

O GOSTO DA VIDA, DE MARIA JACINTHA: EDIÇÃO CRÍTICA E EXEGESE, A ESCRITA EM MOVIMENTO

Deila Conceição Peres
Universidade Federal Fluminense

We can't know a work directly; it 'lies behind' a text and 'can be transmitted only indirectly. We can know only literary texts, which are imperfect and accessible to us through documents. Since texts for Tanselle are only approximations of the 'ineluctable entity', they are indeterminate, and none of them, including a critical edited text, can be definitive. (Grodén. *Contemporary textual and literary theory*. In: BORNSTEIN. *Representing modernist texts; editing as interpretation*, 269)

(*O gosto da vida: um obscuro objeto de desejo*) Quando os tempos são fortemente marcados por mecanismos de sedução e persuasão, elevados ao grau máximo, pelo direcionamento das sociedades a que se pertence, com regras e demandas regidas pela política de mercado, tem-se, com frequência, perguntado sobre as profundas contradições que cercam os homens ao desempenhar papéis que flutuam em diferentes esferas. Nessa perspectiva, em que o poder hegemônico opera com eficiência, os escritores ficam mais que nunca à mercê ou do mecenato estatal ou de editores que possam circular em contextos em que se respira, se come e se bebe das políticas de uma política: ou se revela e venera, ou se esconde e se mata.

Os jogos, que aí se operam, muitas vezes, inserem as obras sob a rubrica do literário ou do científico ou do político, ou se imbricam de tal forma que não se podem traçar linhas de distinção entre eles.

Importa, então e assim, localizar as zonas obscuras que permeiam a arte (mensagem e estética), o poder (hegemonia) e a língua (emissão, canal, recepção, código e mensagem) na abordagem do autor enquanto sujeito.

Nesse aspecto, falar da arte e do poder e do contexto em que as obras se localizam é tentar buscar as causas e as conseqüências de “verdades coletivas”, delicadamente plantadas e desconstruídas nas narrativas das histórias dos homens. Em tal tecitura, em que o homem vaga em torno de idéias pré-concebidas e centradas no desejo do Outro, cabe ao estudioso, sempre que possível, tirar do limbo do esquecimento um texto que acaba por revelar uma face do seu tempo, de todos os tempos. Dessa necessidade, surge a peça, ainda inédita, em letra de imprensa, encenada em 1937, *O gosto da vida* de Maria Jacinta, pelo viés da escrita, vista em movimento, como um processo de revelação dos bastidores, que nunca se desmancham aos olhos do leitor, quando em gesto automático colhe um livro na estante.

Quando se lida com o livro diuturnamente não se tem o costume de indagar-se da sua origem, da verdade de sua escritura original, das possíveis interferências alheias, nem tão pouco se o texto daquele nominalizado autor foi entregue ao outro na sua inteireza de concepção e feitura. O texto transformado em livro viaja por espaços que o fazem flutuar entre a vida e a morte. Já o texto nunca publicado, condenado que está à sua máscara de ferro de incomunicabilidade, não pode mostrar o seu rosto, não pode ser reconhecido e, pior, não pode fazer com que sua voz se faça ouvir para que a história, contínua e exaustivamente, seja contada, recontada, transformada. O autor se torna o repositário de um objeto morto, apenas um livro, o leitor não sabe da sua história, das injunções sofridas no percurso da sua escrita, tanto de natureza interna, quanto de ordem externa. E é então hora de fazê-lo tornar-se habitável nos reinos das palavras como se nunca houvessem sido ditas. Para tornar o livro um

organismo efetivamente vivo, pulsável, para além do imaginário que lhe dá o leitor, pode-se entrar nas engrenagens da sua feitura.

Assim é, assim foi com Maria Jacintha. Dela ficaram dois manuscritos, quatro datiloscritos, uma versão para radioteatro de *O gosto da vida*, que dialogam na busca da apresentação de um drama que, camaleonicamente, bate o assoalho do teatro com as vozes dos textos que a cada dia assumem feições diferentes. Foi no palco, sob diferentes gestos de entendimento, de vozes alternadas e alternantes que o texto foi de-clamado, pro-clamado, mas para um tantinho de mundo que foi varrido dos tempos sob a maldição do esquecimento, doença atroz que corrói as gentes pobres de espírito e memória. Interpretada por Dulcina de Moraes, Fernanda Montenegro, Walmor Chagas, Jayme Barcellos, alguns também devorados por Cronos, o texto de Maria Jacintha restou em um canto até que alguém, em gesto de regência, começou a delicadamente a passar folha por folha, deixando que surgisse uma voz forte, inovadora, uma devoradora de idéias.

No caso específico de Maria Jacintha, além dos mistérios dos textos, tem-se o entrave do tempo, já que, em apenas uma das versões, a data vem expressa e tudo o mais pode ser simultaneidade fortuita, pode ser a necessidade de confiar as vozes às necessidades do palco, da ênfase imprescindível naquele momento, ou talvez, até mesmo, "adequar" o texto pelo grau de violência nas esferas do poder em que se insere e, ao negar-se "mefisto", que tenta embaçar as emoções, para que simplesmente não morra ...de amor ...ao teatro, mas que morre ao negar-se ser. Maria Jacintha não chegou, entretanto, até onde se estudou até agora, a desafiar ou desafinar com "O gosto da vida" as arrogâncias constituídas, pelo contrário, ao alterar o texto afirmava-lhe as lâminas, para melhor dar conta da fraqueza humana, marcadamente nos personagens masculinos cercados de moralismo, hipocrisia, e bem pouca tolerância.

Teatro feminino? Não quero crer. Teatro de oprimidos, quaisquer que sejam os sexos, cores, religiões, desejos... A sua mulher forte, decidida, desafiadora, angustiada, não representava um sofrimento de uma mulher, seria reduzir em muito a natureza humana das cousas, o sofrimento era regido pelo sentido maior de humanismo. Reduzir as opiniões da personagem Ana Maria à mera discussão "sexista" (gênero, melhor dizendo) seria querer minimizar os anseios de uma humanidade, ocasionalmente, anseios expressos pela garganta de uma mulher.

A sua "mulher" era um alter-ego de outras vozes percorrendo os vazios deixados pelos seres, perdidos dos seus instintos, perdidos os seus instintos, como lembra Calvino, ao longo da negação confinada às idéias de liberdade e por que não lembrar fraternidade e igualdade - que ora soam tal artificialmente - e, por conseqüência, buscar que suas ações se expressem na plenitude da necessidade de uma verdade única, pessoal, intransferível e que incoerentemente, podem, alheias a qualquer vontade, ir ao encontro de um outro que anseie ouvir aqueles gemidos, aqueles gritos, aquelas alegrias que fazem parte da maneira que se queira estar no mundo, da maneira por que se luta para estar com o mundo.

O engajamento inequívoco de Maria Jacintha na história de seu país carrega para todos uma parte das polêmicas vividas durante o Estado Novo, em que se pode observar que as fronteiras dos escritores funcionários públicos impecáveis delineiam a convivência com a violência, com a impunidade, com o obscurantismo e alguns serão, além de funcionários, extraordinários escritores de um tempo, duelando em ser não sendo, ao denunciar as agruras da vida, para suavizar bem o legado. Mas agrada aos nossos ouvidos as vozes discordantes, dissonantes, ácidas, afinal pensamos, não estamos sós! E por ter sido sempre autêntica, é possível que Maria Jacintha tenha amargado um discreto silêncio nessa casta terra fluminense, nessa difusa memória brasileira.

Mas, nessa mesma encantadora terra, cá estão esses e essas lendo, vagarosamente, suas observações, profundas feridas, sobre amor, casamento, igreja, política... tentando quebrar,

que pretensão!, o silêncio que foi imposto a sua obra, pondo em movimento a sua escrita-escritura, que há de ser escrita, partícipio futuro.

(*O sabor de um saber: a Crítica textual*) É em parte desse campo de conhecimento que entra a Crítica Textual, que se propõe, estabelecido o texto de base, a confrontar as várias versões, processar o registro das variantes, o aparato crítico. Quando possível, também, "ler" as variantes, com olhos de um leitor que tenta contextualizar as mudanças, que se operaram nos textos, segundo uma óptica circunstancial, já que não é possível presumir a "intenção" do autor .

Escolhidos os critérios para edição de um texto, pode-se regular, mesmo que de forma precária, uma diretriz para torná-la um modelo único, definitivo ou transitório, levando-se em conta o momento da concepção de textos, inscritos em categorias de produto e/ou processo, por exemplo.

Enquanto produto, as obras permanecem aparentemente imóveis, armazenando uma "intenção autoral" e esperando o desvendar do leitor, que as revestirá de vida, segundo sua bagagem cultural, segundo circunstâncias definidas *a priori* como fazendo parte da história do autor, ou segundo outros critérios socialmente vigentes. O produto ganha o dinamismo de um processo que não é apenas do leitor mas de uma tradição de interpretação de determinado texto.

Enquanto processo, desloca o leitor do conforto da singularidade para a própria complexidade revelada na criação artística, desfazendo a idéia generalizante da obra pronta, seguida pelos ditames da deusa da inspiração.

Quando se fala em "edição definitiva de uma obra", com freqüência escamoteia-se o suor, a insatisfação, a incompletude: "a 'definitive edition' is a mythical chimera and... an editor will always have to employ his or her own judgment." (BORNSTEIN. Op. cit., 10)

Avaliando a obra como um produto que vive na expectativa da descoberta de uma intenção autoral, podem-se delinear áreas de autoritarismo interpretativo, que buscam reduzir o texto a uma verdade que repousaria insondável no desejo de expressão de um autor, melhor, de um escritor. Nessa vertente, o autor se mostraria uno, indivisível, inteiro, sem indagações, divino.

Se, no entanto, cada nova versão implica uma nova intenção, onde fica o autor, onde o escritor?

At best, the writer is a critic of the prevailing power. And the prevailing power in 'free modern societies' is not a government whatever the form, but public opinion: the publisher and the audience toward whom the book is directed. If this is so, the truly liberating critical act is to discover and preserve the intentions of the writer against the appropriating, bowdlerizing efforts of communities of readers to domesticate the intentions to the mere needs and desires of the readers. (GOODHEART. *Censorship and self-censorship in the fiction of D. H. Lawrence*. In: BORNSTEIN. Op.cit., 238)

Nem sempre contudo a obra-produto vem a público conforme a intenção de seu autor. Por isso, muitas vezes, adivinhar-lhe o pensamento pode tornar-se um outro tipo de jogo que provoca interpretações plurais e mutáveis, pois as intervenções sofridas por um texto são de ordem diversa: o palpite do editor, dos leitores fortuitos, da censura do escritor, da censura dos tempos e tantos fatores mais.

Importante, então, definir o padrão de qualidade do produto. Definir o padrão de qualidade de uma obra é definir sua história enquanto processo de criação artística, de sua gênese até as prateleiras das livrarias, das bibliotecas.

[...] the formal curriculum of the university is not only a canon, but also a gateway to a market, for more than anything the canon shapes what is now the principal market for works of poetry and literature, college class sales. Scholars, in effect, were assuming the task of market preparation and advance advertising for the commercial editions to follow. Behind the rhetoric of the “Other”, in others words, scholars were working comfortably within the institution of mainstream publishing. (RAINEY. *Canon, gender, and text*. In: BORNSTEIN. Op. cit., 103)

A edição da obra que torna a intenção autoral sacralizada apresenta como contrapartida a edição voltada para uma leitura aberta, com o registro de variantes, que apontam o movimento de criação. Os dois encaminhamentos podem conduzir a uma leitura sectária e tirana: de um lado pode-se alimentar a idéia de que o autor “prevê” uma interpretação unívoca, de outro lado, a idéia de que o leitor acompanha o processo da criação feita distante e, agora, múltipla.

It has long fashionable to scoff at a respectful view of authorial intention as a pious fetishizing of the text, a needless submission of the reader to authorial tyranny. But publishers and readers may constitute their own tyranny. (GOODHEART. Op. cit., 238)

A preparação de edições garante – quando feita, seguindo critérios perfeitamente estabelecidos e nomeados – ao público a edição de uma obra, que sem dúvida provoca um outro e novo texto, abrindo-se a perspectiva de haver outras “versões” que não somente aquela oferecida como “definitiva”. De tal forma este fenômeno interfere quando se busca determinada edição que, muitas vezes, nomeia-se o autor, a obra e a editora, como forma de credibilidade. Obviamente, o contrário também ocorre. No entanto, o fundamental é que se forme tal comportamento seletivo, à moda de quando se compra algo bem menos complexo, na sua configuração final, como uma TV, por exemplo.

I begin with a confession. I have one of the benighted who ever never took textual criticism seriously. The goal of achieving an impeccable text has a certain aesthetic appeal, but it never seemed to me that the small differences that preoccupied textual scholars seriously affected the matters of interpretation that concerned to me. (GOODHEART. Op. cit., 223)

Se um texto é transmitido sem o acompanhamento minucioso da criação pelo seu autor, a recepção fica comprometida até mesmo na dimensão da obra enquanto produto e muito mais ainda quanto ao acesso ao mecanismo que a concebeu, pela vã possibilidade de reconstituição de um momento – perdido – tornado presente pela simultaneidade de registro de textos que se construíram.

[...] the historical collations and the tables of variants and emendation seek to provide access to as many different reconstruction of the in-process text as possible. (POLK. *Where the comma goes*. In: BORNSTEIN. Op. cit., 246)

Só recentemente houve, entre nós, um sentimento de “perturbação da ordem” demarcada pela tradição de publicação de poemas, por exemplo, de Fernando Pessoa, que com a abertura dos espólios deslumbra o mundo literário com poemas que se configuram na lisura do estabelecimento de textos como belas obras inacabadas, múltiplas, apontando as mãos dos poemas que ainda deslizam, que teimam na construção do nunca construído.

Para se ler os manuscritos de Fernando Pessoa é fundamental ter a ligeireza da leitura das anotações feitas no movimento das páginas no alto, nas laterais, no linear. De todos os cantos as palavras falam e querem existir. Os anos oitenta e noventa, apesar de premiados com primorosas edições de Fernando Pessoa, foram reflexo da tirania da tradição das edições dos anos 40, que ocupam os espaços de leituras que mereceriam o caráter cinemático dos manuscritos, escritos em “frugais” folhas de papel almaço. É no espaço dos “rascunhos” que mais intensamente vivem, convivem na polêmica dos “heterônimos”. São os heterônimos que convivem na polêmica ou algo ou alguém que vive ou convive na polêmica dos heterônimos? Conhecer o processo é desvendar os impasses da língua e “[...] that will tell not the story but the stories of a text.” (BUSH. *Excavating the ideological fault-lines of modernism*. In: BORNSTEIN. Op. cit., 88)

É inegável que tal edição é ideal, o público está habituado à uniformidade textual, discursiva, não ao percurso plural, que desfaz o caráter sagrado do texto que nasce, segundo uma concepção generalizada, pronto, acabado, fruto da inspiração divina.

Only recently have scholars begun to ponder the deeper implications of that edition: the arbitrariness of excluding all but the final published form of a work, the dissolution of the notion of a single author, and the role of social forces in the literal constitution of a text. (BORNSTEIN. Op. cit., 3)

É oportuna a observação que Gabler faz acerca de Ulisses, de Joyce, se se pensar no processo de Fernando Pessoa, que diferentemente não teve seus poemas publicados, em forma de livro, exceto *Mensagem*.

Gabler confidently distinguishes between two states of Joyce: one whom he calls ‘the author’, the bearer of the inspired creative force who conceived Ulysses; the other whom he calls ‘the scribe’, the mere drudge, who, while copying earlier drafts and correcting proofs, misremembered and generally botched the work of the author. The two worked together when Joyce copied earlier drafts: ‘the author composed and revised unceasingly, while ‘the scribe’... was simultaneously prone to inattention and oversight. (MENDELSON. *Two Audens and the claims of history*. In: BORNSTEIN. Op. cit., 168)

No entanto, nem todos os escritores deixam as suas “pistas”, mesmo com as obras publicadas revogam-nas, como se pudesse passar a borracha nos eternos... E, afinal, qual seria o motivo de tanta preocupação para que se apague o que se escrevera? Não seria aquilo que escrevemos fruto de um momento, muitas vezes intenso, por que passamos de modo a traduzir o que se vê, o que se sofre, o que se deseja alterado? Não seria o texto uma forma de intervenção e integração entre os diversos elementos do sistema social que atuam no cotidiano do cidadão?

As relações entre a arte e o poder, através de sua linguagem, podem transmitir ou desvincular um ideário comprometido, diretamente, com a sua experiência política. Toda e qualquer arte tem seu componente ideológico fortemente marcado qualquer que seja o seu

disfarce; no entanto, tal disfarce mais facilmente se desfaz quando se consegue desvendar o processo criativo do escritor, sua gênese, pela análise das versões anteriores (variantes) até a última, que é a única, quase sempre, na mão do leitor. O leitor não tem mecanismos de ver o “dentro” da obra, pois recebe uma massa gráfica que será lida, digerida, segundo sua percepção de mundo, segundo sua própria história. Não tem como materializar o que ficou perdido da leitura das variantes das edições anteriores, ou, quem sabe, a partir do manuscrito.

No centro dessa discussão, situa-se a Crítica Textual que pode, por seu objeto e metodologia, fornecer subsídios para um olhar no interior da escrita (produto), tornada escritura (processo).

A Filologia, por muitos anos, prestou-se à designação da área de conhecimento que lidava com textos em perspectiva ampliada: interpretação e registro dos fatos da língua; estabelecimento de normas e busca da “verdade” da criação literária pelo estudo e/ou fixação de obras; estudo dos textos, para compreensão dos fenômenos da cultura em que se inserem e de que são exemplo.

Por abranger diversas áreas, seu campo de atuação restringe-se à medida que a Lingüística, por exemplo, se constitui em uma ciência, fazendo das línguas naturais seu objeto de estudo. Por sua vez, a Gramática, normativa, cuida da “arte de bem escrever e falar”.

Do percurso inicial, a interpretação e fixação do texto vêm fazer parte do que, contemporaneamente, denomina-se Crítica Textual – voltada para a restauração do texto e sua exegese no circuito da Literatura (autor/texto/leitor).

A Crítica Textual se ocupa de, ao percorrer os diversos produtos de um mesmo processo artístico, escolher um deles que, escoimado, se constitui no texto crítico – livre, portanto, de falhas tipográficas e consoante com a “verdade” do autor. Ao se efetuar a colação de edições, chega-se ao texto-base, a partir do qual emanam todas as demais lições divergentes. Estabelecido o texto-base, fixa-se o texto-crítico, registram-se as variantes e procede-se à constituição do aparato crítico, espaço de definição dos critérios usados e de documentação de todas as questões conflitantes derivadas das diversas lições textuais, quando houver. Trata-se aqui da edição crítica, propriamente.

O presente esforço de transmitir um texto livre das interferências alheias à criação de um determinado autor e sua obra configura a possibilidade real de trabalhar-se com a visão de mundo pretendida pelo autor, ao refletir sua interpretação da realidade ou ao traduzir as vozes de um tempo, de uma gente, de uma terra.

A Crítica Textual busca registrar o percurso seguido pelo autor, ao delinear o texto, tornado objeto de manipulação e desejo de ser, de existir enquanto obra acabada, enquanto forma definitiva.

Justapõem-se, então, as alterações feitas pelo autor, variantes, que apontam a busca da melhor palavra, da melhor feitura antes do vôo ao destinatário. É o autor que comanda o processo da sacralização do seu texto, ao definir o âmbito das alterações pretendidas. Mas tal sacralização dura justo o instante de insatisfação, do sentido do inacabado, do que ainda está por fazer-se. Nessa leitura, pode-se presumir não a existência de um autor, mas, plural, autores.

Ao alterar, por vezes, o próprio núcleo temático da obra, este ganha em feição o traço distintivo de outra palavra, outro dizer – condicionais à pluralidade dos momentos de vivência do escritor.

Os movimentos feitos no instante da escrita – ir, vir; fazer, desfazer; estruturar, desestruturar – passam por um ocultamento na perspectiva do outro/leitor, aprofundando a importância do registro das variantes como forma de o leitor ultrapassar a concretude do produto/texto impresso, olhando – mesmo que através das frestas – o trabalho literário. Eis o mecanismo de o leitor ler em movimento o mundo da pluralidade do autor.

Quando considera o seu texto em “forma definitiva”, o autor pode estar buscando uma garantia de que aquele texto está acabado, reflexo fotometricamente feito de um desejo, em um momento, em circunstâncias definidas e já passadas do seu *fieri*.

Latente, no entanto, fica o desafio. A própria consciência da finitude do processo de criação pode levar o autor a alimentar a sua performance, a alterar sucessivamente sua obra, a produzir mais de um texto sob o mesmo título, em diversos momentos históricos. Aí, freqüentemente o autor mais velho nega o produto de sua juventude, e procura legar à posteridade apenas a versão que julgue sempre colada à sua última face, enquanto um campo de idéias a serem perscrutadas por olhos invasores. Daí ser possível o lacre em diversos momentos, até o lacre final, ataúde dos movimentos que se vão, que se foram.

Testemunha do seu tempo, o autor aspira a permanecer, contesta a sua escrita, busca traduzir as questões em debate, a sua reflexão – única e intransferível. Mas eis que, por mais que acione seu repertório, o paradigma responde aquilo que o sistema lingüístico pode oferecer: “Dizei-me uma só palavra que minha alma será salva!” O seu poema será a sua alma viva no mundo. É preciso saber fazer a escolha, depurar, ampliar, substituir. Percorrer estes caminhos, interpretá-los com olhos de quem é estrangeiro, associá-los às condições das épocas, pesquisar as influências das realidades circundantes e reinterpretá-los a partir do presente são algumas das questões que envolvem o crítico textual.

A fixação do texto, após a análise de um elenco definido, já pressupõe o estabelecimento de um outro texto sob a égide de outra autoria. Assim, ao se lerem várias edições sob um mesmo título, estar-se-ia desvendando uma parcela da gênese da criação artística, para dar origem a outro mistério – o mistério da reinterpretação do fazer poético que, por sua própria conta e risco, concebe como partida a convivência com o múltiplo.

É pela observação dessa própria contundência da instabilidade do verbo ou de sua insistência ou de sua busca de reafirmação que se pode até traçar o perfil de um homem que olha o mundo pela estilização.

Tal estilização, de ordem pessoal ou de ressonância do coletivo, pode vir a significar o traço que marca ou que reflete um tempo, ou sua compreensão das idéias, contradições e, sobretudo, as ligações com os fatos, temas e perspectivas, enquanto objetos de desejo de persuasão.

Quanto mais o autor busca a perfeição para o seu texto, tanto mais pode revelar ao leitor suas interrogações, sua luta com a palavra, com a língua – meio, afinal, único de expressão, transformada em ferramenta que, até no ar, deve representar a força com que se espera alcançar a escultura do verbo.

Ao leitor é facultado seguir ávido os mecanismos lingüísticos, quando acionado e abandonado o paradigma. É nesse restolho que se encontram as delicadezas, as rupturas, o dito, o não dito, o bendito, o maldito, a verborragia, a síntese.

A substituição, a supressão, o acréscimo nunca são inocentes. Pela análise interpretativa das variantes, podem-se avaliar as escolhas feitas como atos de quase última volição, última manifestação de poder, definitiva assinatura.

Revisions are made in order that the machine might work better, might do what it has always done, only more effectively. The mechanic who repairs a jet engine may be sad and lonely, but he does not adjust the whine of the engine to match the pitch of his desolation. (KAPPEL. *Complete with omissions: the text of Marianne Moore's*. In: BORNSTEIN. Op. cit., 131)

Ao escolher uma palavra e não outra, é aquela que se seleciona para lembrar, a primeira que ressoa, que ainda em estado de concepção pode vir a ser. A outra poderá ficar no temp(l)o de Mnemosine, de onde poderá não mais sair.

É desse jogo feito em surdina, nos bastidores da criação, que surge o que na Crítica Textual se denomina texto-base, que tem sido tradicionalmente considerado como aquele último em vida do autor, que tenha sido aprovado por ele. Apenas um critério. Será sempre um corte no tempo do texto para onde converge uma visão definida do sujeito/autor sobre determinada matéria, sob determinadas circunstâncias.

A partir da definição, por parte do estudioso, do texto-base, inicia-se uma discussão de natureza polêmica, complexa: até que ponto o sujeito/autor, ao moldar o seu texto, constrói algo que ultrapassa sua individualidade, para deixar falar, além de sua identidade social? Até que ponto convergem as histórias de sujeitos singulares para a História da sociedade em que se inserem e dentro da qual produziram seus discursos? Até que ponto o autor pode dar vida ao movimento cotidiano vivido por outros sujeitos, de quem às vezes ele se torna porta-voz, altamente comprometido, como aquele que “olha” e aquele que “faz” e aquele que “escreve sobre”?

Problems like these make explicit a question that haunts all literary study: to whom does a text belong? If it belongs to its author, then the fading – model of editing has much to recommend it, and the task of editing is the recovery of the author’s original text as the task of criticism is the recovery of the author’s original meaning. If a text belongs to its readers, then the gothic – tower model is the one to follow: the task of editing is the presentation of the version known to the readers of a work, and the task of criticism is the reinterpretation of a work in the terms most significant to the critic. (MENDELSON. *Two Audens and the claims of History*. In: BORNSTEIN. Op. cit., 162/3)

Ao interpretar-se um conjunto de variantes de um texto-base, é com a noção de plural, em primeiro momento, que se terá de lidar. Um autor plural, elaborador de um produto em construção. Decorrem desta perspectiva as inter-relações com as possibilidades de reflexão sobre o real estilizado do sujeito/autor e mais de um sujeito/leitor, sempre já sob o signo da História.

Nesse contexto, o sujeito/leitor pode pretender transferir para a interpretação das variantes do sujeito/autor – é bom lembrar também que o autor é também seu primeiro leitor – os possíveis canais condutores de uma leitura problematizada no corte ideológico, na estruturação dos elementos lingüísticos com função persuasiva e informativa.

Trata-se, de maneira simplificada, de uma vertente tríplice de produção de fatos, de criação de feitos: o leitor se lança em busca de uma palavra de um autor que, por sua vez, busca um outro leitor no seu imaginário.

O leitor poderá deixar-se envolver na sedução de percorrer os labirintos dos processos de “tradução”, para poder compor ele mesmo (agora feito autor) um percurso que, embora lhe seja próprio, busque traduzir um outro, que aparece no texto ou através deste. O leitor passa a olhar a obra por dentro: um estado latente de fazimento.

A contextualização da análise das ligações (lições?) divergentes – objeto de estudo da Crítica Textual – paga um pesado tributo a tudo o que foi dito. Combinam-se, então, uma parte materialmente definida por critérios prontos (colação, texto-base, texto crítico, registro de variantes) e outra, fundada no próprio imponderável – no sentido de uma prática de resultados – da leitura das variantes que, instaladas em um discurso pretérito, brigam por ocupar um espaço no vir a ser sob a óptica do leitor.

O estudo das variantes feitas por aquele autor pode pressupor o entendimento de um repertório lido sob um ponto de vista que faz emergir os sinais, os vestígios deixados pelo autor – intérprete de uma realidade, porta-voz de um determinado segmento social, catalisador de um anseio factual, reflexo de uma voz coletiva ou ator em papéis cujos sentidos estão sempre em jogo.

Nas complexas relações entre o homem, enquanto sujeito de uma ação política e, portanto, ideológica, com um direcionamento hegemônico e o homem sujeito de um fazer literário, restam perguntas que situam a "pessoa", em diversos ângulos de abordagem, inclusive a pulsão para distinguir os dois objetos de estudos, tentando diferenciá-los no âmbito da própria resolução na escritura.

Dessa bipartição se derivam outras que só contribuem de forma contundente na inserção do "indivíduo" como pertencente a um universo ambivalente mas com um percurso, por vezes, pretendido em plano de ubiqüidade. Na presunção de buscar uma estética que insira o escritor na rubrica da literatura, na presunção de buscar uma isenção que o escritor - agora feito "historiador" - teria, alguns pressupostos podem ser delineados - mesmo que nem sempre pretendidos.

A mensagem se utiliza de um canal de comunicação que procura um leitor lidando com a ficção, mesmo que os fatos e seus personagens sejam sabidamente objetos de vivências cotidianas.

O olhar para o passado se efetiva mas com um distanciamento inevitável, já que a volta ao passado está assinalada apenas pela possibilidade de trabalhar com a síntese que restou, no plano da memória, estritamente direcionada pelos processos de seleção individual daquilo que se queira escolher desse passado. A volta é possível pelo imaginário, segundo uma seleção de narrativa, como um corte feito na escolha da documentação. De qualquer forma, a subjetividade não poderá ser banida, apenas atenuada, pelo grau de convencimento pretendido pelo autor. Assim:

O discurso do sedutor tanto pode consistir em dizer ao outro o que ele gostaria de ouvir, como em dizer exatamente o que ele tem horror de ouvir. O essencial não é que haja uma promessa na linguagem, mas que haja uma promessa de linguagem. (LEYLA PERRONE-MOISÉS. *Flores de escrivainha*. In: Peterson & Bernd. *Confluences littéraires. Brésil - Québec: les bases d'une comparaison*, 16).

Um livro, lido no silêncio dos quartos, das salas, nunca significará um perigo iminente; diferente, se o mesmo texto for recitado, decorado, representado, ouvido ao longo de um país. Se a voz se fizer ouvir pelas eminências pardas da cultura, mais longa será a vida daquela obra de arte. Importante será manter a versão que seduziu, que ficou.

(*As vozes da vida, Maria Jacintha*) E, após tão longa digressão, que se voltem as luzes para as palavras de Maria Jacintha ouvidas ao longo do país, mas fechadas aos olhos no centro do país – nosso "objeto" e nosso sujeito de trabalho e contemplação.

1º ato – 1º quadro

Cena III

Fala 8 AnaMaria – Escute, Clara, e não se escandalize. Eu inicialmente, quero bem ao [m²: do] Carlos. Sinto-me [A/B/C/D: Sinto-me *satisfeita ao seu lado*...mas coisa alguma de forte o *prende* à minha vida] bem quando estou perto dele, preciso de sua companhia, algumas vezes. Mas coisa alguma de forte o torna necessário à muita vida. Ele tem, para mim, o

prestígio da presença. Acho-o atraente: [A/C/D: *(como para escandalizá-lo)*] *Tem uma boca bonita...* uns cabelos que atraem as minhas mãos... (*Para Vera, divertida, indicando Helena*) *Está sucumbida...* (*Transição*) uma boca que solicita a minha boca, uns cabelos que atraem as minhas mãos... Sinto que o faço feliz e tento ser feliz também. Mas ele apenas me dá o consolo de saber que me ama e o prazer (sim, é o termo) o prazer dos momentos. São minha mocidade e a minha ânsia de encontrar alguma coisa que me prendem a ele. Há [B/C/D: *Talvez exista*] entre nós, isto sim, atração física, afinidade...[C/D: *afinidades*] A tal simpatia epidérmica com que escandalizei V. ontem. Beijo-o [A/C/D: *Beijo-o porque o estimo/ ou talvez porque goste* de beijá-lo] porque gosto de beijá-lo, mas não porque o ame. [B: *Mas seremos*] Seremos[A/C/D: *porém*] felizes, não se assuste. Carlos é alguma coisa com que já me habituei, o meu derivativo sentimental... um motivo estético... qualquer coisa [A/B/C/D: *enfim*] que eu absorvo às vezes com delícia, [A/C/D: *mas*] sem desvario... Olhe: (apanha uma rosa e risonhamente, na visível intenção de escandalizar a amiga [A/C/D: *aspira-a*]) assim... Mas depois... nada mais resta [A/C/D: *..._*] da rosa (Desfolha-a um pouco nervosa, agora, como que tocada das próprias palavras que traem um descontentamento íntimo [A/C/D: *interior*] absoluto).

Cena VII

Fala 1 Clara [m²/B/C/D: *Helena*] – AnaMaria, diga-me que não é verdade o que V.[C/D: *_*] [m²: *nos*/C/D: *mê*] disse há pouco. Tenho receio por V. e pelo Carlos.

Fala 2 AnaMaria – Foi brincadeira, Clara [m²/B/C/D :*Helena*]. Você não nos viu agora? Vamos casar, como V. deseja, num dia de muito sol, de muita alegria, com muita música... Não! Com música não, porque não irei à igreja...

Fala 3 Clara[m²/B/C/D: *Helena*] – AnaMaria!

Fala 4 AnaMaria – Apavora-me ser centro de atenções. Casar sob olhares, pense[D: *pensa*] bem nisto, Clara [m²/B/C/D :*Helena*]!... E depois, o vestido de noiva. Que simbolismo idiota... Sentir-me-ia tolhida [m²/B/C/D: *sob essa responsabilidade...*/C/D: *esta*] Não!] assim fantasiada. Não! Sinto muito, menina,[m²/B/C/D: *_*] mas isto não farei. E se eu morrer solteira, aviso-as desde já: [m²/B/: *não abusem da minha imobilidade*. É uma liberdade/B: *_* (tranqüilizadora) /C/D: *não abusem da minha imobilidade*, não me vistam] não me vistam de noiva. É uma liberdade que, mesmo morta, não permitirei tomem comigo [C/D: *permitirei.*] (Tranqüilizadora). Mas isto não me [m²/B/C/D: *_*] impedirá [m²/B/C/D: *que eu seja* feliz com o Carlos] de ser feliz com o Carlos, acalme-se. Casarei discretamente (a Vera, brincando) para tranqüilizar a família. E terei muitos filhos dos quais Você será [m²/B/C/D: *a*] madrinha, se quiser... de todos.

Fala 9 [A/D: *não há*] AnaMaria – Boa noite “alma serena e casta que eu persigo”... Não, que eu persigo, não. Não nos fica bem. Quebre-se o verso mas salve-se a moral: “alma serena e casta que eu [m²/B: *_*] escandalizo...” (terminando, como que para si, somente) com o meu sonho de

amor e de pecado... (transição) Bonitos estes versos, não acha, Vera? (Clara [m²/B: *Helena*] sai)

Cena VIII

Fala 1 Vera – Você inferna demais a Clara. [m²/A/B/C/D: *Helena*] Ela fica apavorada. Não compreende ainda o seu feitio, [m²/A/B/C/D: (*em outro tom*) Ouça aqui, AnaMaria] nem sempre percebe as suas ironias. Ouça aqui, AnaMaria: eu não tenho a ingenuidade de [m²/A/B/C/D: *da Helena*] Clara, mas V. me inquieta. [m²/A/B/C/D: me *preocupa*] Sua instabilidade, sua maneira de tudo ironizar, um [A/C/D: _] certo nervosismo de gestos, tudo isto revela um estado de alma que não é, decerto, causado pela felicidade. Você me achará, talvez indiscreta. Mas ainda há pouco, quando V. procurava escandalizar Clara [m²/A/B/C/D: *Helena*/ A/C/D: *com aquela mentira* sobre] com as suas confidências sobre a atração que sofrem [A/C: que *você sofre* junto] sua boca e suas mãos junto ao Carlos, [A/C/D: Carlos... {seguem-se três falas}: *AnaMaria – Mentira? / Vera – mentira, sim, você sabe.../ AnaMaria – Bem. E daí?*] [A: *Daí*,/C] eu constatava que o que V. dizia conferia com o que observei em V. há 2 [m²/B: *dous* /A/C/D: *dois*] meses. (Movimento de AnaMaria). Sim, AnaMaria: uma noite em que V. esteve com [C/D: *o*] Carlos sob a janela do meu quarto, no terraço, em Teresópolis. Eu os observava. Não por indiscrição [B: *indiscrição*] ou curiosidade, creia. Mas porque acho o amor bonito e acho V. encantadora. Não sei se V. [m²/A/B/C/D:_] sabe que confio muito na feição estética que V. imprime em [m²/A/B/C/D: *a*] tudo. [m²/A/B/C/D: *tudo?...*]

Fala 2 AnaMaria – Veral... [m²/A/B/C/D:_] Você me confunde...

Fala 3 Vera – (continuando) [m²/A/B/C/D:_] Eu acabava de deixar o Fernando, depois de uma situação [A/C/D: *cena*] sentimental mais ou menos romântica em que eu [m²/A/C:_] temia [C/D: *temi*] não ter estado à altura. Você compreende... Casei cedo, enviuvei, estive aqueles anos todos no interior, cuidando de papai doente... Perdi o treino, a técnica [A/B/C/D: *a técnica, o treino*]- enquanto V. ficava aqui (brincalhona) [A/C/D: *brincando*] fazendo a sua cultura. Foi quando dei com vocês dous [A: *dous.../C/D: dois?* /A/C/D: *Posso dizer o termo?* {*seguem-se duas falas*} *AnaMaria – (Alegremente) Pode. Diga tudo. Estou resignada. Vera – Em idílio. AnaMaria – (exagerando) É forte, mas deixa passar. Continue...continue...*] em idílio. Fiquei tentada de [m²/A/B/D: *a*] ver como agiria V. – você que é meu modelo – em situações idênticas. Confesso que gostei de vê-la. Mas quando vocês se beijaram, tive a nítida impressão daquilo que V. [m²/A/B/C/D:_ /m²/B: *me*] nos disse há pouco. Não houve, em V., abandono. Houve procura. Senti que [A/D: *você* procurava qualquer] no seu beijo V. procurava qualquer coisa...

Fala 4 AnaMaria [m²/A/B/C/D: (*cuja fisionomia, a princípio francamente divertida com a dissertação da amiga, se vai pouco a pouco modificando*) – Qualquer coisa que não achei.

Fala 5 Vera - E, no gesto com que [A/C/D: *E na sua atitude, na expressão de suas mãos havia*] suas mãos buscaram a cabeça do Carlos havia a angústia de quem queria alguma [A/C/D: *muita*] coisa da Vida... sem a en-

contrar. Maluquices minhas, pensei depois. Mas V. agora me confirma a observação.

Fala 6 AnaMaria –[A/C/D: *Há, ainda, em mim, procura você diz bem, Vera, E minhas mão não puderam*] Minha boca ainda procura, V. diz bem, Vera. E minhas mãos ainda não puderam fazer o gesto de colher. Lembra-se daqueles versos?...

*os gestos que ficaram palpitando,
nos meus gestos retidos?...*

Como [A/C/D: *às vezes*]os compreendo bem [A: bem!_] nestas vezes![m²/B: *(numa expansão)*]/A/C/D: *(numa expressão)* E não são só os meus gestos exteriores que ficam retidos. É minha alma que procura sair mas que fica presa por qualquer coisa de muito forte que eu não preciso bem, mas que é uma ânsia... uma angústia vaga... uma sensação indefinida de descontentamento... um receio imenso de falhar e um desejo louco de sentir o gosto da Vida... da minha Vida...[m²/A/B/C/D: , Vera]

Fala 7 Vera – Você sofre, AnaMaria...

Fala 8 AnaMaria – (retraindo-se) Não é sofrimento, é tédio. Mas não é grave. [A/C/D: *(Com bom humor, de novo)*] E sabe o que mais, Vera? Isto está ficando trágico; estamos por demais confidenciais. Amanhã você se envergonhará de me ter [C/D: *demonstrado*] mostrado tanto interesse e eu de lhe ter revelado minhas angústias. Vamos evitá-lo, [m²/B: evitar *isso*] mudando de [A/C/D: *o*] assunto. O que há lá por dentro? Titia ainda se está deliciando com o escândalo daquele casal? [m²/B: daqueles *dous?*]/A/C/D: *dois?*]

Cena X

[M²/A/B/C/D: *Túlio se mantém calado à distância*]

Fala 1 AnaMaria – (aproximando-se) Pensando em algum processo de semear?

Fala 2 Túlio – Pensando em colher...

Fala 3 AnaMaria – Ah!...

Fala 4 Túlio – (como que [A/C/D: _] para iniciar a conversa) Que acha a senhorita mais belo: semear ou colher?

Fala 5 AnaMaria – Semear é talvez mais belo. Mas colher é... como direi? É glorioso...

Fala 6 Túlio – O objetivo supremo da Vida: a beleza e a glória. A beleza de semear e a glória de colher. A beleza e a glória...

Fala 7 AnaMaria – E o amor?

Fala 8 Túlio – O amor é, apenas, um complemento da glória e um detalhe da beleza.

Fala 9 AnaMaria –[m²/A/B/C/D: *(entre surpresa e encantada)*] O amor um detalhe, [A/C/D: *detalhe?*_] Dr. Túlio? Um complemento? Não... parte principal de um conjunto que sem ele nunca seria grandioso...

Fala 10 Túlio – A senhorita, pelo que vejo, encara apenas os fenômenos sob o seu aspeto [A/B/C/D: *aspecto*] estético. E disseca muito as expressões. Um detalhe, sim, senhorita. (Condescendendo) [m²/A/B/C/D: *condescendente*] Mas um detalhe que poderia ser tudo... se a humanidade estivesse à altura desse tudo.

Fala 11 AnaMaria – E não está?

Fala 12 Túlio – Não. Mesmo porque o amor... (dominando-se) Ora, o amor!... O amor é uma mentira literária. Existe a atração natural dos sexos, afinidades intelectuais e morais [A/C/D: *afinidades morais e intelectuais*] que unem os homens às mulheres. Convencionou-se chamar-se a isto amor. Que seja amor. Mas neste caso que o amor signifique apenas isto. O resto é romance, é morbidez... Só os fracos o concebem assim desvirtuado. E o que é mais interessante é que estes não estão à altura da mentira que criaram [C/D: *criaram*] – e eis um caso em que o criador [A/C/D: *Criador*/B: *Creador*] fica inferior à criação. [A/C/D: *Criação*/B: *Creação*] E depois, que vulgaridade, que artificialismo... Deram ao amor qualificativos detestáveis: eterno... [m²: *Eterno!.../A/B/CD: Eterno!*] Entendem de fazê-lo assumir responsabilidades sobre humanas. Imagine, senhorita: um sentimento que pela sua própria qualidade de humano é efêmero, em essência, incumbido de acompanhar dous [A/C/D: *dois*] seres até a morte, à força – como se alguma coisa nos fosse possível prometer para amanhã. Demais... (fixando-a) Escandalizo-a?

Fala 13 AnaMaria – Não. Interessa-me. Há talvez verdade [A/C/D: *Há verdade, talvez*] no que o senhor diz. Pelo menos essa impossibilidade de [m²/A/B/C/D: *se*] prometer para o dia seguinte. Isto não tira [A/C/D: *impede*], porém, que mesmo sem [A/B/C/D: *]* nada se prometer, [m²/A/B/C/D: *se prometendo*] tudo se dê [m²/A/BC/D: *...*] para sempre. Está claro que eu não poderia afirmar ser amanhã o que sou hoje. Mas posso sê-lo, [A/C/D: *posso ser...*] nada me obriga a mudar. Se duas criaturas se unem porque são belas, porque são nobres, [m²/A/B/C/D: *porque são nobres, porque são belas*] porque são sãs, porque são inteligentes, porque se completam {*a fala se desmembra*} [m²/B: *Túlio: Ou porque simplesmente se querem./A/C/D: Túlio (rindo) Ou porque simplesmente se querem. A senhorita só dá direito ao amor às pessoas privilegiadas, bonitas ou fortes...*] ou porque simplesmente se querem, e se estas [A/D: *essas*] qualidades subsistem por que não deve [A/B/C/D: *há de*] subsistir o amor? Passo [m²/A/B/C/D: *Passa*] por transformações naturalmente: perde a angústia da dúvida, para atingir a serenidade das cousas adquiridas. Mas não deixa de ser aquilo que queremos. E depois, mesmo dentro dessa sua teoria da efemeridade sentimental, o amor é bonito. Há momentos gloriosos...

Fala 14 Túlio – Decerto. E eu não encaro o amor, senhorita, com leviandade ou com baixeza. Mesmo o amor de um dia, mesmo o impulso de momento (as fraquezas como dizem as pessoas de família) eu as respeito como manifestações legítimas da [m²/B/C/D: *de*] nossa humanidade, como *direito humano*. Apenas não [m²/A/B/C/D: *olho*] encaro o amor romanticamente, não o admito como causa de sofrimentos, não o aceito como prisão, como dever, como cadeia moral. O amor deve ir... até onde for. E onde chegar, chegou. Por que mecanizá-lo, teorizá-lo, dar-lhe regras, fórmulas, fazê-lo seguir um curso estabelecido? Para que prolongá-lo artificialmente? Estabelecemos: amo esta mulher, vou casar, amá-la-ei sempre. E as mulheres fazem o mesmo. Muitas vezes aquilo não é o que se quer, não encerra a realidade das [m²/A/B/C/D: *de*] nossas aspirações. Mas teimamos e fracassamos diante [A/C/D: *diante*] de nós mesmos – porque construímos sobre

bases artificiais. Fazemos como certos pais com os filhos [m²/B: *com o filho*]: “Quero-o [m²/A/D: “Quero *este*] advogado, [m²/A/C/D: *médico, engenheiro*] engenheiro, médico”... E obrigam-no a sê-lo, mesmo que o pequeno queira ser artista ou lavrador.

Fala 15 AnaMaria – Mas se o pequeno quer ser mesmo advogado, médico, engenheiro? (Sorriso de Túlio) Olhe, Dr. Túlio, o senhor me achará talvez [A/B/C/D: *ridícula,*] infantil, mas creio no amor integral. É coisa rara, mas existe. O difícil é consegui-lo, é conseguir a harmonia perfeita, é descobrir-se aquilo que se quer de verdade...

Fala 16 Túlio – (interessado) Já o descobriu, senhorita?

Fala 17 AnaMaria – (um pouco brusca, retraindo-se) Não. (pausa)

Fala 18 Túlio – (fixando-a) [m²/A/D: _] Choquei-a?

Fala 19 AnaMaria– (refazendo-se, sorridente) Absolutamente, Dr. [m²/A/B/D: *doutor*/C: _] Aceito os seus pontos de vista. É isto mesmo... no seu caso. Eu mesma que sei deste amor integral, desta harmonia perfeita, aceitarei, na falta de coisa melhor, esse [m²/A/B/C/D: *este*] outro que nada promete para o dia seguinte que é apenas uma tentativa de interesse para a nossa vida, que realiza simplesmente a nossa necessidade de nos completarmos, que é detalhe, que nos dá a alegria dos momentos, que todos aceitam como o verdadeiro... (com ligeira amargura) mas que é a [A/C/D: *o*] maior chantage [A/C/D: “chantage”] que a Vida faz conosco – porque é enervantemente medíocre.

Fala 20 Túlio [C: *que a esteve olhando como começo de fascínio*]– Adorável [A/C/D: Adorável,] esta expressão...

Certamente, não é este o texto que se quer apresentar, aqui, apenas um pálido exemplo da “dança” das palavras, na busca da melhor regência das vozes que se fizeram ouvir. É como se fora uma cena em que a escritora, personagem de si mesma, de nós mesmos, na sua luta, a mais solitária, na busca de “acordar” dessa letargia que cerca a quem se presenteia com a rotina, com a convicção da imutabilidade das cousas, das emoções.

Referências bibliográficas:

BORNSTEIN, George. *Representing modernist texts; editing as interpretation*. Michigan: University of Michigan Press, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político; a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Littérature comparée, intertexte et anthropphagie*. In:

PETERSON, Michel & BERND, Zilá. *Confluences littéraires. Brésil - Québec: les bases d'une comparaison*. Montréal: Éditions Balzac, 1992.

RIBEIRO, Renato Janine et alli. *A sedução e suas máscaras; ensaios sobre Dom Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética; uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.

SPINA, Segismundo. *Introdução à ecdótica; crítica textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.