

O PROCESSO DA ESCRITURA NO TEXTO LITERÁRIO

PHILIPPE WILLEMART
(USP)

Supondo que o futuro escritor resolve seu Édipo¹, sofre um processo pedagógico de aprendizagem da redação no ensino primário e da dissertação no secundário que deixará marcas na sua escritura², ainda haverá de analisar em que condições, deverá trabalhar.

A sua situação econômica (meio social: alta ou pequena burguesia; renda própria ou salário) e sua integração em um campo literário específico talvez não determinem a escritura de uma maneira contundente, mas certamente influam o processo de escritura. Sabemos, por exemplo, que, no Segundo Império na França (1851-1870), o dramaturgo devia se submeter ao gosto e às normas burguesas, se quiser ter sucesso e público; vir antes ou depois do Romantismo, do simbolismo ou do decadentismo suscitava uma reação de apoio ou de rejeição, uma integração a um grupo e a um conjunto de idéias que evidentemente, tinha suas conseqüências na escritura.

Enfim, escrever supõe aderir quase sem o saber à uma crença coletiva, isto é, acreditar no valor da obra de arte como fetiche, produto do poder criador do artista.³

São alguns pressupostos latentes que cercam a problemática da escritura literária e que não poderia deixar de lembrar.

Admitindo esses pré-requisitos, podemos traçar um pouco melhor o processo da escritura no texto literário, supondo que há um consenso entre nós quanto à própria definição do texto literário e que diferenciamos poesia e prosa.

Como o escritor chegou ao texto publicado? Quais são os processos, visíveis no manuscrito, que levaram o escritor do plano até a escritura? São as perguntas que

¹ Qualquer falha grave nesse processo de intervenção do terceiro na simbiose com a mãe tem conseqüências na escrita e impera o processo de escritura. Leda Barrone. *De ler o desejo ao desejo de ler* (uma leitura do olhar do psicopedagogo). São Paulo, ed. Vozes, 1993. 135p.

² São os métodos de trabalhos, as maneiras de estabelecer um plano e de desenvolver o assunto. "*découper le réel, l'organiser, privilégier ou non la narration, étoffer la représentation ou non de renseignements et d'explications, etc.*" P.M. Wetherill. Aux origines culturelles de la génétique. *Sur la génétique textuelle*. Amsterdam, Rodopi, 1990. p.19.

³ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Paris, Seuil, 1992. p.317-318.

me foram feitas pela organizadora do Programa e as quais vou tentar responder em parte.

Não se trata da aquisição linguística que necessita da resolução do Édipo, não se trata também não de aquisição retórica (das figuras) que todo discurso usa, sabendo ou não, aquisição que se faz durante o ensino primário e secundário, mas trata-se fundamentalmente da aquisição de um estilo.

Ora, o que é o estilo? Poderíamos adotar a sugestão de Laurent Jenny que não afirma, mas supõe que “*o estilo poderia ser a maneira de ser dos sujeitos falantes no Tempo*”⁴, mas discordaria em termos já que falamos do sujeito escritor. O sujeito falante está muito mais presente na sua enunciação do que o sujeito escritor, que, depois da rasura, imerge no Outro, sofre um processo de diminuição de sua autonomia e escreve guiado ou levado por esse Outro. Acompanharia Jenny, no entanto, na sua insistência no Tempo. Um outra escrita em 1856 não tem o mesmo estilo do que uma escrita em 1876. Cada obra inscreve o sujeito de uma maneira diferente.

A Tradição memorizou a famosa frase de Buffon: “*O estilo, é o homem*”. Lacan a completou “*O estilo, é o homem para quem se fala*”⁵. Sem negar o valor dessas definições, diria que o estilo denota *a maneira singular de escrever do autor* e não do homem-escritor; é o resultado do trabalho longo e difícil que descobrimos no manuscrito.

Vou tentar mostrar como nasceu um certo estilo no manuscrito de *Salammbô* de Gustave Flaubert e, se for possível, detectar alguns processos de criação decorrentes.

Respeitando em geral os métodos ensinados no secundário, Gustave Flaubert elabora um plano, o desenvolve em um “*scénario*”, esboça uma redação e, enfim, escreve; três etapas que uma leitura rápida do manuscrito permite distinguir, mas que um exame cuidadoso desfaz em parte.

Examinando quatro versões dos parágrafos iniciais do primeiro capítulo intitulado “*O festim*”, acompanharemos o nascimento e o deslocamento da primeira comparação que apareça no manuscrito, sintoma de um estilo.

1) Na primeira versão, Flaubert, depois de ter dado o lugar e o motivo da celebração, situa os mercenários nos jardins de Hamilcar Barca: *acorados (accroupis), de pé (debout), de bruços (à plat ou sur le ventre)* e compara esses últimos a *feras que despedaçam* (a presa) (*comme des bêtes féroces que dépècent*).

Na margem esquerda, ao lado da descrição das dependências, lemos “*um fosso para os feras*” (*une fosse aux bêtes*).

Dentro do mesmo modo descritivo, (trata-se de retratar os soldados situados nas dependências do palácio de Hamilcar Barca), constatamos dois processos: uma

⁴ Laurent Jenny. L'objet singulier de la stylistique. *Littérature*. Paris, Larousse, 1993.89. p.121.

⁵ Jacques Lacan. *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966. p.9.

⁶ Gustave Flaubert escreveu *Salammbô* de 1857 a 1862 e deixou suas *Notas e Rascunhos* para sua sobrinha Caroline que as entregou à Biblioteca Nacional de Paris.

derivação da figura para a mimesis e um deslocamento descritivo de personagens, os soldados, para o fosso das feras.

Suprimindo o “*como*”, as feras aparecem de verdade no seu devido lugar, o fosso, e os que parecem feras somem momentaneamente. O “*como*” atraiu as feras que evacuaram o comparado, os soldados, e que serviram de ponte para a momeação de seu hábitat como se houvesse eliminação de personagens animadas (homens e feras) e preferência para a descrição dos elementos inanimados. A mimesis surge então, aparentemente isolada e gloriosa. É um primeiro processo de criação que detectamos: **a geração da mimesis pelo figural**.

2) Na segunda versão, os segundo e terceiro parágrafos desaparecem junto com a comparação enquanto o fosso é destinado à feras.

*Era em Mégara, bairro de Cartago, nos Jardins de Hamilcar. /.../ distinguia-se uma série de construções /.../ depois do fosso na beira para as feras, uma prisão para os escravos.*⁷

3) Na terceira versão, a designação do fosso encontra sua forma definitiva: *fossos para as feras*.⁸

Enfim, depois de ter gerado a mimesis, a comparação surge de novo, completada, duas páginas mais longe, como se não pudesse aparecer durante o parto da mimesis:

*“deitados de bruços, puxavam pedaços de carne, e se saciavam encostados nos cotovelos na postura pacífica de leões quando despedaçam sua presa”*⁹

É o segundo processo de criação que destacamos. A mimesis ignora aparentemente o figural, como se recusasse suas origens. Esse faz-de-conta que engana o leitor e o próprio escritor porque elimina o limite entre a ficção e a não-ficção, favorece a ilusão romanesca a denegando ao mesmo tempo. A comparação voltou, mas integrada como um dos elementos do texto e não como elemento fundador. Somente o manuscrito pôde valorizá-la; o texto editado, pelo contrário, a arrola como uma das inúmeras comparações que percorre o texto.

No entanto, se visualizarmos as quatro versões da primeira página nas quais o figural sumiu, percebemos que a mimesis não domina a descrição. Na primeira versão, as construções adjacentes ao palácio, são enumeradas informalmente como se fossem notas de livro ou de viagem:

*quantidade de construções de teto achatado, os lagares, /a vinho/ <a óleo> adegas, moinhos, padaria e as cozinhas.*¹⁰

⁷ Gustave Flaubert. *Salammô*. (Trad. de Maria José de Carvalho). São Paulo, ed. Max Limonad Ltda, 1985. p.14.

⁸ “*des fosses pr les bêtes féroces*”

⁹ “*couchés sur le ventre, ils tiraient à eux des morceaux de viande, et se rassasiaient appuyée sur les coudes dans la pose pacifique des lions lorsqu'ils dépècent leur proie*”

¹⁰ *quantité de bâtiments à toit plat, las <des> pressoirs, /à vin/ <à huile>, les celliers, les moulins, les boulangeries et les cuisines*. A palavra entre / / está rasurada e entre < > significa um acréscimo.

Mas na segunda versão, as dependências já são vistas a partir de um *on*, pronome neutro indefinido:

/O resto e os outros/ e o resto dos soldados espalhara /se/ <ao acaso> e segundo seu capricho, de todos os lados/ debaixo das árvores onde se percebia/ escondia pela metade na verdura/ <vagamente> quantidade de construções, /.../ pátio para elefantes/ depois o fosso na beira pra as feras, etc.¹¹

O que é confirmado nas duas versões seguintes e no texto:

O grosso da tropa espalhara-se debaixo das árvores, onde se distinguia uma quantidade de construções de teto achatado, lagares, celeiros, armazéns, padarias e arsenais, com um pátio para os elefantes, fossos para as feras e uma prisão para os escravos.¹²

Flaubert usa o *on* (se) que poderia ser tanto o narrador onisciente exterior à narrativa quanto os soldados dispersos sob as folhagens. Há uma passagem do estilo indireto para o estilo indireto livre que caracteriza uma espessura do estilo e um distanciamento do copista ou de relator de viagem. Talvez possamos ler esse “on” como “*um dos traços da face pública e coletiva de um sintoma, denunciado por Heidegger*” que se opõe ao engajamento ou ao comprometimento.¹³ Neste caso, o narrador recusaria assumir a descrição, como o fez Balzac, e menosprezaria as personagens.

Mas preferia caracterizar essa indefinição como a marca de um estilo. Embora mais documentado do que qualquer especialista da época, (tinha lido mais de 98 volumes), Flaubert submete, no entanto, a mimesis, -- se é que podemos chamar de mimesis, uma ré-presentação histórica ou geográfica da realidade --, ao poético. A descrição dos lugares que aparentemente se soltou do figural, continuava amarrada ao poético pelo processo descrito acima. A focalização das personagens ainda que mitigada pela neutralidade do pronome, reveza a figura de estilo abandonada momentaneamente. É o terceiro processo de criação que reparamos. Não há passagem

¹¹ */Le reste et les autres/ et le reste des soldats /s'/ étaient répandus <au hasard> /et selon leur caprice, de tous côtés/ sous les feuillages où l'on apercevait /à demi caché dans la verdure/ <vaguement>, quantité de bâtiments à toits plats, des pressoirs, celliers, moulins boulangeries et cuisines, <arsenaux> ? parc /des/ pr éléphants /après la fosse au bord/ pr les bêtes féroces, etc.*

¹² 3º versão
/tout au fond/ et le reste </commun/ des soldats> /.../ était répandu /sous le feuillage/ /les arbres> où l'on apercevait des /<distinguaît> quantités de bâtiments à toit plat. pressoirs, celliers, moulins, boulangeries et cuisines avec /un parc/ <une cour> pr les éléphants, des fosses pr les bêtes féroces, une prison pr les esclaves /des magasins, des greniers, des remises, tout ce qu'il fallait pr exploiter <la terre>, pr des terres pr /exploiter/ <équiper> des soldats/

4º versão
et /le reste des soldats /<commun des soldats /faisait/> était répandu / / sous les arbres où l'on distinguait quantités de bâtiments à toit plat, pressoirs, celliers, /moulins/ <magasins>, boulangeries /et cuisines/ <et des greniers> avec une cour pr les éléphants, / ..des fosses pr les bêtes féroces, une prison pr les esclaves.

Texte: le commun des soldats était répandu sous les arbres, où l'on distinguait quantité de bâtiments à toit plat, pressoirs, celliers, magasins, boulangeries et arsenaux, avec une cour pour les éléphants, des fosses pour les bêtes féroces, une prison pour les esclaves.

¹³ Eugénie Lemoine-Luccioni. *L'Histoire*. Paris, Seuil, 1992. p.20.

do poético à mimesis, como pensávamos, mas continuação da **supremacia do poético**.

A rasura ajudou o escritor a entrar ou se manter no processo poético e se distanciar do documento. Poderíamos definir a rasura como a testemunha da presença contínua do poético e nossa análise como uma amostragem da luta entre o documento e a escritura, entre a mimesis e o poético. Trabalhando o texto, não podemos dizer que o escritor resgata suas leituras e suas anotações submetendo-se a um processo progressivo de poetização, mas pelo contrário, inicia o processo pelo poético. É a base, o fundamento do estilo do autor de *Salammbô*.

Flaubert rascunhava sempre o enredo antes de qualquer descrição ou “mise en écriture”; o imaginário da narrativa precede a descrição. Percebemos aqui que mesmo descervendo, Flaubert não deixa emergir o documento, mas que o documento é, as vezes, suscitada pela figura de estilo e sempre submetido à narrativa. Essa maneira de escrever, o estilo de Flaubert, lhe permite construir textos a dominante descritiva sem cair no relato ou na transcrição de documento. Assim, consegue criar uma nova escritura que influenciou profundamente sua geração e seus admiradores.

Aparentemente, Flaubert se cercando da documentação imensa que conhecemos, estava forçado a levá-la em conta, mas descobrimos com essa curta análise que a ré-presentação do documento não é primordial e que devemos afirmar com Ricoeur que *a problemática da refiguração deve se libertar definitivamente do vocabulário da referência*¹⁴ que chamamos acima de mimesis.

O escritor Flaubert atrelando sua descrição ao poético, confirma as definições da linguagem poética de Kristeva, *a única infinidade do código*¹⁵ ou da literatura segundo Steiner, *a maximalização do infinito semântico quanto aos meios formais de expressão*.¹⁶ e se contrapõe ligeiramente a Valéry que distinguiu a prosa da poesia pelo uso das figuras¹⁷.

Não há portanto limites **antes** do poético, mas **só depois**; há variações possíveis depois da comparação *comme des bêtes féroces*, mas restritas às personagens, ao espaço, e ao tempo já escolhidos na documentação estudada. Há hesitação entre *soldados e mercenário, Gauleses ou Gregos, parque ou pátio*, mas não é mais possível escolher *soldados* ou *escravos, Gauleses ou Romanos, pátio* ou *pasto* dentro do contexto. Diremos que o infinito do poético engloba o finito da documentação. Não extrapolaremos muito se declaramos que o poético ressurgue sempre na sua dimensão e levanta continuamente a documentação ao grau infinito, mantendo a qualidade estética da escritura.

¹⁴ Paul Ricoeur. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985. p.229.

¹⁵ Julia Kristeva. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969. p.175.

¹⁶ George Steiner, *Réelles présences* (Les arts du sens). Paris, Gallimard, 1991. p.110.

¹⁷ Paul Valéry. *Théorie poétique et esthétique. Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1957. I.p.1289.