

INTENÇÃO DO AUTOR, VONTADE DO AUTOR OU LÓGICA DO TEXTO.

Philippe Willemart (*)

RESUMO

Esse artigo trata de dessacralizar os conceitos de escritor e de autor, e restabelecer assim a primazia da lógica do texto sobre as intenções supostas do autor na melhor tradição da Aufklärung.

Unitermos: autor; escritor; manuscrito; variante.

Os estudiosos do manuscrito literário, que tentam estabelecer a edição crítica de um texto já publicado, se deparam freqüentemente com várias versões de um mesmo texto, capítulo, parágrafo ou palavra e se perguntam qual critério adotar para escolher tal ou tal lição. Quase sempre o escritor já morreu e o crítico é levado a considerar a obra como uma herança e o manuscrito ou a última edição como seu testamento.

Nesse clima funéreo, o crítico, desejando respeitar o desejo do morto, procura, tal um testamentário, cumprir as últimas disposições do falecido e recorre ao que é chamado tradicionalmente a *última vontade do autor*. De fato, deveríamos dizer a *última vontade do escritor*, já que se refere habitualmente à vontade do homem vivo, seu ego e suas intenções e não ao autor que assina o texto.

Esse clima trágico envolve normalmente o pesquisador debutante e o mantém em uma atitude respeitosa que frisa às vezes a adoração

* Professor Titular de Literatura Francesa no Depto. de Letras Modernas (FFLCH/USP) e Membro Fundador da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário.(APML)

quando toca os manuscritos. Não sem razão. O escritor é na maioria das vezes reconhecido por seus contemporâneos ou pela crítica como um ser singular e genial, e sua herança manuscrita, além de deixar o consultor fascinado, impõe um respeito bem maior do que a obra publicada aberta para todos. Além do mais, o acervo, conservado na maioria das vezes em instituições públicas, é mantido em arquivos ou em cofres ao abrigo da luz e da poeira, numa temperatura determinada, o que lembra bastante a mumificação dos egípcios ou o processo de refrigeração do freezer, ampliando assim seu aspecto sacralizado e tumular.

Mas, apesar desse clima sagrado que rege normalmente as relações do conservador com o manuscrito, o pesquisador ousa "tocar" o objeto.

Digo tocar e não manejar ou folhear, porque tocar reflete melhor o sentido sensual desse apalpar que lembra os primeiros passos de uma relação amorosa.

Não se trata, no entanto, de uma relação amorosa de igual para igual, nem de pai para filho ou filha. Nesse primeiro contato, estabelece-se uma relação de amante para amado, na qual o crítico é o amante e o manuscrito é o amado. Só que o objeto digno do amor oferece uma enorme vantagem sobre qualquer outro objeto digno de amor. Ele está parado, imóvel, entregue totalmente às mãos do crítico, oferecendo apenas uma resistência leve com as rasuras, mas não se dispersa e não se desintegra, salvo se for mal conservado. Sua permanência e sua unidade são fatores de segurança que tranquilizam o crítico e lhe dão confiança no futuro da relação. O crítico pode procurar à vontade "no objeto de seu desejo" os processos de criação, os mecanismos da invenção ou os meandros da formação da escritura; o objeto nunca será desvelado totalmente porque, qual a dama inacessível dos trovadores, o amado manterá sempre o mistério e uma distância proporcional à coragem do pesquisador.

Entretanto, à medida que o trabalho de deciframento e de classificação prossegue, o amado inverte a relação e aos poucos impõe seus desejos ao amante. Ele começa a ditar as regras, a dizer que é assim que se escreve, que se fala e que se compõe, e envolve o pesquisador na sua história até que, por um processo curioso, o crítico vira amado e o manuscrito, amante. A lei muda de posição e o pesquisador, humildemente, aprende com o manuscrito novas regras do jogo.

Enquanto dura esse processo, a figura do escritor falecido continua se impondo, e dificilmente se desliga de seu texto para o crítico. No começo, a situação não estava clara porque, ao mesmo tempo que o manuscrito tomava a posição do amado, a figura do escritor, embora não intervindo, pairava acima vigiando imaginariamente a relação como se estivesse incumbido da observância de certas leis. Mas, com a mudança de posição, a figura do escritor só reforça a situação do

amante e de mando ocupada pelo manuscrito e parece falar *junto*, *se-*
não no lugar do manuscrito. Assim nasceu esse critério da última von-
tade do autor (do escritor) que justifica uma impostura. O escritor, que
tinha abandonado seu texto ao público e ao crítico, retoma posse de
seu texto indevidamente, como se fosse vivo, e continua reinando atra-
vés de suas supostas intenções, isto é, supostas pelo crítico no decifra-
mento do manuscrito. É um abuso de poder do morto que aproveita a
fama da obra para imiscuir-se na escrita do crítico. Essa associação
íntima e enganosa do escritor para com o autor surge na modernidade
e está ligada historicamente ao advento do Iluminismo no século
XVIII, que inspirou a lei dos direitos autorais.

A propriedade intelectual foi legalizada em 1791 na França pela lei
Le Chapelier, que rezava: *A mais sagrada e a mais pessoal de todas as*
propriedades é a obra, fruto do pensamento de um escritor. Em 1793, essa
lei foi completada pela lei de Lakanal, que concedia os direitos auto-
rais durante 10 anos, prazo que foi estendido para 50 anos em 1866.
Juridicamente, portanto, a obra pertence ao escritor e a seus herdeiros
e não pode ser editada sem sua autorização. Sabemos, no entanto, que
o legislador apenas confirmou um estado de espírito decorrente não só
da institucionalização dos ideais burgueses revolucionários, mas do
contexto anunciador dessa revolução, o século das Luzes.

O século XVIII, que dessacralizava a Bíblia e os santos, os dogmas
e as verdades imutáveis, a história e a ciência, provocou ao mesmo tem-
po um movimento inverso, a personalização e a sacralização do autor.

*O honnête homme culto da elite se separa do povo de Deus e
a Igreja não consegue cristianizá-lo. [...] Mas ele produz ima-
gens novas e um catecismo leigo movido por uma furiosa ne-
cessidade de acreditar, de honrar, de inventar ídolos, de co-
memorar. As elites incrédulas, familiares da crítica, tinham
um espírito de notável seriedade para com seus próprios to-
tens. O culto dos grandes homens é o elemento central do novo
catecismo. (1)*

O grande homem garante a tradição, a transmissão simbólica e a
simbolização.(2) O Panteão substitui os santos da Igreja e o gênio su-
premo é destacado como valor supremo. Há uma aliança intrínseca
entre a razão, o gênio e a luta contra os preconceitos incutidos pela
autoridade religiosa na interpretação das Santas Escrituras ou pela

1 BONNET, Jean-Claude. Naissance du Phanthéon. *Poétique*. Paris, Seuil. 1978. 33. pp.
46-47.

2 Id. *Ibid.*, p. 55.

precipitação no julgamento que impede de perceber a novidade embutida no texto.(3)

Entretanto, essa valorização do escritor não se explica somente pelos novos clérigos da cultura que substituíram os santos da Igreja, mas decorre também da automatização do sujeito, resultado do desligamento do sujeito da tradição, iniciado por um dos inspiradores do século das Luzes, René Descartes. Ele afirma no seu *Discurso do método* que seu projeto *não é ensinar aqui o método que cada um deve seguir para bem conduzir sua razão: mas apenas fazer ver de que maneira tratou de conduzir a sua*.(4) Sua primeira regra: *não aceitar jamais como verdadeira qualquer coisa sem antes a conhecer evidentemente como tal* (5), submete qualquer acontecimento ao crivo da razão e da subjetividade descartando as visões anteriores da filosofia e da ciência.

O século XIX, por sua vez, abrange dois movimentos. Enquanto a filosofia positiva tenta impor a razão e a ordem em todos os campos da ciência excluindo o sujeito pesquisador, o romantismo, já iniciado no final do século XVIII, idealizava o homem e destacava seus sentimentos, seus sonhos e seus devaneios. A criação individual, o ego do escritor, a crítica impressionista, o papel político de muitos escritores na sociedade são elementos fundamentais na república das letras. Há uma exacerbação do indivíduo, às custas da tradição e do contexto cultural imediato, que responsabiliza o sujeito escritor por suas obras, vistas como expressão de seu gênio.

Em 1870, Rimbaud lança seu famoso "*Je est un Autre*" que contribuirá para submeter o escritor à sua escritura e a desligar o sujeito escrevente do sujeito enunciatador. No final do século, Sigmund Freud, confirmando a frase de Rimbaud, define um sujeito submetido ao inconsciente e consagra sua divisão ou sua fragmentação. A unidade do sujeito é imaginária e efeito de uma projeção. O ego é constituído de uma reunião de projeções-idealizações.

Jacques Lacan, relendo Freud, vai um pouco mais longe e subjugava o ser falante à linguagem. Nós somos falados e forçados a usar a sintaxe e gramática da língua. O escritor é um efeito da linguagem tanto quanto sua obra. Como qualquer falante, ele entra na linguagem e se faz objeto dela mesmo antes de criar sua obra. As posições estão invertidas. O sujeito é reconhecido e identificado por seu nome ou pelas marcas deixadas na cultura, *sua obra*, e não pela soma de ações muitas

3 GADAMER, Hans-Georg. *Verité et méthode*. Paris, Seuil, 1976. pp. 110 e 117.

4 VALÉRY, Paul. *Discurso do método. O pensamento vivo de Descartes*. São Paulo, EDUSP/Livraria Martins editora, 1975 p. 38.

5 Id. *Ibid*, p. 49.

vezes fragmentadas de sua vida. A cultura dá a retaguarda à posição do sujeito. A reviravolta é total e o romantismo fica esquecido.

Os estudos do manuscrito não só confirmaram essa revolução rim-baldiana e esses dados da psicanálise mas demonstraram uma mudança ainda maior. O manuscrito revela no decorrer das campanhas de redações, ou mesmo, no caso de Guimarães Rosa, quando passa dos dicionários e das listas para a escritura, a *transformação do escritor em scriptor*.⁽⁶⁾ Procurando inovar, e nessa disposição e busca está seu gênio, o escritor se torna instrumento da escrita e não seu sujeito. A serviço da língua contemporânea, dos provérbios e ditados, dos modos de falar artesanais ou regionais, da história da língua, de sua etimologia, das tradições, da cultura e dos anseios de seu século, o escritor não procura apropriar-se desses bens culturais e não se considera portavoiz de intenções e vontades pessoais. Quando Guimarães Rosa em *Bicho Mau* constrói a palavra *jiboicamente* ou *sinuoseando*, está usando recursos de sintaxe e de lexicografia, que já sugerem um sentido prefixado pela tradição. Pelo contrário, quando inventa a palavra *cochlêas*, a justifica escrevendo:

"do grego "koklios"; já tínhamos "cóclea", mas é chôcho, fiz o belo cócleia e ainda pretendo usar a outra forma, mas melhorada em côcla. Usei no sentido de concha do gasterópodo. Enriqueçamos: "caracol" fica para o molusco; "cocleia", - "cóclea" e "cocla" para a sua calcárea residenciazinha respectiva".⁽⁷⁾

Ele reconhece a origem da palavra, mas ignora a palavra latina *cochlea* muito próxima da palavra criada e que significa *caracol*; todavia, reserva a palavra nova para a casa do caracol, dando-lhe assim um sentido próprio.

O escritor reconhece sua dependência do autor e não faz questão de impor seus desejos. E, se fizer enquanto vivo, usará seu poder de proprietário confirmado pela lei, confundindo talvez o direito de receber direitos autorais com o de posse de um objeto que se tornou público

6 Distinguímos o escritor, do scriptor e do autor. O *escritor* é, por exemplo, Honoré de Balzac, filho de x e y, que estudou em Tours e fez direito em Paris, que defendia o poder aristocrático, etc. O *scriptor* é Honoré de Balzac que, se submetendo ao processo escritural, sofreu transformações inicialmente não previstas no decorrer da escritura, coagido pela linguagem, pelo mundo inventado e pela tradição. O *autor* é a instância que decide não mais rasurar tal parágrafo ou palavra, que aceita e confirma o texto "definitivo" e assina Honoré de Balzac antes de entregá-lo ao editor.

7 Guimarães Rosa. Série Originais, pasta no. 25. Arquivo Guimarães Rosa. Instituto de Estudos Brasileiros. Citado por Maria Neuma Barreto Cavalcante. *Bicho Mau: A gênese de um conto*. 1991 (FFLCH/USP, Tese de Doutorado).

desde sua publicação, como a palavra o indica. Da mesma maneira, o crítico que se baseia nas intenções do escritor encontradas na correspondência ou nas entrevistas com familiares, esquece tanto a natureza pública desse bem quanto a sua essência. Há uma contradição evidente entre o fato de poder manipular o manuscrito conservado em instituições públicas e a vontade de encontrar unicamente uma intenção pessoal nesta ou naquela rasura.

Como podemos então determinar a *intenção do autor* se temos que fazer abstração da *última vontade do escritor*?

O exame da tinta e do papel, o recorte de circunstâncias da vida do escritor ou de fatos contextuais, a leitura da correspondência, ou mesmo uma consulta a parentes ou amigos, ajuda às vezes a *datar* o manuscrito, tal ou tal parágrafo. Mas, freqüentemente, essa crítica externa se revela inadequada para determinar a cronologia das versões e totalmente inapropriada para fixar o sentido de uma seqüência ou de uma palavra. O editor crítico deve recorrer à *crítica interna* que obriga a estudar o texto no qual a *vontade do autor* se manifesta.

E aqui temos que explicar melhor o conceito de autor, praticamente sinônimo de coerência do texto. Se encararmos o texto publicado como uma série de trechos concluídos que, articulados, formam o capítulo, identificaremos a instância do autor àquele que conclui, isto é, àquele que decide não mais rasurar e continuar adiante na sua escritura. O estudo do texto ou de trechos do texto publicado mostra uma lógica inerente a cada um deles. O exame minucioso do que foi chamado variante, demonstra que ela não é uma simples substituição de uma palavra por outra, mas uma outra lógica que se instala ou é recusada. A lógica semântica rege a maior parte desses trechos, mas a lógica literal, lúdica, fônica, sintática, das cores, do tempo etc. age também. É nesse sentido que Bernard Cerquilini preferiu a palavra *variance* à *variante*.⁽⁸⁾ A variante, ligada demais à filologia e à crítica textual, sugere uma possibilidade logo afastada pelo escritor, um desvio lido como resto ou como imperfeição em relação ao texto publicado. É uma visão teleológica do texto. Nesse caso, o crítico leva em conta a intenção do escritor na sua ânsia de perfeição. A "*variance*", pelo contrário, considera a palavra ou o parágrafo novo como um caminho possível que abre outros mundos porque movido por outra lógica, que não está na cabeça do escritor, mas no texto. Se Guimarães Rosa transforma palavras ou junta morfemas de línguas diferentes, não é a sua intenção de inovar o que nos preocupa — inovar ou renovar é próprio dos artistas — mas o processo de transformação. Perguntamo-nos não só quais foram os caminhos seguidos para chegar ao texto ou qual é a parábola ou os meandros que dirigiram o scriptor do dicionário até o

8 CIRQUILINI, Bernard. *Eloque de la variante (Histoire critique de la philologie)*. Paris, Seuil, 1989 (col. Des Travaux).

texto, mas também qual foi a lógica da língua que deu esse resultado. O *como* e o *porquê* interessam ao estudioso da gênese. A ciência e a filosofia fazem parte da pesquisa genética.

Podemos nos perguntar, para terminar, porque identificamos tão facilmente a última vontade do autor com a intenção do escritor, confundindo assim abusivamente o texto com o homem que o escreveu.

Aponte uma razão histórica, essa substituição dos clérigos e santos da Igreja retirados dos altares pelo racionalismo das luzes. O povo, letrado ou não, precisa de objetos identificadores que indicam caminhos e dão exemplos para as gerações futuras. A função identificatória e pedagógica parece imprescindível numa sociedade. Os gregos tinham suas divindades, os cristãos seus santos e o homem moderno seus gênios, artistas políticos, cientistas etc. Inserido na sua cultura, o crítico não escapa a essa identificação e associa facilmente o escritor ao autor, os fatos da vida ao texto publicado. Dissociamos dificilmente a biografia do escritor de sua obra e continuamos achando por um efeito narcísico que o escritor manda na sua obra. Mostramos, pelo contrário, que a fonte principal da formação da obra se encontra na linguagem, na história e na tradição e que a vida do escritor é apenas um dos elementos desta formação. Há, no entanto, mais um dado que impede essa dissociação.

A psicanálise, analisando a formação do ego, mostrou que a criança quando ainda não pode andar nem falar já encontra a unidade de seu corpo através de sua imagem no espelho, portanto através de uma virtualidade ótica, imaginária e não real. A partir dessa forma vista, se inicia um processo de identificação, que consistirá em juntar, ao redor dessa imagem, elementos encontrados nos parentes e amigos até chegar a constituir sua identidade. Embora não dispondo ainda de sua motricidade e da fala, fragmentária ainda, a criança consegue se firmar através de uma imagem à qual a mãe atribui o nome dela, criança, consolidando sua "personalidade". Assim também nascerá sua agressividade, que consiste em recusar as imagens dos outros que entrem em conflito com ele na disputa pelo amor do pai ou da mãe. O mesmo processo se repete no decorrer da vida. Disperso entre suas funções familiares, profissionais e sociais, o homem, graças ao nome e ao sobrenome que o significam, tem o sentimento de permanecer o mesmo desde o nascimento, apesar da sua fragmentação, inerente à vida moderna. No entanto, esse vai-e-vem entre a imagem e o nome, entre esse esforço de juntar seus pedaços e sua inserção na língua e na cadeia parental pelo nome, continua em todas suas atividades como adulto. O texto, seu ou dos outros, se torna assim um dos meios para se espelhar e encontrar sua unidade. O texto reveza os outros homens-espelhos e o espelho da infância. O crítico não atento, sempre à procura de sua unidade como qualquer homem, se deixa enganar pela coerência do texto. Não só ele se vê no texto, mas atribui essa unidade real ao autor que o assinou, o que não estaria errado, se não confundisse, se soubes-

se distinguir o escritor do autor. Alguns autores, conscientes ou não dessa dupla função, assinaram com um pseudônimo, Henri Brulard por Stendhal, Frederic Sauser por Blaise Cendrars, o que não impediu evidentemente muitos críticos de ler a obra à luz da vida deles. O deslize quase automático do autor para o homem, que alguns críticos fazem, provoca o endeusamento do escritor, a veneração por seus objetos, a instalação de sua biblioteca em museu, a coleção de álbuns de fotografia, a constituição de uma sociedade de amigos de... etc.

Em outras palavras, se o crítico não lutar contra ele próprio e contra o ambiente historicizante e hagiográfico que geralmente cerca os escritos e os objetos do poeta ou do ficcionista terá dificuldade em encontrar seu desejo fora da vida do escritor e confundirá sempre a intenção do escritor com a vontade do autor. Todavia, para evitar essa assimilação do autor ao escritor, quase inevitável, talvez seja melhor esquecer a vontade do autor e falar em lógica do texto.

Recebido em 10/7/91

ABSTRACT

An article about the concepts of writer and author considering the primacy of the text's logic on author's intentions.

Key-words: author; writer; manuscripts; variants.