

ELEMENTOS PARA UMA TEORIA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Philippe Willemart

1. A LIÇÃO DE FREUD

Sabemos que Freud estimava bastante os artistas e os romancistas e lhes atribuía um conhecimento da alma humana superior ao dos outros mortais. Havia uma transferência de Freud para a literatura, entre Freud e a arte, que podemos questionar. É como se Freud achasse que o saber do Inconsciente, esse saber não sabido, decorresse não só da fala do analisando, mas também da obra artística. Analisando os escritos de Freud relativos à arte, Paul Ricoeur concluía : "A ligação entre a técnica da obra de arte e a produção de um efeito de prazer constitui o fio condutor, pode-se dizer o fio de rigor da estética analítica. Poderíamos repartir os ensaios estéticos (de Freud) segundo seu grau de fidelidade ao modelo de interpretação de *O Chiste*. *O Moisés de Miguel-Angelo* seria o exemplo-mor do primeiro grupo, *Uma Lembrança de Infância de Leonardo da Vinci* o do segundo grupo." (1) Enquanto em *O Moisés* Freud se preocupa com a ligação entre a maneira pela qual o escultor transmite uma emoção psíquica violenta ao espectador, insistindo na técnica usada, em *Uma Lembrança* ele tenta discernir, entre outros elementos, porque o espectador está tão cativado pelo sorriso de Mona Lisa e de Santa Ana. Mas, curiosamente, enquanto a análise técnica da estátua o leva a uma leitura cultural da obra, o des-trinçamento do porquê do efeito do sorriso o conduz às pulsões do artista (investigação intelectual e curiosidade sexual) e à sua

relação edipiana. A arte em si, a forma estaria diretamente inserida no seu contexto e permitiria uma interpretação do meio ao passo que o prazer ou a atração do espectador se originaria nas contradições do próprio artista. No entanto, e paradoxalmente, Freud termina a análise do Leonardo confessando que "o dom artístico e a capacidade de trabalho sendo intimamente ligados à sublimação, a essência da função artística fica, para nós, psicanaliticamente inacessível." (2)

Sintetizando, Freud, apesar da enorme sedução exercida pelos artistas, estuda apenas a forma e o prazer desencadeado, sublinha a dimensão social da atividade artística - apaziguamento e distensão - e se recusa a comentar a essência inatingível da arte para o campo analítico. Entretanto, ele deixa algumas pistas no primeiro capítulo do *Leonardo* sobre a dialética curiosidade intelectual/curiosidade sexual, no *Moisés* sobre o estado de paixão ou de emoção psíquica provocador do ímpeto criador, e em *A Criação Literária e o Sonho acordado*, quando define a fantasia como tendo o poder de integrar "o presente da impressão atual, o passado da infância e o futuro da realização em projeto." (3)

2. A LIÇÃO DE LACAN

Jacques Lacan está, tanto quanto Freud, inserido na sua cultura e, além das múltiplas referências a escritores, artistas e filósofos disseminadas nos seus Seminários e escritos, trata especificamente, na sua obra publicada, de *A carta roubada* de Poe no Seminário II, de *Antígona* de Sófocles no Seminário VII e da pintura no Seminário XI. Freud tinha escrito que a arte apazigua e tranqüiliza. Lacan, no capítulo XI do Seminário XI, retoma esta afirmação para esboçar sua reflexão. Em que este dar-a-ver, que é o quadro, apazigua algo senão nisso que há um apetite do olho que precisa ser alimentado, apetite cheio de voracidade - é o mau olhar - que se acalma pelo aspecto civilizador e encantador do quadro. E Lacan, com um salto monstro, alarga a visão de Freud centralizada nas pulsões (de Leonardo) afirmando que o sujeito do Inconsciente do pintor é teleguiado pelo desejo, não do grande Outro, mas ao grande Outro, como se buscasse um rumo, uma resposta, uma barreira à morte. O campo das pulsões movido pela libido reenvia ao campo do Outro. Não é, portanto, como Freud acreditava, uma transmissão de paixão e de emoção psíquica devida a uma intenção do artista - esquema clássico da comunicação e da psicologia anterior a Freud-, mas o desejo do Outro que suscita o dar-a-ver do quadro que esconde o objeto "a" que se reduz ao pequeno "a" com o qual o criador dialoga (4).

O artista não cria somente para expressar uma intenção ou para satisfazer uma pulsão ou para resolver sua neurose. Esses três elementos interferem sem dúvida, mas com uma força bem menor do que imaginam a crítica e alguns psicanalistas na esteira do Freud da Gradiva. O artista, afirma Lacan, cria 1º) para responder a um desejo suscitado por uma sociedade, uma instituição, um marchand, um grupo de amigos, uma mulher, etc., ávidos inconscientemente de ter onde pôr o seu olhar - o inconsciente é o discurso do Outro ; 2º) teleguiado pelo desejo ao Outro. Lacan lembra a filmagem em câmera lenta de Matisse pintando citada por Merleau-Ponty em Signes. "No ritmo onde chove do pincel do pintor esses pequenos toques que formarão o milagre do quadro, não se trata de escolha, mas de algo diferente." (5) No seu comentário, Lacan confunde ou une, neste momento, o olhar do artista e o do público, parecendo dizer que o dar-a-ver que termina o movimento do pincel apazigua tanto o artista quanto o seu admirador. É como se houvesse sublimação em conjunto, como se o desejo ao Outro levasse o artista e seu público a descobrir um sentido - que pode ser diferente para cada um-, como se o significante emergindo aos poucos das cores, como se a forma aparecendo que lembra a Vênus surgindo do mar e a associação freudiana beleza e corpo feminino, como se tudo isso encaminhasse o pintor em direção a uma unidade de sentido nova, um sentido não antecipado e não previsto. Resumindo, o ato criador conjuga duas forças, uma demanda da sociedade no registro do inconsciente cujo resto, o desejo, origina o quadro e uma força atrativa muito menos perceptível que se revela só depois e provoca a sublimação e um sentido original : "o objeto é elevado à dignidade da Coisa" (6). Entre essa demanda e o sentido não antecipado se situa o artista prensado com suas neuroses, suas intenções, suas vontades, sua vida cotidiana, sua rotina, os amigos, a mulher, os filhos, etc.

O gênio do artista não está prioritariamente na sua inteligência e nos seus conhecimentos, mas a nível do afeto, da sensação, da impressão e da sua sensibilidade. O ato criador acontece neste intervalo entre a demanda e essa força atrativa. Entretanto, sabendo que nenhum artista ou escritor acaba de uma só vez sua obra, não podemos considerar os esboços ou os rascunhos como um todo situado entre o desejo do Outro e o desejo ao Outro, como se esses dois desejos fossem fronteiras estanques separando, o primeiro, o antes da obra e o início do projeto ou da tomada de notas, o segundo, o final da obra e o após a primeira exposição ou publicação.

3. A AÇÃO DO DESEJO NO MANUSCRITO

Como entender então a ação desses desejos especificamente no manuscrito, no decorrer da escritura ? Trata-se de uma ação intermitente, regular ou constante ? Lembremos do final do artigo de Freud intitulado "O Bloco Maravilhoso" : "É como se o inconsciente destacasse, por meio de um sistema receptor e em direção do mundo exterior, sensíveis tentáculos e os recolhesse uma vez comprovados os estímulos. Na nossa hipótese, atribuímos as interrupções, que no bloco maravilhoso provocam uma ação exterior, ao efeito de uma descontinuidade das inervações e em lugar de uma supressão real do contato admitimos uma insensibilidade periódica do sistema perceptor. Presumimos finalmente que este funcionamento descontínuo do sistema perceptor constitui a base da ideia do tempo." (7)

O tempo da escritura ou do manuscrito é marcado pelas intervenções do desejo ligado à libido que reenvia ao Outro. Ora, sabemos que um dos momentos prováveis da intervenção do Outro se situa no momento da rasura. À maneira da pontuação do psicanalista que insiste em tal significante permitindo levantar sentidos diferentes, a rasura para o fluxo da escritura e marca a intervenção do inconsciente. Poderíamos então delimitar a unidade da escritura como sendo o espaço situado entre duas rasuras se estivéssemos seguros de que toda rasura é abertura ao inconsciente. Como determiná-lo ? Como sentenciar que "Machaerous était après Jérusalem la place de guerre la plus forte de la Judée" se tornou "la citadelle de Machaerous se dressait au temps des Césars Romains sur la côte orientale de la mer Morte" (8) sob a ação do inconsciente e não sob a intervenção de um código gramatical, estilístico ou histórico ?

4. A UNIDADE DE SENTIDO

Chegamos a um impasse porque trabalhamos com categorias freudianas inspiradas da primeira tópica. Os registros lacanianos do Real, do Imaginário e do Simbólico autorizam uma outra compreensão do fenômeno. Se o Imaginário dá sentido a uma ação, a uma vida, a uma palavra ou a um discurso, modificar o sentido acarretará uma alteração do registro do Imaginário e conseqüentemente dos dois outros registros, já que eles estão profundamente interconectados. Portanto, constituindo ou modificando uma frase ou um parágrafo, o escritor será trabalhado pelo inconsciente e a unidade de sentido constituirá a unidade mínima do texto. Tocamos aqui em um problema fundamental que interroga a relação, arbitrária segundo o Saussure do Cours de Linguistique Générale, ou contingente, segundo Lacan,

entre o significante e o significado, não só ao nível da palavra ou da frase, mas ao nível do parágrafo ou do capítulo. Por outro lado, temos que levar em conta a observação de Lacan segundo a qual "o que caracteriza ao nível da distinção significado/significante, a relação do significado ao que está lá como terceiro indispensável, a saber o referente, é a falha" (9). Em terceiro lugar, sabemos que, pelo menos em Flaubert, as unidades de sentido viajam de seqüência em seqüência no decorrer da redação de um capítulo, como já o mostramos em Texte (10) a respeito das relações afetivas ou políticas entre o rei Hérodos-Antipas e o precursor João-Batista.

O terreno é portanto bastante movediço e devemos contar com unidades de sentido ao nível de significante (sobretudo para a poesia), de significado, de frase, de parágrafo e até de um capítulo, o que não facilita nossa reflexão. Mas disso deduzimos duas conseqüências. Primeiro, que o tempo de redação do manuscrito deve ser encarado como um campo de batalha bombardeado por forças estranhas a cada rasura e não como um fluxo não interrompido. Segundo, para facilitar a análise, podemos partir da unidade de sentido formada pela frase do texto publicado. É um critério razoável para iniciar uma análise porque conta com um dos grandes axiomas da leitura psicanalítica, a leitura só depois. O manuscrito adquire seu sentido a partir do texto como a história do analisando adquire o seu retroativamente a partir de um olhar "lógico" lançado sobre o passado.

A primeira frase do texto do conto Hérodias de Flaubert :

"La citadelle de Machaerous se dressait à l'Orient de la mer Morte sur un pic de basalte ayant la forme d'un cône" surge no fólho 732 vº nos seguintes termos :

"Machaerous [au temps de l'Empereur Tibère] était après Jérusalem [la place de guerre la ville] la position militaire la plus forte de toute la Palestine [au-delà du Jourdain] sur la côte orientale de la mer Morte au milieu des montagnes bâtie sur le sommet aplati entre quatre vallées profondes dans quatre directions profondes à 3000 pas, [2 mille pieds d'élévation au dessus de la mer Morte]."

Na redação seguinte, no fólho 729 vº, eliminadas as superposições, o texto emerge assim :

"La citadelle de Machaerous [était après Jérusalem] se dressait au temps des Césars Romains, [était la position militaire] la place militaire la plus forte de [la Judée] de toute la Palestine. [Sur la côte orientale, à

l'orient] elle se dressait à l'orient de la mer Morte au milieu des montagnes sur le sommet aplati d'un pic [de calcaire] de basalte ayant la forme d'un cône aplati!" No fólho azul nº 539 vº, a frase é quase formada :

"La citadelle de Machaerous se dressait à l'Orient de la mer Morte [sur] au milieu des montagnes sur un pic de basalte ayant la forme d'un cône aplati [qu'entouraient] quatre vallées profondes à l'entour deux en faces deux sur les [côtés] flancs [une en face] la quatrième [sommets] par derrière." (11)

e a partir do fólho 538 vº, a frase será a definitiva.

5. A FUNÇÃO DA REPETIÇÃO E O DISTANCIAMENTO DAS ANOTAÇÕES

Essa unidade de sentido decorreu de um enjugamento de dados históricos ("au temps de l'Empereur Tibère"), militares ("était après Jérusalem la position militaire la plus forte de toute la Palestine"), e geográficos complementares ("au-delà du Jourdain"). Mas o que parece um empobrecimento à primeira vista, é de fato um distanciamento progressivo de uma descrição de Auguste Parent, geógrafo viajante e historiador que Flaubert tinha lido e anotado. Assim, aparece gradualmente o texto ou a constelação estelar flaubertiana. Os dados anteriores não devem ser considerados como variantes que dariam uma outra lição ou uma outra leitura, mas como repetições de um texto anterior quase plagiado ou como uma multiplicidade repetida da qual surgirá um texto singular. Guimarães Rosa tinha suas listas de vocábulos e Gustave Flaubert sua enorme documentação que fazia dele um grande especialista no assunto escolhido. A arte literária emerge aqui de uma imitação, não de uma realidade histórica ou factual, mas de textos : listas telefônicas ou alfabéticas, notas de viagem, anotações de livros, etc. A distância entre a imitação e o texto publicado dá a dimensão artística da obra. O fato de recopiar a realidade dos textos, embora operando já uma certa seleção, testemunha um mergulho na cultura e uma vontade de dar à escritura uma certa origem. Como diz Ricoeur, "la répétition est la transmission explicite, autrement dit, le retour aux possibilités de l'être-là ayant été là" (12). A criação literária, nesses dois casos de Flaubert e Guimarães Rosa, não sai do nada, mas está ancorada no antes e no passado. Ela é recuperação e reorientação do passado, "héritage transmis et résolution anticipante" sublinha Ricoeur (13). Nada mais exemplar do que a aproximação efetuada por Maria Célia de Moraes Leonel de um registro de viagem a Três Barras de Guimarães Rosa :

"Olho-de-boi, pedaço de arco-íris (passa por prenuncia-

dor de chuva, enquanto que o arco-íris completo anuncia bom tempo."

com a fala de seu Deogracias em Manuelzão e Miguilim :

"(...) o céu do tempo. -Eh, água vai tornar a revirar água? No melhor, estia : vigiem o olho-de-boi. Todos discorriam para ir ver, até Vovó Izidra concordava de apreciar o olho-de-boi, que era só um reduzidinho retalho de arco-da-velha, leviano airoso." (14)

Nas anotações de viagem, não se tratava de registrar o fenômeno natural, o aparecimento de um pedaço de arco-íris, mas de relatar como esse fenômeno se inseria no discurso meteorológico do vaqueiro mineiro.

Não temos as etapas intermediárias entre o relato e a obra e, na impossibilidade de descrever o caminho da criação, pelo menos constatamos que a expressão olho-de-boi, elemento cultural do interior de Minas, transmite uma herança definida e relaciona insistentemente a narrativa com esse mundo particular.

A expressão olho-de-boi e a descrição de Machaerous são intermediários entre uma realidade e uma não realidade, se seguirmos as categorias de Kate Hamburger. Elas não são somente heranças no seu aspecto puramente formal, mas também na sua consistência. Introduzidas no sistema ficcional, elas levam uma maneira de reagir a um fenômeno atmosférico ou de enxergar a geografia da Palestina. O escritor tem que contar com o peso da expressão ou da descrição se submetendo ou não à história do conceito e a modificando dependendo dos outros elementos da narrativa. Através desse enxerto, passam uma multiplicidade de desejos de seres falantes que simplesmente repetiram o passado ou modelaram e imprimiram sua originalidade ao conceito, originalidade e modificações com as quais o escritor deverá contar. Vê-se que o escritor usando uma expressão mineira ou copiando a descrição de um geógrafo viajante é forçado a transmitir valores no sentido saussuriano da palavra, isto é a ser portador de uma tradição e que, nesse sentido, qualquer empréstimo ou citação se situa na intersecção da esfera de origem com a esfera da ficção.

6. A COINCIDÊNCIA ENTRE O DESEJO DO OUTRO E O DESEJO AO OUTRO

Esses dois exemplos de Flaubert e de Guimarães Rosa demonstram suficientemente que o manuscrito é um espaço privilegiado onde por intervenções sucessivas do desejo do escritor sobre o material de já-là, a unidade de sentido aflora. Em outras palavras, a unidade de sentido é constituída quando o desejo ao Outro coincide com o desejo do Outro. Este último se manifesta a cada parada, a cada ra-

sura e insiste em interromper o fluxo da escritura. Quando o escritor decide em um dado momento não responder mais a esse desejo, ele pára de escrever. Quanto mais o escritor for receptivo, menor será sua resistência às vozes e mais laborioso será o ponto final ou o momento conclusivo da unidade de sentido. Por que Raul Bopp editou nove vezes pelo menos Cobra Norato (15)? Por que, da mesma forma, Dalton Trevisan nunca considera terminados seus inumeráveis contos (16)? Por que, enfim, Stendhal não acabava suas novelas e romances? Por demais abertos às pressões do desejo do Outro, eles não conseguiam calar essas vozes que os importunavam.

O desejo ao Outro, isto é o desejo do escritor oferecendo um sentido ao Outro, decorre mais de uma combinatória de duas vertentes, a primeira sendo um conjunto de experiências de prazer e de gozo, e a segunda, a sua maneira de imaginar o prazer ou o desprazer do leitor. Para quem o escritor rascunha? A resposta a esta pergunta situa o desejo ao Outro. "Le sujet n'y est pas tout à fait, il est téléguidé" (17). O sujeito é teleguiado pelo desejo de agradar o leitor, isto é de dar a seu leitor um prazer estético, prazer que não se define uma vez por todas, mas que varia de época a época, de autor a autor, de texto a texto e de unidade de sentido a unidade de sentido. Chegamos assim a um critério fundamental que determina esta última. Dependendo do que imagina muitas vezes Inconscientemente o escritor da concepção estética do leitor, ele concluirá ou não a unidade de sentido (18). Devemos deduzir portanto que a arte de criar que Freud não queria explicar e que Lacan situa entre o desejo do Outro e o desejo ao Outro, não leva em conta somente, como podiam acreditar alguns semiólogos, a inteligibilidade da frase, mas também sua dimensão estética. O Verum aliado ao Pulchrum dariam uma das chaves da criação artística?

Notas

1. Paul RICOEUR. L'Art et la systématique freudienne. Entretiens sur l'Art et la Psychanalyse. Paris, Mouton, 1968, p.29.
2. Sigmund FREUD. Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. Paris Gallimard (1927), 1977, pp. 149-150.
3. Paul RICOEUR, ibid., p.28.
4. Jacques LACAN. Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris, Seuil, 1973, p.103.
5. Id., ibid., p.104.
6. Jacques LACAN. Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse. Paris, Seuil, 1986, p.134.

7. Sigmund FREUD, "O Bloco Maravilhoso". Obras Completas. Rio de Janeiro, ed. Delta S.A., p.37.
8. Gustave FLAUBERT. Hérodias. Oeuvres complètes. Paris, Seuil, 1964, p.187. (L'Intégrale). Trabalhamos aqui com o descritivo e não com o narrativo, que daria outras conclusões. Ver Philippe HAMON. Introduction à l'analyse du descriptif. Paris, Hachette, 1981.
9. Jacques LACAN. Le séminaire. Livre XX. Encore. Paris, Seuil, 1975, p.23.
10. Philippe WILLEMART. Le temps de la pulsion et du désir dans l'écriture. Texte. Toronto, University of Toronto, 1988, p.103.
11. Id. O manuscrito em Gustave Flaubert. São Paulo, FFLCH-USP, 1984 p.84, 85, 93 e 95 respectivamente. As palavras colocadas entre colchetes são rasuradas.
12. Paul RICOEUR. Temps et récit. III-Le temps raconté. Paris, Seuil, 1985, p.113. "A repetição é a transmissão explícita, em outras palavras, a volta às possibilidades do ser-lá tendo sido lá."
13. Id., ibid., p.114. "Herança transmitida e resolução antecipante".
14. Maria Célia de Moraes LEONEL. Recriação de notas de viagem no texto rosiano. O manuscrito moderno e as Edições. São Paulo, FFLCH-USP, 1986, p.105.
15. Jorge KODHIYAMA. A edição crítica de Cobra Norato. Ibid., p.277.
16. Rosé Marye BERNARDI. De Joaquim a Virgem Louca, Ibid., p.41.
17. Jacques LACAN. Livre XI, p.105.
18. W. ISER. L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique. Bruxelles, Mardaga, 1985.

Philippe Willemart é Professor-Titular de Literatura Francesa na Universidade de São Paulo e membro-fundador da APML - Associação de Pesquisadores do Manuscrito literário.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ELIMINAÇÃO DE TRECHOS DO CAPÍTULO "EU, LÍRICO-TRÁGICO-CÔMICO-PASTORAL" DO ROMANCE AGÁ, DE HERMILO BORBA FILHO

Aleilton Santana da Fonseca

A Crítica Genética, embora ainda em fase de construção do seu arcabouço teórico-metodológico, já conta com uma produção analítica que atesta a sua vitalidade e garante o seu lugar no campo da Crítica e da Linguística (1). No Brasil, o crescente interesse pelo estudo do manuscrito literário, nessa linha de abordagem, abre perspectivas para a investigação em torno de rascunhos e originais de escritores brasileiros, antes somente estudados em suas obras publicadas. Isso contribuirá para o alargamento dos horizontes da Crítica e enriquecerá a compreensão das obras, esclarecendo-as em instâncias praticamente intocadas.

Nessa vertente, o Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba aparece com uma considerável contribuição, com o desenvolvimento de pesquisas sobre autores nordestinos como Hermilo Borba Filho, José Américo de Almeida e José Lins do Rego.

O presente estudo insere-se na esteira dessas preocupações, como resultado de uma reflexão que apresentamos em seminário, numa disciplina do referido curso (2), acerca de uma questão escritural da obra do escritor pernambucano Hermilo Borba Filho. Essa questão diz respeito à eliminação de trechos do capítulo "Eu, lírico-trágico-cômico-pastoral" (3), do romance Agá, que existiam nas primeiras versões e não aparecem na versão publicada.

Inicialmente situaremos a questão no âmbito conceitual da crítica genética. Em seguida estabeleceremos um cotejo entre as di-