FICÇÃO, PROTO-TEXTO E PROJETO IDEOLÓGICO

RAUL ANTELO

A pergunta seria: qual o impacto da teoria (especificamente, da teoria proto-textual) na ficção contemporânea? Qual a função da teoria proto-textual amanhã, com a ficção de hoje?

Para responder essas perguntas, creio necessário historiar os percursos da crítica tal como a praticamos atualmente. Não direi, portanto, nada de novo, limitando-me apenas, a organizar o material para aquilo que me interessa colocar. Parto da relação literatura/psicanálise. Quando se pensa em articular a literatura com a psicanálise, evocam-se, quase automaticamente, duas posições nesse particular. A primeira, de fato desenvolvimento na crítica francesa, se poderia caracterizar como psicobiográfica. Em sua versão mais específica, ela trabalha com metáforas obsessivas de um determinado Autor para estabelecer o que Mauron chamava de mito pessoal. A segunda vertente quer correlacionar a estrutura de um discurso com um fantasma como produtor desse discurso. A primeira linha pressupõe a obra como realização acabada de um projeto. A segunda, no entanto, trabalha com as interferências, os desvios e as irrealizações do escritor, nunca com a obra como modelo de perfeição, à qual o crítico interroga sobre o enigma da arte. A primeira escolhe a continuidade de uma (bio)grafia; a segunda, a sintaxe pulsional que se articula nas descontinuidades – os *y* e os *ya* que definem o conto, na teoria do leitor desatento e intermitente de Macedonio Fernández.

Poder-se-ia apontar um terceiro caminho que, de acordo com a lição de Germán García, na falta de melhor rótulo, chamaríamos de literatura comparada.¹ Por que de literatura comparada? Porque em *Totem e tabu*, Freud postula a idéia de uma *correlação* entre discursos sociais e neuroses. Com efeito, é a partir do confronto da concepção psicanalítica do totem, com o ritual do repasto do sacrifício e, ainda, com a hipótese darwiniana da horda primitiva, que Freud chega a uma melhor compreensão do fenômeno totêmico pela via de uma hipótese “que pode parecer fantástica”, mas que reduz várias séries de fenômenos desconexos a uma unidade mais abrangente. Em outras palavras, pela

Raul Antelo, Professor da Universidade Federal de Santa Catarina.

¹ GARCIA, Germán, *Psicoanálisis y literatura*, In: *Volver a empezar*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras/UBA, 1986.

superposição de discursos (o do antropólogo, o do sociólogo, o do psicólogo), isto é, pela bricolagem de versões, Freud conseguiu a hipótese unificadora, que é o Édipo como premissa universal da simbolização.

A bricolagem de discursos permitiria, assim, evocar o trabalho da literatura comparada, na medida em que esta disciplina sistematiza conjuntos discursivos supranacionais, leituras diacrônicas da gênese e constituição dos sistemas, leituras sincrônicas de seu funcionamento em um dado momento. Leituras que nos permitem lembrar também os procedimentos da filologia, enquanto estudo das variantes de um texto. Vale dizer, se o inconsciente nos mostra a impossibilidade da lembrança, mostra-nos, ainda, que a repetição não é a repetição do mesmo mas do variado, do diferente. Analisar o texto literário não implicaria, pois, encontrar uma resposta aos aspectos enigmáticos da obra que a tornam duradoura (i.e., resgatar o sentido original e pleno desse discurso cifrado), mas antes distinguir as deformações que definem o discurso literário como um trabalho, como produtividade.

Ficção e teoria não caminham muito distantes uma da outra na fase inaugural de nossa modernidade. Basta pensar na relação entre *Totem e tabu* e um texto como “De las alegorias a las novelas” de Borges ou mesmo *Macunaíma*, em que a bricolagem discursiva busca, por meio das discontinuidades, apontar a continuidade ideológica entre estereotipia verbal e anquilose moral, procedimento por meio do qual Mário de Andrade postula uma nova e, no momento, revolucionária noção de causalidade. Não mais a causalidade determinista, ao modo dos romances regionalistas, de tese, que o positivismo latino-americano reiteradamente produziu nos anos de hegemonias oligárquicas, mas a causalidade heterogênea e pluridiscursiva da paródia, que os modernistas brasileiros estavam elaborando concomitantemente com os formalistas russos.

Podemos, então, a partir da leitura de *Macunaíma*, chegar à conclusão de que não existe natureza espontânea, ainda que para demonstrar a idéia seja preciso adotar uma atitude artificialmente espontânea (o lado moleque e iconoclasta da vanguarda), o que nos demonstra que o original já é cultural, e que a natureza é política. A previsível resistência a essa interpretação nos estará mostrando, por sua vez, as facilidades de acreditar numa organização natural e espontânea em vez de ouvir a artificiosa construção do analista. Resistência à interpretação analítica; resistência à desautomatização da percepção estética.

Uma das vias de ilustrar que esses fenômenos, ainda que sobre-determinados, não são aleatórios, tem sido descer à materialidade significativa da escritura, porque nela se verifica a idéia de que a identidade se reconstrói retrospectivamente, a partir da marca e do traço, e que, portanto, em última análise, é o fragmento que nos permite restituir unidade ao processo como um todo.

Vejamos, então, a relação do escritor com a obra. Não apenas o aspecto hipertextual antes esboçado (bricolagem de discursos literários e sociais) mas também o aspecto paratextual: o escritor como leitor da própria obra. O olhar crítico e retrospectivo do romancista nos prefácios inéditos de *Macunaíma* nos oferece indicações precisas do processo de gênese textual. Poder-se-ia, em princípio, constatar a abertura polifônica do discurso romanescos, em claro contraste com o discurso monológico, de legitimação e poder, que se articula no prefácio, texto prescritivo e defensivo por excelência. Mas se nos detemos no processo de escritura rastreável no manuscrito desses prefácios, que buscam o consenso a todo transe, podemos ver algumas hesitações e rasuras, que se tornam altamente significativas dos avanços e recuos do processo criador. Teríamos, assim, senão uma quarta tendência, ao menos uma correlação de outras duas: a idéia do fantasma no discurso, que aparece no segundo enfoque, e a idéia das correlações discursivas do terceiro, centradas agora entre o texto e seus esboços, manuscritos e rasuras. Mas vejamos o exemplo.

No segundo prefácio a *Macunaíma*, Mário de Andrade justifica-se por ter trabalhado com um conceito tão fortemente ideologizado pelas elites como o de preguiça das populações rurais e escreve: “O ~~caip~~ ~~caboclo~~ homem da terra pita a ~~idéia de pa~~ o conceito de pachorra mais que fumo”.

Mais adiante justifica outra ruptura de sua obra: a desgeograficação, conceito aproximável à noção de estranhamento dos formalistas, que nos chegaria com atraso considerável, e através do distanciamento brechtiano. E diz, na ocasião: “Falar em ‘pagos’ e ‘querências’ em relação ~~aos matos~~ às terras do Uraricoera é bom”.

Analisemos os dois exemplos. No primeiro, conquanto possamos considerar que o escritor continua tributário dos conceitos ideológicos de preguiça ou de tristeza (mesmo que deslocados de sua função normal e recuperados como dimensão lúdica do pensar vinculado ao fazer), é imprescindível observar que Mário de Andrade recusa os conceitos marcados da tradição positivista dos ideólogos do caráter nacional. As rasuras de caip(ira) e caboclo são duas manifestações de falhas no discurso racionalizador, que acaba escolhendo o termo neutro “homem da terra”.

Outro tanto se verifica na emergência da palavra “matos”, quando o discurso paraliterário se inclina, finalmente, por um termo mais despojado e distante: “terras”. Vemos, então, nestes casos, tanto a emergência do velho (o discurso legitimador da sujeição regionalista e do mapeamento romântico de cunho exótico) quanto a pungência do novo (a desgeograficação como técnica de representação, ligada ao simultaneísmo e ao estranhamento da modernidade). Esse conflito, que

sendo estético-ideológico é também literário, não se concretizou a não ser pelas *falhas*, por aqueles fragmentos que não se constituíram em versão pública definitiva do texto. Desta maneira, a leitura de rasuras e variantes articula, ao mesmo tempo, procedimentos da literatura comparada e da filologia, naquilo que Jean Bellemin-Noël nos definiu como leitura proto-textual.

Quais as vantagens deste procedimento? Em primeiro lugar, o estrato social penetrava na escritura, não se separando dela como discurso desvinculado. Em segundo, nos permitia conceber o texto como signo polissêmico irreduzível à ideologia, operação em que se conciliavam a exigência formalista de autonomia semiótica e a premissa adorniana do texto como fato social. Por último, se entendemos a forma como a expressão ativa e axiológica de um autor com uma matéria, era possível estender o alcance dessa concepção de forma ideológica à relação genética, proto-textual, para não fetichizar o texto como produto acabado e poder, assim, atender àquilo que se encontrava em solução, ainda não decantado, porém, determinado pelo inconsciente.

Em anos recentes, a melhor crítica brasileira mostrou, com bastante acuidade, essa tensão textual. Silviano Santiago, por exemplo, viu em 1970 o espaço dialético circunscrito pela dedicatória e pela assinatura, pela lição do mestre querido e pelos poemas de *Paulicéia desvairada*. Isso serviu para o crítico – curioso impertinente – propor uma leitura reconstrutiva do poema, que é proliferação retrospectiva de sua repressão. Transcrevo:

A tesoura nada mais quer do que circunscrever o poema ao espaço Ideal proposto pelo mestre, tesoura que vai instaurando no espaço integral aberto pelo poeta (versão primeira) lacunas que no processo de compressão final (versão segunda) surgirão ao avesso nos dados críticos, no prefácio. A liberdade criadora é passageira e logo cerceada pela correção, mancha, borracha na escrita e no inconsciente que ditou, proposição de um novo produto aparentemente completo, aparentemente limpo, racional, mas no fundo apenas podado, apenas liberto da mancha pela pureza da imprensa.

Existe um primeiro momento, cópula, contato da escrita com o folha de papel, apagar no papel que é deflorado pela mão, pela pena, que solta tinta, elaborando curvas e retas. A escrita se impõe (elemento masculino), o papel se submete, perde a sua pureza e brancura, passa a ser relegado para segundo plano, na medida em que o olhar do mestre (ou mesmo do futuro leitor de Mário, poeta antimallarmaico) se fixa mais na mancha, na escrita, do que nos “brancos” da folha de papel. O papel se revela paisagem, a paisagem do seu “eu profundo”.

Para concluir que “a reticência paradoxalmente perfura a superfície, e ela e apenas ela é que pode movimentar o inconsciente do leitor e

re-constituir idealmente e artificialmente o inconsciente que grita do poeta que submete e se-submete.”²

Vibra ainda, no crítico silviano Santiago, a emoção de lidar com a mancha primeira. Alguns anos antes dessa descoberta na poesia de Mário, Silviano já admitia a prática desse tipo de comparatismo literário ao editar um manuscrito de *Os moedeiros falsos* de Gide, “espécie de proto-redação” (são palavras de Silviano) dos capítulos II e III da primeira parte: “captar a pulsação de uma folha de papel já manchada pela tinta – eis a primordial experiência de quem sente pela primeira vez em outro, a angústia da criação literária. O papel e as palavras se revelam vivos; o autor se descobre, deixando à mostra os seus defeitos e as suas insuficiências, sem pudor e sem reserva. Ir além, entregá-lo ao público nesse estado, é desmitificar um escritor. Reduzi-lo, no entanto, à condição de homem é amá-lo ainda mais: conhecê-lo no instante exato em que luta com a virgindade do papel numa tentativa absurda de erguer vidas humanas”.³

Se aceitamos que a escritura é um artefato que permite estocar informação, aumentar a competência e otimizar resultados, vale dizer, se admitimos que a escritura parte de crenças difusas para terminar em certezas ideológicas, a função da escritura experimental será questionar tudo, a começar de si própria, incluindo as questões que ela coloca, e seu processo de reprodução. Nesse sentido, a experiência de escritura de Silviano Santiago com *Em liberdade* parte do ponto em que a escrita do crítico Silviano Santiago se transforma em controle e poder. No final de seu ensaio *Dedicatórias*, o crítico revelava sua insatisfação com as leituras contemporâneas, propondo uma leitura utópica, profética: “caso a sombra do século XVIII ainda não fosse tão pesada, poderíamos propor uma edição de *Paulicéia desvairada* sem nenhuma pontuação. Destruir o mito da leitura em Mário, e instaurar o discurso crítico. Só ele pode apreender a poesia de Mário de Andrade”. Invertendo o raciocínio, creio que podemos ver mais claramente a operação que nos leva do Silviano-crítico ao autor de ficções: destruir os mitos da crítica é o caminho para renovar a ficção.

Nas trilhas de Paul Valéry, que entendia que a reconstrução de um ser pensante, fundada apenas no exame de textos, conduz à invenção de monstros tanto mais incapazes de vida quanto mais cuidadosa e rigorosamente fosse elaborado o tal estudo, Silviano vislumbra um caminho para renovar, correlativamente, saber e ficção: mudar a função do relato, cruzando teoria e romance. Necessidade de renovar as opera-

² SANTIAGO, Silviano. Dedicatórias. *O Estado de São Paulo*, 25 abr. 1970. Suplemento Literário, p.3.

³ SANTIAGO, Silviano. Fragmentos de les faux – moñnayeurs, *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n.9, n.29-30, 1966. (Edição de um manuscrito inédito.)

ções de leitura, paralela à que Valéry empreendeu em relação a Descartes. Para o autor de *Variété*, ler o *Discurso do método* não era ler um tratado, mas um monólogo em que o próprio Descartes e, sobretudo, o timbre de sua voz se deixavam ouvir não como um tema de certeza, mas como uma chamada que suscita a energia inicial de um grande projeto. Assim, quando lemos (relemos, treslemos) no diário apócrifo de Graciliano:

Enquanto relia algumas páginas deste diário, esperando a hora do jantar, o suor foi tomando conta do meu rosto, até que pingou uma gota na página escrita. Fiquei pensando nela e na sua curta e passageira existência. Ao contrário do arabesco no papel feito pela tinta da caneta, a gota de suor vai desaparecer tão logo passe a limpo esse manuscrito.

Só permanecem as palavras.

Estas passam da caligrafia neste bloco a uma datilografia em folhas soltas, vão em seguida para uma gráfica onde são compostas em chumbo. Finalmente são impressas em cadernos, que circulam sob a forma de livro.

Se todos os praticantes da literatura pensassem um minuto nas implicações deste corredor da produção e da indústria do livro, deixariam com que a maioria dos seus escritos tivessem a transitoriedade de uma gota de suor na página escrita, em uma tarde de calor insuportável. Como num passe de mágica, as suas palavras escritas desapareceriam quando fossem passadas a limpo pela datilógrafa.

Somos escritores e precisamos produzir livros. Somos escritores e precisamos alimentar-nos e alimentar a máquina devoradora das editoras e livrarias. A condição de escritor acaba justificando a utilidade de qualquer palavra que manche uma página de papel. Reproduzi-la em mil, dois mil, três mil exemplares, em primeira, segunda, terceira edição. Já é um escritor conhecido, com nome estabelecido na praça, a quem os editores solicitam avidamente originais.

Volto à gota de suor e vejo que derreteu a palavra “proibição”. Um dia, o manuscrito será batido à máquina e o efeito da dissolução da tinta pela superfície do papel, deixando a palavra praticamente ilegível, estará perdido. Escreve-se um livro com palavras nítidas.

Se todos os gráficos do mundo comessem a suar e a deixar com que o suor respingasse pelas páginas impressas! Teríamos uma revolução semelhante à de Gutenberg, só que às avessas: os livros voltavam a trazer de novo a marca do homem que os produz.

Há, na ficção de Silviano, um efeito deliberado de fantasmagorização que se constrói exacerbando molduras: a moldura modernista divorciada do Poder, no caso de Graciliano; a moldura modernista-patriomonalista, no caso do “Mário de Andrade” que escreve “O dentro do dentro”, iluminações desentranhadas de detritos da indústria cultural, esquecidas “Crônicas de Malazarte”. Para retomar a expressão do próprio Silviano Santiago (o crítico) o narrador da literatura de exaustão narra através da leitura, tornando o texto auto-reflexivo.

Se, como quer Lyotard, cada vez mais o espaço público se transforma em mercado de bens culturais, em que o novo funciona apenas como inesperado avatar de mais-valia⁴, a memória deixa, nos dias de hoje, de ser promessa certa de transformações para ser percebida como “memória de ninguém”. Se o trabalho da crítica consiste em se deixar ouvir como voz de verdades que o crítico soube ler no texto, o trabalho da ficção contemporânea apaga, cada vez com mais eficácia, essa instância de apropriação e de saber. *Nome falso* ou *Respiração artificial* de Ricardo Piglia, *A orquestra de cristal* ou *A arte da palavra* de Enrique Lihn (para citar apenas exemplos latino-americanos) insistem nessa inversão de funções. Se a crítica é uma variante do gênero policial, onde se tenta decifrar um enigma talvez inexistente – Piglia: o grande crítico é um aventureiro que se movimenta entre os textos, buscando um segredo que, às vezes, não existe. É uma personagem fascinante: o decifrador de oráculos, o leitor da tribo –, a literatura de exaustão, como Silviano mostra em “O narrador pós-moderno” ou “Toda a memória do mundo”, é uma apropriação desideologizadora do discurso crítico: invenção de um “algo” privado com as mesmas armas que desprivatiza as experiências pessoais. Estas transformações afetam, inequivocamente, o sentido de nosso trabalho, desvirtuando a missão humanista da crítica como resgate da memória (da sociedade, do autor ou, mesmo, como quer a crítica proto-textual, de uma escritura). Ganha, assim, valor de desafio epistemológico a colocação de Lyotard: “ce qui arrive ‘après’ le maintenant devra venir ‘avant’ lui”.

⁴ LYOTARD, Jean-François. Le Temps aujourd’hui. *Critique*, n.493-4, jun./jul. 1988, p.563-78.