

JOSEANE CAMARGO

**A PAREDE DE PAPEL: a construção do protonarrador em
desamparo, de Altair Martins**

PORTO ALEGRE

2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E
VERNÁCULAS**



**A PAREDE DE PAPEL: a construção do protonarrador em
desamparo, de Altair Martins**

JOSEANE CAMARGO

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva

Monografia Final de Curso, apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos, do Instituto de Letras - UFRGS, como pré-requisito parcial para a obtenção do Grau de Licenciado em Letras.

PORTO ALEGRE

2009

“É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais”

Clarice Lispector.

“Esperando a parede de papel que enforca mas depois alivia.”

Altair Martins.

À minha família.

AGRADECIMENTOS

- ❖ Aos meus pais, por todo carinho e pela paciência ao longo desses árduos anos de teimosia;
- ❖ À minha “manhê”, Silvia Catarina Castanha Camargo, por, simplesmente, sê-la, tê-la, amá-la e compartilhar momentos nessa caminhada, desde o princípio;
- ❖ Ao meu pai, José Cândido Norberto Camargo, ou *o Otimismo*, meu apoio durante esses anos, minha motivação, minha força e meu exemplo de homem, que acredita na educação como única herança de valor, maior riqueza deixada para um filho;
- ❖ À minha madrinha, Maria Isabel Valin, pelo incentivo, pelo carinho e pela ajuda ao longo desses anos de estudo;
- ❖ Aos meus irmãos, Juliana Camargo, pelo apoio e pelo carinho, e Rogner William Camargo, por ter o maior coração do mundo, ser lindo e gremista;
- ❖ Ao Altair Teixeira Martins, inspiração, objeto de estudo desta Parede de Papel, amigo-amparo, por ter visto a Literatura em mim, desde sempre, e acreditado nela;
- ❖ À minha irmã de coração, minha família ao longo desses anos, Anna Faedrich Martins, colega da Letras que dividia os períodos da disciplina de Literatura Brasileira no CEUE. Obrigada pelo apoio e pelo incentivo de sempre, meu braço direito, e o esquerdo também;

- ❖ À minha “Dinda-Orientadora” e mãe acadêmica, Márcia Ivana de Lima e Silva, por ter acreditado neste trabalho e me acolhido com todo o carinho. Agradeço pela orientação maravilhosa, pelo apoio, pelo incentivo e pelos inesquecíveis e divertidos almoços no Antônio;
- ❖ À minha querida amiga-irmã, Paola Junqueira Pinto dos Santos, pelas conversas, pelas risadas, pelo apoio, pelas arrumações e revisões deste trabalho, e também pela amizade de sempre, durante todos esses anos;
- ❖ Às minhas queridas amigas-irmãs presentes na minha vida: Amanda Duarte Blanco, Juliana dos Santos Minho, Morgana Dambróz e Tamara Melo de Oliveira, pela amizade incondicional e essencial;
- ❖ Aos amigos, que estiveram presentes nas salas de aula, no *Solarium*, no CEL., no banquinho da frente do Instituto de Letras, na Vila, na Cidade Baixa, nas festas da faculdade. Obrigada pelos momentos maravilhosos e atenuantes;
- ❖ Aos professores do Instituto de Letras da UFRGS, que fizeram a diferença na minha formação e serão sempre uma inspiração para minha carreira, em especial, Ana Lúcia Tettamanzy, Elizabete Peiruque, Freda Indursky, Jane Tutikian, Lúcia Sá Rebello, Sabrina Pereira de Abreu, Sergius Gonzaga e Robert Ponge;
- ❖ Aos meus queridos alunos, que me viciaram neste ofício: analgésicos para dor de cabeça; motivação para preparar sempre a melhor aula.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de criação literária sob o olhar da Crítica Genética. Assim, nos amparamos nos manuscritos que constituíram o romance *A Parede no Escuro*, de Altair Martins. No entanto, selecionamos para o nosso prototexto apenas as doze primeiras versões, correspondentes ao romance sob o título de *desamparo*. Dessa maneira, observamos os movimentos feitos pelo protonarrador durante o processo de orientação da *mise en scène* e de sua construção como narrador. Para fundamentar nossa reflexão, utilizamos a tipologia do narrador proposta por Norman Friedman.

Palavras-chave: Crítica Genética; processo criativo; protonarrador; Altair Martins.

ABSTRACT

This study intends to analyse the literary creation process by the view of Genetic Criticism. In this manner, our supports are the manuscripts that built the novel *A Parede no Escuro*, by Altair Martins. Nevertheless we select to our prototext just the first twelve versions of this novel, which is named *desamparo*. Therefore we observe the movements made by the protonarrator during the orientation process of the *mise en scène* and its construction as narrator. We used Norman Friedman's typology of narrator to embase our reflection.

Keywords: Genetic Criticism; creation process; protonarrator; Altair Martins.

SUMÁRIO

1 SOBRE O TRABALHO COM MANUSCRITOS.....	11
1.1. O princípio de um novo olhar crítico-literário.....	12
1.2. Os Estudos Genéticos no Brasil.....	15
1.3. Crítica Genética e seu lugar nos estudos literários.....	15
1.4. Pressupostos Metodológicos.....	17
1.4.1. Objeto de Estudo da Crítica Genética.....	17
1.4.2. O suporte.....	18
1.4.3. As Ferramentas.....	19
1.4.4. O Espaço Gráfico.....	20
1.4.5. A Questão da Rasura.....	21
1.4.6. Tipologias das Maneiras de Escrever.....	23
2 JUNTANDO TIJOLOS.....	25
2.1. De Merzbau ao <i>desamparo</i> : dos rascunhos ao prototexto.....	25
2.2. Os Tijolos em <i>desamparo</i>	27
3 TRANSPONDO A PAREDE.....	31

3.1. O Amparo.....	31
3.2. Sobre a Teoria do Foco Narrativo.....	33
3.3. Sobre o Protonarrador.....	35
3.4. O Protonarrador em <i>desamparo</i>	36
3.4.1. Primeiro Tijolo.....	37
3.4.2. Segundo Tijolo.....	40
3.4.3. Oitavo Tijolo.....	43
3.4.4. Nono Tijolo.....	46
TIJOLOS EMPILHADOS.....	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
ANEXO I.....	52
ANEXO II.....	57

1 SOBRE O TRABALHO COM MANUSCRITOS

Desde a minha leitura do romance *desamparo*, no ano de 2007, presente na dissertação de mestrado denominada *desamparo: do processo de criação artística ao “esfarelamento” do narrador*, fiquei encantada quando descobri esse tipo de trabalho acadêmico: poder produzir literatura e, por conseguinte, analisar, refletir sobre o processo de criação literária. Tal fascinação aprimorou-se quando cursei a disciplina de Criação Literária ministrada pelas professoras Jane Tutikian e Márcia Ivana de Lima e Silva no segundo semestre daquele mesmo ano.

Naquele momento, o interesse pelo fazer literário, saber que era possível tornar minha curiosidade particular desde o primeiro momento no curso de Letras objeto de estudo, encontrou-se através da Crítica Genética. Dessa forma, observar o processo criativo de determinado autor através de seus manuscritos seria o foco para trabalho de conclusão de curso.

Assim, escolhemos trabalhar com os manuscritos do romance *A Parede no Escuro*, de Altair Martins, devido a sua riqueza narrativa e à disponibilidade dos manuscritos que constituíram a sua escritura. Tivemos acesso às doze primeiras versões do romance, portanto, neste trabalho, analisaremos o processo de escritura dos manuscritos que ainda estavam sob o título de *desamparo*. Por esse motivo, ao longo de nosso trabalho, poderemos fazer referência aos manuscritos tanto d'*A Parede no Escuro*, quanto de *desamparo*, afinal este está inserido na composição daquele.

Em nosso primeiro capítulo, intitulado *Sobre o Trabalho com Manuscritos*, faremos um breve histórico sobre o surgimento dessa nova perspectiva, que analisa o texto em estado nascente e nos seus pressupostos metodológicos. No capítulo seguinte, *Juntando Tijolos*, apresentaremos a constituição do nosso prototexto de trabalho, quais são as versões que o

compõe e de que forma estavam disponíveis para os nossos estudos. Por fim, o último capítulo, sob o título de *Transpondo a Parede*, desnudará, através da perspectiva do protonarrador, as transformações presentes no processo de escritura do texto que ocasionarão a mudança do foco narrativo, inicialmente centrado na figura de um narrador onisciente seletivo até que este assumia a narração de um narrador-protagonista. Para isso, nos apoiamos na tipologia do narrador, proposta por Norman Friedman.

Este trabalho quer, ainda, contribuir com a pesquisa em Criação Literária, mais especificamente em Crítica Genética, bem como ampliar a fortuna crítica sobre o escritor Altair Martins.

1.1. O princípio de um novo olhar crítico-literário

O objeto de estudo em Literatura, tradicionalmente, consiste em analisarmos, esmiuçarmos, refletirmos e, no final, concluirmos diferentes aspectos de uma obra. Fazemos esse estudo com os livros quando temos acesso a eles como leitores, quando editados, prontos para o mundo.

Não obstante, no final da década de sessenta, foram publicados, na Europa, textos cujo principal tema era a reflexão da obra literária no seu processo de escritura. Os trabalhos dos italianos Giuseppe De Robertis e Gianfranco Contini foram os precursores nessa mudança de perspectiva. Contini constatou que o interesse crítico pelo fazer literário vinha desde o simbolismo francês com os poetas Mallarmé e Valéry; já De Robertis mostrou um novo ponto de vista para o crítico de literatura: o *devoir* literário, conforme nomeou Contini, a *opera in fieri*. (GUYAUX *apud* SILVA, 2000, p. 29)

Dessa maneira, Márcia Ivana de Lima e Silva nos aponta em sua leitura do ensaio de André Guyaux que:

[...] a meta de Contini é compreender o trabalho do escritor. Tal meta é percebida desde o seu primeiro ensaio *Comme lavorava l'Arioste*, de 1937, considerado o marco fundador da crítica genética italiana. Ele fundamentou seu método crítico sobre um estudo das variantes do autor, isto é, os vários dossiês das diferentes etapas de escritura encontradas no ateliê do artista, e criou o termo “La critica delle varianti” (SILVA, 2000, p. 30)

Contini é um dos primeiros críticos a interessar-se pelo trabalho artesanal de tecitura do escritor, tomando como objeto de estudo as diferentes versões da obra de determinado

autor. Assim, o processo contrário, o interesse dos escritores pelo seu próprio processo de criação, detectado por essa leitura atenta dos críticos italianos, parece natural, afinal, podemos pensar que, ao produzir um texto literário, precisamos refletir sobre o seu devir: como começar, por onde começar, que pontos abordar, o que mudar, por que mudar? No entanto, esse caráter reflexivo-analítico não significa que os autores sempre tenham tido uma relação “amigável” com os materiais que registraram esse percurso feito por eles. Segundo Almuth Grésillon:

[...] nos séculos XVI e XVII, como o rascunho não era investido de nenhum valor, a atitude espontânea dos autores e impressores era jogá-los fora, uma vez publicado o texto [...] sua pura neutralidade de ferramenta, caracteriza o século XVI e XVII e, ao mesmo tempo, responde a este ideal de perfeição que proibia que se ofertasse ao olhar o que não passava de rejeição e dejetos. (GRÉSILLON, 2007, p. 123)

Conforme pudemos observar, os escritores não tinham preocupação em conservar os documentos utilizados por eles ao longo da sua escrita. Muitos renegaram esses vestígios que demarcam os caminhos escolhidos. Seus manuscritos eram queimados, rasgados, sinônimo de vergonha, como podemos comprovar nas palavras deixadas por Guez de Balzac, escritor francês que ilustra o pensamento desse período:

É demonstrar pouco apreço pelo público não se dar ao trabalho de se preparar quando se trata com ele. Um homem que aparecesse de touca e roupão em dia de cerimônia, não faria uma incivilidade maior do que aquele que expõe à luz do mundo coisas que não servem senão na intimidade e só são discutidas com seus familiares ou seus empregados. (GRÉSILLON, 2007, p. 123-124)

A partir das primeiras décadas do século XIX, há uma significativa mudança da relação escritores-manuscritos-rascunhos, pois com a consolidação da imprensa no século XVIII e a criação de leis sobre os direitos autorais, os autores passam a conservar seus originais para fins financeiros caso se ateste qualquer acusação de plágio de cada obra produzida. Com isso, é estabelecido certo valor para os manuscritos, rascunhos, esboços, enfim, qualquer tipo de documento que tenha feito parte das etapas do processo de criação literária.

Para Louis Hay, a inquietação com o surgimento do texto pode ser notada claramente no século XIX, conforme o autor pôde perceber na *Biografia Literária* de S.T. Coleridge, publicada em 1817, quando esse se questiona sobre seu processo mental ao escrever um poema. Outros poetas do romantismo alemão fizeram-se a mesma pergunta que tempos depois encontraria respostas no ensaio de Edgar Allan Poe intitulado *Filosofia da Composição*. Além de ter esse caráter reflexivo sobre o seu “fazer literatura”, Poe anuncia o “pensar a

literatura”, característica comum entre os escritores modernos. Ele afirma escrever como se estivesse fazendo um cálculo matemático, como se todas as suas escolhas fossem meticulosamente pensadas antes de o poeta colocar no papel:

Bem sei, de outra parte, que de modo algum é comum o caso em que um autor esteja absolutamente em condições de reconstituir os passos pelos quais suas conclusões foram tiradas. As sugestões em geral, tendo-se erguido em tumulto, são seguidas e esquecidas de maneira semelhante. Quanto a mim, nem simpatizo com a repugnância acima aludida nem, em qualquer tempo tive a menor dificuldade em lembrar os passos progressivos de qualquer de minhas composições; e, desde que o interesse de uma análise, ou reconstrução, tal como a que tenho considerado um desiderato, é inteiramente independente de qualquer interesse real ou imaginário na coisa analisada, não se deve encarar, como falta de decoro de minha parte, o mostrar o *modus operandi* pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. (POE, 1985, p. 102-103)

Poe, conforme a citação acima, afirma ser capaz de refazer seus caminhos, lembrar de cada verso suprimido, acrescentado. Apesar disso, ao longo do seu ensaio, podemos notar diversos indícios de que, por se tratar de um pós-escrito de *O Corvo*, o autor possa ter ficcionalizado seu processo de criação, prática muito comum entre escritores, como veremos ao longo deste trabalho. Afinal, o autor pode escrever sobre seu fazer literário, dizer que fez tais opções diante do texto pronto, analisando apenas o poema concluído, satisfatório, publicável em sua opinião.

Para afirmarmos, com certeza, se os caminhos percorridos ao longo do trabalho haviam sido os que Poe diz ter feito, seria preciso encontrar seus manuscritos, vermos se o autor fez esboços matemáticos para esquematizar seus versos, se o seu ensaio da *Filosofia da Composição* condiz com as “provas” manuscritas de sua obra.

É, portanto, no fim da década de sessenta que se iniciam os estudos que tornarão possível o acesso aos bastidores do fazer literário. Com a chegada dos manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, em 1968, à Biblioteca Nacional da França (BNF), Louis Hay e Almuth Grésillon formaram uma equipe de pesquisadores germanistas ou de origem alemã, no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), encarregada de organizar os manuscritos do poeta. Esse é considerado o primeiro momento dos estudos de Crítica Genética, denominado por Almuth Grésillon (cf. 1991) “momento germânico-ascético”, que abrange o período de 1968 até 1975 e é marcado pela dificuldade metodológica encontrada pelos pesquisadores para lidar com os manuscritos.

No segundo momento dos estudos genéticos, de 1975 a 1985, chamado de “momento associativo-expansivo”, os primeiros pesquisadores do CNRS começaram a dialogar com outros grupos de estudiosos que se formavam para estudar os manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert. Diante dos mesmos problemas e impasses encontrados no trabalho com os manuscritos, é nesse momento que os pesquisadores precisavam de um projeto específico para resolver uma problemática geral. Criou-se, então, um laboratório no próprio CNRS, destinado para o estudo exclusivo dos manuscritos, o Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM).

O terceiro momento das pesquisas em Crítica Genética é denominado por Grésillon de “momento justificativo-reflexivo”. Iniciado em 1985 e em vigor até o presente, é nessa fase que “os estudiosos se lançam à exploração dos manuscritos e, mais do que isso, à reflexão dos princípios fundamentais e legitimidade da disciplina” (SILVA, 2000 p. 31.). A partir disso, os estudos genéticos abriram espaço, também, para um caráter transdisciplinar, abarcando, assim, diversas áreas artísticas, a fim de investigar outros processos de criação.

1.2. Os Estudos Genéticos no Brasil

Segundo Cecília Almeida Salles (2008), no ano de expansão dos estudos de Crítica Genética, 1985, aconteceu o *I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições*, na Universidade de São Paulo. Dessa forma, o professor Philippe Willemart, responsável pela organização do Colóquio e estudioso dos manuscritos de Gustave Flaubert, introduziu os estudos geneticistas no Brasil. Nesse mesmo ano e devido a essa reunião de interessados pelo estudo dos manuscritos, foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), que visa à organização, com periodicidade, de encontros internacionais; alguns anos depois, criou a revista *Manuscrita* (1990), voltada para a divulgação dos estudos em Crítica Genética. Desde 2005, a APML chama-se Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), devido à ampliação da pesquisa da gênese.

1.3. Crítica Genética e seu lugar nos estudos literários

Quando escolhemos um texto literário como objeto de estudo, sabemos exatamente como proceder, afinal trata-se do estudo tradicional de literatura, já consagrado na Crítica Literária. Conforme os apontamentos de Antoine Compagnon (1999, p. 20), a teoria da

literatura tem como objeto de estudo os discursos sobre a literatura, a crítica e a história literárias, que ela questiona, problematiza, e cujas práticas organiza. Ainda pelos dizeres de Compagnon, precisamos discorrer sobre a teoria, a crítica e a história da literatura. A crítica literária trata do discurso *sobre* as obras literárias que acentua a experiência da leitura, descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem no leitor; a história literária preocupa-se com o discurso referente aos fatores exteriores à experiência da leitura, na concepção ou na transmissão das obras; normalmente, são elementos de nenhum interesse para não-especialistas. Amiúde, encontramos uma oposição entre crítica e história: a primeira trata do texto, “procedimento intrínseco”; a segunda do contexto, “procedimento extrínseco”. De acordo com a observação feita por Lanson, faz-se história literária a partir do momento em que se lê o nome do autor na capa do livro, em que se dá ao texto um mínimo contexto (Compagnon, 1999, p. 22.). Dessa maneira, chegamos finalmente à teoria da literatura que se ocupa de esclarecer as afirmações relativas à crítica e história literária. Assim, conforme nos diz Compagnon:

A teoria quer saber o preço. Não tem nada de abstrato, faz perguntas, aquelas perguntas sobre textos particulares com os quais historiadores e críticos se deparam sem cessar, mas cujas respostas são dadas de antemão. A teoria lembra que essas perguntas são problemáticas, que podem ser respondidas de diversas maneiras: ela é relativista. (COMPAGNON, 1999, p.23.)

Logo, é importante destacarmos que a partir dos Formalistas Russos definiu-se o objeto de estudo da ciência literária, denominado literariedade. Portanto, quando tratamos do tradicional objeto de estudo na teoria da literatura partimos de princípios explicativos, analíticos e interpretativos de obras finalizadas (que apresentam os pressupostos para tornarem-se objeto científico-literário). Conforme afirmam Wellek e Warren o estudo crítico de literatura “só se torna possível com base no estudo de obras literárias concretas”.

Na contramão dissonante desse pensamento crítico, Philippe Willemart afirma que os geneticistas sempre serão marginais, pois observa o sentido restrito da palavra crítica genética e salienta que a marginalidade de seus estudos dá-se (1) razões sociológicas, devido às dificuldades encontradas para a crítica genética ser considerada uma disciplina ou se impor nos estudos críticos literários; seu objeto (2) que explica o motivo anterior, afinal, trabalhamos com rascunhos, esboços, manuscritos, “restos literários” para os críticos tradicionais; e, por fim, (3) a crítica genética valoriza o que temos nas margens dos fôlios, antes mesmo do conteúdo central.

Por conta disso, é importante ressaltar que a crítica genética não almeja o texto fundamental, mas apenas partes que tornem possível a sua compreensão, percorrendo pelas diferentes versões em busca de vestígios do processo de escritura até chegarmos à versão considerada definitiva. De acordo com Cecília Almeida Salles (2008, p. 32) “os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem dessas pegadas, que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas.”. Essa ideia de “reconstituição” do percurso de escrita do autor está ligada ao mesmo conceito remetido ao termo “crítica” na crítica textual; ou seja, a crítica genética não produz avaliações, nem teorizações acerca dos manuscritos. Para o geneticista analisar e direcionar sua perspectiva científica dos dados obtidos, é preciso apoiar-se num suporte teórico para auxiliar o seu trabalho descritivo. Dessa forma, a crítica genética nasce interdisciplinar, pois necessita do amparo de outras ciências que lhe forneçam o instrumental teórico, permitindo-lhe explicar o processo criativo, o qual se propôs elucidar.

1.4. Pressupostos Metodológicos

1.4.1. Objeto de Estudo da Crítica Genética

A Crítica Genética procura desvelar os caminhos percorridos ao longo do processo de criação literária, como já afirmamos anteriormente. Para isso, estabelece uma mudança de foco no seu objeto de estudo: os manuscritos de trabalho. Conforme nos aponta Grésillon, o objeto de estudo da crítica genética são os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Sendo assim:

A genética textual tem por objeto a dimensão temporal do texto em formação e parte da hipótese de que a obra dentro de sua eventual perfeição final, não guarda menos o efeito de sua gênese. Mas para poder se transformar em objeto de estudo, essa gênese da obra deve evidentemente deixar “traços”. São estes traços materiais que o geneticista se propõe a encontrar e a elucidar, essas pistas ou marcas que o autor deixa no decorrer de seu trabalho de criação. (SILVA, 2000, p 32)

1.4.2. O suporte

A maior parte dos manuscritos modernos é escrita em papel. É através dele que os escritores produzem seus textos, seus esboços, projetos de escritura, desenhos. Em crítica

genética, chamamos de suporte esse meio que os autores utilizam para registrar sua escritura. Esse papel manuscrito pode ter diferentes variações quanto a seu formato, espessura e cor. Além de apresentarem uma variação na sua forma, pois podemos encontrar manuscritos em folhas soltas, caderno pautado, quadriculado, bloco de anotações, cadernetas, agendas, manuscritos paginados ou não pelo autor, escritos apenas na frente ou, algumas vezes, na frente e no verso; enfim, diferenças que contribuem tanto para o processo de escritura de um determinado autor, quanto para a investigação no trabalho do geneticista. A partir das escolhas de suporte feitas pelo escritor, é que o crítico genético terá a possibilidade de formar seu dossiê genético de uma obra, e terá onde se apoiar “quando tenta datar um fôlio, ou ainda quando procura identificar determinadas páginas aparentemente isolada em relação a dossiê genéticos constituídos.” (GRÉSILLON, 2007, p. 58)

De acordo com Hay (1985, p. 132) há quatro diferentes tipos de suporte:

- 1) Depósitos de marcas dos impulsos iniciais, da memória bastante distante, ou, ainda, da memória da própria gênese (cadernos de anotações, diários e correspondências.);
- 2) Operações preliminares que se podem concretizar sob diferentes formas, como roteiros, mapas e planos;
- 3) Instrumentos de trabalho redacional propriamente dito: esboços, primeiras redações e rascunhos;
- 4) Instrumentos de publicação que aparecem sob a forma de originais, o manuscrito, datilografia e provas de impressão.

Todos esses suportes apresentam o mesmo valor para a compreensão do processo de escritura, afinal servem para elucidar os vestígios deixados pelo autor.

1.4.3. As Ferramentas

Denominamos ferramentas em crítica genética os instrumentos utilizados pelo escritor na produção de seu texto. Para a escritora Jane Tutikian, a preferência pelo lápis e a borracha refletem o caráter pós-moderno dessas ferramentas na era digital:

Não tive e não tenho problemas com o computador, mas agora sou pós-moderna: descobri como instrumentos de trabalho a caderneta, o lápis e a borracha, isso me permite escrever onde quiser, quando quiser, e isso é ótimo! (SILVA, 2009, P. 9)

Cada autor tem a sua preferência. Assim como Tutikian, alguns aderem ao lápis, pois vêm nele a possibilidade de apagar com a borracha aquilo que optaram excluir, numa possível releitura de seus manuscritos, sem deixar rastros. Outros declaram sua preferência pela caneta, afinal, algumas marcas garantem a “arte de escrever”. No final do século XIX, uma nova tecnologia surgiu para mudar os rumos da escrita: a máquina de escrever. Com ela, escritores que tinham uma caligrafia manuscrita ilegível, como o romancista alemão Wolfgang Koeppen, inebriaram-se pela novidade, utilizando-a como principal ferramenta do seu fazer literário. Da mesma forma, em entrevista para a TV cultura, Clarice Lispector declarou sua preferência pela máquina para escrever durante seu processo criativo, mesmo não tendo problemas de caligrafia, era apenas uma questão de predileção.

No século XXI, vivemos a era digital e o uso do computador torna-se natural no processo evolutivo de escrita, ampliando as alternativas para o escritor. Cecília Almeida Salles nos diz que:

Encontramo-nos em uma geração de transição, em que muitos escritores usam ou ainda não usam o computador; aqueles que o adotaram aproveitam as vantagens inegáveis que o meio oferece e procuram por saídas para desvantagens como a perda de arquivos ou não recuperação de formas rejeitadas, antes resgatáveis e hoje *deletadas*. (SALLES, 2008, p. 43)

No entanto, encontramos exemplos de autores que não vêm no computador uma alternativa para o seu processo criativo, devido à frieza proporcionada pela máquina, impessoal, anônima. Caio Fernando Abreu mostrava-se pouco simpático a essa nova ferramenta de escrita e dizia:

Sou virginiano, perfeccionista, não admito desordem, não admito laudas rabiscadas. Então escrevo, rabisco manualmente, escrevo por cima, fica quase incompreensível o original; aí passo a limpo, leio de novo, se houver uma manchinha qualquer, uma rasura, torno a passar a limpo. É realmente exaustivo, é trabalho braçal mesmo. Não sei se um computador facilitaria isso, acho que teria muito medo de um computador, sempre penso que o contato da pele, da carne, do suor do escritor com o papel é muito importante. (SILVA, 2009, p. 01)

Assim, os escritores fazem suas escolhas através de elementos que permitem a fluidez da escrita. Conforme observou Nietzsche, “nossas ferramentas de escrita participam da elaboração de nossas ideias.”.

1.4.4. O Espaço Gráfico

Conforme vimos até agora na nossa discussão, a crítica genética procura detalhar os instrumentos utilizados no processo de trabalho do escritor. Já falamos sobre o objeto de estudos da crítica genética, o suporte, ou seja, o material no qual o escritor produz e as ferramentas de trabalho escolhidas para desenvolver sua escritura. Seguindo essa linha, precisamos falar sobre um importante meio de observação para o geneticista: o espaço gráfico. Cada linha escrita ao longo de um fólio, delineando os traçados que resultarão numa obra, permite que, através desse espaço circunscrito, o geneticista desvende o trabalho de escolhas feitas pelo autor. Pela afirmação de Grésillon (2007), entendemos que:

Com relação a essa organização gráfica codificada, o espaço manuscrito fica isento de qualquer embaraço, a escrita nele evolui com toda a liberdade, a linha horizontal perde muito frequentemente sua direção, tanto a vetorização dos grafismos pode ser múltipla: blocos erráticos, entrelaçamentos de escrita, agenciados no espaço de acordo com que lei e que ordem? (GRÉSILLON, 2007, p.73)

Portanto, há dois tipos de escritores: aqueles que escrevem deixando sistematicamente largas margens e aqueles que não as deixam a ponto de recobrir totalmente o espaço da página e o escrito. Por conta disso, sabemos que a escrita do autor é livre, desenvolvida ao longo dos manuscritos e de suas diferentes versões, encontra no seu suporte de escrita uma liberdade que vislumbramos apenas num universo utópico. Diante do papel em branco, o escritor defronta-se com os caminhos que quer seguir, caminhos que escolheu suprimir, caminhos bifurcados, ruas sem saída. Durante o desenvolvimento desse processo mental, encontramos nos fólhos, que fazem parte dos manuscritos, vestígios inesperados, improváveis, dispersos. É através desse olhar do geneticista, que observamos de que maneira o escritor organiza seu processo de escrita no espaço-página. Outro ponto importante para enfatizarmos é a utilização das margens. Phillippe Willemart destaca em seu artigo *Crítica Genética e Marginalidade* que:

A crítica genética trabalha sobre e leva em conta as margens do fólio. Pior ainda que trabalhar sobre os rascunhos é nos concentrarmos especialmente no estudo das margens dos rascunhos. Duplamente marginais somos! Muitos autores inventam nas margens esquerda, direita, superior e inferior e por extensão, entre as linhas das margens ou do corpo do fólio após as rasuras. O primeiro lugar da invenção é o corpo do fólio, mas o segundo é certamente as margens ou as entrelinhas. (WILLEMART, 2005, p. 20)

Sob essa perspectiva, notamos o minucioso trabalho de desnudamento dos fólhos feito pelos geneticistas. Olhamos atentamente para todo o espaço utilizado pelo criador daquelas linhas, observamos todos os movimentos feitos pela pena, pois é nas margens que teremos acesso às ideias que surgem ao longo da escritura, estáticas na memória. Nelas encontraremos o espaço de registro das reescrituras quando não há mais espaço entre linhas, ou seja, teremos um encontro com os dilemas da escrita: o que o autor fez, releu, reescreveu, releu de novo e reescreveu novamente; seremos “*voyeurs*” da sua escritura. Essa extensão da escrita nos ilustra a importância do que o escritor deixa ao longo do seu processo de escrita, pois “o texto publicado é a metonímia do manuscrito”.

1.4.5. A Questão da Rasura

Para a Crítica Genética, as rasuras produzidas ao longo do processo de criação de um escritor podem ser entendidas como paradoxais. É na rasura que podemos perceber, simultaneamente, que ela significa tanto perda como ganho. Quando afirmamos que há uma perda na rasura, queremos dizer que essa anula o que foi escrito, ao mesmo tempo em que essa perda aumenta o número de vestígios escritos, portanto ganho. E é justamente esse aumento de traços deixados ao longo dos manuscritos que interessa o geneticista no seu trabalho; observar esse “tesouro de possibilidades” que é proporcionado pela rasura nos remete olhá-la atentamente para suas diferentes formas, funções e lugares de inscrição.

Como já foi visto, a rasura apresenta perda e ganho ao mesmo tempo, e é nesse ganho que encontramos sua principal função, pois o apagamento dá acesso ao que poderia ter sido o texto. Ela é uma espécie de Virgílio, na *Divina Comédia*, que pega na mão do geneticista para guiá-lo no percurso do texto manuscrito. Outro aspecto importante é que, através da rasura, torna-se possível confirmar o espaço temporal próprio a todo processo de escritura.

Esses indícios de vestígio podem aparecer de três diferentes maneiras:

1. Visível e permitindo ao geneticista reconstituir o escrito rasurado, utilizando uma linha de rasura, ou outros recursos que representam essa anulação: hachuras, gradeados;
2. Visível, mas não permite que se reconstitua o escrito primeiro, podemos encontrá-los como um borrão de tinta cobrindo com uma mancha preta, rabiscos circulares, horizontais, verticais;

3. Não visível ao primeiro olhar, pois o crítico genético terá acesso às unidades rasuradas, mas de forma virtual, porque ele só poderá notar essas rasuras pelas reescrituras sucessivas feitas em fólhos diferentes; denominada de rasura branca.

Entretanto, precisamos destacar que a rasura não se restringe à reescritura ou substituição; essa é somente uma das três funções que ela exerce. As outras duas servem seja para deslocar, seja para suprimir definitivamente. De acordo com os dizeres de Grésillon (2007):

Reescreve-se para conseguir uma melhor adequação do texto e da imagem abstrata que dele se tem confusamente. Desloca-se porque se estima que determinada unidade fica melhor em um lugar mais acima ou mais abaixo no texto. Suprime-se para estreitar, renunciar, rejeitar, censurar etc. (GRÉSILLON, 2007, p. 100)

Dessa forma, a rasura permite que o geneticista acompanhe o movimento da pena, descrevendo seu percurso e interpretando a temporalidade manifestada por ela. Por conseguinte, é importante salientar que a rasura não se trata de um aspecto negativo no processo de escrita, sobretudo porque apresenta as riquezas do texto em construção.

Quando o autor reescreve, deixa vestígios em diversos lugares do fólho. Podemos identificar quatro diferentes posições de rasura. Na primeira, percebemos a unidade rasurada e a unidade reescrita em uma mesma linearidade, ou então na mesma linha. Ex.: **A** é escrito, depois é rasurado e reescrito em seguida em **B** – Aquele com quem caminhou abraçada pelo jornal ^A ~~ontem mesmo~~ um dia antes ^B. Assim, temos uma variante imediata, cujo sinônimo é denominado variante de escritura, a variante interfere no curso da pena. Perto disso, encontramos o que chamamos de sobrecarga, quando a palavra substituída é inscrita no lugar da palavra inicial, harmonizando-se o possível no traçado das letras, por exemplo: Minha mão apertada na / ~~na sua~~ mão dela. Na transcrição representamos esse tipo de rasura entre barras.

Na segunda posição, a rasura situa-se no espaço interlinear, ou seja, entre as linhas do corpo do fólho, primeiramente acima da linha:

um homem havia sido atropelado

Merzbau chegou à rua onde, de manhã, bem cedo, ~~atropelaram um homem~~.

Esse tipo de reescritura pode ser averiguada entre as linhas de baixo também:

~~Antes de o senhor morrer, vai assumir o filho pai.~~

Se ele está morrendo, dá tempo.

Já a terceira posição, é constituída pelo espaço utilizado nas margens do fólio, geralmente quando todo o espaço interlinear já está cheio. E, por fim, a quarta posição, imaterial, porque se trata da rasura, sem rasura, reescrita em um novo parágrafo, novo fólio.

Opondo-se à variante de escritura, a primeira que citamos, os outros três tipos de reescritura respondem a um tipo de variante não imediata. Isso devido à impossibilidade de determinar a localização material, resultando numa perda do lapso de tempo entre a escritura e a reescritura. Essa variante posterior à leitura do rascunho chamamos de variante de leitura.

1.4.6. Tipologias das Maneiras de Escrever

Segundo Jean Péguy, jamais se deve estimar um poeta pelo que ele disse; é preciso estar atento ao que ele faz e não ao que ele diz ter feito. Por essa razão, os geneticistas devem se ocupar do que os escritores efetivamente fazem durante seus processos de criação. Podemos constatar duas grandes maneiras de escrever: a escritura em programa e a escritura em processo. A escritura em programa consiste numa escrita cuja redação corresponde à realização de um programa preestabelecido, ou seja, o autor faz uma espécie de “plano de orientação” anterior à primeira palavra escrita na folha em branco. Erico Verissimo é um exemplo de escritor que costumava planejar diversos aspectos da sua obra antes de desenvolver sua escrita. Verissimo quando começou seu romance *Incidente em Antares*, fez um mapa da cidade, que “é o referencial concreto das coordenadas espaciais do local onde se passa o episódio mais importante do romance e é dele que Erico parte para a organização da história.” (SILVA, 2000, p. 65).

Na escritura em processo, os autores iniciam sua escrita sem saber para onde ela os levará, pois eles se deixam levar pela mão que delinea os traços sobre o papel, às cegas. Ítalo Svevo declarou ser adepto dessa maneira de escrever e afirmava que:

Tenho o hábito de todos aqueles que são inaptos à reflexão: consigo fazer isso somente com a pena na mão. (GRESILLON, 2007, p.143)

Entretanto, depoimentos como o de Agota Kristof elucidam que não existe uma única ou duas formas de escrever e sim todas, organizadas em diferentes momentos:

Escrevo à mão sem prever nada, sem tema em vista. Caminhando, lendo, fazendo limpeza, às compras, penso em histórias, em diálogos e escrevo. Não sei o que virá depois, ou antes, porque isso nunca me ocorre na ordem. Em seguida, bato à

máquina, retomo, jogo fora, recomeço, faço uma espécie de montagem. E isso demora. (GRÉSILLON, 2007, p.143)

Kristof une os dois processos, aproveitando o que cada um deles poderá auxiliá-la ao longo de sua escritura. Neste trabalho, veremos o processo de escrita do autor Altair Martins e de que maneira os manuscritos revelam de *desamparo* seu modo de escrever.

2 JUNTANDO TIJOLOS

2.1. De Merzbau ao *desamparo*: dos rascunhos ao prototexto

Conforme vimos até o momento, o trabalho do geneticista consiste na observação da “tecitura” do texto artístico produzido por um determinado autor ao longo de seu processo de escrita. Dessa forma, tomamos todos os documentos que registrem esse percurso. Jean Bellemin-Noël nos diz que o manuscrito é “um conjunto de suportes materiais portadores de textos que são fixados-reproduzidos pelo conservador responsável, a fim de garantir a autenticidade de um escrito e convertê-lo em objeto de um culto”; para ele, os rascunhos são “o conjunto dos documentos que serviram à redação de uma obra, transcritos/apresentados por um historiador da literatura, com o propósito de reconstituir a pré-história dessa realização, tanto sob o aspecto formal quanto sob o aspecto dos conteúdos”; já o prototexto é “uma certa reconstrução dos antecedentes de um texto, estabelecida pelo crítico com o auxílio de um método específico, destinada a ser objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo” (BELLEMIN-NOËL, *apud*, SILVA, 2000, p. 61-62).

A partir disso, temos conhecimento dos materiais que integram os “documentos de redação”, ou seja:

[...] conjunto de escritos que antecedem a publicação da obra e apresentam valor histórico diferenciado. O manuscrito possui valor testamental e caráter único, pois é a prova de um grande êxito; os rascunhos, ao contrário, apresentam valor muito mais testemunhal do que testamental, porque testemunham um trabalho, a passagem da imperfeição à perfeição. Já o prototexto é uma criação do crítico, é organizado e estabelecido por ele. (SILVA, 2000, p. 62)

Para a constituição de um prototexto, aquele organizado pelo crítico, primeiramente é preciso ter acesso aos documentos de processo do autor selecionado para o estudo de gênese. Nem sempre chegar a esse material é fácil, haja vista que alguns manuscritos, rascunhos

fazem parte da produção de autores consagrados, o que tornou seus resquícios de escrita um verdadeiro tesouro histórico-cultural. Portanto, os institutos responsáveis pela preservação desses manuscritos devem garantir seu bom-estado ao longo do tempo, limitando seu acesso e, com isso, podendo dificultar o trabalho dos geneticistas.

Passada a etapa da escolha do autor e da certeza de manusear seus manuscritos, cabe ao geneticista coletar e classificar os documentos genéticos. Através da codicologia moderna que nos permite a descrição material e a análise dos papéis e ferramentas de escrita, iniciamos a fase de leitura dos documentos. Esse ato de ler consiste, num primeiro momento, numa percepção global dos fólhos; no segundo, na decifração linear tanto no figural quanto no escritural.

Podemos encontrar duas grandes categorias de manuscritos: aqueles que apresentam esquemas, planos, listas ou quadros (denominados tabulares-conceituais); e aqueles que apresentam redações mais ou menos contínuas (denominados lineares-textuais). Como estamos tratando, neste trabalho, do processo criativo que resulta numa obra, não podemos afirmar que essas categorias sejam restritivas num o processo livre de escritura. Por vezes, encontramos os dois tipos de manuscritos no trabalho do mesmo autor, dependendo da natureza do dossiê, teremos uma única ou diversas categorias de documentos.

Assim, quando estamos diante de um amontoado de fólhos, precisamos de referências para organizá-los. Ao lê-los de maneira global, torna-se possível a tradução de vestígios gráfico-espaciais em indícios genético-temporais. No entanto, essa é uma árdua tarefa e o crítico precisa saber explorar todos os traços presentes nos dados escritos: grafemáticos, lexical, sintático, semântico, enunciativo, textual, recorrendo para saberes enciclopédicos, biográficos ou mesmo processos cognitivos a fim de esclarecer os caminhos durante o processo de escritura.

Para Bellemin-Noël, a maneira como os rascunhos serão exibidos tem a intenção de fixar as “unidades redacionais”:

Os agrupamentos de frases, mais raramente de palavras, que ocupam espaço definido nos fólhos do manuscrito, isto é, que se evidenciam por traços horizontais (caso mais freqüente), por um espaço em branco não funcional (não interestrófico, por exemplo), por uma localização especial (por exemplo, um fragmento redigido em linhas paralelas e invertidas no pé da página ou transversalmente na margem), pelo uso eventual de diferentes instrumentos de escrita (caneta em seguida ao lápis grafite, ou tinta preta depois da azul), segmentos de texto, enfim, que foram redigidos num único impulso ou durante uma mesma sessão de trabalho. (BELLEMIN-NOËL, *apud* SILVA, 2000, p. 62).

Essa organização é importante, pois os rascunhos, geralmente, encontram-se desordenados e assistemáticos durante a “*opera in fieri*”, e através dessas unidades redacionais conseguem identificar as camadas de escritura do texto e restabelecer, portanto, a sua cronologia.

Além dessa sistematização cronológica, os rascunhos nos permitem encontrar ainda quatro tipos de informações paralelas ao conteúdo do texto literário:

- 1) informações extratextuais – elementos que não têm nenhuma relação com a produção de enunciados literários; 2) indicações de inscrição – indícios de uma maneira de redigir; 3) comentários relativos ao texto – observações sobre a própria maneira de escrever; 4) notas de regência - observação metatextual, juízo imperativo do escritor sobre o escrito. (SILVA, 2000, p. 63)

Cabe ao crítico analisar e escolher as informações relevantes que auxiliem no esclarecimento do processo de criação. É importante destacar que as notas de regência devem permanecer como parte do rascunho textual, afinal são manifestações concretas das escolhas do autor.

A partir desse aparato documental, o geneticista deve iniciar a delimitação de seu prototexto, visando, igualmente, ao instrumental teórico de análise. Dessa forma, o prototexto é criado pelo crítico, considerando desde o primeiro pensamento referente à obra até o livro finalizado, atravessando esboços, rascunhos, projetos. É necessário salientarmos que ele “não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz” (BELLEMIN-NOËL, *apud* SILVA, 2000, p. 62), ou seja, só tem valor a partir da seleção do pesquisador; com a finalidade de revelar os vestígios deixados pelo escritor.

2.2 Os Tijolos em *desamparo*

A escritura d’*A Parede no Escuro* resultou em vinte e cinco versões até Altair Martins chegar ao texto definitivo. No entanto, para desenvolvermos este trabalho, tivemos acesso às doze primeiras versões, pois as restantes permanecem na editora Record. Apesar dos inúmeros pedidos de retorno delas, tanto por nossa parte quanto pela do autor, não obtivemos resposta.

Durante a composição do romance, Altair Martins teve muito cuidado na manutenção de seus esboços, rascunhos, manuscritos, afinal sua dissertação de mestrado trata da reflexão do processo de sua escrita sob o título de *desamparo: do processo de criação artística ao “esfarelamento” do narrador*. Conforme pudemos constatar observando as

versões integrantes de nosso dossiê genético, a partir da décima, surge a dúvida em relação à mudança do nome do romance, com diversos possíveis títulos na capa daquela versão, e é na versão seguinte à defesa da dissertação de mestrado que *desamparo* torna-se *A Parede no Escuro*.

Para elaborarmos nosso dossiê genético e, por conseguinte, delimitarmos nosso prototexto, tivemos acesso às versões que o autor tinha consigo e que, gentilmente, nos cedeu. As doze versões verificadas estavam em duas caixas-arquivo de papelão que constavam: na primeira - ano 2000 a 2006 *Desamparo* (etapa 1 a 6); na segunda – ano 2008-2007 *Desamparo* ou *A parede no escuro* (etapas 7 a 12). Da primeira à sétima versão, os manuscritos encontravam-se em sacos plásticos; da oitava até a décima primeira encadernados e a última conservada num saco plástico.

No primeiro saco plástico, sob o título de *Merzbau*, nos defrontamos com manuscritos, rascunhos e esboços, na sua maioria escritos a mão. Folhas soltas, de todos os tipos e tamanhos, “*post-its*” indicando notas de regência e folhas soltas com uma espécie de dicionário para os personagens centrais da trama, com o intuito de construir o léxico desses. Esses rascunhos apresentaram os mais diversos tipos de ferramentas: escritos com caneta esferográfica azul e preta, lápis grafite e, em alguns casos, datiloscritos de computador com alterações e acréscimos manuscritos pelo autor. Nessa primeira etapa denominada assim pelo escritor, observamos o surgimento do cerne do romance, apesar das inúmeras alterações feitas ao longo das outras versões, é ali, naqueles esboços, que pudemos encontrar a essência da escrita desenvolvida posteriormente.

As versões seguintes apresentam, na sua maioria, os datiloscritos de computador, reescrituras feitas a lápis grafite e caneta esferográfica azul, com diversas notas de regência em “*post-its*”, folhas soltas em meio aos datiloscritos com acréscimos manuscritos. Isso apenas nas versões conservadas nos sacos plásticos, ou seja, da segunda versão até a sétima. Outro aspecto interessante de apontarmos é que, a partir da terceira versão, encontramos a segunda alteração do título do romance, *desamparo*.

Diante desses documentos, delimitamos o nosso prototexto que, devido ao trabalho que nos propomos desenvolver (uma monografia de final de curso), consiste na análise de quatro versões. O fólio selecionado da primeira versão está presente em meio aos rascunhos manuscritos, desordenados e colocados num saco plástico com as seguintes informações numa etiqueta frontal: *Desamparo* (etapa 1), manuscritos esparsos + rascunhos e esboços, sob o título *MERZBAU*. O fólio correspondente da primeira versão é uma folha de caderno

pautada, 20 x 27,5 cm, escrita na frente e no verso, com duas tonalidades de caneta esferográfica azul. A primeira escritura, conforme nossa observação, ocorrera com a tonalidade de caneta azul mais clara, já que a tonalidade mais escura nos indica ter acontecido após uma leitura desse fólio, resultando em rasuras de reescritura.

A segunda versão selecionada para este trabalho, que integra o primeiro grupo de versões datiloscritas por computador, está presente no saco plástico referente aos manuscritos da “segunda etapa”, também com uma etiqueta em que constam as informações: Desamparo (ainda sob o nome Merzbau) 170 p. [etapa 2], 39 cenas, georgia ref. 9/11, 14 x 21. A organização do autor nos auxiliou na descrição dos dados referentes ao suporte, o tamanho da folha e a fonte utilizada nos manuscritos e presentes na etiqueta frontal. Dessa versão selecionamos os fólios 120, 121 e 122. Nos dois últimos fólios encontramos reescrituras manuscritas a lápis.

A oitava versão já faz parte das versões encadernadas pelo autor e, como as anteriores, nos traz informações na etiqueta frontal escrita com uma caneta esferográfica preta: desamparo (etapa 8, rasurando o 7 anterior), 44 cenas, 227 p., georgia 9, 14 x 21. Utilizamos dois fólios para essa versão, 103 e o 104, também datiloscritos de computador, com reescrituras feitas à mão com uma caneta esferográfica azul.

A nona e última versão nos informa na etiqueta presente na capa do texto encadernado: desamparo (etapa 9), 45 cenas, 229 p., georgia ref. 9. Datiloscritos de computador, os fólios 104 e 105, também apresentam rasuras de reescritura feitas a lápis.

Assim, temos um número de quatro documentos e oito fólios referentes a essas quatro versões que elucidam as escolhas feitas pelo autor do trecho selecionado para análise.

No trabalho genético de transcrição dos manuscritos, optamos pela seguinte convenção, a qual pretende guiar o leitor onde e como se dão as transformações operadas pelo autor, de acordo com os seguintes sinais:

- () = substituição de palavras, frase, trecho ou sinal gráfico;
- # # = eliminação de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico;
- [] = acréscimo de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico;
- @ @ = deslocamento de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico;
- { } = correções;
- /ileg./ = ilegível;
- & & = colchete do manuscrito feito pelo autor;

Conforme veremos no capítulo seguinte, o nosso prototexto pretende desnudar uma pequena parte do processo de escritura d'*A Parede no Escuro*. Juntamos os tijolos do chão, colocando-os lado a lado, buscamos vestígios, marcas da sua construção. Dessa forma, *Merzbau* e *desamparo* ajudaram a constituir sua estrutura, ergueram parte da parede e amparam o nosso olhar diante do escuro.

3 TRANSPONDO A PAREDE

3.1. O Amparo

Altair Martins surgiu no cenário literário no final da década de noventa com o livro de contos *Como se moesse ferro*. Marcado pela força textual, técnica apurada, densidade e organicidade, seu texto apresenta um caráter paradoxal: uma prosa poética cuja temática atinge o âmago do leitor, dilacerando a imagética provocada pela leveza sonora de sua linguagem. De acordo com Luís Antônio de Assis Brasil:

Este autor consegue aquilo que almeja toda a literatura: tornar estranho o cotidiano, raro o que é vulgar, forte o que é pálido, permanente, o efêmero. Este autor, que extrai do nada os motivos de suas narrativas, transformando-as em inquietantes exemplos da fragilidade humana, este autor tem desde já assegurado o seu lugar na história cultural de nosso país.¹

A prosa poética é um recurso utilizado pelos escritores desde o Romantismo, no século XIX, quando estes conquistaram liberdade estética, livrando-se das amarras estruturais normativas das escolas literárias anteriores. José de Alencar é um bom exemplo de escritor que soube com mestria empregar essa técnica inovadora para a época. Martins apropria-se dessa liberdade e insere elementos poéticos no centro de sua prosa, transformando-a em “poesia em prosa”. A ênfase no uso de aliterações, assonâncias e anáforas em sua prosa nos transporta para um universo onírico e opaco presentes na linguagem de *Como se moesse ferro*.

¹ BRASIL, Luiz Antônio de Assis. *Crítica*. Porto Alegre: [s.d.]. Disponível em: <<http://www.qbnet.com.br/altairmartins/critica.htm>> Acesso em: 26 nov. 2009.

O outro aspecto que destacamos de seus contos de estreia é o olhar distinto sobre o mundo que cerca seus narradores e, também, suas personagens: o olhar daquele que observa e vive o mundo do detalhe, do minucioso, do visceral, da “palavra-instante”. A partir desse olhar, inscrevem-se seus outros dois livros de contos: *dentro do olho dentro* (2001) e *Se choverem pássaros* (2002).

Quase dez anos depois de seu livro de estreia, Altair Martins resolveu aventurar-se nas veredas do romance. *A Parede no Escuro*, lançado em 2008, é resultado de um longo processo de escrita finalizada após sete anos de trabalho (2000 – 2008) e foi tema de sua dissertação de mestrado, mostrando suas escolhas temáticas e técnicas feitas durante a escritura do romance.

Inserido no contexto da literatura contemporânea, *A Parede no Escuro* traz um Altair Martins aprimorado em sua linguagem, mais seca do que nos livros anteriores. Evidentemente que as características apontadas anteriormente de seu conto mantêm-se, porém, mais contidas. No entanto, a densidade de seu texto continua dilacerando e, agora, desestruturando o leitor que no romance vê-se desamparado pela falta do efeito proporcionado pelo eufemismo da musicalidade poética. Afinal, segundo Emil Staiger (1975, p. 59) “quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição. Desliza com a corrente da existência”. Dessa maneira, temos neste trabalho de experimentação da linguagem a mestria de seu romance, porque é a partir disso que Altair desenvolve a estrutura do seu romance, o autor (conforme pudemos acompanhar no trabalho desenvolvido em seus manuscritos) resolveu criar um texto onde todos os narradores tomariam a palavra no discurso. Até então essa narração caleidoscópica já havia sido experimentada por Lúcio Cardoso na *Crônica da Casa Assassinada*. Entretanto, Cardoso, quando dá voz a suas personagens, faz isso separando-as por capítulos e mantendo um mesmo tom narrativo, sabemos que é tal personagem quem narra devido ao título do capítulo, introduzindo-nos quem conta a história. Altair na sua empreitada, além de dar a palavra a cada personagem, insere para cada uma delas uma “personalidade léxica”: quando o leitor os “escuta” consegue produzir uma imagética de seu tom de voz, seu próprio modo de falar através de termos referentes à fala de cada uma, criando um léxico ímpar para cada narrador-personagem.

Motivo pelo qual essa linguagem integra a estrutura do livro, pois é através dela que o jogo narrativo acontece. A cada momento as personagens tomam a palavra para si e, quando isso ocorre, o leitor consegue identificar quem narra, amparado por essa “personalidade léxica” presente na fala das personagens. Essa autoria cedida aos personagens ao longo do

romance despertou o interesse por um trabalho que desvelasse as camadas compostas durante o processo de construção desse modo de narrar.

No romance também encontramos um narrador onisciente que desempenha uma função de cinegrafista, pois situa o leitor quando há uma mudança de espaço, e, segundo Friedman, denominamos de narrador onisciente neutro, impessoal. Não obstante, ao longo de nossa pesquisa nos rascunhos e manuscritos, descobrimos que em algumas versões do romance existia um trecho em que ocorria o seguinte fenômeno – um narrador onisciente seletivo transformou-se no decorrer do processo de escritura em narrador-personagem. E foi a partir dessa observação que fizemos o recorte do nosso corpus de trabalho. Conforme veremos adiante, nos propomos analisar as escolhas feitas pelo autor ao longo das versões selecionadas que elucidem essa “transformação”. Para isso, nos ampararemos na teoria do foco narrativo de Norman Friedman e na noção de protonarrador proposta por Gilberto Pinheiro Passos.

3.2. Sobre a Teoria do Foco Narrativo.

A teoria do foco narrativo passa a ser sistemática a partir das discussões incitadas por Henry James e Percy Lubbock entre os séculos XIX e XX. Nos prefácios escritos ao longo de sua obra, com caráter reflexivo a partir de seus livros finalizados, ou seja, escrevia como qualquer teórico e não refletia sobre o seu processo, James sustentava a tese de que deveria haver um ponto de vista único numa narração. Portanto, o narrador deveria ser imperceptível, discreto, passando a sensação ao leitor de que a história narra-se sozinha. Percy Lubbock deteve-se na análise de obras de escritores consagrados pelo cânone como Tolstoi, Flaubert, Dostoievski, Balzac, Dickens e o próprio Henry James, e constatou que a questão fundamental na construção de um romance é a narração. Para esse autor, a arte da ficção (aqueles que narram como se deve narrar) está presente apenas nos textos em que a narrativa mantém-se estável, ou seja, o narrador não faz digressões, intromissões. Ao longo de sua análise Lubbock chega finalmente àquele que determina ser o modelo de arte ficcional: Henry James. Ao longo do caminho, perpassando por outros autores até chegar no seu “mestre” Lubbock, apoiou-se na teoria distintiva entre narrar (*telling*) e mostrar (*showing*); quanto menos o narrador intervir, fizer comentários, digressões, mais ele mostra; este seria o narrador ideal.

Contra esse normativismo estético proposto por Lubbock, alguns escritores reagiram e mostraram-se avessos a essa delimitação narrativa. Para E. M. Forster:

[...] um romancista pode mudar seu ponto de vista, desde que obtenha o resultado esperado. [...] somos mais estúpidos em algumas ocasiões que noutras; podemos penetrar na mente das pessoas, às vezes, mas não sempre, porque o nosso próprio intelecto cansa: e esta descontinuidade empresta, no decorrer do tempo, variedade e colorido às nossas experiências. (FORSTER, 1974, p. 64.)

Afinal, escrever é um ato solitário e cabe a ele decidir a melhor forma de contar sua história. Graças a essa liberdade, surgem autores inventivos cuja literatura nos encanta e surpreende. A partir dessa perspectiva, Edwin Muir propôs uma análise mais descritiva do romance com o intuito de diferenciá-lo através dos enredos que os caracterizam. No livro intitulado *A retórica da ficção*, Wayne Booth resolve encerrar a discussão proposta por Lubbock, afirmando que:

Há inúmeras maneiras de contar uma história e que a escolha desses modos vai depender não de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de realidade, não da necessidade de fazer predominar o método dramático sobre o pictórico, nem das regras gerais que possamos estabelecer de antemão para a narrativa ideal, mas dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear. (CHIAPINI, 1999, p. 11)

Dessa forma, Booth afirmava que a escolha do narrador faz parte da arte da ficção, os efeitos proporcionados por ele podem ser cruciais para o funcionamento do texto literário. O autor, além de demonstrar sua posição contrária à narrativa objetiva e imparcial, ainda destaca a presença/importância do escritor para o desenvolvimento da narração; pois o autor não se oculta, mas se utiliza de máscaras para se esconder, “atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. A partir disso, surge o conceito de autor implícito e, tomando as palavras de Maria Lúcia dal Farra:

[...] Booth, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara, e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido.

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação. (DAL FARRA, 1978, p. 20)

Portanto, o autor implícito corresponde à imagem do autor real criada através da escrita, “ele comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram

indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história”. (CHIAPINI, 1999, p. 19). Essa contribuição teórica de Booth torna-se importante para o trabalho que iremos desenvolver com a figura do protonarrador nos subcapítulos seguintes.

Outros autores como Pouilloy, Lefebvre, Barthes e Todorov analisaram, também, a importância do ponto de vista da narrativa. Mas, por uma questão de tempo, nos deteremos na tipologia proposta por Norman Friedman que será utilizada para analisar as opções narrativas presentes nos manuscritos de Altair Martins.

Para chegar a sua tipologia do narrador, Norman Friedman precisou, primeiramente, levantar questões que deveriam ser respondidas quando o assunto é o narrador:

1) quem conta a história? Trata-se de um narrador em primeira ou em terceira pessoa? De uma personagem em primeira pessoa? Não há ninguém narrando?; 2) de que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta? (por cima, na periferia, no centro, de frente, mudando?); 3) que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor (palavras, pensamentos, percepções, sentimentos, do autor, da personagem, ações, falas do autor, da personagem, ou uma combinação disso tudo?) 4) a que distância ele coloca o leitor da história (próximo, distante, mudando?). (CHIAPINI, 1999, p.25)

Friedman formulou sua tipologia do narrador a fim de responder esses questionamentos e baseou-se nas distinções anteriores, como a feita por Lubbock e outros teóricos. Neste trabalho utilizaremos apenas alguns desses narradores, conforme os caminhos percorridos pelos manuscritos solicitarem.

3.3. Sobre o Protonarrador

A noção do protonarrador é trabalhada por Gilberto Pinheiros Passos em seu artigo intitulado *Em busca do protonarrador, no manuscrito de Heródias de Gustave Flaubert*. Neste artigo, Passos procura caracterizar a figura do protonarrador, elucidando sua dupla função: a voz que comanda a “mise-en-scène” e, ao mesmo tempo, é a voz do prototexto, que orienta o processo do manuscrito. Essa segunda voz caracteriza-se pela possibilidade que o protonarrador tem de voltar atrás, de se “arrepender”, de hesitar, propor, conferir a seu texto o caráter de transitoriedade permanente. De acordo com Passos, a relação entre autor e protonarrador é distinta pelo fato de o protonarrador estar presente na mão do autor, no texto, durante a luta escritural. Dessa forma, podemos afirmar que o autor no momento da escrita se mascara na figura do protonarrador e a função proposta por Wayne Booth do autor implícito aproxima-se devido ao poder divino concedido a ambos. No entanto, o protonarrador é aquele

cujas escolhas são transparentes, fazem parte do texto em estado nascente; já o autor implícito é o que já tomou suas decisões, definiu o que quer mostrar e esconder ao longo de seu texto, ou seja, está ligado ao texto definitivo.

3.4. O Protonarrador em *desamparo*

A intenção de revelar as camadas da narração d'A *Parede no Escuro* inclui a curiosidade sobre o processo de gênese de seus narradores múltiplos. Para isto, constituímos um prototexto que elucidasse os vestígios formadores desta narrativa. Nossa seleção consistiu nos fólios da primeira, da segunda, da oitava e da nona versões. Na primeira, pudemos constatar o princípio do nosso *corpus* de trabalho e, contrapondo com a versão definitiva, percebemos uma mudança no foco narrativo ao longo do processo de escrita. Logo, ficamos instigadas em desvendarmos como se processou tal mudança e que caminhos o autor escolheu para isso. Da segunda versão passamos a analisar a oitava devido às alterações mais marcantes ocorridas nessa versão e na nona a mudança definitiva do foco narrativo. Este, por sua vez, constitui o prototexto que nos propomos observar, reconstituindo o percurso da escrita em *desamparo*.

Os narradores presentes no romance *A parede no escuro* destacam-se pela sua singularidade, afinal possuem marcas expressivas e força na sua palavra. Dessa maneira, trataremos da construção de um dos narradores presentes na obra, reconstruindo seus passos, indo de encontro ao seu surgimento. Para isto, partiremos do estudo feito por Gilberto Pinheiro Passos, no artigo já mencionado, no qual o protonarrador é definido como “a voz que comanda a encenação da narrativa e orienta o processo do manuscrito”. (PASSOS, 1986, p. 245). Essa dupla função concede ao protonarrador a sua própria estruturação como voz narrativa, ao mesmo tempo em que elabora os acontecimentos dela. Portanto, é ele quem seleciona os elementos que devem permanecer, ser retirados, ou acrescentados e rearranjados no processo de escritura. Suas escolhas o caracterizam e conforme o protonarrador presente nos manuscritos de *desamparo* for apresentando esses elementos, ilustraremos ao longo de nossa análise.

3.4.1. Primeiro Tijolo.

O primeiro fólio constituinte do nosso prototexto refere-se à primeira versão de manuscritos d'A *Parede no Escuro*, ainda sob o título de Merzbau. A primeira característica que iremos apresentar do protonarrador é a sua **transparência**, pois graças a ela podemos ver

os momentos em que este decide substituir, acrescentar ou suprimir algum termo, possibilitando a quem analisa o processo de criação, suas intenções textuais. Logo, o protonarrador desvela-se ao longo da escrita e através dele o geneticista conseguirá observar sua construção. Neste fólio, notamos uma escritura em processo e diversas variantes de leitura que trazem consigo a riqueza da rasura e os vestígios marcados pelo protonarrador.

Devido a essa transparência pudemos observar a indecisão do protonarrador já no título da cena presente no fólio da primeira versão: “CENA 28 Choram/ou Ruína”. Essa barra indica um possível segundo título para a cena 28, ou poderia sugerir que ambos serviriam como título. No entanto, na segunda versão há uma mudança de rumo na constituição do trecho selecionado para o *corpus* deste trabalho, pois esse passa a fazer parte do corpo textual, no meio de um capítulo. Assim, é feita a supressão do título de uma versão para outra. Dessa maneira, estamos diante de outra característica do protonarrador – **o retorno ao texto**. Ocorre quando o protonarrador volta ao seu discurso para se corrigir, acrescentar, retirar ou substituir algum termo. Vemos, portanto, o caráter de transitoriedade permanente apresentado pelo protonarrador.

Conforme a transcrição feita desta versão, a figura do protonarrador aparece exercendo suas duas funções simultaneamente: orientar o processo de escritura do texto enquanto seleciona as palavras que melhor se ajustam na escolha narrativa e experimenta o tempo da ação de seu protonarrador. Podemos elucidar as opções feitas no seguinte trecho:

[Havia]Desvi(ou)ado de tudo o que se atravess(ou)ara no caminho e ser(á)ia #agora# [nessa manhã quando nada mais faltava acontecer]. [Não ser(á)ia um portão].

Este pequeno trecho nos ilustra claramente as razões tidas pelo protonarrador para a mudança do tempo da ação na narrativa, pois esse vê a necessidade de acrescentar palavras e expressões que situem a escolha do tempo da escritura. Dessa forma, percebemos o terceiro elemento que caracteriza o protonarrador: **a experimentação**. É através dela que o protonarrador faz uso de vários termos até encontrar o que melhor se enquadra no conjunto da narrativa. Por isso, a supressão do advérbio “*agora*”, ocasionando no acréscimo de “*nessa manhã quando nada mais faltava acontecer*”, pois o protonarrador neste momento está experimentando o tempo verbal que melhor se encaixa na sua intenção narrativa.

Afinal, o imediatismo do advérbio no tempo presente precisou ser excluído do corpo narrativo, por conta da mudança verbal feita pelo protonarrador. Assim que esse decide alterar

o tempo verbal, muda, por conseguinte, o seu ritmo, afinal a “*mise-en-scène*” dessa versão sugere que o jornalista Merzbau hesita chegar à casa de seu pai, que o aguarda. Esse sentimento de demora da personagem, praticamente, obriga o escritor a alterar o tempo presente, ou seja, o tempo do discurso, do ato de narrar para o pretérito, da história:

Atropei alguém, pai, hoje de manhã, o senhor sabe. [E assim] Seria mais fácil pro filho. Não pra (mim) ele.

Dessa maneira, o protonarrador ao mesmo tempo em que seleciona o tempo passado para construção de sua narrativa no momento que dá voz a personagem, utilizando o discurso indireto livre, decide torná-lo parte integrante de sua história temporal, afinal, “o passado como objeto de narração pertence à memória” (Staiger, 1975, p. 55). E é sobre um fato ocorrido naquela manhã, antes de Merzbau estar perto da casa de seu pai, que acontece tal rememoração.

Outro aspecto importante dessa primeira versão é o foco narrativo do protonarrador em terceira pessoa que se constrói. Apoiando-nos na tipologia narrativa proposta por Friedman, temos o que este autor denominou de narrador onisciente seletivo, ou seja, um narrador que perdeu sua onisciência, não é possível identificar o “alguém” que narra:

Merzbau cheg(a)ou à rua onde, de manhã, bem cedo, ([havam] atropela(ram)do um homem) um homem havia sido atropelado(:). (n)Não prestaram socorro. Merzbau evit(a)ou olhar, mas ((sabe que)sempre soube)sabia: a padaria est(á)va fechada e não (é) era pelo feriado. São só mais três casas, três vontades de olhar pra trás, e chegar[ia] à casa de Seu Fojo: um segundo homem abandonado de manhã cedo. [Se nada (mudou)havia mudado na rua desde o /ileg/ crime da manhã,] (São)Seriam só quinze lajes, 14, 13, 12, até o portão. [Depois o pai]

O protonarrador situa o cenário onde se passa a ação: a volta de Merzbau à rua onde algumas horas antes ele havia atropelado e abandonado um homem. Esse retorno da personagem é contra o seu querer, pois se dependesse dele, não estaria ali, novamente. Afinal, alguém poderia reconhecê-lo.

Diferente da onisciência neutra, agora o protonarrador:

Traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido. O que predomina no caso da onisciência seletiva é o estilo indireto livre, enquanto na onisciência neutra o predomínio é o estilo indireto. (CHIAPINI, 1999, p. 47)

Aqui, o protonarrador apresenta sua perspectiva narrativa, ou seja, como conduzirá o seu texto. Através da onisciência seletiva, seu olhar diante dos acontecimentos integrantes da história que está sendo delineada é próximo. Ele situa o cenário da ação, quando retoma o acidente provocado por Merzbau naquela mesma rua mais cedo, revelando como esse fato afetou a personagem. Entretanto, agora, sua preocupação é o segundo homem abandonado na mesma manhã, o protonarrador conduz sua narração elucidando a angústia da personagem de chegar à casa do pai, mostra suas amarras, qualquer elemento serviria de desculpa para não chegar ao seu destino, hesitar:

Por mais que quisesse evitar o que fosse e, ## que fosse pra sempre, não havia mais como. Atropelei alguém, pai, hoje de manhã, o senhor sabe. [E assim] Seria mais fácil pro filho. Não pra (mim) ele.

A hesitação se prolonga, até que Merzbau percebe que está num caminho sem volta: é preciso seguir. Para isso, o protonarrador introduz a voz de sua personagem através do discurso indireto livre. Nesse momento, conhecemos Merzbau, temos acesso a sua palavra que se confunde com a do protonarrador, quando esse substitui na frase “Não para mim” por “Não para ele”. “Mim” neste caso, seria o protonarrador onisciente ou a personagem Merzbau que retomou sua voz? “Contudo, para esclarecer esse “mal entendido”, a figura do protonarrador retorna o texto e neste retorno de sua leitura, substitui o ‘mim’ por ‘ele’, redirecionando o seu foco narrativo. Com isso, vemos uma interferência deste narrador em primeira pessoa em processo de constituição, pois a personagem Merzbau ao longo de seu processo de existência e da formação de sua sintaxe costuma falar consigo e se referir na terceira pessoa, conforme veremos mais adiante:

não h(á)avia mais como, nem para onde ir. De onde v(eio)iera, [havia] deix(ou)ado também uma pessoa abandonada. Merzbau e o pai vão evitar o olho, mas dirão coisas. Estavam precisando. Sempre foi.

No trecho acima, percebemos a onisciência do protonarrador que antecede a cena e demonstra seu domínio completo diante do texto que se constrói e das personagens que está, também, formando ao longo do processo de escritura.

3.4.2. Segundo Título

A segunda versão já se apresenta como um manuscrito de computador. Nela, notamos que a narrativa foi desenvolvida a partir das ideias encontradas nos rascunhos da versão anterior. O autor, dessa forma, reorganizou suas escolhas, modificou sua ferramenta de escrita (o computador) e reescreveu sua nova versão com modificações que aprimoram sua escritura.

O primeiro aspecto relevante que notamos das alterações propostas pelo protonarrador é a do nome da personagem presente na ação. Merzbau, nesse momento torna-se Emanuel:

E Emanuel chegou à rua onde, de manhã, bem cedo, um homem havia sido atropelado por uma camioneta vermelha: não prestaram socorro. Evitou olhar, mas sabia: a padaria estava fechada e não era #pelo# [em razão] do feriado. Mais que tudo, queria ouvir o que a polícia dizia, deduzir com o delegado. Valia ser testemunha e ter visto uma camioneta vermelha.

No entanto, o vestígio semântico do nome dessa personagem mantém-se, afinal Merzbau faz inferência à desestruturação artística proposta por Kurt Schwitters refletindo o caos interno dessa personagem em contraponto com sua “mania” de organização em relação ao mundo que o cerca. Emanuel, agora, encontra-se definitivamente no tempo da história, do pretérito, situado pelo protonarrador que o conduz na rua onde ele havia abandonado um homem mais cedo.

Cabe ressaltar, novamente, o caráter onisciente seletivo desse narrador em processo de escritura. Conforme pudemos observar no trecho acima, ele além de organizar a cena e situar a personagem, acaba escondendo-se na sua onisciência, daquele que tudo sabe e conhece o que, realmente, se passou naquela manhã, para deixar-se levar pelas mentiras tornadas verdades através dos pensamentos de Emanuel: quando o protonarrador afirma que, “um homem havia sido atropelado por uma camioneta vermelha” está corroborando com a verdade da personagem e deixando-se levar por ela, perdendo sua força, diluindo-se. Outro traço que mostra esse protonarrador, digamos, em processo de diluição é o que podemos ilustrar no trecho seguinte:

Seriam mais três casas, apenas três vontades de olhar para trás, e chegaria à casa de Seu Fojo: um segundo homem abandonado de manhã cedo. Pisava já o calçamento feito por seu pai: voltando da padaria, eram quinze lajotas até o portão; vindo do açougue, eram só sete. Cinco lajotas se viesse do meio-fio. Depois o pai.

A marca dessa cena é aquilo que poderia ter sido e ainda não é: caso Emanuel seguisse “seriam mais três casas, três vontades de olhar para trás, e chegaria à casa de Seu Fojo”. O protonarrador na sua onisciência que guia a cena, no entanto, deixa resquícios de sua ambigüidade, novamente, como já vimos na primeira versão. Agora, ele utiliza a terceira pessoa do singular do futuro do pretérito, cuja conjugação é a mesma da primeira pessoa do singular; logo, temos a ilusão de que Emanuel assume a narração, deslocando o foco narrativo, mas não através do discurso indireto livre, como acontece posteriormente. Entretanto, como antes o protonarrador realoca o foco quando nos diz que “Pisava já o calçamento feito por seu pai”. A presença do dêitico “seu” elucida o afastamento do foco narrativo e nos mostra que ainda temos um narrador onisciente, responsável pelo comando da encenação, mas que está perdendo força, diluindo-se em Emanuel.

Em meio a esta “luta escritural”, encontramos a palavra de Emanuel cedida pelo protonarrador onisciente pelo discurso indireto livre:

Por mais que quisesse evitar o que fosse, e que fosse pra sempre, não havia mais como. Atropelei alguém, pai, hoje de manhã, o senhor sabe. Não foi uma camioneta vermelha, foi o meu carro branco, o senhor sabe. E assim seria mais fácil pro filho. Não para Emanuel, o Emanuel-novo que enfim enfrentaria, enfrentará, já irá fazê-lo, irá enfrentar o pai.

De acordo com o excerto acima, a dualidade deste protonarrador onisciente seletivo confunde-se nos pensamentos de Emanuel quase perdendo sua identidade: “*Por mais que quisesse evitar o que fosse, e que fosse pra sempre*”; podemos observar tal dualidade, novamente, devido à pessoa pronominal selecionada pelo protonarrador que serviria tanto numa narração em primeira pessoa quanto em terceira. Além desse aspecto pronominal, a forma como é conduzida a narração também traz essa ilusão pretendida pelo protonarrador, de termos duas pessoas simultaneamente presentes na narração, dois narradores, que serão escolhidos quando sairmos da abstração da mudança e do dinamismo proporcionado por ele.

Quando Emanuel recebe a palavra e manifesta sua própria história do acidente como se estivesse falando com o pai, ele revela que sempre será o menino que comeu formigas por causa de um castigo. Ninguém desconfiaria de suas histórias, suas verdades, nem mesmo a polícia, mas Seu Fojo sempre soube, não há como não saber. Emanuel vê no pai uma figura autoritária, que antevê seus passos, onisciente de sua história. Entretanto, “*ter matado, enfim, tornava um homem capaz de coisas além de si*”; é a partir desse novo homem que se formou pós-acidente, pós-atropelamento, que Emanuel poderia esconder seu crime, pois estava modificado, o Emanuel de antes se entregaria: “*Atropelei alguém, pai, hoje de manhã, o*

senhor sabe. Não foi uma camioneta vermelha, foi o meu carro branco, o senhor sabe". Quando há o retorno do protonarrador para a onisciência, percebemos que sim, é este Emanuel, deixado na rua de manhã cedo, submisso, de cabeça baixa que reconhece a sua história e se coloca nas mãos paternas. Afinal seria mais fácil para ele deixar a responsabilidade para Fojo, fazendo com que exerça sua função de pai que ampara o filho no meio de seu próprio caos.

Cabe ao "Emanuel-novo", presente na ação da narrativa e que seguirá para a casa de Seu Fojo, enfrentá-lo, pois esse passa a ter forças para "bater de frente" com o único homem que sabia que não poderia enganar e não o faz. A partir desse momento, o protonarrador devolve a voz narrativa onisciente e realoca o foco da narração, mostrando que continua presente no discurso do manuscrito: "*E assim seria mais fácil pro filho*", através da escolha de "pro filho", o protonarrador finalmente decide para quem seria mais fácil tal situação, constituindo sua ideia, que pudemos observar a gênese na primeira versão. Portanto, o protonarrador passa da hesitação neste trecho da primeira versão para a **proposição**, outro aspecto que caracteriza os movimentos deste e que busca um meio de colocar uma situação, que passa a articular nas palavras até achar o modo ideal. Conforme pudemos notar, o modo ideal para expressar que seria fácil para o "Emanuel-deixado" só foi solucionado na segunda versão:

Não para Emanuel, o Emanuel-novo que enfim enfrentaria, enfrentará, já irá fazê-lo, irá enfrentar o pai.

Acima, destacamos as escolhas feitas pelo protonarrador a fim de mostrar a mudança ocorrida na personagem Emanuel: a utilização do tempo verbal futuro do pretérito parece remeter ao Emanuel-deixado e como num lapso retorna a sua narração para o Emanuel-novo, do tempo futuro e presente, que "*enfrentará, já irá fazê-lo, irá enfrentar o pai*". Notamos que parece que o protonarrador está convencendo este Emanuel de ser um novo homem, além de tentar convencê-lo de que ele realmente irá transpor o futuro do pretérito, no âmbito da hipótese, e irá para o futuro do presente, chegando à concretude.

3.4.3. Oitavo Título

Roland Barthes, em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, estabelece três distinções: a primeira está no nível das funções, onde encontramos a história ou a fábula e se situam os elementos de caracterização das personagens, atmosfera ou ambiente; a segunda, no

das ações, situando as personagens enquanto agentes. A terceira está no nível da narração que integra os anteriores e enfatiza que “a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira”. (CHIAPINI, 1999, p. 23).

Assim, o caminho traçado ao longo do nosso oitavo tijolo nos remete às palavras de Barthes e, a partir delas, podemos compreender a escolha do protonarrador quando este decide mudar o foco narrativo no seu discurso de um narrador onisciente seletivo para um narrador-protagonista, pois sua distinção apenas através da pessoa verbal torna-se tênue.

Conforme já havíamos apontado anteriormente, o protonarrador vinha deixando vestígios de sua experimentação de mudança do foco narrativo nas duas primeiras versões dos fólhos correspondentes a esse trecho do texto em formação. Até chegar nesta oitava versão, ele passa por um processo de apenas acrescentar ou suprimir vírgulas ou palavras com o caráter da experimentação. No entanto, é nessa versão que o protonarrador percebe que esse narrador onisciente estaria perdendo a sua voz diante dos pensamentos de Emanuel e diluindo-se para que a personagem finalmente assuma a palavra:

Seriam mais três casas, apenas três vontades de olhar para trás, e (Emanuel)eu chegaria à casa de seu Fojo: um segundo homem abandonado de manhã cedo. Voltando da padaria, eram (quinze)⁴⁷ lajotas até o portão; vindo do açougue, eram só (sete)³⁴. (Cinco)⁵ lajotas se viesse do meio-fio. Depois o pai.

Acima, vemos o resultado da experimentação do protonarrador que após fazer um “teste” na mudança do olhar, justamente com os verbos para os quais havia deixado uma lacuna para esse tipo de alteração, acaba substituindo Emanuel, objeto de ação de um narrador onisciente, para assumir a perspectiva da primeira pessoa. Ainda sobre o trecho selecionado, apesar dessa experimentação do foco narrativo comandada pelo protonarrador, percebemos que a mudança de perspectiva do narrador não altera o distanciamento entre pai e filho: “(Emanuel)eu chegaria à casa de seu Fojo”, pois quando o protonarrador não muda *seu Fojo*, para meu pai, por exemplo, sugere afastamento destas duas personagens, afinal Fojo nunca fora pai para Emanuel e sim seu Fojo, como se refere da mesma forma para seu Adorno.

Segundo John Gardner:

A primeira pessoa encerra-nos dentro da mente de um dos personagens prende-nos a uma só espécie de elocução de ponta a ponta, deixando de fora qualquer

possibilidade de penetrar mais fundo na mente dos demais personagens e assim por diante. (GARDNER, 1997, p. 107)

Apesar de essa constatação de Gardner ser verdadeira e poder tornar-se uma problemática para a construção de um romance, a primeira pessoa, sob o olhar de Emanuel, tornou-se resultado de uma fusão natural da terceira pessoa que vinha sendo construída ao longo do processo de escritura:

[Se eu] não tivesse aprendido tanto com os gatos: desviar o olhar duro, não permitir aproximação, desconfiar do carinho e da comida, esperar sobre o telhado a hora certa.

De acordo com o excerto acima, notamos o acréscimo de “[*Se eu*]” para marcar a troca de perspectiva que, mesmo com o resquício do verbo na terceira pessoa verbal, pôde ser aproveitado sem precisar de alteração quanto a sua concordância.

Conforme vimos nas versões anteriores, e corroborando o alerta feito por Barthes, narrar na perspectiva de Emanuel poderia aumentar a tensão daquela cena, pois o conflito gerado pelo atropelamento e o esquecimento do pai naquela manhã tornariam o dilema da personagem mais visível e o texto mais expressivo.

Esse retorno ao texto, portanto, provocado pelo protonarrador, fez com que ele fizesse diversas escolhas na sua releitura. Uma delas foram as alterações feitas no corpo do texto para o encaixe desse novo olhar diante de sua narração. Ao longo desta versão, encontramos o maior número de supressões dos fólhos que compõem o nosso prototexto:

#Mas seria nessa manhã nova em que tocava um portão que sempre esteve ali, que seu pai mesmo soldara e pintara de branco, sobre o qual o tempo havia posto mais tinta e mais tinta, e o sol havia mastigado e a ferrugem ferido. Havia desviado de tudo que se atravessava no caminho e seria então. Antes dessa manhã nova, mesmo de costas, sentia-se capaz de descrever cada casa, e enumerar cada jardim, contar os cães, enfileirar os postes, falar das lâmpadas inteiras e quebradas, traçar o retratofalado de cada pessoa da rua e produzir no olho cada portão. Mas desconhecia agora o portão da casa onde (fora)tinha sido criado. Absolutamente as coisas lhe vinham outras e tinha medo. Cheg(ara)ei à rua com a sensação de que nada mais faltava acontecer e então [eu] perceb(ia)ndo que estava para#

A maioria dos acréscimos feitos na segunda versão é suprimida, afinal, cortar todo o trecho que criaria a atmosfera na perspectiva do narrador onisciente seletivo seria necessário, considerando a sua nova intenção textual. Essa atitude do protonarrador resulta de sua reelaboração da escrita, pois o protonarrador propôs a alteração de seu foco narrativo,

acreditando que Emanuel poderia transmitir a angústia e caos interiores através de sua fala desordenada. Por essa razão, seria preciso o retorno ao texto e a seleção do que poderia ainda se aproveitar para continuar seu processo de escritura.

Assim, nos deparamos com diversas rasuras que marcam a exclusão de tais palavras e frases, além de rasuras de acréscimos nos cantos dos fólhos, experimentando a reciclagem daquele material, que, a partir de agora, seriam “resíduos” de escrita. Também observamos neste processo uma nota de regência referente ao ajuste de pontuação do trecho que deveria ser feito como na página 76.

O redirecionamento da “*mise en scène*” estruturado pelo protonarrador dá-se por sua última característica: seu **dinamismo**, pois os movimentos deste ser que articula a escritura como retorno ao processo, para que se possa acrescentar, substituir e retirar elementos, além de remontar o texto, concede-lhe o “caráter de ser em processo permanente”.

3.4.4. Nono Tijolo

Nesta versão, o protonarrador deixa claros os elementos que permaneceram e os que foram suprimidos em relação à versão anterior. O principal e, possivelmente, essencial para a chegada na versão definitiva é a mudança no foco narrativo, o que vinha sendo elemento de experimentação e, por fim, fixa-se, dá voz absoluta a Emanuel que permanecia recuado pelo discurso indireto livre. Agora, em vez do narrador onisciente seletivo, nos defrontamos com um narrador-personagem que é:

[...] personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamento e sentimento. [...] assim a distância entre história e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável. (CHIAPINI, 1999, p. 43-44)

Finalmente, o protonarrador nos apresenta as necessidades para a estruturação do restante do romance (como podemos comprovar na versão definitiva), pois quando encontra ao longo de sua escritura “aquele que se quer narrando”, percebemos a intencionalidade buscada através da voz narrativa escolhida. O narrador-protagonista concede uma perspectiva única, que selecionará o que este quer e não quer mostrar. A construção do olhar de Emanuel, no nosso corpus de trabalho, deriva da “diluição” de uma terceira pessoa que, devido às necessidades do protonarrador, precisou ser sucumbido por uma voz que pedia a palavra, a desejava e a toma.

Entretanto, ainda restam vestígios dessa outra voz verbal, mesmo com a mudança definitiva do foco narrativo, conforme podemos perceber no trecho seguinte:

O senhor sabe. Não foi uma camioneta vermelha, foi o meu carro branco.
#O#[Cujos modelo o]senhor (sabe)reconhece. #E assim fica mais fácil pro filho
diante do pai.#

Acima, observamos que Emanuel está no seu diálogo imaginário com o pai, antecipando o que este falaria no seu instante-daqui-a-pouco. Contudo, quando a personagem retorna ao instante-agora fala como se tivesse tomado uma postura de narrador onisciente, pois Emanuel fala consigo na terceira pessoa: “#E assim fica mais fácil pro filho diante do pai#”. Apesar de este trecho ter sido suprimido pelo protonarrador, sabemos, através de outras cenas que não integram o nosso *corpus* e pela versão definitiva, que esta personagem manteve essa característica, mesmo depois de ter saído dos manuscritos e assumido seu “*status*” como narrador.

Outro aspecto interessante de ressaltarmos são as poucas rasuras encontradas ao longo dos fólios correspondentes a esta versão. Ao lê-los, nos parece que o protonarrador chega, por fim, ao texto que desejava, salvo algumas rasuras de ajustes, pois essas suprimem apenas alguns verbos que se repetem no mesmo período como: “*Voltando da padaria, #eram# quarenta e sete lajotas até o portão; vindo do açougue, #eram# só vinte e quatro.*”; ou acrescenta um elemento: “*O pátio do seu Fojo não sendo grande. [Um trapézio.]Mas os gatos sempre encontrando por onde escapar.*”.

Pudemos constatar, portanto, durante a análise desses fólios, que o protonarrador tornou possível a construção de uma narrativa com diversos olhares, o de Emanuel inclusive. Analisando os manuscritos e os apontamentos em *post-it* de algumas notas de regência que conduziram as experimentações do protonarrador, concomitantemente, encontramos no texto outra personagem denominada narrador impessoal. De acordo com a tipologia de Friedman, esse seria um exemplo de narrador-câmera, cujo ponto de vista onisciente capta flashes de um instante a fim de enfatizar sua suposta neutralidade. Nos manuscritos de *desamparo*, o narrador onisciente que consegue “sobreviver” à versão definitiva tem a função de apenas situar o leitor em momentos de transição de uma cena para outra. Assim, vemos que o narrador que outrora fora onisciente seletivo, para chegar até a versão definitiva, transforma-se numa figura ficcional nula em sua impessoalidade.

TIJOLOS EMPILHADOS

No jogo do processo de escritura ficcional, um romance como *desamparo*, que se propõe a dar a palavra narrativa a todas as personagens da ação, acaba fechando os espaços para que um narrador onisciente do tipo tradicional tenha voz na narrativa. É exatamente isto que o protonarrador consegue delinear com seu dinamismo, para atingir o texto ideal. No entanto, é construído paralelamente nesse processo um narrador virtual, distante do texto em estado nascente, mas que estrutura, através da onisciência formada do ponto de encontro desses narradores múltiplos: o leitor.

O olhar analítico proporcionado pela Crítica Genética nos transpõe para uma mudança na perspectiva do fazer literário. Através do acesso aos manuscritos, percebemos que um conto ou um romance são resultado de um árduo trabalho de muitas escrituras e reescrituras. Produzir literatura agrega uma série de reflexões do autor diante de seu texto, resolvendo problemas de escrita, para os quais apenas ele pode encontrar as respostas. Diferente do pensamento mítico do gênio literário que acredita que, em frente à folha em branco, o escritor solucionará no instante-único seu texto, torna-se inverossímil quando o geneticista tem a possibilidade de “invadir” o ateliê do artista e desvendar os mistérios que cercam sua produção.

Trabalhar com os manuscritos de um romance no seu processo de construção reforça e comprova essa ideia. Afinal, sabemos que para Altair Martins chegar a *desamparo* foram escritas onze versões, integrantes de vinte e cinco reescrituras para finalmente o autor colocar seu ponto final: *A Parede no Escuro*.

Através das versões presentes em nosso prototexto, pudemos observar a gênese de um narrador, as alterações ocorridas ao longo do seu processo de formação, os movimentos que na figura do protonarrador nos possibilitaram desnudar sua própria constituição como ser em busca de sua palavra e, concomitantemente, da narração da história que se quer contar. Este “ser ficcional”, inserido no universo do devir literário, torna-se o responsável pelas mudanças que o geneticista irá encontrar. É através dos vestígios, deixados ao longo da escritura do texto literário, que analisamos as transformações ocasionadas pelo desejo de apresentar um narrador que tome a palavra e satisfaça a vontade determinada pelo autor. O detalhe de um artigo suprimido, por exemplo, pode ser essencial para a construção de uma ideia, ser fundamental no valor atribuído ao seu texto, pois a riqueza da literatura encontra-se na sutileza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

DAL FARRA, Maria Lucia. *O narrador ensimesmado: (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

GARDNER, John. *A arte da ficção: orientação para futuros escritores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polemica em torno da ilusão)*. 8. ed. São Paulo: Atica, 1997.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Em busca do protonarrador no manuscrito de Hérodias de Gustave Flaubert*. Anais do I Encontro de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições. São Paulo: FFLCH Universidade de São Paulo, 1986.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaaios*. Porto Alegre: Globo, 1985.

SALES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese em Incidente em Antares*. 1. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

_____. *CRÍTICA GENÉTICA NA ERA DIGITAL: O PROCESSO CONTINUA*. No prelo.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

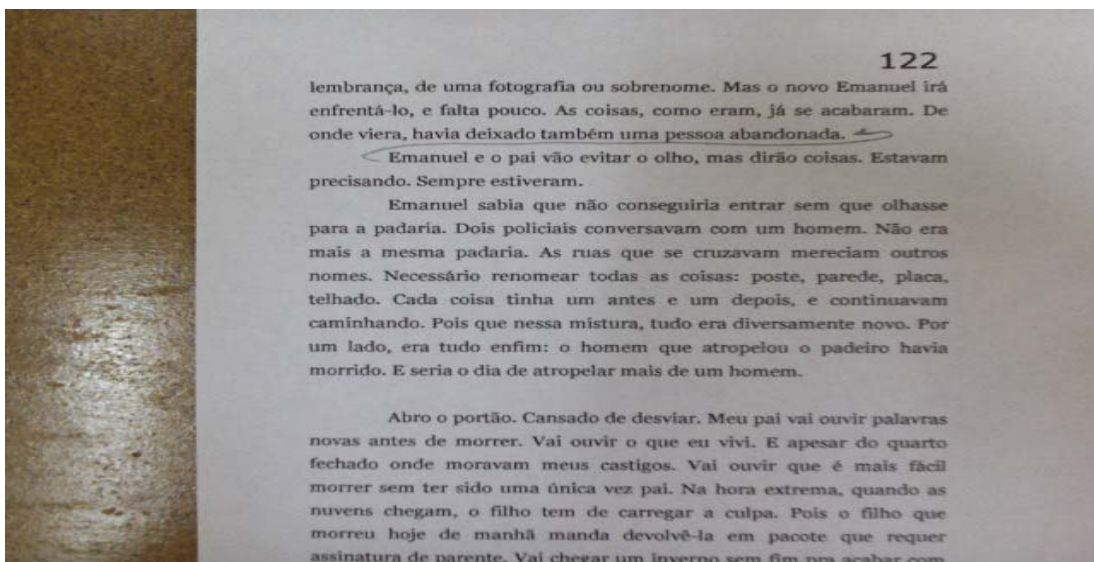
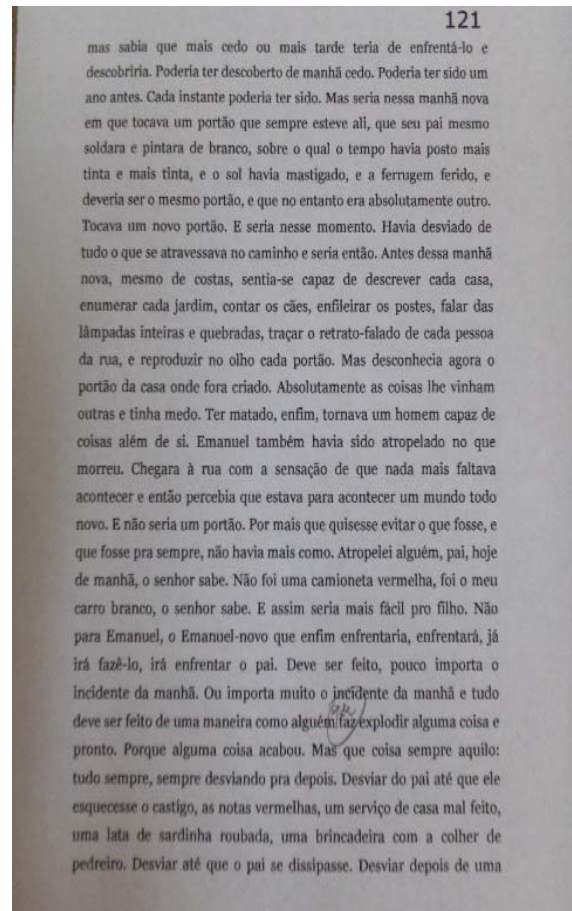
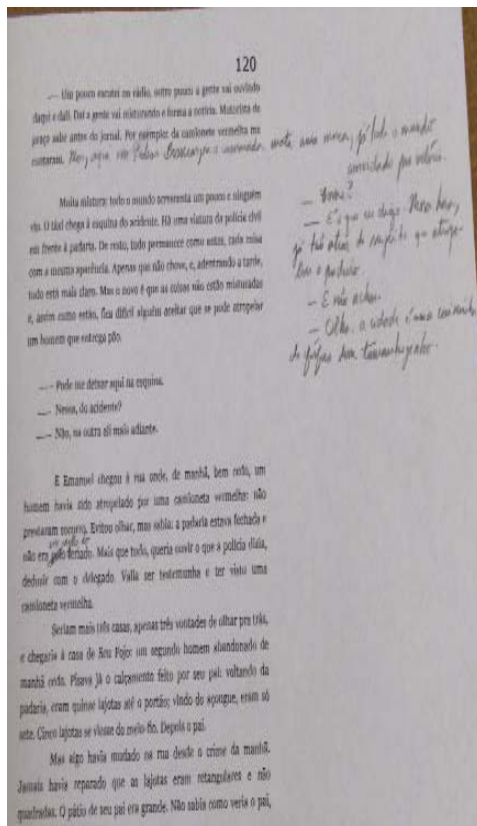
WILLEMART, Philippe. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectivas, 2005.

Sites consultados:

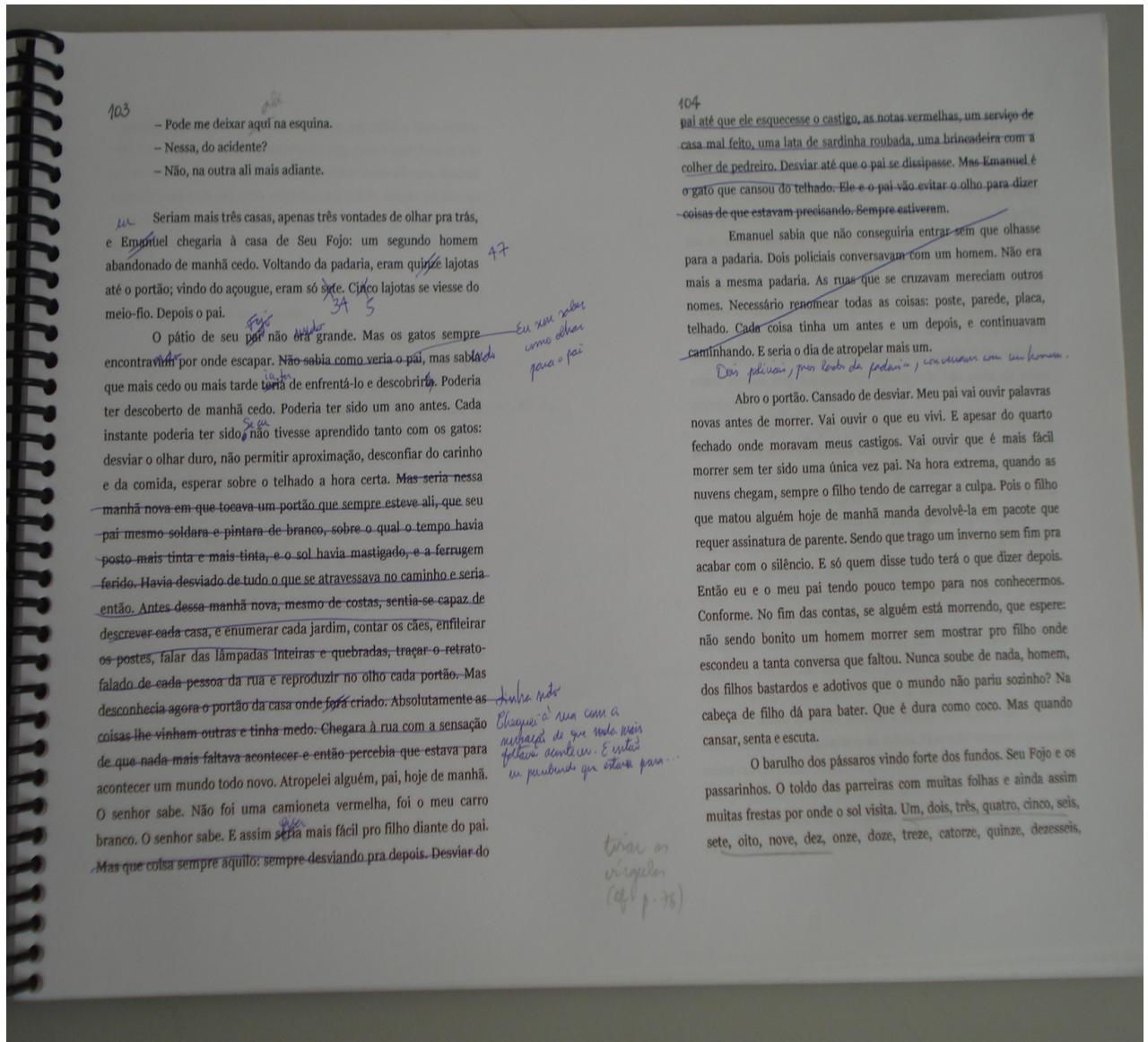
Crítica sobre Altair Martins disponível em:

<<http://www.qbnet.com.br/altairmartins/critica.htm>> Acesso em: 26 nov. 2009.

2ª Versão:



8ª Versão:




9ª Versão:

- Pode me deixar ali na esquina.
- Nessa, do acidente?
- Não, na outra ali mais adiante.

Seriam mais três casas, apenas três vontades de olhar pra trás, e eu chegando à casa de Seu Fojo: um segundo homem abandonado de manhã cedo. Voltando da padaria, ~~eram~~ ^{um trapézio} quarenta e sete lajotas até o portão; vindo do açougue, ~~eram~~ só vinte e quatro. Cinco lajotas se viesse do meio-fio. Depois o pai.

^{que} O pátio do seu Fojo não sendo grande. Mas os gatos sempre encontrando por onde escapar. Eu sem saber ainda como olhar para o pai, mas sabendo que mais cedo ou mais tarde ia ter ~~de~~ ^{de} enfrentá-lo e descobrir. Poderia ter descoberto de manhã cedo. Poderia ter sido um ano antes. ~~Cada instante poderia ter sido.~~ Se eu não tivesse aprendido tanto com os gatos: desviar o olhar duro, não permitir aproximação, ~~desconfiar~~ do carinho e da comida, esperar sobre o telhado a hora

105
certa. Cheguei à rua com uma sensação de que nada mais faltava acontecer. E então eu percebendo que estava para acontecer um mundo todo novo. Atropei alguém, pai, hoje de manhã. O senhor sabe. Não foi uma camioneta vermelha, foi o meu carro branco. ^{O cujo modelo o} senhor sabe. E assim fica mais fácil pro filho diante do pai.

 ^{Abre o} Abro o portão. Cansado de desviar. Meu pai vai ouvir palavras novas antes de morrer. Vai ouvir o que eu vivi. E apesar do quarto fechado onde moravam meus castigos. Vai ouvir que é mais fácil morrer sem ter sido uma única vez pai. Na hora extrema, quando as nuvens chegam, sempre o filho tendo de carregar a culpa. Pois o filho que matou alguém hoje de manhã manda devolvê-la em pacote que requer assinatura de parente. Sendo que trago um inverno sem fim pra acabar com o silêncio. E só quem disse tudo terá o que dizer depois. Então eu e o meu pai tendo pouco tempo para nos conhecermos. ^{Conforme.} No fim das contas, se alguém está morrendo, que espere: não sendo bonito um homem morrer sem mostrar pro filho onde ^{o que faltou.} Nunca soube de nada, homem,

ANEXO II

1ª Versão

CENA 28 Choram/ou Ruína

Merzbau cheg(a)ou à rua onde, de manhã, bem cedo, ([haviam] atropela(ram)do um homem) um homem havia sido atropelado(:). (n)Não prestaram socorro. Merzbau evit(a)ou olhar, mas ((sabe que)sempre soube)sabia: a padaria est(á)va fechada e não (é) era pelo feriado. São só mais três casas, três vontades de olhar pra trás, e chegar[ia] à casa de Seu Fojo: um segundo homem abandonado de manhã cedo. [Se nada (mudou)havia mudado na rua desde o /ileg/ crime da manhã,] (São)Seriam só quinze lajes, 14, 13, 12, até o portão. [Depois o pai] Sabia que mais cedo ou mais tarde teria de enfrentá-lo. Poderia ter sido de manhã cedo. Poderia ter sido um ano antes. Cada instante poderia ter sido. E ser(á)ia #agora!# nessa manhã [Havia]Desvi(ou)ado de tudo o que se atravess(ou)ara no caminho e ser(á)ia #agora# [nessa manhã quando nada mais faltava acontecer]. [Não ser(á)ia um portão]. Por mais que quisesse evitar o que fosse e, #o# que fosse pra sempre, não havia mais como. Atropelei alguém, pai, hoje de manhã, o senhor sabe. [E assim] Seria mais fácil pro filho. Não pra (mim) ele. Mas que coisa sempre aquilo: tudo sempre, sempre desviando pra depois. Desviar do pai, viver desviando, desviar até que ele morr(a)esse, se dissipasse. Desviar depois de uma lembrança, uma fotografia, o sobrenome. Mas falt(a)va pouco. E ser(á)ia [nessa mesma manhã] #agora# , quando sab(e)ia claramente que irá enfrentá-lo (.)e

#&* As mãos toc(am)aram o portão, /ileg./ pesado empurra[ava]. Mas hesit(a)ou &#

não h(á)avia mais como, nem para onde ir. De onde v(eio)iera, [havia] deix(ou)ado também uma pessoa abandonada. Merzbau e o pai vão evitar o olho, mas dirão coisas. Estavam precisando. Sempre foi.

2ª VERSÃO

E Emanuel chegou à rua onde, de manhã, bem cedo, um homem havia sido atropelado por uma camioneta vermelha: não prestaram socorro. Evitou olhar, mas sabia: a padaria estava fechada e não era #pelo# [em razão] do feriado. Mais que tudo, queria ouvir o que a polícia dizia, deduzir com o delegado. Valia ser testemunha e ter visto uma camioneta vermelha.

Seriam mais três casas, apenas três vontades de olhar para trás, e chegaria à casa de Seu Fojo: um segundo homem abandonado de manhã cedo. Pisava já o calçamento feito por seu pai: voltando da padaria, eram quinze lajotas até o portão; vindo do açougue, eram só sete. Cinco lajotas se viesse do meio-fio. Depois o pai.

Mas algo havia mudado na rua desde o crime da manhã. Jamais havia reparado que as lajotas eram retangulares e não quadradas. O pátio de seu pai era grande. Não sabia como veria o pai, mas sabia que mais cedo ou mais tarde teria de enfrentá-lo e descobriria. Poderia ter descoberto de manhã cedo. Poderia ter sido um ano antes. Cada instante poderia ter sido. Mas seria nessa manhã nova em que tocava um portão que sempre esteve ali, que seu pai mesmo soldara e pintara de branco, sobre o qual o tempo havia sido posto mais tinta e mais tinta, e o sol havia mastigado, e ferrugem ferido, e deveria ser o mesmo portão, e que no entanto era absolutamente outro. Tocava um novo portão. E seria nesse momento. Havia desviado de tudo o que se atravessava no caminho e seria então. Antes dessa manhã nova, mesmo de costas, sentia-se capaz de descrever cada casa, enumerar cada jardim, contar os cães, enfileirar os postes, falar das lâmpadas inteiras e quebradas, traçar o retrato-falado de cada pessoa da rua, e reproduzir no olho cada portão. Mas desconhecia agora o portão da casa de onde fora criado. Absolutamente as coisas lhe vinham outras e tinha medo. Ter matado, enfim, tornava um homem capaz de coisas além de si. Emanuel também havia sido atropelado no que morreu. Chegara à rua com a sensação de que nada mais faltava acontecer e então percebia que estava para acontecer um mundo todo novo. E não seria um portão. Por mais que quisesse evitar o que fosse, e que fosse pra sempre, não havia mais como. Atropelei alguém,

pai, hoje de manhã, o senhor sabe. Não foi uma camioneta vermelha, foi o meu carro branco, o senhor sabe. E assim seria mais fácil pro filho. Não para Emanuel, o Emanuel-novo que enfim enfrentaria, enfrentará, já irá fazê-lo, irá enfrentar o pai. Deve ser feito, pouco importa o incidente da manhã. Ou importa muito o acidente da manhã e tudo deve ser feito de uma maneira como alguém [que] faz explodir alguma coisa e pronto. Porque alguma coisa acabou. Mas que coisa sempre aquilo: tudo sempre, sempre desviando pra depois. Desviar do pai até que ele esquecesse o castigo, as notas vermelhas, um serviço de casa mal feito, uma lata de sardinha roubada, uma brincadeira com a colher de pedreiro. Desviar até que o pai se dissipasse. Desviar depois de uma lembrança, de uma fotografia ou sobrenome. Mas o novo Emanuel irá enfrentá-lo, e falta pouco. As coisas, como eram, já se acabaram. De onde viera, havia deixado também uma pessoa abandonada.

@ Emanuel e o pai vão evitar o olho, mas dirão coisas. Estavam precisando. Sempre estiveram.@

Emanuel sabia que não conseguiria entrar sem que olhasse para a padaria. Dois policiais conversavam com um homem. Não era mais a mesma padaria. As ruas que se cruzavam mereciam outros nomes. Necessário renomear todas as coisas: poste, parede, placa, telhado. Cada coisa tinha um antes e um depois, e continuavam caminhando. Pois que nessa mistura, tudo era diversamente novo. Por um lado, era tudo enfim: o homem que atropelou o padeiro havia morrido. E seria o dia de atropelar mais de um homem.

8ª VERSÃO.

Seriam mais três casas, apenas três vontades de olhar para trás, e (Emanuel)eu chegaria à casa de seu Fojo: um segundo homem abandonado de manhã cedo. Voltando da padaria, eram (quinze)⁴⁷ lajotas até o portão; vindo do açougue, eram só (sete)³⁴. (Cinco)⁵ lajotas se viesse do meio-fio. Depois o pai.

O pátio de seu (pai)Fojo não (era) sendo grande. Mas os gatos sempre encontra(vam)ndo por onde escapar. #Não sabia como veria o pai# [Eu sem saber como olhar para o pai], mas sab(ia)endo que mais cedo ou mais tarde (teria) ia ter de enfrentá-lo e descobrir(ia). Poderia ter descoberto de manhã cedo. Poderia ter sido um ano antes. Cada instante poderia ter sido(,)[.] [Se eu] não tivesse aprendido tanto com os gatos: desviar o olhar duro, não permitir aproximação, desconfiar do carinho e da comida, esperar sobre o telhado a hora certa. # Mas seria nessa manhã nova em que tocava um portão que sempre esteve ali, que seu pai mesmo soldara e pintara de branco, sobre o qual o tempo havia posto mais tinta e mais tinta, e o sol havia mastigado e a ferrugem ferido. Havia desviado de tudo que se atravessava no caminho e seria então. Antes dessa manhã nova, mesmo de costas, sentia-se capaz de descrever cada casa, e enumerar cada jardim, contar os cães, enfileirar os postes, falar das lâmpadas inteiras e quebradas, traçar o retrato-falado de cada pessoa da rua e produzir no olho cada portão. Mas desconhecia agora o portão da casa onde (fora)tinha sido criado. Absolutamente as coisas lhe vinham outras e tinha medo. Cheg(ara)ei à rua com a sensação de que nada mais faltava acontecer e então [eu] perceb(ia)ndo que estava para# acontecer um mundo todo novo. Atropelei alguém, pai, hoje de manhã. O senhor sabe. Não foi uma camioneta vermelha, foi o meu carro branco. O senhor sabe. E assim (seria)fica mais fácil pro filho diante do pai. #Mas que coisa sempre aquilo: sempre desviando pra depois. Desviar do pai até que ele esquecesse o castigo, as notas vermelhas, um serviço de casa mal feito, uma lata de sardinha roubada, uma brincadeira com a colher de pedreiro. Desviar até que o pai se dissipasse. Mas Emanuel é o gato que cansou do telhado. Ele e o pai vão evitar o olho para dizer coisas de que estavam precisando. Sempre estiveram.

Emanuel sabia que não conseguiria entrar sem que olhasse a padaria. Dois policiais conversavam com um homem. Não era mais a mesma padaria. As ruas que se cruzavam mereciam outros nomes. Necessário renomear todas as coisas: poste, parede, placa, telhado. Cada coisa tinha um antes e um depois, e continuavam caminhando. E seria o dia de atropelar mais um.#

[Dois policiais, pros lados da padaria conversam com um homem.]

9ª VERSÃO

Seriam mais três casas, apenas três vontades de olhar para trás, e eu chegando à casa de Seu Fojo: um segundo homem abandonado de manhã cedo. Voltando da padaria, #eram# quarenta e sete lajotas até o portão; vindo do açougue, #eram# só vinte e quatro. Cinco lajotas se viesse do meio-fio. Depois o pai.

O pátio do seu Fojo não sendo grande. [Um trapézio.]Mas os gatos sempre encontrando por onde escapar. Eu sem saber ainda como olhar para o pai, mas sabendo que mais cedo ou mais tarde ia ter #de#enfrentá-lo e descobrir. Poderia ter descoberto de manhã cedo. Poderia ter sido um ano antes. #Cada instante poderia ter sido.#Se eu não tivesse aprendido tanto com os gatos: desviar o olhar duro, não permitir aproximação, desconfiar do carinho e da comida, esperar sobre o telhado a hora certa. Cheguei à rua com uma sensação de que nada mais faltava acontecer. E então eu percebendo que estava para acontecer um mundo todo novo. Atropelei alguém, pai, hoje de manhã. O senhor sabe. Não foi uma camioneta vermelha, foi o meu carro branco. #O#[Cujo modelo o]senhor (sabe)reconhece. #E assim fica mais fácil pro filho diante do pai.#