

Falamos do acaso e do cálculo, mas, sem dúvida, devemos

36. Mallarmé. “Autobiographie”. In: *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1945, p. 872.

37. *Id.* Notes en vue du “Livre”. In: *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1998, p. 1.051.

regular nossos parâmetros segundo aquilo que hoje vem substituir a imprevisibilidade do acaso e a previsibilidade do cálculo nas ciências físicas, a saber, a instabilidade e a estabilidade. Esse novo paradigma fará com que passemos a considerar a página do manuscrito como essencialmente instável a partir do momento em que o escritor deposita nela seu olhar; toda percepção nova do escritor fará da página não mais um conjunto fixo ou estável, mas um conjunto formado por elementos prontos para mudarem de lugar, prontos para serem substituídos ou rasurados, para serem prolongados na página seguinte ou para serem definitivamente suprimidos. Esse fato não suprime os cálculos implícitos presumidos por Mallarmé, que, sendo de tal natureza, são chamados de acaso.

Supomos assim que as teorias cognitivas, a filosofia de Husserl, a teoria das catástrofes inventada por René Thom, o caos determinista, as estruturas dissipativas de Prigogine e a morfodinâmica estruturada por Jean Petitot têm a ver com aquilo que fazemos, e que essa constatação exige de nossa parte a integração dessas disciplinas às nossas, e também uma tentativa de ambas as partes de transpor o intervalo que separa habitualmente as ciências duras das que nos fazem trabalhar, inventar e refletir a partir de nosso objeto científico, o manuscrito.

Concluo insistindo em que os geneticistas que somos não nos deixemos mais levar por uma atitude que chamaria de bibliotecária ou de editor, para quem as divisões em páginas, em recto e verso, são importantes porque delimitam um sentido e permitem uma melhor localização. O geneticista deve considerar essas divisões e as incoerências de uma mesma página como formas que foram estáveis por um momento, mas que, percebidas e retrabalhadas pelo escritor, tornam-se instáveis, fruto de um pensamento sempre em movimento num campo também instável. Destacar as relações de vizinhança, sublinhar a relação do percebido com o texto e sua consequência, não o acaso, mas a instabilidade, notar as relações transversais ignoradas com frequência, diferenciar as camadas que se chamam umas às outras, lembrar da contribuição possível de outras ciências à crítica genética, esses eram meus objetivos ao escrever tal texto.