

Moacyr Scliar: da intuição genética ao processo de criação

MARIE-HÉLÈNE PARET PASSOS
PUCRS



Resumo: Este ensaio sobre o acervo do escritor Moacyr Scliar tem como intuito uma primeira aproximação genética dos documentos de processos doados pelo autor ao Delfos. Um exame panorâmico das caixas de esboços e notas e das caixas de manuscritos possibilitou lançar uma primeira hipótese sobre a prática escritural do autor e esboçar as grandes linhas de seu processo de criação.

Palavras-chave: Crítica genética; Documentos de processo; Processo de criação

Abstract: This essay on the collection of the writer Moacyr Scliar is a first genetic approximation of the process documents donated by the author to the Delfos. A panoramic survey of the boxes of sketches and notes, and boxes of manuscripts, allowed to launch a first hypothesis about the practice of the author and book give a broad outline of his creative process.

Keywords: Genetic criticism; Process documents; Creative process

O acervo Moacyr Scliar, que se encontra sob os cuidados do Delfos,¹ é constituído de caixas contendo principalmente esboços e notas (5 caixas), manuscritos (9 caixas), comprovantes de edição (1 caixa), correspondência e outros documentos (1 caixa).

A existência física deste arquivo permite-nos mergulhar na terceira dimensão da literatura, em busca do *Ouro do Tempo*² evocado por André Breton. Isto é, permite-nos adentrar o laboratório do escritor e acessar os rastros escriturais do processo criativo do *scriptor*³ no intuito de descobrir qual a Alquimia da criação. Essa terceira dimensão é a da gênese, a terceira margem de Guimarães Rosa que constituímos em terceira margem do texto. Uma margem que não existe por existir em excesso, “a mais”, por ser transbordamento da “ideia” que não se fixa, não se expressa, não se limita. Nela, se dá o movimento escritural do escritor-*scriptor* na sua luta com e contra as palavras.

É de Louis Hay, precursor da crítica genética francesa, o conceito de terceira dimensão: “l’intervention d’une ‘troisième dimension’ – celle de la genèse – dans notre vision des faits littéraires introduit des changements dans le champ tout entier”,⁴ nela, ele aconchega a crítica genética

En explorant cette ‘troisième dimension de la littérature’ la critique génétique inverse la perspective et fait basculer un certain nombre de concepts critiques parmi les mieux établis: ceux de la communication esthétique, d’œuvre, de texte même.⁵

Nessa terceira dimensão pesquisa o geneticista, adentrando um espaço em que o questionamento crítico é outro, diretamente impulsionado pelos vestígios escriturais balizando a folha, testemunhando uma escritura que se deu em movimento que precisa ser produzido, construído e que sempre pode ser desmontado, conectado, modificado. É, porém, evidente, que esse movimento nunca mais se dará e que a reconstituição do geneticista é uma suposição, contudo, pouco aleatória pois embasada na descrição pragmática do material organizado e não na pura interpretação. O geneticista lê o texto em devir em uma leitura descritiva e objetiva das marcas escriturais patentes nos rascunhos. Assim, podemos dizer com Pierre-Marc de Biasi: “Il y a toujours plus dans les brouillons de l’œuvre que dans

¹ Delfos: Espaço de Documentação e Memória, situado na Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

² É o nome da nova coleção do ITEM, criada em 2009 e dirigida por Pierre-Marc de Biasi. Ela oferece um acesso direto a manuscritos de exceção. O primeiro volume traz o texto *in statu nascendi* de Paul Verlaine: *Hombres et chairs*.

³ O *scriptor* é o escritor no seu gesto psíquico de escritura; é quem faz as rasuras, quem rabisca, desenha.

⁴ “A intervenção de uma ‘terceira dimensão’ – a da gênese – em nossa visão dos fatos literários introduz mudanças no campo inteiro.” (nossa tradução). L. Hay. *La littérature des écrivains*, p. 69.

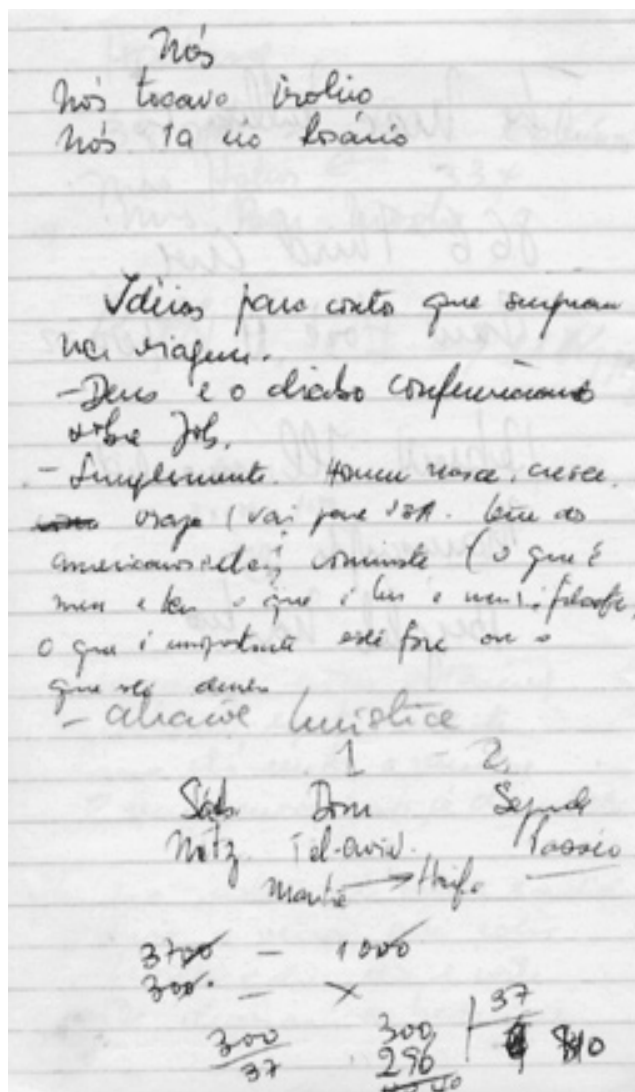
⁵ “Explorando essa “terceira dimensão da literatura” a crítica genética inverte a perspectiva e abala um certo número de conceitos críticos entre os mais estabelecidos: os da comunicação estética, de obra, de próprio texto” (nossa tradução). *Ibid.*, p. 245.

toute la philosophie du critique qui cherche à la comprendre”.⁶

No entanto, por mais completo que seja um dossiê genético,⁷ por mais rasurado que seja um manuscrito, o essencial nos escapa. Nunca penetraremos no pensamento do escritor, ele estará *ad vitam eternam* na terceira margem.

Todavia, não raramente, a análise de documentos de processo – nome dado ao objeto de estudo do geneticista por Cecília Almeida Salles⁸ – revela-se epifânica. Com efeito, ao examinar o conjunto do arquivo Moacyr Scliar, as caixas de esboços e notas, manuscritos⁹ e datiloscritos¹⁰, pudemos nitidamente constatar a passagem progressiva da narrativa curta, o conto, à narrativa mais longa, a novela e o romance. Os esboços mais antigos, da década de cinquenta,¹¹ são principalmente compostos de contos, já elaborados no primeiro jorro datilografado e com marcas de releitura, isto é, de rasuras. Eles são concisos e poucas vezes ultrapassam três páginas. Constatamos que, quando a escritura é manuscrita, o jorro escritural parece fluir de forma mais longa, as páginas escritas com o próprio punho se multiplicam, proliferam. A sensação que toma conta do geneticista que se debruça nessa dimensão escrita pré-textual é a de uma extraordinária prolixidade, uma sensação de estar a sentir uma respiração. O movimento escritural de Scliar é uma respiração. Um sopro de palavras. Dificilmente refrável e refreado. De fato, esse sopro criador toma conta de todo suporte viável, tão diverso quanto surpreendente, ao alcance de mão do escritor: folhas soltas de caderno grande ou pequeno, capa dura de caderno, laudas (da *Zero Hora*, por exemplo), blocos publicitários brindados por hotéis, empresas ou distribuídos em eventos literários ou médicos, receituários, pedaços de cartolina, bloquinhos, cadernetas de diversos formatos, capa de talão de cheque, verso de folhetos informativos, folhas de papel decalque, folhas de agenda, diário do médico, folhinhas soltas de anotações provisórias do *Departamento Estadual de Saúde*. Essa presença do escrito, podemos até dizer essa onipresença

da palavra escrita, denota a necessidade incontrolável de escrever que toma conta do escritor onde quer que ele esteja. Por exemplo, encontramos uma caderneta em que o escritor anota o seu diário de viagem a Israel, e, no outro sentido da caderneta ele escreve: “idéias que eu tive durante a viagem”. Portanto, o processo criativo nunca se detém, ele está sempre em movimento no pensamento, e, sua fixação, imprescindível, há de ser escrita para não se perder.



Última página da caderneta usada para consignar o diário de uma viagem a Israel.

Da mesma forma, a ferramenta utilizada para escrever parece surgir do acaso que a coloca na mão do escritor, pode ser uma caneta estereográfica, preta, azul, vermelha ou tinteira ou um lápis e até uma caneta hidrocor. A pulsão da escritura põe incessantemente a mão em movimento para exteriorizar o pensamento interior. Como

⁶ “Sempre há mais nos rascunhos de uma obra que em toda a filosofia do crítico que procura entendê-la” (nossa tradução). P-M. De Biasi. *La génétique des textes*, p. 85.

⁷ Todas as definições estão extraídas do glossário estabelecido por Almuth Grésillon no seu livro *Elementos de crítica genética*.

Conjunto de todos os testemunhos genéticos, escritos e conservados, de uma obra ou de um projeto de escritura, classificado em função da cronologia das etapas sucessivas.

⁸ C. Almeida Sales. *Gesto inacabado*, p. 17.

⁹ De práxis, usa-se a palavra manuscrito para designar o objeto de estudo, seja ele escrito à mão, datilografado ou digitado no computador. Contudo, convém lembrar que o trabalho analítico não se dá propriamente no manuscrito em si, mas nos rastros deixados nele pelo movimento visível da escritura. É nesse contexto que usamos a palavra manuscrito.

¹⁰ Estado datilografado de um texto em devir, geralmente situado no fim da elaboração textual; pode ser construído pelo autor ou por outra pessoa. Sinônimo: digitoscrito.

¹¹ O documento mais antigo data de 1953, o mais recente de 2005.

se a não materialização escrita da ideia colocasse a sua representação em perigo. Já podemos sentir a inquietação, o vulto de um *limbo* pairando. Desenvolveremos essa noção mais adiante.

Perante tamanha riqueza de documentos de processo, tivemos de circunscrever um ponto de partida, ou seria melhor dizer, um ponto de entrada no universo do texto *in statu nascendi* do escritor. O intuito desse artigo é de apresentar um panorama do acervo Moacyr Scliar procurando, contudo, extrair as premissas de uma prática escritural. Trata-se de um esboço de análise e de uma tentativa de entendimento do processo de criação do escritor. Seria necessário organizar e criar um dossiê para cada obra e proceder a seu estudo para chegar à definição de um processo criativo, que, entretanto, não pode ser definido uma vez por todas, posto que a criação é, por natureza, sempre inacabada e em instância. Convém salientar que os sintagmas prototexto, dossiê genético ou documentos de processo não remetem a nada de preexistente, isto é, eles não existem antes de serem estabelecidos pelo geneticista. Quando estabelecidos, eles podem incluir manuscritos e rascunhos, mas não somente. Anotações, plantas, desenhos, gráficos, esquemas de projeto, fotografias, entrevistas, recortes, constituem a lista, não exaustiva, dos elementos que podem integrar também essas categorias. Portanto, um dossiê não se cria por si só, é preciso construí-lo para que se torne objeto de estudo do geneticista que, na sua análise, procurará entender o processo de criação de um escritor.

Ao examinar o conteúdo das caixas de esboços e notas, encontramos um documento que nos fez pensar que o escritor Moacyr Scliar, por sua vez, questionava-se sobre o mistério desse *Ouro do Tempo*, o processo de criação literária.

Trabalhado por uma intuição genética, o escritor procurou esquematizar o seu raciocínio no texto intitulado: *Da “idéia” ao leitor – um esquema*. Esse *esquema* apresenta-se em dois exemplares de uma mesma versão,¹² não é datado e comporta três tipos de rasuras manuais. Isto implica que o texto foi datilografado em um jorro contínuo em uma primeira campanha de escritura¹³ e, posteriormente, relido caneta em punho. Podemos identificar que houve duas fases: escritura e releitura. Contudo não podemos determinar se de forma concomitante, isto é, na mesma campanha de escritura ou em uma nova campanha posterior. Enquanto à duplicação, o texto foi ou datilografado com papel carbono ou fotocopiado.

Da “idéia” ao leitor – um esquema

Moacyr Scliar

Há muitos mistérios no reino da ficção literária, habitando ~~onde~~ ^{entre}¹⁴ as fronteiras indefinidas que

começam no processo de criação e vão até as relações (também nebulosas) entre o escritor e seu público. O esquema que se segue é uma tentativa de representar pictoricamente estes mistérios.

Pouco se sabe a respeito do processo de criatividade literária que tem início no que denominamos (à falta de um termo melhor) de “idéia”.¹⁵

Já no título, encontramos a palavra ideia entre aspas por não existir outra alternativa linguística inteligível para expressar o que não se vê, o que se sente, o que existe de forma plena e absoluto no pensamento e que precisa ser exteriorizado. Guimarães Rosa usava o termo *alto original* para qualificar essa matéria pré-escritural, e Flaubert passou a vida se queixando dos limites da linguagem quando tratava-se de passar da *ideia* à sua representação linguística, utilizando o neologismo *indizável* (indisable) para ilustrar a carência, a luta contra e com as palavras. Portanto, de uma certa forma, o escritor escreve *apesar* das palavras. Essas aspas, um signo não lingüístico, um símbolo, portam uma inquietação subjacente na obra de Scliar. Com efeito, vários contos traduzem essa relação complexa do escritor com as palavras que limitam a exteriorização do seu pensamento na representação linguística. Citamos dois exemplos encontrados no arquivo. No conto *Edição restrita*, um escritor em luta contra a má vontade de um editor, acaba inventando uma linguagem para expressar o que ele sente “embaixo da pele”. Ao ler o novo texto, mais uma vez, o editor furioso rejeita o manuscrito acusando o escritor de entregar um texto incompreensível; no conto *Escritores e pedras*, as palavras são simbolizadas por pedras enquanto o que necessitar-se-ia para escrever, transcrever os sentidos, isto é o que se sente, são diamantes ferozmente guardados e proibidos.

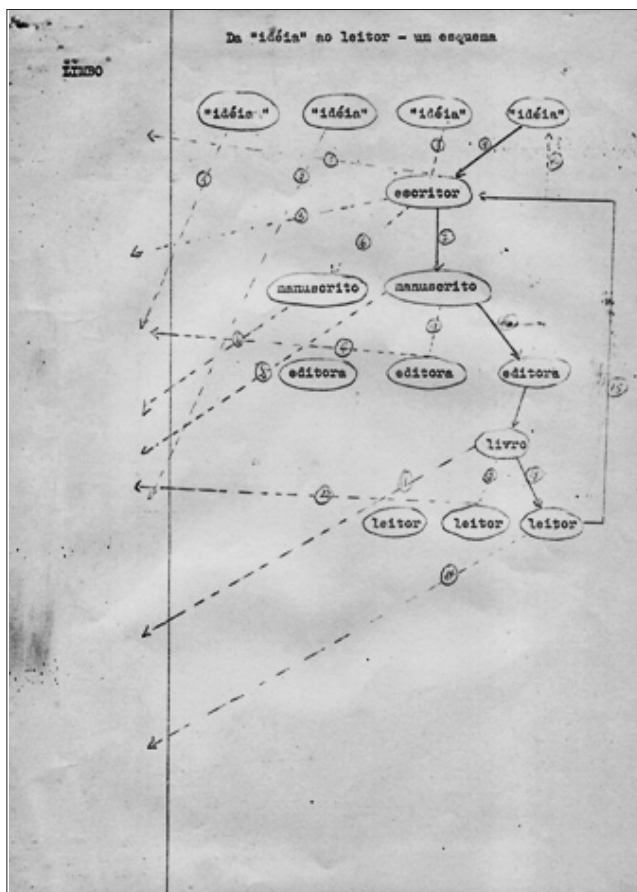
Na sua metalinguagem reflexiva, o escritor Scliar procura visualizar, circunscrever, descrever o ato de criação literária e, para isso, ele apela para outra sistema, a representação pictórica: “o esquema que se segue é uma tentativa de representar pictoricamente estes mistérios”. O recurso à representação pictórica ilustra o limite inerente à expressão linguística.

¹² Estado já relativamente acabado de uma elaboração textual.

¹³ Operação de escritura correspondendo a uma certa unidade de tempo e de coerência escritural; depois de uma interrupção mais ou menos longa pode começar uma nova *campanha de escritura*, que frequentemente implica uma reescritura.

¹⁴ Rasura de substituição: operação de anulação de um segmento escrito para substituí-lo por um outro segmento

¹⁵ Transcrição diplomática do original: reprodução datilografada de um manuscrito que respeita fielmente a topografia dos significantes gráficos no espaço: cada unidade escrita figura no mesmo lugar da página que aquele no original.



Representação pictográfica do esquema.

O escritor prossegue dizendo que se sabe pouco a respeito do processo de criatividade literária

Pouco se sabe a respeito do processo de criatividade literária que tem início no que denominamos (à falta de um termo melhor) de “idéia”. Algumas “idéias” –(1), (2) – ou mobilizam¹⁶ nem sequer ~~se~~¹⁷ sensibilizam o escritor; passam mais ou menos longe dele e se perdem no “limbo”, junto com muitas outras idéias perdidas.

O papel da crítica genética é de procurar preencher esse desconhecimento, essa falta de compreensão mas, sobre tudo, essa falta de acesso. No entanto, ela não permite o acesso ao mundo da ideia, isto é, ao mundo do pensamento, do que se pretende dizer, ela só confirma e possibilita a análise de que, de fato, já foi dito e escrito, permitindo apenas apontar o que o escritor não quis dizer e rasurou.

Por outro lado, parece-nos interessante salientarmos o fato de que este texto está assinado. É pela assinatura que o autor marca a sua propriedade intelectual num

enunciado que já não é rascunho¹⁸ e que ele considera pronto para ser mostrado. Apesar desses datiloscritos encontrarem-se em uma caixa de notas e esboços, eles se apresentam como um texto já elaborado e com poucas rasuras. Não encontramos rastros de esboços ou notas relativos à ideia do esquema. Comparando-o com os outros tipos de documentos de processo, podemos deduzir que ele não é constituído como um esboço, a ideia deste esquema já está textualizada. O fato de uma versão existir em dois exemplares idênticos e com reprodução manual das rasuras, já nos aparece como uma constante na prática escritural de Moacyr Scliar.

Com efeito, nessa primeira aproximação da massa documental, constatamos que grande parte dos manuscritos de contos, novelas, romances apresentam dois exemplares iguais da primeira versão. Isto é, o escritor datilografa com papel carbono, ou duplica o texto de outra forma. Então, o que parece fazer parte do processo criativo do escritor Moacyr Scliar é a necessidade de poder visualizar a primeira versão de seu texto de forma dupla.

Tomemos por exemplo o manuscrito da novela *Os Voluntários*. Há duas versões da novela. O cotejo dessas duas versões permite-nos elaborar uma primeira hipótese sobre o processo criativo de Scliar. Não podemos afirmar que o escritor datilografa com papel carbono, mas é o que nos aparece como o mais provável já que as marcas de releituras, as rasuras e todas as modificações do escrito, são idênticas em ambas as cópias e que no exemplar 1 aparecem em vermelho e no exemplar 2 em preto, o que poderia fortalecer a hipótese do carbono. Por outro lado, reforça a hipótese da necessidade, para o escritor, de visualizar o seu escrito duplicado. Para isso, o escritor-*scriptor* retrabalha em conjunto ambos os exemplares no início das campanhas de releitura. No entanto, quando o processo escritural faz o texto desenvolver-se, as modificações, rasuras, acréscimos e deslocamentos acumulam-se de tal forma que podem levar a uma certa confusão além de consumir um certo tempo para serem reproduzidos no segundo exemplar. É nesse momento do processo de escritura que o *scriptor* opta por trabalhar cada exemplar individualmente. Passamos então a ter duas versões do texto.

Voltando à palavra “ideia” do *esquema*, constatamos, nesse estudo panorâmico do acervo, que poucas são as que caem no *limbo*. Mas está óbvio e claro que o geneticista, não podendo acessar o pensamento do autor, nunca saberá quantas ideias não ganharam esboço escrito e foram diretas para o *limbo*.

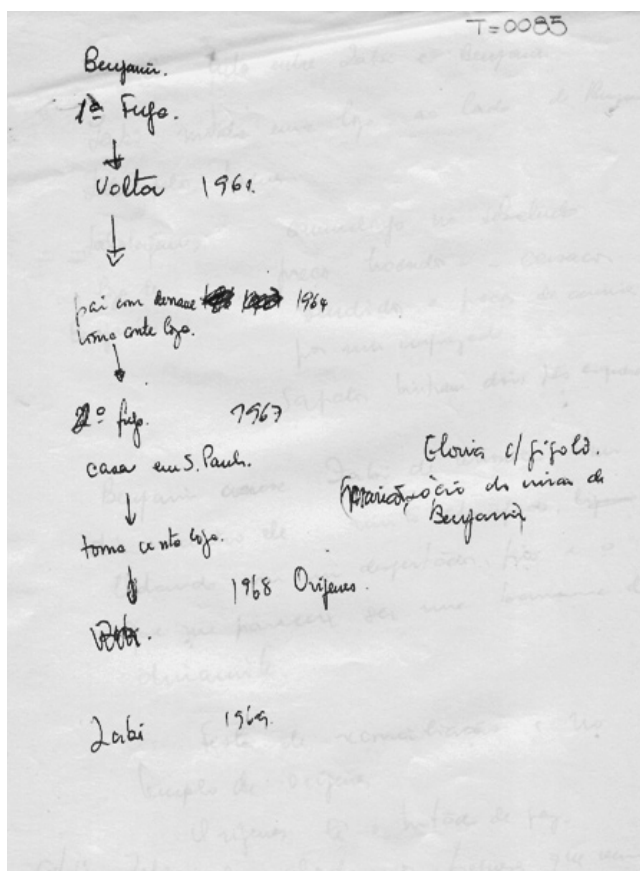
¹⁶ Acréscimo: expansão sintática e semântica por inserção de palavras, sintagmas ou frases suplementares.

¹⁷ Rasura de supressão impedindo de ler a palavra embaixo do risco.

¹⁸ Manuscrito de trabalho de um texto que está sendo constituído, geralmente coberto de rasuras e reescrituras.

O que faz uma *ideia* do escritor Moacyr Scliar não cair no *limbo*? Em primeiro lugar, parece-nos que a materialização escrita dessa ideia é fundamental, pois, geralmente, a colocação a distancia, isto é, a concretização da ideia em palavras escritas, o esquematização do pensamento interior de forma manuscrita, desencadeia o processo escritural. Identificamos, nos esboços e notas, que, quando o esquema de um conto ou de uma narrativa mais longa está esboçado, ele é imediatamente seguido pelo surgimento da escritura literária. Ou seja, feita concreta a ideia, o processo escritural manuscrito jorra, prolixo, contínuo sobre o suporte mais próximo. E a história se desenvolve, os diálogos eclodem, as *protopersonagens*¹⁹ tomam vida.

Muitas vezes, encontramos nas notas esquemas de desenvolvimento, de trama, listas de personagens, datas, cronologia extremamente detalhada, tarefas a cumprir.

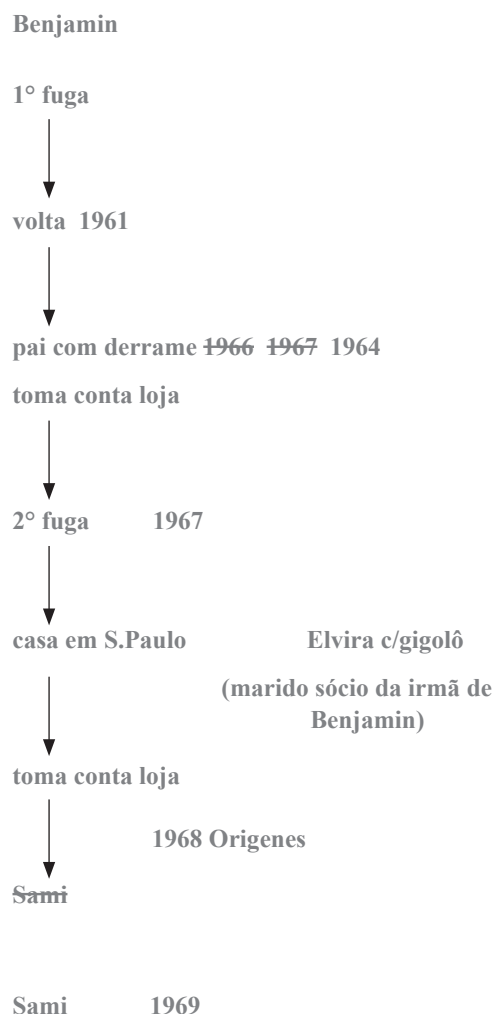


Esquematização da sequência de eventos construindo a trama da novela *Os Voluntários*.

Por exemplo, no caderno de anotações referente a *Conselhos a um jovem médico*, está escrito: “Na cidade de Lodz na Polônia etc.” (ver material histórico).

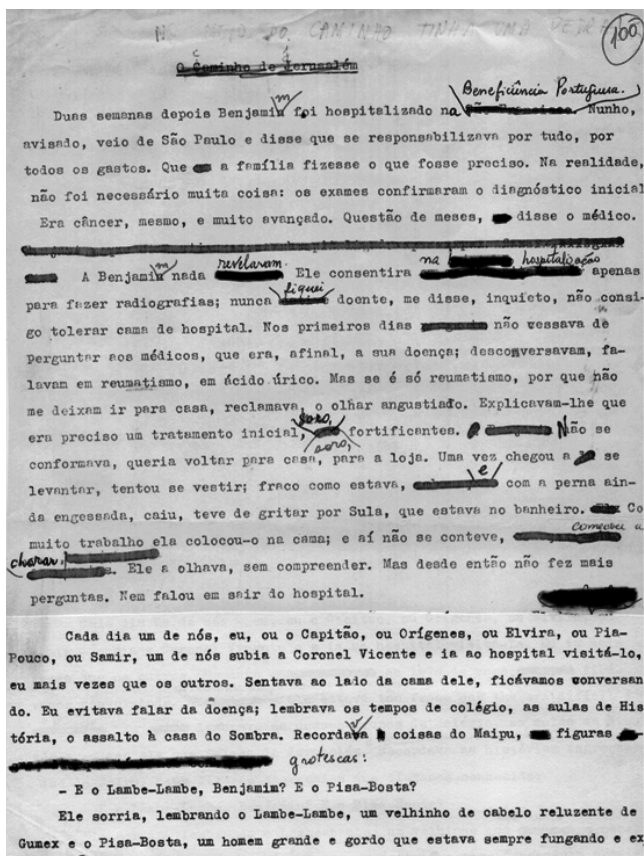
Contudo, podemos dizer que Moacyr Scliar não é o que a crítica genética qualifica de escritor programático.²⁰ Geralmente, o esquema que se encontra joga as linhas fundamentais que poderão ser seguidas ou não, a descrição de personagem podendo esboçar seu tipo de caráter ou seu físico, e, logo surge a escritura literária com marcas de releitura que são as rasuras, os acréscimos, os deslocamentos. Portanto, o escritor Moacyr Scliar tende a ter uma escritura em processo, sempre já atualizante.

Continuamos com o exemplo de esquematização da novela já citada, *Os Voluntários*, manuscrita em folhas de bloco, na caixa de esboços e notas. Aparece nitidamente uma cronologia de acontecimentos:



¹⁹ Personagens em *statu nascendi*, termo cunhado a partir de prototexto por Isabel Farias de Lima em sua tese de doutoramento.

²⁰ Que tem uma escritura programática: tipo de escritura que obedece a um programa pré-estabelecido e cuja elaboração percorre vários estados genéticos (notas documentárias, planos, listas, esboços, rascunhos).



Trabalho de reescritura do título.

Segue o esboço da rivalidade entre Sami e Benjamin, a reconciliação, a ideia de Benjamin de fazer o caminho de Jerusalém, o câncer de Benjamin, a decisão de trazer a pedra, o navio, a batalha naval no rebocador, o sumários dos capítulos:

- 5 A fuga de Benjamin
- 5 o rival
 - a reconciliação
- 5 a doença
- 5 O plano. “Voluntários”
- 5 A viagem
- 5 Epílogo

É como se, na tradução escrita do seu pensamento interior, o escritor libertasse o fluxo escritural, afastando a temida queda no *limbo*. O limiar é tênue e tudo parece depender de um fator pouco controlável, como o explicita o escritor francês Jean Rouaud quando ele diz:

une poussée légère de la pensée quittée d'un seul mot comme d'un déploiement d'ailes, un mot émergeant, un premier mot nécessairement plus haut que l'autre, le précédent à jamais noyé dans le blanc, appartenant à ce grand silence agité de l'esprit, où tout est là pourtant de ce qui va advenir, mais en puissance,

en attente, mystérieux, embrouillé, dilué, étendu, comme un chant rentré dans la gorge qu'on ne sait par quelle note entamer, un chant tout de probabilité mais incertain sur son mode, plein de bonne volonté mais confus, ne demandant qu'à naître [...] se rendre visible et s'élancer au petit bonheur la chance en faisant aveuglément confiance aux éléments, aux phénomènes combinatoires, en se fixant comme ligne de conduite un principe d'incertitude, c'est-à-dire que ce qu'il adviendra, eh bien, on verra bien...²¹

Parece que essa “*poussée légère*”, essa leve puxada, é o que irá “desencadear o processo escritural que põe em marcha a pulsão de escrever”, como explica Philippe Willemart. Por outro lado, esse “*principe d'incertitude*”, o princípio de incerteza, referido por Rouaud, poderia representar a sempre iminente possibilidade da queda no *limbo*. Podemos dizer que a escritura de Moacyr Scliar atesta que essa leve puxada sempre redunde em grande fluxo escritural. As notas são para fixar a ideia e libertar a energia da escritura. Seria o que Almuth Grésillon chama de exteriorização do pensamento interior. Logo após, começa a escritura literária, apresentada já em capítulo com o título: “No hospital (São Francisco)”, enfocando a doença de Benjamin e seu desejo de viagem para Israel que se torna redentor, não por causa de Israel em si, mas por causa do Muro cujas pedras ele acredita serem curadoras. Portanto, está desenvolvido, textualizado, fixado, o cerne que dá à novela o seu título, pois, Benjamin sendo incapacitado de viajar, seus amigos organizam a operação *Voluntários*. Operação cujo nome simboliza o da rua onde grande parte da ação se desenvolve.

Dissemos que existem duas versões da novela. Na versão 1, os capítulos estão marcados, porém com outros títulos, mas eles conservam o mesmo desenvolvimento da trama. O capítulo, intitulado no bloco de anotações: “No hospital”, ficou, na versão 1, “O caminho de Jerusalém”. Na escritura literária manuscrita, já iniciada no esboço, lemos:

Vocês vêem, nem fui para Jerusalém ainda! Com tanta facilidade que existe hoje para viajar, com tanta excursão, tantos vôos, eu não fui para Israel. Não é propriamente Israel que me interesse é o Muro compreende? Se eu pudesse tocar uma pedra daquele Muro tenho certeza de que ficaria bom.

²¹ “Uma leve puxada do pensamento, deixar com uma só palavra como com o abrir de uma asa .. uma primeira palavra emergindo .. necessariamente mais alta que a outra, a anterior para sempre afogada no branco, pertencendo a esse grande silêncio agitado do espírito onde no entanto tudo consta do que vai advir, mas em potencial, em espera, misteriosa, embaralhada, diluída, estendida como um canto preso na garganta que não se sabe com qual nota iniciar, um canto todo de probabilidade mas incerto no seu modo, cheio de boa vontade, mas confuso, só pedindo para nascer [...] se fazer visível e se lançar ao Deus dará tendo cega confiança nos elementos, nos fenômenos combinatórios, se fixando como linha de conduta um princípio de incerteza, isto é, o que acontecerá, daí, veremos...” *L'invention de l'auteur*, p. 13-15. (nossa tradução).

No texto datilografado da versão 1, lemos :

a voz muito débil,

Vocês vêem, continuou, nunca cheguei a ir para Jerusalém. Com tanta facilidade que existe hoje para viajar, com tanta excursão, tantos vôos, eu não fui para Jerusalém, no vi o Muro, não toquei no Muro.

Era disso que eu precisava, gente: se eu pudesse tocar no Muro, nas pedras do Muro, acho que melhoraria, talvez até ficasse curado, quem sabe?

Na versão 2, o número de capítulos foi aumentado, certos títulos permanecem iguais. “O caminho de Jerusalém” permanece datilografado, contudo, está posteriormente riscado a lápis e, podemos distinguir, acima dele, em letras maiúsculas, um outro título também escrito a lápis e posteriormente apagado: NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA.

Eis o cerne do romance e as várias rasuras atestam que o *scriptor* está à procura do título que melhor sintetizará e rerepresentará o drama que está se configurando.

Na versão 2, as marcas de releitura são inúmeras e, em uma rasura de substituição, o *scriptor* troca o nome do hospital que passa a ser: Beneficência Portuguesa.

No texto datilografado da versão 2, lemos:

a voz muito débil,

Vocês vêem, continuou, nunca cheguei a ir para Jerusalém. Com tanta facilidade que existe hoje para viajar, com tanta excursão, tantos vôos, eu não fui para Jerusalém, no vi o Muro, não toquei no Muro.

Era disso que eu precisava, gente: se eu pudesse tocar no Muro, nas pedras do Muro, acho que melhoraria, talvez até ficasse curado, quem sabe?

O trecho permanece idêntico, sem modificação.

Não encontramos uma terceira versão, recorremos, então, ao livro publicado²² para conferir qual dos títulos foi conservado. No livro publicado, a narrativa está dividida em capítulos, contudo, nenhum dos títulos presentes nas duas versão datilografadas permanecem. Eles foram substituídos por citações de Camões. Eis a citação do capítulo que analisamos:

*Ali vi o maior bem
Quão pouco espaço que dura,
O mal quão depressa vem*

Perante essa mudança significativa de supressão de títulos, podemos intuir que o *scriptor*, na sua procura de uma solução idônea de síntese, expressividade e transmissão do efeito a sentir à leitura do título, não encontrou algo satisfatório e deixou de reescrever o seu já escrito para recorrer a um escrito alheio. Assim, os títulos ficaram no limbo, sem representação linguísticas criadas. O recurso a Camões, à força da criação de sua expressividade, foi o compromisso encontrado pelo *scriptor* para provocar o efeito por ele procurado. Existem momentos criativos

em que o limite imposto pela palavra é insuperável, em que qualquer criação linguística nova, isto é, qualquer combinação nova de palavras antigas, sempre será ineficaz para exteriorizar o pensamento interior. Cabe, então, ao criador de histórias recorrer a palavras que, para ele, provocam grande emoção, esperando que seus efeitos sejam repercutidos na singularidade de cada leitor. Cabe também ao escritor recorrer à intertextualidade e solicitar a leitura interativa do leitor. Assim, as citações dos versos de Camões²³ funcionam como uma *mise en abyme* da escritura e da Escritura, posto que o poema camoniano estrutura-se em torno do Salmo 137. Cabe ao leitor mobilizar seu aparato cognitivo para usufruir plenamente de sua leitura.

Estamos, neste ponto, entrando no último grau do *esquema*, o leitor: “mas há ocasiões em que escritor e leitor se encontram através do livro”, com a pergunta levantada pelo escritor Moacyr Scliar: “terá o escritor adquirido um leitor? Depende. Às vezes nunca mais se encontram. Outras vezes há uma correspondência entre escritor e público leitor – uma coisa mal compreendida. Pode ser até que tal correspondência influencie o processo de criatividade. Não se sabe. Quando se saberá?”

Quando se saberá? A abordagem genética de documentos de processo pode ser uma pista de resposta a esse “quando”.

Referências

- BIASI, Pierre-Marc de. *La génétique des textes*. Paris: Nathan, 2000.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética. Ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF, 1994.
- HAY, Louis. *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. Paris: José Corti, 2002.
- ROUAUD, Jean. *L'invention de l'auteur*. Paris: Gallimard, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2.ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Recebido: 01 março de 2010
Aprovado: 09 abril de 2010

²² SCLIAR, Moacyr. *Os voluntários*. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.

²³ Do poema: *Sóbolos rios que vão*, ou, *Sobre os rios*.