

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**O DEVIR LITERÁRIO DE MEMÓRIAS DO ASTUTO DENTISTA, DE  
MOACYR SCLiar**

**Joseane Camargo**

Porto Alegre, janeiro de 2012

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
FACULDADE DE LETRAS**

**JOSEANE CAMARGO**

**O DEVIR LITERÁRIO DE MEMÓRIAS DO ASTUTO DENTISTA, DE  
MOACYR SCLiar**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador(a): Prof. Dr<sup>a</sup>. Marie-Hélène Paret Passos

**Porto Alegre  
2012**

JOSEANE CAMARGO

**O DEVIR LITERÁRIO DE MEMÓRIAS DO ASTUTO DENTISTA, DE  
MOACYR SCLiar**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dra. Marie-Hélène Paret Passos (Orientadora) – PUCRS**

---

**Prof. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva – UFRGS**

---

**Prof. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello – PUCRS**

Porto Alegre, janeiro de 2012

*À minha família*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Silvia Catarina Castanha Camargo e José Cândido Norberto Camargo, por todo carinho e apoio deste mundo ao longo do Mestrado;

Aos meus irmãos, Juliana Camargo, pelas palavras e amizade, e Rogner William Camargo, por ser um fofo e ter o maior coração do mundo;

À minha irmã de coração, Anna Faedrich Martins, pelo incentivo de sempre, pelas risadas, pelas conversas e por ser o meu braço direito, e o esquerdo também;

À ma directrice, Marie-Hélène Paret Passos, pour tous les enseignements, l'accueil, l'amitié, les drôles cafés au Delfos. Merci beaucoup, pour la merveilleuse directive, les réflexions théoriques, l'appui ; et pour mon croissance comme généticienne. Merci, merci, merci;

Às minhas queridas mosqueteiras, Camila Canali Doval e Paloma Esteves Laitano pela amizade, pelas risadas, pelos cafés, pelas Corujinhas e por estarem sempre ao meu lado;

Ao Mestre, Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei, pelos ensinamentos ao longo desta travessia que permanecerão arraigados por todo meu vivimento ∞ ;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS;

Ao DELFOS - Espaço de Documentação e Memória, por ter possibilitado o desenvolvimento desta pesquisa e o acesso ao acervo Moacyr Scliar. Agradeço também aos amigos que conviveram comigo durante esses dois anos,

especialmente, à Raquel Aquino Dias e à Débora Mainardo de Souza Trochinski,

Aos amigos que participaram desse percurso no curso de Mestrado: Altair Teixeira Martins, Ângela Maria Silva, Aline de Mello Soares, Aline Conceição Job da Silva, Cibele Beirith Figueiredo Freitas;

À CAPES, pela bolsa integral de pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela oportunidade oferecida.

*“Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consume  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.”*

*Carlos Drummond de Andrade.*

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de criação literária sob o olhar da Crítica Genética. Assim, a pesquisa desenvolvida nesta dissertação é acerca dos manuscritos da novela Memórias do Astuto Dentista, de Moacyr Scliar. Nossa proposta é de observarmos a gênese desse texto em devir, por meio dos manuscritos dos contos e dos roteiros que integram nosso prototexto. Logo, concatenando os fólios desses documentos redacionais, percebemos que além de ocorrer uma ampliação do primeiro conto para o segundo, há uma segunda ampliação, a partir da reestruturação feita com o aparecimento dos roteiros do texto em estado nascente. Portanto, ocorre uma mudança de gênero textual, do conto para a novela. Para nossa análise, nos amparamos em teóricos da Crítica Genética, como Pierre-Marc de Biasi, Daniel Ferrer, Almuth Grésillon, Anne Herschberg Pierrot, etc, que nos elucidam o entendimento dos movimentos da escritura.

**Palavras-chave:** Crítica Genética, Ampliação, Criação Literária, Moacyr Scliar.

## **ABSTRACT**

This study intends to analyse the literary creation process using the perspective of the Genetic Criticism. The research developed in this dissertation is about the manuscripts of the novel *Memórias do Astuto Dentista*, by Moacyr Scliar. Our proposal is to observe the genesis of the text that is in process of creation, looking to the manuscripts of short stories and scripts that compose our prototext. Thus, concatenating the leaves of these redactional documents, we find that there is a text ampliation from the first short story to the second one. There is a second text ampliation that occurs because of the restructuring made when there were found the scripts of the text in a nascent state. Therefore, there is a change of textual genre, from the short story to the novel. For our analysis, we use theoreticians of genetic criticism such as Pierre-Marc de Biasi, Daniel Ferrer, Almuth Grésillon, Anne Herschberg Pierrot, etc, that elucidate us to understand the writing movements.

**Keywords:** Genetic Criticism, Ampliation, Literary Creation, Moacyr Scliar.

## SUMÁRIO

<b>1 DO PRINCÍPIO .....</b>	<b>12</b>
1.1. Na terceira margem do rio .....	14
1.2. Entre duas margens .....	16
1.3. Entre remos: a Crítica Genética revisitada .....	20
1.4. Os Estudos Genéticos no Brasil.....	21
1.5. Pressupostos Metodológicos .....	21
1.5.1. Objeto de Estudo da Crítica Genética .....	21
1.5.2. O suporte .....	23
1.5.3. As Ferramentas .....	24
1.5.4. O Espaço Gráfico .....	26
1.5.5. A Peculiaridade da Rasura .....	28
1.5.6. Tipologias das Maneiras de Escrever .....	30
<b>2 O LIVRO POR VIR .....</b>	<b>32</b>
2.1. De <i>Prece de um Dentista</i> até <i>Memórias do Astuto Dentista</i> : do acervo ao prototexto	32
2.2. Descrição do Dossiê .....	40
2.2.1. Descrição dos textos completos datiloscritos .....	40
2.2.2. Descrição dos contos datiloscritos .....	42

2.2.3. Descrição dos fólhos esparsos .....	43
2.2.4. Descrição dos roteiros autógrafos .....	46
2.2.5. Fase Pré-Redacional .....	48
2.2.6. Fase Redacional .....	49
2.2.7. Fase Pré-Editorial .....	50
2.3. O prototexto em devir .....	52
<b>3 JORGE E SUAS PRIMEIRAS ESTÓRIAS .....</b>	<b>54</b>
3.1. Prece de um Dentista .....	54
3.2. Memórias de Um Dentista em Ebulição .....	59
3.2.1. Primeira versão .....	59
3.2.2. Memórias de um Dentista em Ebulição: mais do mesmo .....	74
3.3. Análise dos roteiros .....	89
3.3.1. Transcrição Diplomática dos Roteiros .....	92
3.3.1.1. Transcrição Diplomática do Roteiro 1 .....	92
3.3.1.2. Transcrição Diplomática do Roteiro 2 .....	94
3.3.1.3. Transcrição Diplomática do Roteiro 3 .....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>104</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>106</b>

## DO PRINCÍPIO

*De onde ela vem?! De que matéria bruta  
Vem essa luz que sobre as nebulosas  
Cai de incógnitas criptas misteriosas  
Como as estalactites numa gruta?!*

*Vem da psicogenética e alta luta  
Do feixe de moléculas nervosas,  
Que, em desintegrações maravilhosas,  
Delibera, e depois, quer e executa!*

*Vem do encéfalo absconso que a constribe,  
Chega em seguida às cordas do laringe,  
Tísica, tênue, mínima, raquítica ...*

*Quebra a força centrípeta que a amarra,  
Mas, de repente, e quase morta, esbarra  
No mulambo da língua parálitica.*

*Augusto dos Anjos*

Quando tomamos como objeto de estudo um texto literário, fazemos escolhas por diversos aspectos analíticos: um narrador que nos apreende em seu universo narrativo, personagens que nos assombrem e permaneçam latentes em nossa mente, uma estrutura narrativa que nos surpreenda, um recurso estilístico intrigante, etc. Para tal análise, a crítica textual e a teoria da literatura nos fornecem diversos amparos para que um Texto obtenha pontos de luz (ou de cegueira) para disseminar suas diferentes significações produzidas por um determinado autor. Dessa forma, um leitor, um estudioso em literatura ou um crítico literário podem realizar suas leituras por meio do livro publicado, acessível a todos. Assim como as palavras que o autor permitiu dar-lhes acesso.

No entanto, o pesquisador em Crítica Genética transgride os limiares do convencional: encontrar o texto em devir dos rascunhos e manuscritos, experimentações impossíveis de serem vistas ou percebidas nas páginas impressas. O toque do escritor e do *scriptor*<sup>1</sup> revelam-se naquele instante único – o instante da escritura. Adentrar os bastidores do processo de criação. Desvelar as diversas etapas do fazer literário, conhecer os caminhos percorridos, as escolhas efetivas, o que poderia ter sido texto, se inserem na peculiaridade do trabalho de escritura. Não só. Observar a singularidade de cada conto, poema, novela, romance: cada uma dessas criações possui uma característica única que as distinguem ao longo de sua gênese.

Ver o surgimento de um texto literário necessita, antes de tudo, de um conhecimento detalhado do material que fez parte de todo o processo de escritura. Portanto, o princípio da pesquisa em Crítica Genética se dá a partir do acesso do pesquisador ao seu objeto de estudo: o manuscrito.

O interesse pelo fazer literário sempre esteve presente desde o meu<sup>2</sup> ingresso no universo das Letras. Sempre me interessei em tentar descobrir como aqueles autores, que eu tanto admirava, conseguiam escrever de tal forma, a ponto de transformar o meu pensar. Surgia, então, uma vontade de também fazer Literatura, logo, passei a procurar uma resposta por meio de entrevistas, biografias, correspondências publicadas dos autores-mestres. Assim, no meio de uma busca incessante, conheci a pesquisa em Crítica Genética, no final da graduação, e percebi que poderia aliar o desejo particular com o campo profissional. Dessa maneira, a vontade de prosseguir e aprofundar os estudos na área puderam se realizar com meu ingresso no mestrado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul que mantém o Delfos<sup>3</sup> e permite que a Crítica Genética se desenvolva.

Assim, escolhemos trabalhar com os manuscritos de uma novela de Moacyr Scliar, que supomos ser inédita, (pois conforme pudemos verificar em nossa pesquisa nos textos publicados e nos próprios manuscritos de tais textos, o enredo, a trama, a maioria das personagens presentes na novela desenvolvida por Scliar, ainda não foram

---

<sup>1</sup> Escritor e *scriptor*: conceitos desenvolvidos por Philippe Willemart que iremos discutir adiante.

<sup>2</sup> Neste momento utilizarei, excepcionalmente, a primeira pessoa do singular para introduzir de que maneira iniciei meus estudos em Crítica Genética.

<sup>3</sup> O Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, situado no sétimo andar da Biblioteca Central Irmão José Otão da PUCRS, faz parte de umas das diversas instituições no Brasil que abrigam acervos com manuscritos, documentos, correspondências, obras e objetos pessoais de intelectuais do sul do país.

apresentadas ao leitor) intitulada *Memórias do Astuto Dentista*<sup>4</sup>. Esse verdadeiro tesouro veio ao nosso encontro por acaso, quando buscávamos material para uma comunicação no X Congresso da Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética. Trata-se da história de Jorge, um jovem dentista que numa determinada noite resolve fazer um balanço de sua vida, procurando uma resposta para seu fracasso por meio de suas recordações. Da gênese de sua existência no âmbito familiar, até o derradeiro dia que ele encontra o fracasso, num capítulo intitulado: *Naquela Noite*.

Em nosso primeiro capítulo, intitulado *Do Princípio*, faremos um breve histórico sobre o surgimento dos estudos genéticos e seus pressupostos metodológicos. No capítulo seguinte, *O Livro por vir*<sup>5</sup>, apresentaremos a constituição do nosso dossiê genético e do prototexto de trabalho: quais são as versões que o compõem e de que forma estavam disponíveis para os nossos estudos, quais critérios utilizamos para determiná-las. Por fim, o último capítulo, *Jorge e suas primeiras estórias*, mostrará a análise dos manuscritos que constituem nosso prototexto: dois contos (*Prece de um Dentista* – primeira versão - e *Memórias de um Dentista em Ebulição* – segunda e terceira versões) e os roteiros. Dessa forma acompanharemos o percurso da escritura por meio desses manuscritos e veremos os caminhos escolhidos pelo autor ao longo do processo de sua novela: desde o pequeno conto de apenas três fólios até a mudança de gênero textual a partir da formulação dos roteiros que guiarão tal transformação.

Este trabalho, além de ser o primeiro a ser desenvolvido com uma abordagem genética do autor; quer ainda contribuir com a pesquisa em Criação Literária. Mais especificamente em Crítica Genética, bem como ampliar a fortuna crítica sobre o escritor Moacyr Scliar.

### **1.1. Na terceira margem do rio<sup>6</sup>**

A página em branco. Esse é o princípio de qualquer texto literário. É diante dela que o escritor inicia sua criação com o primeiro contato do lápis, da caneta, do dedilhar numa máquina de escrever ou em frente a uma tela de computador. Logo, o

---

<sup>4</sup> É preciso apontarmos nesse momento que o título da novela que trabalhamos nessa dissertação, *Memórias do Astuto Dentista*, é quase inédito. Pois na segunda parte de *Guerra no Bom Fim* podemos encontrar um subtítulo semelhante, juntamente com outros dois subtítulos: *A Guerra no Morro da Velha ou Uma Odisséia Odontológica ou Memórias de um Astuto Dentista*.

<sup>5</sup> Referência ao capítulo *O Livro por vir* (BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.)

<sup>6</sup> Referência ao conto *A terceira margem do Rio* (ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.) e inspirado no capítulo 1 da tese de doutorado de Passos (2008).

pensamento se torna palavra, um roteiro ou um plano ganha texto, o texto rasuras, as rasuras novas páginas que crescem e se tornam versões. Por fim, o ponto final e a publicação. Se o processo de escritura pudesse ser resumido em breves linhas, a pesquisa em Crítica Genética não teria iniciado, crescido e se estabelecido como crítica.

O manuscrito<sup>7</sup> de trabalho dos escritores é um dos objetos de estudos da Crítica Genética<sup>8</sup>. No entanto, não foi a partir do surgimento desse novo olhar nos estudos literários que iniciou o interesse por esse objeto de estudos. A filologia também já se ocupava das análises de manuscritos antigos para o desenvolvimento de seus trabalhos. Apesar de terem o objeto parecido, o objetivo se difere. Conforme nos explica Márcia Ivana de Lima e Silva:

Para a filologia, a variante é fundamentalmente uma falha. É exatamente aí que reside a grande diferença entre a filologia e a crítica genética. Para o geneticista, as variações de um texto demonstram o caminho percorrido pelo autor para chegar ao texto considerado por ele como ideal. Como afirma Jean-Louis Lebrave, “a variante é contudo aclimatada dentro da crítica genética, onde ela continua a ser utilizada para designar o resultado das operações de reescritura que os escritores colocam à mostra”(1992, p. 42). Ou seja, muda o *status* da noção de variante, que passa a representar uma possibilidade e não uma falha. Além disso, o filólogo busca o texto original, o primordial, de acordo com as ideias de busca das origens, enquanto o geneticista se ocupa com o texto final, acabado, dentro da sua dimensão temporal. (SILVA, 2000, p. 34.)

É o interesse por essas variantes que se diferem os estudos filológicos da crítica genética. Afinal, o que torna possível a investigação genética são os rastros deixados pelos escritores, por meio dos indícios de seu processo escritural. De acordo com Marie-Hélène Paret Passos, a rasura é um

[...] fenômeno totalmente negativo para a filologia, por representar um erro na recopagem do manuscrito e que, para a crítica genética, é fundamentalmente positivo por ser revelador do processo de criação e por constituir o elemento indispensável ao processo genético. (PASSOS, 2011, p. 24)

---

<sup>7</sup>As definições apresentadas ao longo deste trabalho foram retiradas do glossário estabelecido por Almuth Grésillon, no seu livro: *Elementos de crítica genética*. Manuscrito: todo o documento escrito à mão; por extensão, nele incluem-se, às vezes, documentos datilografados ou impressos (GRÉSILLON, 2007, p. 332). Proponho ainda uma complementação dessa definição nas palavras de Jean Bellemin-Nöel que dizia que “o manuscrito é, antes, percebido como proveniente *da mão do escrito*”. (BELLEMIN-NÖEL, 1993, p. 130).

<sup>8</sup>A partir da ampliação nos estudos da Crítica Genética houve, também, uma mudança no conceito do seu objeto de estudo, conforme veremos mais adiante.

Conforme veremos no delinear destas páginas, as rasuras presentes em cada fólio motivam o aparecimento de novas versões, e é por meio delas a principal<sup>9</sup> forma de investigação da gênese de um texto; em busca de vestígios, de uma memória de escritura deixada pela rasura ao longo do seu processo.

Entretanto, os críticos não começaram a interessar-se pelos bastidores da criação literária apenas com o advento dos estudos em crítica genética. Pelo contrário, a crítica genética só pode acontecer devido aos trabalhos anteriores desenvolvidos com os manuscritos. Por conta disso, os precursores nos estudos de gênese, apesar de ficarem numa tangente teórica e metodológica do que hoje conhecemos como crítica genética, desenvolveram por meio da crítica textual tradicional diferentes maneiras de observar a *opera in fieri* desse objeto de estudo.

## 1.2. Entre duas margens

Os primeiros estudos de gênese distanciam-se da crítica genética iniciada no final dos anos sessenta, na França, por diversos aspectos. Um dos principais abismos é a falta de metodologia de trabalho com os manuscritos modernos: alguns críticos tinham interesse em buscar rastros de influências nos manuscritos de determinado autor<sup>10</sup>, promovendo, assim, uma crítica das fontes. Outra abordagem comum nesse período era a de avaliar e descrever a estilística dos autores<sup>11</sup>. Sobre esse período, segundo Louis Hay, “os estudos de gênese são remetidos à sua fonte – que os diversos autores encontram entre o fim do século XVIII e a segunda metade do XX – e aos predecessores, cujo número e variedade impressionam” (HAY, 2007, p. 77). Dessa forma, podemos perceber que o interesse pelo trabalho com os manuscritos modernos fazia parte do campo teórico-analítico de alguns críticos, já fascinados pelo desvelamento dos mistérios do ato criador. Porém, esse olhar pelo devir do texto não

---

<sup>9</sup> Willemart faz uma aproximação do universo da criação literária com “ ‘sistemas estruturalmente estáveis, com movimentos complicados, dos quais cada um é exponencialmente instável em si’, o que possibilita a convivência de sistemas instáveis em um sistema global estável. Esta constatação reforça os estudos de crítica genética no sentido novo da palavra, e nos proíbe de separar a correspondência, as marginais, os manuscritos, o texto editado e as sucessivas edições. Todos esses elementos fazem parte de um mesmo sistema, e uns se referem aos outros. A crítica genética percorre todos eles. Os especialistas escolhem uma parte do percurso, mas não podem perder de vista o conjunto.” (WILLEMART, 2009, p. 61). Portanto, os manuscritos são parte de ato de criação, mas não são os únicos meios de investigar sua gênese. A análise dos manuscritos é, assim, uma opção do geneticista.

<sup>10</sup> Pierre-Marc de Biasi. *A Genética dos Textos*, 2010, p. 24.

<sup>11</sup> Idem, p. 24

conseguia encontrar um ponto fixo, um foco. Exemplo disso, conforme nos aponta de Biasi, é uma das primeiras abordagens com os manuscritos modernos que resultou de um equívoco metodológico. Alguns estudiosos achavam que a partir do aprendizado com os manuscritos antigos, seria fácil fazer uma espécie de adaptação metodológica: uma tentativa de transpor os métodos que se aplicavam nos manuscritos antigos para os manuscritos modernos. No entanto, a arborescência e a lógica abarcadas para tal análise, obviamente, não dariam conta desse novo objeto. Conforme acrescenta Passos, “poderíamos dizer que a filologia é arborescente enquanto que a crítica genética é rizomática.”(PASSOS, 2011, p. 24). Afinal, quando nos deparamos com um rascunho, dificilmente encontraremos um texto linear, limpo, sem rasuras. A criação artística muitas vezes se encontra no caos da escritura, organizado por uma lógica interna ao sistema criado pelo escritor ao longo de sua gênese, conforme discorreremos mais adiante. Não há uma hierarquia na sua lógica, pois

À diferença das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes e até estados de não signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Um nem ao múltiplo. Ele não é o Um que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro, ou cinco etc.; Ele não é múltiplo que deriva do Um. O Um não se acrescenta nele (n+1). Não é feito de unidades mas de dimensões, ou melhor de direções movediças. Ele não tem início nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. (DELEUZE, *apud*, PASSOS, 2011, p. 24)

Ainda sobre essa transposição metodológica, de Biasi afirma que alguns vestígios dessas noções equivocadas de gênese permaneceram por algum tempo, mesmo após o surgimento da Crítica Genética:

Ora, não se transplanta impunemente um conceito de um campo histórico e metodológico para outro. Nem a noção de “fonte”, nem a de “variante” era reciclável tal qual; contudo, ambas o foram pagando o preço de uma confusão que muito contribuiu para obscurecer as mentes até um período muito recente. (de BIASI, 2010, p. 26)

Antoine Albalat e Gustave Rudler foram outros estudiosos que se aventuraram no trabalho com os manuscritos no início do século XX. O primeiro publicou, em 1903, suas observações sobre os manuscritos com a finalidade de “ver concretamente o que deles pode ser extraído, em termos de aplicações, para renovar a análise de estilo” (de BIASI, 2010, p. 28). Dessa forma, a sua proposta de análise pode ser percebida pelo título de seu livro: *Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des*

*grand écrivains*<sup>12</sup>; que propunha criar uma gramática da estilística dos escritores por meio de seus manuscritos. De acordo com Phillippe Willemart, Albalat pretendia ensinar aos escritores como deviam escrever<sup>13</sup>.

Já Rudler, duas décadas depois de Albalat, almejava um trabalho mais abrangente, com a finalidade de adentrar a mente criadora por meio dos manuscritos que constituíram a gênese de uma obra. Para isso, segundo o autor, era preciso buscar elementos totalizantes de tal feito. Apesar dele ter percebido o caráter dinâmico dos manuscritos, sua proposta analítica não chega ainda a uma metodologia de crítica genética. Para Rudler, o importante era acumular o máximo de informações sobre determinado texto, seja ela interna ou externa a ele. Outro ponto importante de frisarmos sobre seu trabalho, era sua abordagem com os rascunhos: Rudler atribuía uma característica adjunta a eles, sendo utilizados apenas como critério temporal, para datar as etapas do processo de escritura, logo, não eram considerados elementos esclarecedores da criação. Segundo de Biasi,

[...] o ponto de vista de Rudler parece bastante próximo do da crítica genética. Não é nada disso. Entende-se isso muito rapidamente quando passando para a exposição de seu método, o crítico inglês explica seu caminho: o inventário dos “materiais que formam a obra em questão” compõe-se de “dados sensoriais”, “sentimentos” e “ideias” da obra. [...] Rudler prefigura a abordagem genética, colocando, contudo, no cerne de seu método ambições totalizantes (“a fórmula total do escritor”) e pressupostos psicoempíricos (“dados sensoriais”, “sentimentos”, “ideias”, “fisionomia”) que o levam para um caminho completamente diferente. (de BIASI, 2010, p. 31-32)

Portanto, o objetivo de Rudler não se detinha ao desvelamento do fazer literário por meio de suas camadas deixadas ao longo de suas marcas textuais; e sim, o descobrimento dos mecanismos que constituiriam ou formariam um escritor. Por essa razão, Rudler via a necessidade de abarcar todos esses elementos investigativos que num horizonte ilusório-positivista permitiria uma ampla visualização da formação “total do escritor”.

Apesar de utópico, o desejo de Rudler é inerente àqueles que têm fascinação pela criação artística e que, por conseguinte, têm a curiosidade de conhecer os mecanismos (digamos assim por enquanto) que a motivam, originam. Essa vontade de conhecimento holístico do crítico inglês, também habita o desejo de um geneticista-

<sup>12</sup> *O trabalho de estilo, ensinado pelas correções manuscritas de grandes escritores.* (tradução nossa)

<sup>13</sup> Willemart, Philippe. 2009, p. 56.

leitor: chegar ao ponto matricial, ao princípio de uma ideia. Porém, sabemos que não passa de uma quimera alcançarmos os mecanismos da mente humana por meio de elementos externos de um processo de escritura. Ainda não é possível encontrar vestígios de escolhas que não foram registradas numa rasura, ou então de uma ideia que surgiu em um dado momento e que se perdeu num instante-já. O processo de escritura por meio de uma jornada nas sinapses do cérebro humano ainda não é possível, infelizmente.

Para finalizar essa breve explanação acerca de alguns entusiastas precursores do trabalho com os manuscritos modernos, encontramos os estudos sobre gênese desenvolvidos pelos italianos Giuseppe De Robertis e Gianfranco Contini. Esse 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 *devir* 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)

Não obstante, a *variantística* além de continuar excluindo os primeiros rascunhos que fizeram parte do longo processo de escritura de um determinado texto, apresentava “tendências normativas: o julgamento estético justifica as correções do escritor” (de BIASI, 2010, p. 32).

Conforme pudemos acompanhar, tomando como exemplo apenas alguns nomes de uma extensa lista<sup>14</sup> de estudiosos que tentaram de alguma forma integrar o trabalho com os manuscritos à crítica literária, esses estudos parecem ser uma simples releitura das tradicionais análises da crítica textual. Dessa maneira, uma pergunta pode surgir após termos passado por todas essas abordagens anteriores: o que, afinal, qualifica a Crítica Genética? O que a difere das pesquisas desenvolvidas por seus precursores? Isso é o que poderemos ilustrar com o desenvolvimento deste trabalho.

<sup>14</sup> Ver Louis Hay. *A literatura dos escritores*. p. 77.

Tanto na metodologia, quanto nas questões conceituais, notamos as diferenças a respeito da evolução dos estudos de gênese até hoje. Mesmo quando nos referimos à fundação da Crítica Genética, há uma grande ampliação de seu objeto de estudo, de suas questões terminológicas e conceituais, conforme veremos no próximo ponto a ser discorrido.

### **1.3. Entre remos: a Crítica Genética revisitada**

É no fim da década de sessenta que se iniciam os estudos sob uma perspectiva genética, com a ausência de uma característica que a difere em um primeiro momento da crítica textual: o juízo de valor. Pois é a partir desse princípio da Crítica Genética que se delinea sua metodologia de trabalho com os manuscritos, sem uma finalidade avaliativa, nem qualitativa, diferente do que vimos nas abordagens iniciais. 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, em 1982, 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.

#### **1.4. 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 e Marcel Proust 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 visava organizar, com periodicidade, encontros internacionais. Em 1990, foi criada a revista *Manuscritica* voltada para a divulgação dos estudos em Crítica Genética. Desde 2006, a APML passou a se chamar Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), devido à ampliação da pesquisa da gênese, para além do manuscrito literário.

E foi durante a preparação para uma comunicação no X Congresso da APCG que encontramos o objeto de estudo desta pesquisa, conforme veremos no capítulo 2. Porém, antes, precisamos esclarecer alguns pontos em relação aos pressupostos metodológicos do trabalho do geneticista. Assim, nos apoiaremos nos trabalhos base de dois geneticistas: Almuth Grésillon e Pierre-Marc de Biasi que propõem algumas questões conceituais; e, por meio de nossas reflexões e do *corpus* que selecionamos, demonstraremos nossas escolhas.

#### **1.5. Pressupostos Metodológicos**

##### **1.5.1. Objeto de Estudo da Crítica Genética**

A Crítica Genética procura desvelar os caminhos percorridos ao longo do processo de criação artístico, como já afirmamos anteriormente. Para isso, estabelece uma mudança no olhar do objeto de estudo da crítica literária tradicional, voltando-se para outro foco: dos 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)

No entanto, não podemos esquecer que a partir da ampliação dos estudos de gênese, a crítica genética não está apenas restrita ao processo de criação literária, mas artístico e científico. Segundo Cecília Almeida Salles,

Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões, esboços, ensaios, partituras, como manuscrito. Buscou-se outro termo, que desse conta da diversidade das linguagens. *Documentos de processo* pareceu cumprir essa tarefa. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação. Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos dos processos de criação literária. (SALLES, 2008, p.38)

Portanto, essa proposta de expansão na terminologia, tornou-se necessária a partir do momento que o uso do termo manuscritos literários não seria capaz de descrever o objeto de estudo do processo de criação de um artista plástico, por exemplo. Ao invés de trabalharmos apenas com manuscritos, podemos falar de documentos de processo<sup>15</sup>. Contudo, como a própria autora esclarece na citação acima, nossa pesquisa se trata da observação de uma gênese literária, dessa maneira, optamos, quando nos referirmos ao nosso objeto de estudo, por manuscritos.

---

<sup>15</sup> Documentos de processo são registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. (SALLES, 2008, p. 39)

### 1.5.2. O suporte

A maior parte dos manuscritos modernos é escrita em papel. É por meio dele que os escritores produzem seus textos, seus esboços, projetos de escritura. Em crítica genética, o suporte<sup>16</sup>, é o meio que os autores utilizam para registrar sua escritura. Esse suporte pode ter diferentes variações quanto a seu formato, espessura ou tamanho. Podemos encontrar a gênese do processo criativo em folhas soltas, caderno pautado, quadriculado, bloco de anotações, cadernetas, agendas, guardanapos, talões de cheques e até mesmo em *post-its*. Todos esses suportes apresentam o mesmo valor para a compreensão do processo de escritura, afinal servem para elucidar os vestígios deixados pelo autor.

A partir do contato com o suporte que foi utilizado pelo escritor para registrar o seu ato de criação, o crítico genético terá a possibilidade de investigar a gênese de uma obra; observando, atentamente tal suporte, o geneticista terá onde se apoiar “quando tenta datar um fólio, ou ainda quando procura identificar determinadas páginas aparentemente isolada em relação a dossiê genéticos constituídos.” (GRÉSILLON, 2007, p. 58)

### 1.5.3. As Ferramentas

De acordo com o glossário de Grésillon, as ferramentas em crítica genética são os instrumentos utilizados pelo escritor na produção de seu texto. Cada autor tem a sua preferência. Alguns aderem ao lápis, pois vêem 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 ou a escrita mecânica. 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

---

<sup>16</sup> Suporte: matéria sobre a qual vêm inscrever-se os traços manuscritos: pedra, pele, papiro, pergaminho, tablete de cera, de madeira, etc.; para os manuscritos modernos: papel. (GRÉSILLON, 2007, p. 334)

sua preferência pela máquina para escrever durante seu processo criativo, mesmo não tendo problemas de caligrafia, seria apenas uma questão de predileção.

Conforme nos aponta Passos,

A escrita mecânica foi o primeiro recurso próprio encontrado pelo escritor para colocar seu texto à distância sem precisar recorrer a um datilógrafo ou a uma editora. Podendo assim, na intimidade de seu lugar de trabalho, olhar seu escrito sob uma forma impressa, nítida e pré-organizada. O grande avanço proporcionado pela máquina de escrever é a simultaneidade do ato de bater uma tecla com a impressão do caráter desta tecla, dando imediatamente um produto tipográfico concretamente impresso. [...] Não me parece errado afirmar que o recurso modificou as práticas de escritura, passando do registro mais íntimo de relação pensamento-mão-caneta-papel ao registro mais distanciado de relação pensamento-mão-máquina-papel. (PASSOS, 2011, p.36)

Esse pequeno distanciamento que observa a autora foi e, ainda, continua sendo sentido por alguns escritores (conforme veremos a seguir). Afinal, a medida que uma ideia aparece no pensamento do escritor, esse, possivelmente, precise registrá-la. Porém, quando se dedilha na máquina de escrever, a pausa ocasionada por uma mudança nos caminhos da escritura resultam em diferentes rasuras e em diferentes tempos de escritura. Porque a mão diretamente ligada ao papel-caneta modifica o tempo de escolha e da reflexão de uma nova ideia que surge. É quase inevitável o seu registro. Já com o intermédio de teclas, fitas, é possível que a ideia se perca.

No entanto, observamos que assim como com o surgimento da máquina de escrever e posteriormente do computador, dificilmente houve um caráter excludente dessas ferramentas. Percebemos, pelo contrário, que cada escritor se beneficia de todas as facilidades oferecidas por cada uma delas. Autores contemporâneos já declararam que necessitam iniciar sua escritura à mão e depois passar a escrever no computador. Da mesma forma, o escritor e tradutor Eric Nepomuceno afirma:

Je débute une traduction en écrivant à la main, avec un stylo noir – c'est-à-dire, exactement selon ma rigide habitude de travailler mes propres textes de fiction. Quand le texte commence à prendre son envol, ce qui peut arriver au troisième paragraphe ou à la deuxième page, cela dépend, alors, je passe à l'ordinateur. (PASSOS, 2007, p.02)

Assim, para esses escritores a mão precisa pegar o ritmo da escritura, para finalmente trocarem de ferramenta e aproveitarem a comodidade disponibilizada pelo

computador. Não há a negação de um, em prol de outro; mas uma hibridização de ferramentas com um único objetivo: chegar à escritura.

Afinal, vivemos a era digital e o uso do computador torna-se natural no processo evolutivo de escritura, ampliando as alternativas para o escritor. Cecília Almeida Salles afirma 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)

Moacyr Scliar era um exemplo de escritor que demonstrava imensa simpatia por essa nova ferramenta tecnológica. Apesar de ter perpassado por toda essa evolução de ferramentas de escritura, conforme se comprova no seu acervo, observando os fólhos que fazem parte desta pesquisa e que constam nas diversas caixas que o constituem, notamos que ele aderiu ao longo de seu processo, tanto ao lápis e canetas de diversos tipos e cores, quanto à máquina de escrever. De acordo com seu depoimento, também sempre esteve aberto para o novo e afirmava:

Sou fã do computador, que facilita muito o trabalho do escritor, mas tive de me adaptar a ele. Neste sentido, fui muito ajudado por meu filho, que é um grande conhecedor de informática. (SILVA, 2009, p. 06)

No entanto, podemos ver exemplos de autores que não veem no computador uma alternativa para o seu processo criativo, devido à frieza proporcionada pela máquina, impessoal, anônima. Mesmo sendo contemporâneo de Scliar, Caio Fernando Abreu mostrava-se pouco simpático a essa nova ferramenta 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)

Um dos fatores que pode ter ocasionado esse distanciamento do autor pela nova ferramenta, seria o caráter impessoal que o programa *DOS* apresentava nos

primórdios da era da informática. Caio Fernando Abreu foi presenteado por seus amigos, no seu último aniversário, com um laptop que ainda não apresentava em seu sistema operacional um programa de escrita como o conhecido *Word*.

Assim, alguns escritores fazem suas escolhas por meio de elementos que permitem a fluidez da sua escritura. Conforme observou Nietzsche, “nossas ferramentas de escrita participam da elaboração de nossas ideias.”<sup>17</sup>.

#### 1.5.4. O Espaço Gráfico

Conforme vimos até o momento na nossa discussão, a crítica genética procura, entre outros, 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 utilizado pelo escritor na sua produção 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, por meio 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, entrelaços 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, e encontra, no seu suporte de escritura, 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

---

<sup>17</sup> Citado por Louis Hay, A literatura dos escritores, p. 159.

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 fólho. 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 fólho após as rasuras. O primeiro lugar da invenção é o corpo do fólho, 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 escritura nos ilustra a importância do que o escritor deixa ao longo do seu processo, pois “o texto publicado é a metonímia do manuscrito<sup>18</sup>”.

#### 1.5.5. A Peculiaridade da Rasura

Para a Crítica Genética, as rasuras produzidas ao longo do processo de criação de um escritor podem ser muito mais complexas do que aparentam. Pois é na rasura que percebemos, 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

---

<sup>18</sup> P. Willemart, 2005, p. 20.

proporcionado pela rasura nos remete olhá-la atentamente para suas diferentes formas, funções e lugares de inscrição. Conforme observa Pierre-Marc de Biasi

Para identificar claramente uma rasura, não basta precisar sua identidade (autógrafa ou alógrafa), sua função (por exemplo, rasura de substituição) e seu tipo de traçado (por exemplo, traçado com tinta em barra oblíqua sobre o segmento riscado e acréscimo substitutivo). Isso se dá porque, com a mesma função e a mesma aparência gráfica, uma rasura parecida poderá ter uma significação e um estatuto radicalmente distintos se, por exemplo, sua extensão é diferente (uma rasura de palavra é pouco comparável com uma rasura de página), ou se ela pertence a tal ou tal fase de gênese (o alcance da rasura difere totalmente se ela modifica um plano, um rascunho ou uma prova corrigida) (de BIASI, 2010, p. 71)

Como já foi visto, a rasura apresenta diferentes indícios do trabalho de escritura do texto em estado nascente. Esses elementos a tornam mais complexa do que a simples afirmação de operações de exclusão e acréscimo. Ela é uma espécie de Virgílio, na *Divina Comédia*, que pega na mão do geneticista para guiá-lo no percurso do manuscrito-texto. Outro aspecto importante é que, por meio da rasura, torna-se possível confirmar o espaço temporal próprio a todo processo de escritura.

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 fólio. 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. Assim, conforme nos aponta Grésillon, 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 segunda posição, a rasura situa-se no espaço interlinear, ou seja, entre as linhas do corpo do fólio, primeiramente acima da linha:

A ~~demasiada~~ liberalização que se verifica aos sábados.

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, denominada de rasura branca.

### 1.5.6. 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 ou como programação roteirizada e a escritura em processo ou de uma estruturação redacional<sup>19</sup>. A escritura com uma programação roteirizada 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

---

<sup>19</sup> Nesse momento nos encontramos em um primeiro impasse terminológico, pois a escritura em processo e em programa foram propostas pelos fundadores da Crítica Genética. No entanto, Biasi em sua reflexão nos mostra que “essa ideia era excelente, mas a formulação infeliz, pois, apesar da elegante simplicidade da simetria (programa/processo), o termo processo leva a confusão. Essas duas modalidades de escrituras constituem, tanto uma quanto a outra, processos: a textualização de um roteiro é um processo da mesma forma que uma redação realizada sem plano. Por outro lado, ambas as gêneses obedecem aos diferentes processos (exploratórios, documentário, redacional, com roteiro, etc.) que têm em comum. A noção de *processo*, evidentemente central em genética, deve ser reservada para um uso terminológico apropriado.” (de BIASI, 2010, p. 44)

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). Luiz Ruffato é outro autor que precisa delimitar seus passos antes de saber que caminhos seguir, conforme nos revela em seu depoimento sobre o processo de escritura do romance *Eles eram muitos cavalos*

O livro foi composto, como todos os meus livros, dentro um plano geral. Ou seja, eu sabia, de antemão, o que queria e quais os efeitos que gostaria de provocar no leitor. Mas, na fatura, não entra a rigidez, mas o acaso. Ou seja, há um plano geral a ser seguido, mas com caminhos alternativos, opções não pensadas, etc.<sup>20</sup>

Na escritura de uma estruturação redacional, os autores iniciam sua escrita sem saber para onde ela os levará, pois eles se deixam levar pela mão que delineia os traços sobre o papel, às cegas. Marcelino Freire declarou ser adepto dessa maneira de escrever e afirma que:

Preciso da palavra, do silêncio e da memória para reconhecer algumas cicatrizes. Vou às cegas, não sei onde vai dar a história. Para isso preciso estar muito atento, não posso estar envolvido com uma música que vai me levar para outro caminho ou outra motivação. Costumo dizer que eu não escrevo, eu rezo.<sup>21</sup>

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. Os manuscritos que constituem o *corpus* deste trabalho revelam um Moacyr Scliar programado, organizado, esquematizado, quando o seu texto se trata de um romance ou uma novela. Já para o conto, dificilmente

<sup>20</sup> Entrevista de Luiz Ruffato para o site <http://www.o-bule.com/2011/07/os-colunistas-do-bule-entrevistam-luiz.html>. Acesso em 1º/07/2011.

<sup>21</sup> Entrevista de Marcelino Freire para o site < <http://www.garapapaulista.com.br/?p=2561>> Acesso em 26/06/2011.

encontramos roteiros, esboços de como deve ser o desenrolar da breve estória a ser contada.

A novela que iremos conhecer, por supormos que se trata de um texto ainda inédito, e desnudar as camadas de seu processo de criação, nos mostra uma mescla escritural do autor, pois, conforme veremos mais adiante, encontramos um conto embrionário de apenas três fôlios, cuja ideia expandiu e se transformou numa novela.

## 2 O LIVRO POR VIR

### 2.1. De *Prece de um Dentista* até *Memórias do Astuto Dentista*: do acervo ao prototexto

Conforme vimos até o momento, o trabalho do geneticista consiste na observação da tessitura do texto artístico produzido por um determinado autor ao longo de seu processo de escritura. Dessa forma, é preciso que o pesquisador consiga encontrar o maior número de documentos que guardem os vestígios de seu caminho escritural.

Porém, antes de iniciarmos nosso relato de gênese de *Memórias do Astuto Dentista*, ainda precisamos nos deter em algumas questões importantes para o desenvolvimento do trabalho do geneticista. Pierre-Marc de Biasi afirma que a pesquisa em Crítica Genética é constituída por dois momentos distintos: o da genética textual e o da crítica genética.

É nesse primeiro momento do trabalho do geneticista que iremos permanecer, no presente. É durante a genética textual que o pesquisador precisa buscar seu objeto, numa árdua e exaustiva procura. Nesse período, ele procurará reunir todos os documentos que integram determinado texto, assim como delimitar o seu prototexto. Para um texto a ser analisado, um dossiê de gênese pode apresentar “quatro grandes fases de trabalho que se sucedem com durações e importância relativa variáveis: as fases *pré-redacional, redacional, pré-editorial e editorial.*” (de BIASI, 2010, p. 45).

Dessa forma, seguindo esse breve roteiro escritural proposto pelo autor, iremos apresentar as peripécias do geneticista e o percurso percorrido por ele para um melhor

entendimento de seu processo de pesquisa genética. Assim, entendemos que o começo de uma pesquisa em Crítica Genética dá-se a partir do encontro do geneticista com os documentos de um determinado texto. Esse ponto de partida, a procura pelo seu objeto de estudo, é uma das marcas de seu trabalho. No entanto, esse material não está à disposição de todos a qualquer momento. Como nos mostram Cláudia Amigo Pino e Roberto Zular

[...] no momento em que a produção em ciências humanas é avaliada a partir de critérios das ciências exatas, a crítica genética propõe um material inédito: os manuscritos ou documentos de processo não publicados pelo autor. A originalidade da pesquisa torna-se indiscutível. Por outro lado, a crítica genética permite dar uso a um material de arquivo que tinha sido menosprezado como objeto de conhecimento durante o estruturalismo e é de grande importância para a política cultural francesa. É difícil imaginar a França sem seus monumentos: eles garantem – em um esforço de preservação dos ministérios da Cultura – o status de “berço da civilização” do país. E os manuscritos dos grandes arquivos de escritores são os monumentos literários da França [...] (PINO&ZULAR, 2007, p. 12)

Portanto, devido à singularidade que os manuscritos guardam consigo, tanto pelo seu conteúdo como pelo seu *status* de patrimônio cultural, tornam, conseqüentemente, o trabalho desenvolvido por um pesquisador em Crítica Genética único.

A formação de um dossiê genético<sup>22</sup>, logo, depende dos documentos de processo<sup>23</sup> de determinado texto presentes nos arquivos que o pesquisador encontra e que ele se propõe estudar. De acordo com de Biasi,

A análise dos manuscritos literários não é literária, não é normativa: ela se interessa tanto pela ‘grande literatura’ quanto pelas obras menores, tanto pelos textos canônicos quanto pelos esquecidos, cujos arquivos - e sua possível exumação - estão justamente em pauta” (de BIASI, 2010, p.11).

Essa “exumação dos arquivos” consegue ilustrar de maneira prática o ofício do geneticista – uma investigação do processo artístico que, ao mesmo tempo, pressupõe um longo, cuidadoso e exaustivo trabalho anterior. Uma busca até o grande encontro do pesquisador com o seu objeto de estudo: o manuscrito. Conforme escreve Pierre-Marc de Biasi

<sup>22</sup> Dossiê Genético: consiste num conjunto de todos os testemunhos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura, e classificado em função de sua cronologia das etapas sucessivas. (GRÉSILLON, 2007, p. 331) Nesse momento, trabalharemos com o conceito proposto por Gésillon.

<sup>23</sup> Aqui utilizamos documentos de processo por nos referirmos aos materiais presentes em arquivos, pois pode se tratar de acervos de escritores, como de arquitetos, artistas plásticos, etc.

Essa exploração (dos arquivos) recém começou: em trinta anos, algumas centenas de obras foram geneticamente analisadas – sobretudo no campo romanesco, um dos mais acessíveis e ricos em manuscritos, e que nos servirá de modelo neste livro –, mas os arquivos ocidentais continuam repletos, em dezenas de milhares de fantásticos dossiês de gênese, ainda totalmente inéditos, nos quais se exerceu a criação literária em todos os gêneros. (de BIASI, 2010, p. 12.)

Esses garimpos repletos de riquezas submersas na camada textual produzidas pelos escritores não são objetos de grande preocupação para a maioria daqueles que o produzem. Quando um escritor está na labuta da escritura a sua prioridade é seguir em frente, até realizar seu desejo: a chegada ao ponto final. Portanto, não há uma racionalidade organizacional ao longo do processo artístico. Cria-se de diversas maneiras, cada escritor com sua prática. Conforme já pudemos ver anteriormente, alguns escrevem muito à mão, outros não veem outra ferramenta possível que não seja o computador. Há aqueles escritores que mantêm consigo um caderno de anotações, cadernetas, bloquinhos, o importante é não se perder a ideia.

No entanto, até a chegada do pesquisador a tais objetos pode haver um longo processo de procura nos arquivos que conservam os documentos. Esses arquivos, quando acondicionados, não são organizados com uma preocupação genética. O pesquisador poderá, por exemplo, encontrar fólhos<sup>24</sup> de um romance X misturados com fólhos de um conto Y, com diferentes versões de ambos misturadas com maços de fólhos de uma novela Z. Além do caos da escritura, o geneticista pode se deparar com um “mal de arquivo”, sendo que cada instituição tem o seu procedimento de classificação. Os exemplos dados por de Biasi ilustram as dificuldades enfrentadas nessa fase de abordagem aos acervos

Os acervos de manuscritos não são conservados com as mesmas técnicas em todos os países: na Alemanha, por exemplo, os documentos são conservados em maços dentro de caixas enquanto na França encadernam-se os documentos montando-se individualmente cada folha encartada. A encadernação protege os documentos contra danos, roubo de peças e riscos de desclassificação. Em contrapartida, esse sistema fixa de uma vez por todas a classificação dos documentos, podendo conter erros (no momento da encadernação, um lote de documentos pode ter sido incluído por equívoco em um conjunto ao qual não pertence geneticamente, ou uma peça pode ter

---

<sup>24</sup> Fólho: unidade de numeração de um acervo manuscrito; uma página manuscrita de uma coleção pública é identificável graças à cota do volume e ao número que figura na frente de um folheto; dir-se-á assim que determinada página é o “fólho 720 rº (ou vº) da cota nafr. (novas aquisições francesas) 23.663, t. II, da *Bibliothèque nationale*”. (GRÉSILLON, 2007, p. 332)

sido esquecida, etc.) e atrapalhar, visto que nenhuma classificação sequencial é perfeita [...] (de BIASI, 2010, p. 68)

Dessa forma, surge, também, a gênese do objeto de estudos do crítico genético. Diferente do que possa se pensar, a procura do seu *corpus* é um elemento importante na sua pesquisa. Conforme afirma de Biasi o trabalho do geneticista apresenta dois momentos

[...] da *genética textual* (que analisa os manuscritos, classifica-os, decifra-os e eventualmente publica uma edição) e da *crítica genética* (que interpreta os resultados dessa análise), procuram reconstituir a formação do “texto em estado nascente” com o objetivo de elucidar seu processo de concepção e redação. (de BIASI, 2010, p. 14)

É nessa primeira fase que iremos nos deter nesse momento, posto que é por meio da persistência desse trabalho inicial, exaustivo e minucioso, que conseguimos nos deparar com o inesperado. Antes, claro, para que isso pudesse acontecer era preciso escolher um autor para ter contato com as diferentes camadas dos materiais que integram seu acervo.

O autor Moacyr Scliar é um dos trinta e cinco nomes cujo acervo está disponível para pesquisa no DELFOS/PUCRS. Ele é constituído de diversas caixas contendo um vasto material composto por rascunhos, roteiros, esboços, cadernos de notas, cadernetas, receituários, manuscritos autógrafos, datiloscritos, originais, correspondências.

Dentre todo esse material de obras consagradas e conhecidas do grande público, citamos *O Centauro no Jardim*, *A estranha Nação de Rafael Mendes*, *O Exército de um Homem Só*, (são apenas alguns exemplos para ilustrar o vasto material presente no acervo); verificamos no Livro Tombo<sup>25</sup> quatro registros de documentos sob o título de *Amigos*. Fomos até o acervo e encontramos um conjunto de quatro datiloscritos, sem rasuras, diferenciados apenas por algarismos romanos acrescidos entre parênteses ao lado do título: *Amigos II*, *Amigos III*, *Amigos IV* e *Amigos V*. Num primeiro momento, pensamos que se tratasse de diferentes versões de um mesmo conto, conforme havíamos verificado no Livro Tombo.

---

<sup>25</sup> O Livro Tombo é uma espécie de certidão de nascimento do acervo no DELFOS, nele é atribuído um número a cada documento presente no acervo para repertoriar de forma exaustiva todo material acolhido. Além disso, possibilita a fácil localização de um documento a partir do seu registro no livro tomo.

Ao termos esses datiloscritos em mãos, percebemos que se tratavam de textos diferentes e a nossa primeira reação foi de abandonar aquele material ao limbo em que se encontrava. Imerso no esquecimento. Contudo, a procura por um objeto de estudo continuou e retornando ao Livro Tombo pudemos verificar que sob o título de *Amores* havia mais dois textos registrados, também acrescidos com algarismos romanos, mas com títulos diferentes: *Amores I e Amores II*.

Apesar de termos abandonado aqueles primeiros datiloscritos para um possível trabalho, percebemos que podiam se tratar de textos inéditos do autor. Infelizmente os datiloscritos não apresentavam nem rasuras, nem versões suficientes para desenvolvermos um trabalho analítico do processo de escritura. No entanto, quando resolvemos intensificar a pesquisa e passamos a verificar caixa por caixa à procura de manuscritos afins, encontramos um envelope intitulado *Jorge Amigos e Amores*. Neste momento, achamos as respostas para algo que já vinha nos intrigando. Começamos a analisar o conteúdo do envelope e notamos a presença de três roteiros: em dois deles, num suposto planejamento para um texto, constavam divisões como se fossem de capítulos referentes a Amigos e Amores. Assim, notamos que *Amigos* não se tratava de um conto; mas fazia parte de um texto maior constituído de duas partes centrais no desenvolvimento da trama: *Amigos* e *Amores*. Portanto, o material encontrado, primeiramente, contaria diferentes histórias sobre *Amigos* e *Amores* e não diferentes versões de um mesmo texto.

A partir da descoberta desses novos dados havia indícios suficientes para recomeçarmos uma nova busca no acervo do autor. Logo, era preciso encontrar todos os fólios correspondentes à *Memórias do Astuto Dentista* cuja história acreditamos ser inédita, apesar deste título constar em outra publicação do autor, conforme já explicamos anteriormente. Dessa forma, a primeira fase do trabalho do geneticista é iniciada. De acordo com de Biasi

[...] L'analyse des manuscrits qui construit ses propres modèles techniques et théoriques en vue d'une saisie aussi exhaustive que possible de son objet (le dossier des documents de rédaction) et une interprétation aussi systématique que possible de ses résultats (la logique des phénomènes de gènes, la structuration de l'avant-texte), cette interprétation intégrée pouvant donner lieu au travail d'une équipe de spécialistes de diverses disciplines, non nécessairement littéraires. (de BIASI, 1985, p.262)

Logo, o pesquisador em crítica genética se ampara em diversos indícios para constituir o seu objeto de estudo. Para isso, ele precisa analisar esses documentos, classificá-los, decifrá-los, encontrar uma lógica interna no caos orgânico da criação. O prototexto só é possível (e só existe) no discurso científico elaborado pelo pesquisador. É o geneticista que reunirá todo o material proveniente de um acervo, para constituir um dossiê de gênese, delimitar seu prototexto e torná-lo apto para uma análise do seu processo de escritura.

Segundo de Biasi, a reunião das peças que integraram um dossiê genético, mesmo de pequena dimensão, pode representar cerca de três ou quatro anos de garimpo para o geneticista. Pois pelo que o autor relata

[...] une telle prise de relais peut sembler à la fois raisonnable quant au partage des tâches, et profitable à la recherche puisque l'objet doit y trouver la mise en perspective plurielle sous laquelle il est censé être le plus éloquent, et dire enfin ce qui cachait dans l'épaisseur du dossier de gênese. (BIASI, 1985, p. 269)

Assim, para uma nova empreitada nos caminhos da escritura, tivemos a necessidade de retornar ao Livro Tombo e fazer um novo levantamento no acervo de Moacyr Scliar, guiada por alguns indícios dos documentos encontrados até aquele momento: nome da personagem principal, Jorge; nomes das personagens que constavam nos roteiros e títulos dos capítulos esquematizados pelo autor; títulos dos capítulos de acordo com os roteiros. Outro indício relevante que pudemos nos amparar foi a denominação recorrente de que Jorge se tratava de um “dentista em ebulição”. Após uma exaustiva procura pelo Livro Tombo e em todo o acervo do autor - caixa por caixa, envelope por envelope, fôlio por fôlio -, nós tínhamos separado e juntado vinte e dois envelopes com documentos redacionais que pareciam ter relação com os datiloscritos e roteiros encontrados anteriormente.

Dessa maneira, para a constituição do dossiê genético e, por conseguinte, o prototexto, o geneticista inicia por meio da fase de leitura dos documentos. Esse ato de ler consiste, num primeiro momento, numa percepção global dos fôlios; 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, não podemos

afirmar que essas categorias sejam restritivas num 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. No caso de *Memórias do Astuto Dentista*, essas duas categorias estão presentes na composição do processo de escritura. Conforme veremos adiante, no dossiê desse material, encontramos tanto versões de roteiros que organizaram o processo de textualização do escritor, quanto textos, como os contos embrionários, que apresentam sua escritura em devir.

Assim, quando estamos diante de um amontoado de fólios, 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 fixação das unidades redacionais torna-se necessária para um melhor entendimento dos enunciados, pois

O termo “unidades redacionais” designa os agrupamentos de frases, mais raramente de palavras, que ocupam espaço definido nos fólios do manuscrito, isto é, que se evidenciam por traços horizontais (caso mais frequentemente), por um espaço em branco no 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, ao passo que o termo “unidades textuais” remete a um fechamento e a estruturas de significação consideradas independentemente da maneira pela qual foram elaboradas. Somente as unidades de redação permitem identificar as “camadas” do texto que a caracterizam progressivamente como valores dinâmicos; [...] (BELLEMIN-NÖEL, 1993, p. 146)

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

Além dessa sistematização cronológica, podemos encontrar nos rascunhos 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, porque 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. O neologismo criado por Jean Bellemin-Noël, em 1972, propõe que

um 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-NÖEL, 1993, p. 141)

Como já vimos anteriormente, com a ampliação do objeto de estudo da Crítica Genética, tratarmos a criação de uma tela de pintura, de uma peça teatral ou de uma partitura musical, afirmando que seus rastros em estudo constituiriam um prototexto, não iria condizer com o suporte de sua gênese. Portanto,

Na crítica genética brasileira, a legitimidade do conceito de prototexto, e de dossiê genético também é questionada. Cecília Almeida Sales, já em 1992, substitui "documentos de processo" a prototexto, visando à ampliação das atividades artísticas além da literatura. Em 2000, ela reforça a escolha do termo mais abrangente para analisar as várias linguagens artísticas. Em 2004, ela sintetiza e confirma: “[...] o parâmetro tem de deixar de ser a palavra e ser deslocado para alguns aspectos de natureza geral. [...] opto por denominar o objeto de estudo do crítico genético *documentos de processo* [...] retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.” (PASSOS, 2011, p. 29-30)

No entanto, trabalhamos com manuscritos, rascunhos, cadernetas, ou seja, documentos que constituem a pesquisa de gênese em literatura. Dessa forma,

adotaremos a nomenclatura de prototexto para nos referirmos ao nosso objeto científico. Assim, nos apoiaremos na definição de prototexto proposta por de Biasi:

O prototexto é uma produção crítica: ele corresponde à transformação de um conjunto empírico de documentos em um dossiê de peças ordenadas e significativas. De estatuto indeterminado de “manuscrito da obra”, o dossiê de gênese passa ao estatuto científico de prototexto quando todos os seus elementos foram redistribuídos de forma inteligível conforme a diacronia que os fez nascer: planos, esboços, rascunhos, passagem a limpo, documentação, manuscrito definitivo, entre outros, decifrados, transcritos e reclassificados na ordem de sua aparição cronológica e segundo a lógica de suas interações. (de BIASI, 2010, p. 41.)

Logo, teremos como dossiê genético o conjunto de documentos que identificamos como constituintes do processo de criação de um texto – agrupados apenas; contudo, a construção do prototexto, ordenada, classificada e transcrita, precisa passar pelo olhar atento do geneticista. Apesar de não integrar o nosso prototexto, nos parece necessário trazer uma breve descrição do material encontrado e que constitui o nosso dossiê genético. Pois como se trata de um texto inédito do autor, mostrar todos os documentos de processo correspondentes ao seu trabalho escritural retrata o melindre da escritura desse texto. Mesmo passando por diversas modificações e lapidações para finalmente chegar numa versão assinada pelo autor, infelizmente, *Memórias do Astuto Dentista* não chegou aos olhos do leitor por meio de sua publicação.

## **2.2. Descrição Do Dossiê Genético**

Conforme já afirmamos anteriormente, o conceito de dossiê genético, que utilizamos, é o agrupamento dos documentos redacionais referentes ao texto desta pesquisa. Portanto, esses documentos que iremos apresentar a seguir não fazem parte do nosso prototexto, esse sim, objeto de estudo do processo criativo que será delimitado mais adiante. Portanto, nos propomos a uma breve descrição do material encontrado, com a finalidade de ilustrar a quantidade de documentos redacionais integrantes do processo de criação de *Memórias do Astuto Dentista*.

### **2.2.1. Descrição da novela completa datiloscrita**

As três cópias da novela *Memórias do Astuto Dentista* completa foram as últimas peças do dossiê encontradas no acervo Moacyr Scliar. Chegar ao texto completo da novela, com as divisões dos capítulos feitas exatamente como haviam sido esquematizadas no último roteiro organizado pelo autor, trouxe-nos a certeza de que aquele projeto inicial havia chegado ao final do seu trabalho de escritura. No entanto, o ponto final na última folha de papel, com a palavra “fim”, por alguma razão, não foi suficiente para que o texto seguisse para o próximo passo: o da publicação.

Apesar de não ter saído, até o presente momento, das prateleiras do acervo e das folhas manuscritas que registram sua existência, *Memórias do Astuto Dentista* apresenta, numa das suas três cópias, algumas rasuras que nos parece terem sido feitas numa revisão de editor<sup>26</sup>. Contudo, por motivos que desconhecemos, e que infelizmente com o recente falecimento do autor permanecerão no nosso imaginário, a novela não chegou ao seu ponto final, sem sabermos o motivo. No mundo hipotético de possibilidades que se cria durante o processo criativo, *Memórias do Astuto Dentista* ficou em estado de silêncio, escondido, perdido.

Assim, propomo-nos fazer uma breve descrição desses documentos redacionais que fazem parte de nosso dossiê genético: as três cópias do texto completo<sup>27</sup>, incluindo a versão que consideramos fixada, sob o título de *Memórias do Astuto Dentista*.

- *Original Datiloscrito*: O datiloscrito sob o título de *Memórias do Astuto Dentista* possui uma capa separada constando o título. Abaixo desse, com um escrito autógrafa de caneta esferográfica azul está denominado pelo autor o gênero do texto - *Novela* e consta também a assinatura de Miro. Os cinquenta e cinco fôlios de tamanho A5 datiloscritos estão numerados com uma caneta tinteiro azul e todos os fôlios estão assinados com o nome Miro.

- *Cópia Um do Original Datiloscrito*: Cópia de carbono com o título datiloscrito, *Memórias do Astuto Dentista* - na capa, assim como no original.

---

<sup>26</sup> Supomos que a rasura tenha sido feita por um editor devido aos apontamentos feitos, a ferramenta utilizada para tal, um lápis, e principalmente a caligrafia que difere da encontrada nos manuscritos do dossiê genético.

<sup>27</sup> Uma prática comum na escritura de Moacyr Scliar, quando o autor utilizava a escrita mecânica, ou seja, sua ferramenta de escritura era a máquina de escrever, era a de fazer várias cópias de carbono do texto datilografado. Dessa maneira, acreditamos que o autor encontrou nesse recurso, uma forma de retornar ao texto sem rasuras. Em outros manuscritos de Scliar encontramos essa prática, também.

Abaixo do título, com caneta esferográfica azul, está escrito novamente o gênero denominado pelo autor, *Novela*, e com a assinatura de Miro. Na parte superior desta primeira página de capa ainda há uma data - 30/06/64 - escrita à lápis. Da mesma maneira que o original, a novela possui cinquenta e cinco fólios datiloscritos de tamanho A5.

- *Cópia Dois do Original Datiloscrito*: Cópia de carbono com o título datiloscrito na capa, *Memórias do Astuto Dentista*. Diferente das cópias anteriores do texto completo, nesse datiloscrito aparece em vez da assinatura de Miro, que supomos que seja um dos apelidos de Moacyr Scliar, encontramos a assinatura do autor Moacyr Scliar, numa rasura de sobrecarga do nome Miro.

### **2.2.2. Descrição dos contos datiloscritos**

Os três contos que constam no dossiê genético demonstram o princípio da gênese da novela, pois conforme veremos adiante, supomos que é a partir do desenvolvimento deles que o autor repensar o seu texto e sente a necessidade de ampliá-lo. Assim, segue a descrição destes que serviram de mote para o desenvolvimento da novela:

- *Conto Um*: Sob o título de *Prece de um dentista*, esse manuscrito possui três fólios datiloscritos em folha de papel tamanho A5, sem rasuras;

- *Conto Dois*: Sob o título de *Memórias de um dentista em ebulição*, o maço de manuscritos datilografados apresenta treze fólios folha de papel tamanho A5, com rasuras autógrafas com caneta esferográfica azul;

- *Conto Três*: Essa cópia de carbono do contos descrito anteriormente, possui o mesmo título *Memórias de um dentista em ebulição* e apresenta as mesmas características formais descritas acima: treze fólios datiloscritos em folha de papel tamanho A5. No entanto o que as diferenciam são suas rasuras. Por apresentarem rasuras que supomos terem sido feitas numa primeira campanha de escritura, manuscritas com caneta esferográfica azul e numa segunda

campanha de escritura a caneta é diferente o que nos faz acreditar que tenham sido feitas num diferente momento com uma caneta azul tinteiro. Tal diferença em relação às rasuras do conto anterior descrito as tornam diferentes versões, conforme nos detalharemos na análise do prototexto.

### **2.2.3. Descrição dos fólhos esparsos**

Os fólhos esparsos que integram o nosso dossiê genético são parte bastante elucidativa do processo criativo da novela *Memórias do Astuto Dentista*. Por meio deles, é possível perceber que o trabalho de escritura desse texto passou por diversas versões que se perderam no limbo da escritura. Alguns desses fólhos são manuscritos autógrafos e outros, na sua grande maioria, datiloscritos. Os fólhos autógrafos demonstram um tempo escritural anterior àqueles que passaram pelo rolo da máquina de escrever. Podemos perceber isso concatenando alguns desses manuscritos cujas versões já datiloscritas apresentavam algumas modificações, tanto observando rasuras presentes em alguns fólhos, como detendo nosso olhar na comparação por meio de rasuras brancas. No entanto, o foco de nosso trabalho não será a análise desse material, contudo cabe apresentar e aguardar que novos trabalhos sejam produzidos, novos prototextos constituídos e diferentes etapas da escritura que esses documentos fornecem sejam estudadas. A descrição do material será feita da seguinte forma: título do capítulo correspondente e descrição dos fólhos.

- *Agora estamos todos alegres*: Dois fólhos autógrafos. No primeiro fólho, há escritura na frente e no verso, já no segundo, há escritura apenas na frente, ambos foram escrito com caneta esferográfica azul. A folha danificada pelo tempo, infelizmente não nos permite identificar o tamanho exato do papel.

- *Defesas*: Um fólho datiloscrito somente frente, em folha de papel tamanho A5. O fólho apresenta rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.

- *Amores III*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de caderno pautado tamanho 20,3cm x 27,8cm, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.

- *Amores II*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de caderno pautado tamanho 20,3cm x 27,8cm, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.
  
- *Fólhos sem título*: Dois fólhos manuscritos frente em folha de tamanho A5 com caneta esferográfica azul, sem rasuras.
  
- *Amores I*: Quatro fólhos datiloscritos frente, em folha de caderno pautado tamanho 20,3cm x 27,8cm, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.
  
- *Amores II*: Cópia de carbono, quatro fólhos datiloscritos frente, em folha de papel tamanho A5, com uma única rasura autógrafa com caneta esferográfica azul, substituindo o título.
  
- *Amores*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho A5, com rasura autógrafa com caneta tinteiro azul e rasura com caneta esferográfica vermelha.
  
- *Amigo I*: Dois fólhos manuscritos frente e verso, em folha de papel pautado alçaço tamanho 33cm x 44cm, e um fólho frente em folha de papel pautado alçaço tamanho 22cm x 33cm com caneta esferográfica rosa, com rasuras manuscritas com caneta esferográfica azul.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Esse manuscrito em especial apresenta uma peculiaridade na escritura autógrafa de Moacyr Scliar. Como é sabido, o autor tinha ascendência judaica e na sua escrita no português ela acaba aparecendo quando Scliar escreve de trás para frente, fazendo uma espécie de mimesis com a escrita hebraica. Quando encontramos esse manuscrito no acervo, antes de iniciarmos a sua leitura, organizamos as páginas dos fólhos que estavam numeradas no próprio papel pautado. No entanto, não havia uma ligação textual de uma página para a outra e o texto perdia sua lógica interna. Num momento de epifânia, percebemos que a escritura do fólho havia sido feita conforme a escrita hebraica e a ligação textual de um fólho para o outro fora encontrada. No acervo Moacyr Scliar, podemos encontrar outros exemplos dessa transposição feita pelo autor em algumas cadernetas, também.

- *Amigos I*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de caderno pautado tamanho 20,3cm x 27,8cm, sem rasuras.

- *Amigos III*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de caderno pautado tamanho 20,3cm x 27,8cm, com uma rasura manuscrita com caneta tinteiro azul, na parte superior do primeiro fólho com a seguinte frase escrita: *Como corrida de cavalos*.

-*Amigos IV*: Cópia de carbono, um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho A5, sem rasura.

- *Árvore Genealógica II*: Cópia de carbono, um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho A5, sem rasura.

- *Introdução (UM)*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho A5, com o título *Introdução* manuscrito com uma caneta azul tinteiro, rasuras com caneta

- *Introdução (DOIS)*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho A5, sem rasuras e quatro cópias de carbono do mesmo fólho.

- *Amigos*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho A5, com rasuras com quatro cores ou tipos de canetas diferentes: esferográfica azul, esferográfica azul tinteiro, esferográfica vermelha e esferográfica verde.

- *Alegrias*: Um fólho datiloscrito frente, em folha de papel tamanho A5, sem rasura.

- *Amigos*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de papel tamanho A5, com rasuras somente com a tabulação da máquina de escrever. Esses fólhos foram adicionados ao dossiê devido ao título que, num primeiro momento nos fez crer que poderia integrar a estória de Jorge. No entanto, o texto não remete em

momento algum aos personagens da novela, nem mesmo a estória que Scliar pretendia contar.

- *Fólio sem título*: Um fólio datiloscrito frente, em folha de papel tamanho A5, sem rasuras. Esse fólio estava presente no envelope em que constavam os esboços de Jorge, mas não apresenta indícios com os textos anteriores.

- *Aprendendo*: Dois fólhos datiloscritos frente, em folha de caderno pautado tamanho 20,3cm x 27,8cm, rasuras feitas durante a escritura com máquina de escrever.

#### **2.2.4. Descrição dos roteiros autógrafos**

Encontrar os roteiros no acervo foi de extrema importância para o entendimento do processo de escritura da novela. Por meio deles, percebemos que o texto passou por um minucioso trabalho reflexivo-organizacional do autor. Além disso, eles nos auxiliaram na busca de documentos redacionais que pudessem enriquecer ainda mais o nosso dossiê genético. Outro aspecto importante de ressaltar em relação a esses roteiros é que eles marcam a ampliação do conto para a novela, havendo, portanto, a mudança de gênero do texto. Não obstante, esse aspecto será desenvolvido quando nos determos na análise do devir literário de *Memórias do Astuto Dentista*.

- *Roteiro (UM)*: Um fólio manuscrito frente, em folha de bloco pequeno, escrito com caneta esferográfica azul, apresenta uma estruturação para um projeto literário, rasuras com caneta esferográfica azul.

- *Roteiro (DOIS)*: Um fólio manuscrito frente e verso, em folha de bloco pequeno, escrito com caneta esferográfica azul, apresenta uma estruturação para um projeto literário, rasuras com caneta esferográfica azul.

- *Roteiro (TRÊS)*: Um fólio manuscrito frente, em folha de papel tamanho A5, escrito com caneta esferográfica azul.

Os vestígios de *Memórias do Astuto Dentista* se faziam presença no acervo Moacyr Scliar, pelos contos rasurados e modificados, pelo vasto número de fólhos encontrados, pelos roteiros escritos e reescritos que formavam a espinha dorsal desse projeto literário. No entanto, algumas ideias passam por uma diluição conforme o percurso de escritura, chegando a se perder em meio a notas e esboços. É o que o próprio Scliar chama de limbo<sup>29</sup> e apesar de ter feito um grande planejamento desse texto, ele permanece abandonado, até hoje.

Dessa forma, podemos afirmar que o caráter único da pesquisa em Crítica Genética que além de possibilitar ao pesquisador o desvelamento de um processo criativo, também contribui para o descobrimento de textos em devir ainda desconhecidos do público. No caso de *Memórias do Astuto Dentista*, passaram-se 47 anos para que o primeiro contato de um leitor (no caso geneticista) desses manuscritos pudesse acontecer.

No entanto, para nossa pesquisa essa é apenas a fase inicial do trabalho. A partir do dossiê genético, é possível acompanharmos as fases de trabalho sucessivas da escritura que são as fases pré-redacional, redacional, pré-editorial e editorial. No caso de *Memórias do Astuto Dentista*, identificamos três fases no trabalho escritural, como veremos a seguir.

### 2.2.5. Fase Pré-Redacional

A fase pré-redacional é a que antecede o trabalho de gênese do texto do escritor. De acordo com de Biasi

Nas gêneses com estruturação redacional, a fase pré-redacional reduz-se a uma elaboração psíquica que, na maioria das vezes, não deixa nenhum rastro; em contrapartida, nos escritores com programação roteirizada, ela se traduz pela mobilização e realização de vários tipos de documentos ligados a dois momentos distintos: o momento da pesquisa preliminar, ao mesmo tempo provisional e exploratório, e o momento da inicialização, ao mesmo tempo preparatório e programático. (de BIASI, 2010, p. 47)

---

<sup>29</sup> De acordo com o artigo de Passos, consta no acervo Moacyr Scliar um texto intitulado “Da ideia ao leitor – um esquema”, no qual o autor faz uma reflexão sobre seu processo criativo e denomina de “limbo” o lugar das ideias perdidas, neste caso, dos manuscritos abandonados, que se perderam ao longo de sua escritura. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/7183/5181>> Acesso em: 12/03/2011.

Conforme pudemos verificar no processo de escritura de Moacyr Scliar, muitos de seus contos apresentam uma estruturação redacional, ou seja, o escritor não se programa antes de embrenhar-se na aventura escritural, deixando-se levar pelo fluxo da escritura. Por essa razão, não há planos, nem esboços, nem roteiros no seu acervo que demonstrem tal prática.

No caso da gênese de *Memórias do Astuto Dentista*, Scliar escreve dois contos que antecedem a ideia que será desenvolvida na novela. Não contente com o seu primeiro jorro escritural, Scliar segue e escreve uma outra versão deste primeiro conto, ampliando o número de páginas e inserindo novas informações para a trama que se delinea.

No entanto, nos parece que a estrutura limitada do conto não seria suficiente para o projeto literário do autor, aquele primeiro texto ou texto móvel<sup>30</sup> que permanecia no seu inconsciente e demandava uma outra estrutura que fosse suficiente para suas palavras. Assim, surgem os roteiros que programam a nova etapa desse texto em devir.

Inicia-se, portanto, a primeira fase da gênese da novela *Memórias do Astuto Dentista*, “essa fase inicial gera um plano preciso que servirá de guia detalhado para o trabalho de textualização” (de BIASI, 2010, p. 51). Logo, a fase pré-redacional da novela consiste nos dois primeiros contos que registram o princípio de contar a história de um jovem dentista recém formado e ambicioso; e dos três roteiros que organizam a reestruturação do conto para novela.

### 2.2.6. Fase Redacional

A fase redacional é a do desenvolvimento do projeto literário esquematizado pelo escritor. É nessa fase que surgem os primeiros rascunhos e onde o planejamento feito nos roteiros ganham a sua textualização. Conforme nos afirma Pierre-Marc de Biasi

O essencial da gênese da obra encontra-se nos manuscritos de redação propriamente ditos. O trabalho que leva dos elementos primeiros do roteiro até o manuscrito definitivo da obra em geral não se dá em um só movimento: há várias etapas, e uma mesma página, em um

---

<sup>30</sup> O conceito de Texto Móvel será desenvolvido adiante na análise do nosso prototexto.

romancista como Balzac ou Flaubert, é, na maioria dos casos, reescrita entre cinco e 10 vezes antes de chegar ao estado do texto julgado satisfatório pelo autor. [...] essa fase de execução do projeto solidifica-se por um trabalho de desenvolvimento dos elementos contidos no plano-roteiro inicial a partir de um duplo movimento. Há em primeiro lugar, a estruturação de grande amplitude (que, com uma escritura ainda informal, cria o arquitetônico da obra, amplifica e organiza notadamente a diegese para as obras narrativas); em seguida, está a textualização cada vez mais fina. (de BIASI, 2010, p. 54-55)

Portanto, é nesta fase que o texto submerge a primeira organização mental do escritor, feita por meio de roteiros, planos, esboços, anotações em cadernetas. O texto finalmente surge na folha de papel, expandido, as palavras encontram as combinações necessárias para que a ideia torne-se sintagmas, resultando em fólios de escritura. E por conseguinte, em diversas versões, com suas escrituras e as retomadas ao texto em devir com suas reescrituras. Na gênese da novela de Scliar, essa textualização, conforme vimos na descrição do dossiê genético, passou por muitas campanhas de escritura, haja vista os diferentes tipos de papéis utilizados pelo autor, as diferentes ferramentas que identificamos na sua escritura.

Esses trinta e cinco fólios que integram essa fase de textualização de *Memórias do Astuto Dentista* comprovam os dizeres de de Biasi e demonstram que os caminhos da escritura passam por muitas etapas de trabalho do escritor. No entanto, esse maço de manuscritos que constituem a fase redacional, encontram-se esparsos, ou seja, não apresentam uma totalidade de cada versão produzida por Scliar.

Apesar disso, é por meio desses manuscritos que comprovamos o trabalho escritural desenvolvido pelo escritor, porque ao identificarmos os diferentes tipos de papéis utilizados no devir da escritura, supomos que tenha havido muitos momentos de ida e vinda, alterando o suporte e o desenvolvimento textual: em cada diferente papel encontramos uma etapa diferente da escritura. Há mudanças de uma versão para a outra, seja de acréscimo, substituição ou supressão.

### **2.2.7. Fase Pré-Editorial**

A fase pré-editorial antecede a finalização do texto, pois esse ainda pode não estar fixado inteiramente. Diferentemente do que se passa na fase redacional, quando o escritor faz diversas rasuras e retomadas ao texto, ainda estruturando e formando o seu desejo de escritura; nessa fase o escritor já está quase satisfeito com o texto que

produziu. No entanto, ainda é preciso fazer alguns ajustes, mais pontuais, anterior ao momento da impressão, da publicação. Para de Biasi

As provas fornecidas pelo editor e corrigidas pelo autor pertencem à última fase de finalização do prototexto, mas esse momento pré-editorial, contemporâneo da composição tipográfica, isto é, imediatamente anterior à fabricação do livro, ainda é um momento plenamente prototextual. [...] Quando o autor, após suas correções de provas, chega a um estado de texto que ele julga definitivo, a tradição quer que ele assine positivamente a suspensão das transformações com sua rubrica pessoal posta abaixo da menção *bon à tirer*, bom para tiragem. A partir deste instante, sai-se do espaço genético do prototexto para entrar na história do texto. (de BIASI, 2010, p. 63)

Em *Memórias do Astuto Dentista*, encontramos no acervo um original e duas cópias em carbono que integram essa fase do texto. Conforme já vimos na descrição do dossiê genético, uma dessas cópias apresenta a assinatura de Moacyr Scliar. Essa marca delimita a finalização do trabalho de escritura. Nessa mesma cópia, identificamos uma rasura diferente, feita à lápis, com sugestões de alterações no texto, relativas a aspectos ortográficos e de algumas disposições formais na tabulação textual. Supomos, portanto, que essas rasuras tenham sido provenientes de uma revisão de editor.

Dessa forma, seria esse o momento em que o texto morre? A sua não publicação denotaria o seu atestado de óbito? Não. Mantê-lo preservado já demonstra que o texto continua. No caso de *Memórias do Astuto Dentista*, descobrimos que não se tratava apenas de uma raridade guardada no acervo por tantos anos e desconhecida do público. Essa novela ainda inédita é uma parte da gênese de *Guerra no Bom Fim*, o que de Biasi chama de falso início. Segundo Pierre-Marc de Biasi, “o fato do escritor decidir-se por construir um plano nem sempre é o sinal de uma entrada efetiva na redação da obra” (de BIASI, 2010, p 48). O autor traz como exemplo os manuscritos de Flaubert e de “seus *Trois contes* que teve o projeto (ou pré-projeto) de escrever uma “história de São Julião”. No entanto, apenas dezenove anos após a primeira tentativa que Flaubert começou efetivamente sua escritura desse texto. Conforme afirma de Biasi

Os planos não são os mesmos, a escritura é muito diferente, mas trata-se, de fato, do mesmo projeto que reaparece. Esse fenômeno pode repetir-se várias vezes na carreira do autor, e, se os manuscritos foram integralmente conservados, então haverá, nos dossiês da obra, documentos relacionados a vários ‘falsos inícios’ do mesmo projeto, isto é, a várias fases preliminares abortadas e que exploram a mesma ideia de redação, com variações que podem evidentemente ser consideráveis a cada nova tentativa. Alguns desses falsos inícios

podem ir bastante longe no começo da realização do projeto e conter, por exemplo manuscritos redacionais. (de BIASI, 2010, p. 48-49).

Sobre a escritura de *Guerra no Bom Fim*, constatamos que a novela *Memórias do Astuto Dentista* trata-se do seu falso início. Diversos vestígios constam no texto publicado de *Guerra no Bom Fim*, como o fato da personagem Joel também ser dentista e apresentar a mesma ambição inicial que a protopersonagem Jorge de *Memórias do Astuto Dentista*. A personagem Negro Macumba que consta em *Guerra no Bom Fim* está presente também como protopersonagem nos manuscritos da novela. Outro aspecto muito importante foi o fato de termos encontrado algumas anotações nos manuscritos de *Guerra no Bom Fim* que remetiam a capítulos de *Memórias do Astuto Dentista*, ou seja, Scliar não descartou a novela, apenas reestruturou para a produção de outro texto, oito anos depois. No entanto, este não é o foco de nosso trabalho, mas de qualquer forma, não podemos ignorar o fato de que esta novela está inserida numa outra gênese e que ela também apresenta sua própria gênese.

### **2.3 O prototexto em devir**

Após esse trabalho exaustivo no acervo Moacyr Scliar em busca dos documentos referentes às “Memórias do Astuto Dentista”, a organização do dossiê genético nas fases relativas ao trabalho de escritura do texto, e por conseguinte, a organização cronológica dos manuscritos que integram nosso dossiê, finalizamos o trabalho da genética textual com a escolha, finalmente do nosso *corpus* de trabalho: o prototexto. Conforme já discorremos no início deste capítulo, o prototexto é um objeto científico produzido por um geneticista. O mesmo dossiê genético pode apresentar diferentes prototextos. A escolha fica a critério do pesquisador que tem acesso aos manuscritos, a percepção dos movimentos de escritura que cada geneticista tem de determinado dossiê genético.

Para a escolha do prototexto desta pesquisa, assim como os caminhos da escritura, muitos foram os percursos. A cada observação dos manuscritos, novas vozes se ouviam, novos caminhos do texto em devir eram percebidos. Inicialmente, o nosso

*corpus* seria constituído pela observação do processo de escritura dos primeiros fólhos encontrados: analisar os fólhos referentes a Amigos e Amores.

Dessa forma, iríamos abordar os manuscritos de Amigos I, II, III e IV; e Amores I, II e III, nas versões completas da novela, incluindo os fólhos esparsos sob esses títulos além dos que apresentam apenas Amigos e Amores, sem o algarismo romano, os três contos embrionários e os roteiros. Tomando como ponto de partida esse material, seria possível fazermos a análise da própria personagem Jorge que em alguns momentos narra a história; em outros, é um narrador onisciente que toma a palavra, iríamos, então, observar esse narrador mais atentamente. Portanto, nossa análise seria focada na gênese do protonarrador<sup>31</sup>.

No entanto, era preciso fazer uma opção. Uma voz se fez mais alta nos manuscritos e a primeira abordagem de análise foi descartada. O processo de criação de *Memória do Astuto Dentista*, apresenta uma peculiaridade bastante enfática no movimento de escritura: a ampliação do texto. Essa ampliação está presente em dois estágios do processo criativo: do primeiro conto, *Preces de um Dentista*, para o segundo conto, *Memórias de um Dentista em Ebulição*, a primeira ampliação de um conto de três páginas, para um segundo de treze páginas. A segunda ampliação, é marcada por dois aspectos importantes, além da ampliação do conto de treze páginas para um projeto maior de cinquenta e cinco páginas, há uma mudança de gênero textual: do conto para a novela.

Assim, decidimos delimitar nosso prototexto observando os seguintes manuscritos de *Memórias do Astuto Dentista*: o conto *Prece de um Dentista*, as duas versões do conto *Memórias de um Dentista em Ebulição*, os três roteiros que intercalam a passagem do conto para novela e a novela *Memórias do Astuto Dentista*.

---

<sup>31</sup> Entendemos aqui protonarrador como um narrador em processo, uma variante do conceito de protopersonagem, criado pela geneticista Isabel Farias de Lima, que “designa a trajetória da personagem até a obra publicada, pois, enquanto ela não se tornar pública, ela estará sempre em construção”. (LIMA, 2008, p. 49)

### 3 JORGE E SUAS PRIMEIRAS ESTÓRIAS

*Publier, avec des intervalles dont ils seront juges entre chaque publication: D'abord les oeuvres terminées, ensuite les oeuvres commencées et en partie achevées. Enfin, les fragments et idées éparses.*

*Testament littéraire de Victor Hugo  
du 23 septembre 1875.*

#### 3.1. Prece de um Dentista

*Senhor Deus dos Desgraçados,  
Dizei-me vós, Senhor Deus, se era esta a vida que me tocava, a mim,  
um dentista com Volkswagen?*

Filho da hesitação. É dessa forma que entendemos o surgimento dos contos que antecedem a escritura de *Memórias do Astuto Dentista*. Isso porque no período pós-lançamento da primeira publicação de contos de Moacyr Scliar, intitulada *Histórias de um Médico em Formação* (1962), as duras autocríticas fizeram com que o autor

repensasse a sua condição de escritor. De acordo com o próprio relato de Scliar no seu livro de memórias, *O Texto, ou: A Vida*,

No dia em que o livro ficou pronto, acordei de madrugada e, para chegar mais depressa, pedi o carro emprestado a meu pai. [...] segui correndo até a gráfica – onde, enfim, esperava-me o meu livro. Foi uma grande emoção, partilhada por amigos e familiares; minha mãe obrigava os conhecidos a comprar um exemplar. Mas esta fase de encantamento não durou muito. Recebi uma ou duas críticas duras. Pior, relendo o livro eu me dava conta dos problemas, das imperfeições. Chateado, achava que não era escritor coisa alguma, que aquela prática era um equívoco. Deveria, isto sim, preocupar-me com a carreira médica que breve estaria iniciando. (SCLIAR, 2007, p. 72)

No entanto, conforme afirmamos anteriormente, a condição inata de escritor de Scliar não permitia que a sua vontade de escrever cessasse. O inevitável aconteceu:

Formado, eu pensava em dedicar todas as minhas energias à profissão médica. Mas ser ou não escritor nem sempre é questão de decisão pessoal. Quando eu menos esperava, e num gesto quase automático, pegava uma caneta, uma folha de papel, e escrevia. Fui assim colecionando histórias que, no entanto, guardava na gaveta: aprendera a ter paciência. Ao fim de seis anos eu tinha uma coleção de textos ficcionais que representavam o melhor que eu podia fazer: se isto não é bom, eu pensava, então não sou mesmo escritor e é melhor largar esta coisa de vez. (SCLIAR, 2007, p. 78)

É durante esse período de uma escritura inevitável, porém de hesitação, que supomos ter surgido o primeiro conto do nosso prototexto, *Prece de um Dentista*. Se considerarmos a data que consta na capa de uma das cópias da novela *Memórias do Astuto Dentista* ser do ano de 1964 (data que supostamente registraria o término de sua escritura) e o ano em que Scliar relata ter dúvidas quanto o seu talento literário é 1962; esses textos fazem parte dos dois primeiros anos de uma produção sigilosa, escondida na gaveta e, hoje, no seu acervo.

Contudo, os três fólios do conto *Prece de um Dentista* não apresentam qualquer informação temporal. O primeiro fólio inicia com os questionamentos do protonarrador a Deus, em relação ao seu destino. O tom da narrativa é o de um fiel inconformado que pede explicação para uma sucessão de infortúnios de sua jovem vida. Logo ele, um dentista com um Volkswagen. O relato deste protonarrador anônimo, em primeira pessoa, segue com uma digressão a suas origens. Ele conta a história de seu pai, imigrante judeu vindo de Lodz, Polônia, que ao chegar no Brasil, diferente de seus outros conterrâneos, não teve o mesmo sucesso na vida, tornando-se vendedor de gravatas. Em seguida, ele conta que esse período em que o pai apenas ganhava o

suficiente para não morrer de fome, havia durado até o dia que esse fora atropelado por um automóvel.

Nesse momento, encontramos a primeira rasura. O conto *Prece de um Dentista* parece ter vindo de um jorro só, cujo processo é oriundo de uma estruturação redacional. O devir do texto dá-se quase que sem interrupções. No entanto, há uma primeira hesitação, surge uma rasura e, por conseguinte, o primeiro rastro do *scriptor* no processo criativo do texto. Este conceito de *scriptor* foi desenvolvido por Phillippe Willemart na sua análise dos manuscritos de *A Educação Sentimental*, de Flaubert, portanto

Nós o definiríamos como um ser entregue à escritura, mergulhado nas circunstâncias históricas da narrativa, objeto ao mesmo tempo da intriga das personagens e da ação do escritor Flaubert, mas também sujeito do discurso, situado entre o desejo de escrever do escritor e seu desejo de juntar o que provém da tradição, da história literária, das inovações pretendidas do escritor, da intriga que se complica, etc. Movido sobretudo pela pulsão de união ou de amor e pela vontade de integrar os elementos mais diversos, o *scriptor* pode ter uma memória e esquecer, escolher tal forma estilística ou tal caminho para suas personagens segundo critérios de amor ou de ódio, ainda pode sentir-se pego nas redes da tradição, como também se escorar às vezes contra um Real que ele não consegue nomear (WILLEMART, 1999, p. 43)

Este ser que movimenta o texto em estado nascente presente nos manuscritos encontra sua voz no discurso narrativo na terceira dimensão da literatura, o espaço genético. O *scriptor* se faz presença quando rasura, é por meio dos vestígios deixados por ele que identificamos a materialidade na virtualidade da criação. Assim, é preciso diferenciá-lo da figura do escritor e do autor. Conforme registra Passos,

– o escritor é o ser que, de forma profissional ou não, assume o que a atividade de escrever produz, independente de uma publicação;  
 – o autor é o escritor reconhecido no e pelo ato de publicação. É o nome, a assinatura na obra que traz reconhecimento, estatuto social;  
 – o *scriptor* é o escritor no seu gesto psíquico de escritura; é quem faz as rasuras, quem rabisca, desenha.<sup>32</sup> (PASSOS, 2011, p. 44)

Dessa maneira, o *scriptor* inicia seu gesto nos manuscritos no primeiro fólio de *Prece de um Dentista* numa rasura que segue o fluxo do devir do texto.

Êste homem: este homem começou vendendo gravatas, à pé, no cenrto da cidade, ganhando o suficiente para não morrer de ~~XXXXX~~ até que foi atropelado por um ônibus automóvel, e passou dois meses no Pronto Socorro.

<sup>32</sup> Segundo Irène Fénoglio, pesquisadora do ITEM.

Conforme é possível observar, o jorro incontrolável da escritura se confirma pela troca das letras na palavra centro. Isso pode ter acontecido pela vontade do escritor em não perder a palavra que surge, numa ânsia temporal que pode desaparecer entre a ideia e o registro no papel, numa tentativa de não interrupção da escritura; não há nem mesmo um retorno à palavra, passando despercebida a sua correção. Logo podemos supor que esse tipo de falha não seria essencial para a construção do sintagma e, por conseguinte, do texto.

No entanto, a substituição da palavra ônibus, com uma rasura de sobrecarga que tenta não deixar marcas de sua passagem no pensamento do escritor por meio dos XXX, enfatizando a sua troca, pela palavra automóvel logo ao lado da rasura, irá explicar-se no desenvolvimento do conto, nas frases seguintes. Pois esse mesmo pai, num infortúnio, após comprar uma motocicleta fora atingido por um ônibus, duas semanas depois de ter se recuperado do atropelamento pelo automóvel.

Portanto, a substituição de automóvel por ônibus num primeiro momento, ficou guardada para dar um tom de sarcasmo e um certo humor negro em relação aos acontecimentos vividos pelo pai do protonarrador: ser atropelado por um automóvel e pouco tempo depois de uma longa recuperação, o pobre pai fora abatido novamente, dessa vez por um ônibus.

Essa escolha feita por Scliar demonstra também o tom da sua narrativa: de deboche. Quase chegando a uma espécie de “pastiche”, o protonarrador prossegue nos parágrafos seguintes contando que fora uma espécie de messias para seus pais, “que descera à terra para redimi-los de seus fracassos”. Nesse parágrafo, encontramos a segunda rasura do primeiro fólio, anterior a redimi-los. Coberta por uma sobrecarga de vários XXX, essa rasura é ilegível, portanto, ficamos num impasse de desvendar os percursos da escritura. Afinal, a falta de rasura ou o excesso dela (com um riscado ou, no caso, a sobrecarga que não permitem acompanhar a sua leitura) impossibilitam o trabalho de observação do geneticista. O rastro deixado pelo *scriptor* torna-se nebuloso, havendo apenas o registro de que uma dúvida durante a escritura surgiu.

É preciso enfatizarmos aqui, que esta explanação da narrativa se faz necessária, pois esse primeiro conto é a matriz de todo o trabalho que será desenvolvido por Scliar. Dessa forma, o protonarrador agora detém-se nas minúcias de sua vida escolar e conta o motivo que o levaram a tornar-se dentista:

Concluído um espinhoso e melancólico curso científico, tentei o vestibular de medicina. Perguntaram-me: "O que são dicotiledôneas?" Não consegui convencê-los. Passei o ano seguinte desiludido; joguei pontinho, bebi vodka, arranjei a primeira amante. Tornei-me astuto, e no ano seguinte, apresentei-me para o vestibular de Odontologia numa faculdade paga. Odontologia é rápido pensei e alunos que pagam não são recusados facilmente. Perguntaram-me: "O que são monocotiledoeneas [sic]?", dei um jeito de falar sobre dicotiledôneas. Passei, com o sétimo lugar.

Essa passagem presente no conto *Prece de um Dentista* permanecerá ao longo de todo o processo de escritura, passando pelas diferentes versões dos contos, pela reestruturação nos roteiros até a textualização da novela. Nesse momento, o protonarrador relata o seu desejo de vencer fácil na vida, afinal, havia a partir daquele momento tornado-se astuto.

Já no segundo fôlio do conto, somos apresentados num breve parágrafo a sua vida acadêmica, ainda de muita luta e pobreza. No entanto, o protonarrador, já formado, ambicionava um futuro promissor, logo, fora buscar oportunidades num local desconhecido por outros colegas de profissão: o morro da Velha. Contudo, nesse local longínquo, "quase uma outra civilização" só encontrou uma forma de trabalhar muito e ganhar pouco, pois a maioria de seus pacientes pagavam apenas após muita súplica e argumentação. Tudo isso porque era astuto e desejava enriquecer:

Enriquecer, pois: - pensei, e já não era em tempo: eu ansiava por um apartamento de solteiro, roupas caras e, principalmente, um Volkswagem grená, aquela jóia, a chispa vermelha que cruzava, de descarga aberta, os meus sonhos dourados:

O objetivo inicial do protonarrador finalmente se concretiza e um de seus sonhos dourados torna-se realidade:

Mas veio o dia, enfim: em que eu, tendo penetrado na agência, de lá saí com meu próprio automóvel! Naquela noite rumei - de descarga aberta - para o centro da cidade, a meca iluminada. EU QUERIA MULHERES, Senhor; também sou vosso filho.

Esse é o mote da vida da protopersonagem. Assim como em *Prece de um Dentista*, na evolução do processo de escritura essa obsessão de querer mulheres será a

motivação da sua vida. Toda a sua busca será resumida ao episódio de “Naquela Noite” que irá conduzir a narração nas versão da novela criando uma expectativa para seu desfecho. Conforme veremos no desenvolvimento das versões seguintes, esse episódio que termina de maneira tragicômica é outro ponto que permanecerá até a versão de *Memórias do Astuto Dentista*.

Dessa forma, o segundo fólio apresenta poucas rasuras: apenas duas de substituição e ilegíveis. Ambas que nos parece seguir no fluxo escritural.

Já no terceiro e último fólio de *Prece de um Dentista*, o protonarrador, desiludido, resolve sentar-se num bar e encontra alguns amigos: o médico bem sucedido, o engenheiro noivo de uma miss, um jovem dono de uma imobiliária e um intelectual que estava aparte da turma do protonarrador que apenas observava. A partir daquela noite, o protonarrador relata a Deus que após tal acontecimento, ele decidira tomar conta da lojinha do pai e finalmente conseguiu comprar seu JK. Logo ele conclui sua oração, dizendo que irá para a Europa e visitará Lodz para tentar descobrir o que havia impedido ele e seu pai de serem vitoriosos, pois poderia ser algum acontecimento local: “É, eu vou para Lodz, Polônia. No meu lugar, não faríeis o mesmo, Senhor Deus?”.

*Prece de um Dentista* é o princípio de nossa investigação. No entanto, o conto parece ter surgido num jorro de escritura, pois a ausência de rasuras de leitura pressupõem um não retorno ao texto, nenhuma campanha de escritura deste conto. Não obstante, tal retomada parece ter acontecido numa nova folha, resultando nas duas versões seguintes em que ocorre a primeira ampliação da gênese de *Memórias do Astuto Dentista*.

### 3.2. Memórias de Um Dentista em Ebulição<sup>33</sup>

*Senhor Deus dos Desgraçados,  
Dizei-me vós, Senhor Deus, se era esta a vida que me tocava, a mim,  
um dentista com Volkswagen?*

---

<sup>33</sup> O conto *Memórias de Um Dentista em Ebulição* trata-se da segunda versão analisada em nosso prototexto.

*Mas antes que minha língua se torne ~~esortante~~-punhal e amargo  
cianureto, melhor que vos faça um histórico.*

### 3.2.1. Primeira versão

A segunda versão do conto *Prece de um Dentista* surge com uma mudança no seu título que agora passou para *Memórias de um Dentista em Ebulição*. E como ter certeza de que esse conto seria realmente uma segunda versão de *Prece de Um Dentista*? É nesse momento que o cuidado de observação dos índices que integram o trabalho de escritura dos documentos redacionais de um prototexto precisam ser lidos com extrema atenção pelo geneticista. De acordo com Daniel Ferrer

L'avant-texte n'est pas un texte et il n'est pas légitime de séparer les mots des brouillons de leurs supports, de leurs tracés et de leurs entours. Les uns et les autres ne sont que des indices (d'importance différente, il est vrai) qui permettent d'accéder indirectement à un objet, aussi concret mais aussi intangible que l'est pour l'astronome une lointaine galaxie : le processus d'écriture. (FERRER, 2007, p. 03)

Dessa forma, é preciso ter uma leitura diferente quando nosso objeto de estudo são os manuscritos. Nós, geneticistas, não podemos aplicar as mesmas metodologias utilizadas para análise e interpretação de um texto editado. Precisamos nos fixar em detalhes que poderiam ser irrelevantes para um olhar desacostumado, como um traçado, uma supressão ou um acréscimo de uma simples letra; esses aspectos presentes no manuscritos constituem a gênese de um processo, fazem parte dele e sua análise pode trazer novas descobertas sobre tal texto em devir. Conforme nos diz Passos a respeito da leitura genética

Não que a leitura genética seja uma aberração. Ela é uma peculiaridade, uma idiossincrasia. Ela visa a ler o fazer, não o feito. O transbordamento da escritura, derramada pelo *scriptor*, decorrente de uma fase de leitura do escritor; leitura inerente à própria escritura ou campanha de reescritura. A leitura genética não se enquadra na teoria da leitura. Ela não visa a teoria da recepção, pois o objeto é um escrito-para-si. Não visa a descrição de um leitor, nem a construção de um sentido ou a revelação de uma polissemia, pois a construção procurada é a de um movimento escritural, pelo menos em um primeiro tempo. Visa a revelação de um não-sabido, a intrusão numa intimidade, o resgate da voz que risca. E, como toda leitura, ela é singular: um geneticista, uma leitura. (PASSOS, 2011, p. 38)

Portanto, a palavra dentista presente no título dos dois contos foi uma pista para que a observação de tal manuscrito permanecesse sob nosso olhar. Como já

relatamos anteriormente, quando procurávamos os manuscritos referentes à gênese de *Memórias do Astuto Dentista*, precisávamos nos amparar em alguns índices dos primeiros fólios encontrados. E a referência dentista fora uma delas. Contudo, foi preciso nos basear num maior número de índices para que a determinação das versões pudesse ser estabelecida. Afinal, Claudia Amigo Pino esclarece como o trabalho de análise das versões acontece, por meio das comparações das versões

A pesquisa sobre os manuscritos, por outro lado, deve considerar vários documentos (inclusive a obra ficcional) e será sempre comparativa. Dessa maneira em vez de estudar uma metáfora no texto, estudaremos nos manuscritos a comparação entre as diferentes imagens criadas em relação a essa metáfora, o intervalo criado entre elas, e o movimento derivado desses intervalos. (PINO, 2004, p.91)

Assim, prosseguimos nossa observação analisando o *incipit* dos contos que são quase idênticos. Esse seria o começo do percurso investigativo daqueles novos fólios. Dizemos que o *incipit* permanece quase o mesmo porque há o acréscimo de uma frase, conforme pudemos ver na epígrafe que abre este subcapítulo.

Logo, concatenando as duas versões por meio da observação das rasuras brancas ou mentais comparando-as, notamos que há um crescimento no texto bastante significativo, pois não foram apenas algumas frases ou palavras que foram acrescentadas da primeira versão para a segunda. Mas a inclusão de dez páginas no seu corpo textual. É essa ampliação da primeira versão para a segunda que iremos seguir os passos de suas pegadas no percurso da escritura. De acordo com Dominique Combe

L'ajout n'est pourtant pas absent de la rhétorique et de la poétique classiques, dont la philologie a hérité, malgré qu'elle en ait. Bien au contraire – et là réside le paradoxe, du moins en apparence –, toute la rhétorique repose sur l'idée même de l'ajout. *Ajouter*, sémantiquement proche non seulement d' *additionner*, mais aussi d' *accroître* et d' *augmenter*, participe en effet au procédé général de l' *amplification*, définie par Longin, traduit par Boileau, comme un « accroissement de paroles », ou par Marmontel comme un « art d'agrandir », qu'il faut entendre dans un double sens, quantitatif et qualitatif (grandissement). Genette a ainsi pu distinguer trois types d'amplification du récit, dans le Moïse sauvé de Saint-Amant: par « expansion interne », par insertion de récits enchâssés, par intervention du narrateur. Or dans la tradition cicéronienne, l'amplification est « la plus grande gloire de l'éloquence », selon la formule souvent citée du *De Oratore*: *Summa laus eloquentiae amplificare rem ornando*. Pourtant, l'amplification ne doit surtout pas être confondue avec l'exagération, dont elle se distingue pas la vraisemblance et la sincérité de l'orateur/écrivain.(COMBE, 2002, p. 21-22)

Dessa forma, a primeira ampliação que percebemos, de uma versão para a outra, é a que se refere à digressão da história do pai feita pelo protonarrador que continua anônimo nesta segunda versão e que permanece apresentando-se apenas como um dentista; mas agora em ebulição.

Na primeira versão o protonarrador precisa apenas de dois parágrafos para apresentar o histórico desastroso da vida do seu pai. No entanto, no primeiro fólio de *Memórias de um Dentista em Ebulição*, já podemos ver uma alteração na estrutura do conto, havendo uma separação numa espécie de tópico, diríamos até subcapítulo intitulado *MEU PAI*. Dessa vez, contudo, o protonarrador irá apresentar as desventuras do pai separando por temas e enumerando cada um dos episódios. Iniciando da mesma maneira vista na primeira versão, o protonarrador faz referência às origens da família, novamente Lodz Polônia, do atropelamento sofrido pelo pai por um automóvel e posteriormente por um ônibus, após ter adquirido uma moto. Mas um novo elemento é adicionado aos fatos. O pai do protonarrador nessa versão no quinto ponto de sua história não havia passado direto para a compra da sua loja de fazendas, antes ele comprara um Ânglia e vivera uma verdadeira história de cumplicidade e porque não dizer de amor com o carro

5- comprou um Ânglia usado (de onde o dinheiro? É o tom de mistério desta história). Ele tinha um Ânglia, portanto, mas o Ânglia o tinha. E o firme, soldado e rebitado às suas chapas de metal, tão entranhadamente que às vezes meu pai tinha a impressão de que o automóvel era uma coisa viva: em alguma parte de sua carroceria [sic] palpitará um minúsculo coração de metal, operando em sessenta rotações por minuto e tão capaz de sentimentos como qualquer miocárdio humano. Amavam-se e odiavam-se, eles.

A ênfase dada pela relação de amor e ódio entre o pai e o seu Ânglia não permanece nesse único parágrafo. Há sete parágrafos contando a história de ambos. Dessa maneira, não é possível afirmarmos que ocorre um simples acréscimo de algumas palavras, mas uma expansão. Para Jacques Neefs,

L'espace de l'écriture est, au fil des pages et des versions que l'écrivain développe devant lui, un univers en expansion ; mais il est également un univers dont la condensation s'intensifie progressivement, dont la complexité significative et esthétique s'accroît, par un profond travail de pensée, de mesure, d'investition, par toutes les interventions sur le texte qui sont virtuellement possibles. La sphère de l'écrit est toujours susceptible d'ouvertures nouvelles et de

révisions décisives, de relances et de « repentirs », et sa particularité est de se modifier globalement, chaque trait nouveau modifiant, même si c'est de manière infime, à peine perceptible, la structure et le sens de l'ensemble: l'ensemble du texte, l'ensemble d'une série, l'ensemble d'une oeuvre. (NEEFS, 2002, p. 29)

Assim, como afirma Neefs, o universo da escritura não obedece a uma lógica do que pode ou do que não pode aparecer nos manuscritos, neles encontramos um universo de possíveis. Possíveis da mente pensante que organiza sua escritura, reorganiza, reestrutura e, por fim, chega ao seu devido registro num suporte.

Dessa maneira, quando Scliar reestrutura seu conto, não encontramos nenhum rastro de uma versão para a outra, nem mesmo qualquer rasura de leitura ou nota de regência na primeira versão que pudesse demonstrar o desejo de ampliar a sua história. No entanto, parece-nos que os três fólios iniciais de sua escritura não foram suficientes para a voz desse protonarrador que tem muito o que contar. Contudo é preciso salientarmos que diferente do que ocorreu na primeira versão do conto, em *Memórias de um Dentista em Ebulição*, é possível verificarmos que houve uma retomada na escritura, ou seja uma campanha de escritura ocorreu e conforme nos expôs Neefs, a escritura requer além de uma expansão, ela pede também uma condensação. Logo, no *incipit* podemos ver rasuras de supressão justamente nos adjetivos: “Mas antes que minha língua se torne ~~oportante~~ punhal e ~~amargo~~ cianureto, melhor que vos faça um histórico.” Portanto, as operações de escritura são paradoxais, o que num primeiro momento se fez necessário, numa releitura do trabalho feito pelo escritor, o *scriptor* rasura, deixando apenas a memória do que poderia ter sido. Sem hierarquização, com o único objetivo de chegar ao texto ideal, em concretizar o desejo do escritor-*scriptor*.

Retornando ao segundo fólio do conto, o quinto ponto da história do pai do protonarrador encerra contando o desfecho da relação de amor e ódio com a venda do Ânglia que tantos problemas havia causado:

Um dia, a máquina fundiu. O mecânico, simplesmente, recusou-se a consertá-la. Meu pai vendeu o carro e  
6 - abriu uma lojinha de fazendas e chegou até a prosperar. Foi quando teve aquela tossesinha seca: não era tuberculose, mas, de qualquer forma, os fregueses sumiram.

Podemos perceber que no sexto ponto o escritor retorna à primeira versão e aproveita o último parágrafo referente à história do pai do protonarrador. Esse aspecto

demonstra que, apesar de já ter reestruturado a segunda versão desde o título do conto, parece que o escritor segue um fio de escritura, amparado na sua ideia inicial.

Da mesma maneira que pudemos constatar na primeira versão do conto, em *Memórias de um Dentista em Ebulição*, o devir do texto surge de uma estruturação redacional, também. Como se num único jorro de escritura o texto houvesse surgido. Não obstante, se pudemos pressupor que houve uma reestruturação em relação a primeira versão, seria ingenuidade nossa crer que a segunda versão seria oriunda de outro jorro escritural. Prova disso, são os aspectos formais como separar por subcapítulos cada uma das partes que o protonarrador conta de sua história; pontuar as peripécias da vida do pai em seis pontos, tornando-a bem objetiva e sucinta. Todavia, essa lacuna permanecerá no nosso prototexto, afinal, trabalhamos com um material concreto, analisamos o que temos em mãos nos manuscritos, esse seria apenas mais um mundo possível da escritura.

Assim, no final do segundo fólio, temos o segundo subcapítulo intitulado “TORNO-ME DENTISTA”. Nele, desviamos nossa atenção conduzidos agora para a vida do protonarrador. Da mesma maneira que na primeira versão, somos apresentados ao drama existencial de quem os pais depositaram todas as expectativas de sucesso na vida. A mudança de optar por um curso menos concorrido e mais rápido para que o protonarrador prestasse vestibular até o momento em que havia se tornado dentista e fora em busca de um consultório.

Esse subcapítulo segue a narração presente na versão anterior, todavia, o protonarrador encerra seu relato no momento de seu árduo trabalho no consultório de dentista no morro da Velha:

Ah, Senhor, quanto trabalhei: Entrei em bocas escuras e fedorentas, explorei caninos erodidos e incisivos roídos de cárie, drenei abscessos, removi de molares esburacados restos de feijão, de massa, de bife, sorri psicologicamente [sic] para crianças asquerosas, recebi na cara emanções de cachaça, de cigarro barato, de fermentação gástrica, de cebola, de alho: Cobrei, cruzeiro a cruzeiro, dezenas de contas atrasadas, discutindo, argumentando, suplicando...  
Sofri.

De uma versão para a outra, notamos que o texto em devir faz uma interrupção nesse momento. Em *Prece de um Dentista*, o protonarrador prossegue sua história

contando que depois de tanto sofrer, finalmente havia realizado seu desejo: a compra do Volkswagen. Já em *Memórias de um Dentista em Ebulição*, essa parte da narrativa se encerra nesse momento passando para o subcapítulo seguinte que, conforme veremos, não faz qualquer inferência ao tão sonhado automóvel da primeira versão.

A sequência da narrativa abre espaço para novos elementos que o escritor integrou ao conto e que não faziam parte da versão anterior. O subcapítulo seguinte intitulado “UMA PAUSA”, o protonarrador inicia contando que está em seu apartamento, pensando na vida, pois naquele dia completara vinte e oito anos:

É noite, no meu apartamento de solteiro, e penso, penso, penso, porque faço hoje vinte e oito anos, e há pedaços de passado boiando no ar.  
Agora, nós somos um. Porque nos caminhos - vários - da vida, estão os meus antigos companheiro. José ...

Concatenando a primeira versão com a segunda, percebemos que o apartamento JK que ainda era objeto de desejo do protonarrador, nesse momento da narrativa, na segunda versão, já havia se tornado uma conquista efetiva, deixando de ser um objetivo a ser alcançado.

No entanto, essa pausa marca um aspecto muito importante que irá ser desenvolvido mais adiante no prototexto, especificamente a partir dos roteiros e da novela: a referência aos amigos. Nesse subcapítulo do conto, o protonarrador irá apresentar todos os seus amigos, começando por José que havia casado com uma cega e por isso escreveu um livro que virou Best-seller. Depois ele se lembra de Francisco, maquinista de uma roda gigante que havia se desprendido do suporte que a prendia causando acidente com mortos. Logo ele menciona o Schimidt que havia ganhado uma bolsa de estudos nos Estados Unidos para estudar os aracnídeos.

Assim, o protonarrador segue por mais cinco parágrafos, já no quarto fôlio, rememorando cada um de seus amigos, suas atividades, seus envolvimento amorosos, suas respectivas esposas ou amantes, seus fracassos e sucessos. Até que em um dado momento, o protonarrador se cansa e decide encerrar essa parte da história:

Clóvis é testemunha de Jeová, e eu cansei destas recordações.  
Agora vou tomar meu copo de leite e vou dormir. Dormirei de meias tenho a mania de descobrir os pés durante a noite, e não quero acordar resfriado, amanhã.

Observando o conjunto formado por nosso dossiê genético, apesar de não fazer parte de nossa análise prototextual, recordamos que o princípio de nossa pesquisa se deu pelo fato de termos encontrado manuscritos intitulados “Amigos”. Portanto, essa “breve pausa”, supomos que possa ter sido o princípio da ideia de escrever sobre os amigos do protonarrador, feita em breves linhas na primeira versão e já demonstrando um maior interesse do escritor a ponto de desenvolvê-la na segunda. Como veremos adiante, ao longo do processo de escritura de nosso prototexto, pontualmente a partir dos roteiros que marcam a estrutura para novela, o que fora nas primeiras versões apenas algumas linhas, alguns parágrafos na sua escritura; se tornarão elementos centrais do texto, desenvolvidos em diversos capítulos.

Após o protonarrador ter mencionado no final de sua narração e que iria dormir, o próximo subcapítulo do conto é justamente a consequência de seu sono: “SONHO”. Assim como o subcapítulo anterior, esse é outra ampliação da segunda versão, uma inclusão de novos acontecimentos.

Contudo, diferente do que ocorrera com “UMA PAUSA”, neste subcapítulo não há qualquer inferência feita em *Prece de um Dentista*. “SONHO” é um sonho-pesadelo relatado pelo protonarrador na noite de seu aniversário. No começo de sua narração, ele justifica seu sonho dizendo não entender o significado de tal devaneio, mas que mesmo assim pretende relatá-lo. O protonarrador descreve um salão de festas, decorado com flores de laranjeira e repleto de grinaldas de noivas. Até que revela: está num leilão de jovens casadoiros. Todos o moços, inclusive o protonarrador, estavam nus diante das matronas que iriam dar lances a cada um dos jovens.

O primeiro a ser leiloado fora um jovem médico, mas como sua especialidade era a pediatria a senhora que dera o primeiro lance argumentara enfatizando que pediatras trabalham muito e pouco ganham, portanto seu lance era suficiente. No entanto, a reputação da filha já estava lenhada e tal lance não seria suficiente para o rapaz. Por fim, o leiloeiro avisa que para que o bem querido fosse finalmente arrematado precisaria aumentar a oferta e a mãe desesperada por conseguir um casamento para a filha adquire o jovem médico para contrair matrimônio.

O leilão segue com outras peças de jovens disponíveis como o engenheiro, desejo da maioria das mães, o advogado. Já o químico, agrônomo e o veterinário haviam sido arrematados no mesmo lote, ou seja com menor valor. E o protonarrador ainda enfatiza que professor, não havia sequer algum, afinal quem iria querer arrematar

tal peça? Mas quando chegou o momento em que o dentista seria oferecido, uma música começou a tocar e ele sentia apenas frio. Quando finalmente acordou do pesadelo, ele encontrou uma justificativa para aquilo ter acontecido:

Acordei, e verifiquei o porque do pesadelo: estava totalmente descoberto e apesar das minhas meias, tinha os pés gelados.

Os quatro fólios de “*SONHO*” fazem uma espécie de crítica a sociedade burguesa e de aparência. Assim como nos subcapítulos que veremos a seguir, o protonarrador se coloca como um ser que está inserido naquele contexto e conformado de tal forma que propõe técnicas e métodos para vencer de qualquer maneira. Poderíamos considera aqui que Scliar está colocando sua posição de sujeito na sua escritura, de acordo com um depoimento do autor no seu livro de memórias, ele sempre fora bastante crítico em relação aos jovens burgueses de sua época e talvez tenha encontrado no texto uma forma de atacá-los, por meio de palavras:

Nossa revolta juvenil, nossa indignação com a injustiça social (da qual o anti-semitismo era apenas uma faceta) agora poderiam ser canalizadas para um objetivo: a vida numa célula judaica socialista, o kibutz. Um sonho que eu partilhava com centenas de membros de movimentos juvenis, assim como partilhava o desprezo pela vidinha pequeno-burguesa dos judeus brasileiros. (SCLIAR, 2007, p. 56)

A sucessão de novos elementos do conto continua com o subcapítulo “*DA TÉCNICA*”. Já no oitavo fólio, o protonarrador expõe as suas técnicas para conquistar meninas, mas de uma maneira a chegar num único objetivo: o beijo e o que mais for possível alcançar. De forma detalhada, ele propõe que o jovem que queira atingir a meta terá que inicialmente dançar:

Dançarás, primeiro, numa reunião dançante burguesmente pontilhada de sanduíches de sardinha, cuba-libres, a última do português, o destino do nacionalismo, palmadinhas nas costas, pais suados e sorridentes. Dançarás: foxes, boleros, baiões. Talvez um chá-chá-chá, no máximo dois, mas cuidado com as excitações sub-liminares da córtex cerebral, mil olhos te vigiam, da cozinha ao banheiro. Cuidado! ... Lembra então em tom descuidado, o calor e o excesso de sovacos em atividade e propõe um passeio à praia, que há luar e o rio deve ser uma chuva de pérolas (convida um casal de amigos - os preconceitos pequeno-burgueses subsistem, apesar da proletarização da classe média).

O subcapítulo segue com as minúcias de como ser um galanteador, do que falar para provocar encantamento na dama que se deseja, como agir até que o alvo seja finalmente atingido. No final de todas as etapas que deveriam ser seguidas, o protonarrador é bem contundente, se a técnica for bem aplicada, as mulheres virão, muitas virão, mas é preciso ser astuto.

No nono fôlio, ainda, encontramos mais um subcapítulo vindo de uma reestruturação de *Prece de um Dentista* e que, como o anterior, supomos ter surgido ao longo da escritura desta nova versão do conto. Intitulado *DE PAI PARA FILHO*, nesta parte da narração, o protonarrador continua apresentando técnicas que poderiam ser seguidas para a posteridade. Para tal, ele as divide em seis grupos: A, B, C, D, E e F.

Nos conselhos dados em A, o protonarrador prossegue no tema mulheres, mas o seu foco é a respeito dos tipos de mulheres que seu filho hipotético poderia encontrar ao longo de sua vida. Na sua perspectiva, ele diz haver três tipos de mulheres que ele poderia encontrar: as mulheres ovarianas, as cardíacas e as cerebrais.

No entanto, em dado momento seu filho hipotético poderá se deparar com aquela mulher que será diferente das anteriores, a mulher ideal:

&único: existe a mulher ideal. Aquela que relaxa teus músculos tensos com mão macia, que te aplaina o caminho da vida com um único olhar, que te abre um mundo de alegrias e esperanças em cada sorriso ... Bom. Mas haverás de encontrá-la, meu filho. Se o conseguires, cai de joelhos. Cai de joelhos todas as noites e agrade às várias divindades. Elas merecem.

Logo, ele passa para o ponto B: livros. O protonarrador, então, aconselha seu filho, caso ele tivesse um, que aprendesse a julgá-los pela capa e pelo número de páginas. Outro aspecto que seria preciso tomar cuidado são os livros que ele deveria efetivamente ler, não perdendo tempo com livros de “vãos poesias que retratam distúrbios psíquicos mal controlados”; mas que lesse “coisas que alimentem nosso espírito como um sadio, quente e loiro pão com manteiga.”

Em seguida, no ponto C ele relata a respeito dos vícios, pois sua maioria seria inconveniente. Contudo, caso fosse necessário, num momento de conveniência, ele seria aceito e muito bem aplicado a uma determinada situação. No ponto D, o protonarrador irá se deter no tema política. Ele enfatiza que quando o assunto for esse, as regras são poucas: “Deves ser pelo monopólio estatal quando estiveres com militares nacionalista;

pela livre iniciativa em meio a banqueiros e funcionários públicos puxa-sacos; pela revolução cubana, para os poetas de olhos brilhantes; pelo socialismo, com os estudantes universitários.” Ou seja, seu filho deveria seguir o bom senso, e ser astuto.

O penúltimo ponto a ser exposto pelo protonarrador, o E, é sobre o dinheiro, como seu filho deveria administrar o dinheiro que ganhar e de que maneira gastá-lo. Por fim, no ponto F, ele retoma todos os conselhos anteriores, concluindo que caso o filho seguir cada um de forma sábia, o protonarrador poderá chamá-lo de meu filho.

Dessa forma, precisamos destacar que do fôlio número três, onde inicia o subcapítulo *UMA PAUSA*, até o fôlio de número onze, onde termina o subcapítulo *DE PAI PARA FILHO*, encontramos poucas rasuras. Contudo, identificamos uma rasura de leitura<sup>34</sup> com função de acréscimo, no quinto parágrafo do quinto fôlio:

Neste momento, porém, um homem surgiu na passarela, e todos

~~exceto os~~  
os movimentos, vitais, cessaram quando o reconheceram:

Essa rasura de acréscimo gráfico ou lingüístico cuja definição veremos adiante e sua respectiva análise será realizada quando nos focarmos na terceira versão do conto, marca um dos poucos vestígios deixados pelo *scriptor* nesta segunda versão. No entanto, rasuras de escritura que seguiam durante o fluxo do texto em estado nascente, assim como na versão de *Prece de um Dentista* foram encontradas em maior número. Na sua maioria, rasuras de substituição, mas, por enquanto, esse não será o enfoque de nosso trabalho.

Voltemos para o devir de *Memórias de um Dentista em Ebulição*. Apesar dos quatro últimos subcapítulos terem sido elementos novos no fio narrativo, ampliando a sua história, a partir do subcapítulo intitulado “*E AÍ*”, nos encontramos novamente com o conto *Prece de um Dentista* e a ligação é refeita com o desfecho da sua primeira versão. É a partir desse momento que o nosso protonarrador finalmente realiza seu desejo de ter um Volkswagen. Para ele, ter seu automóvel era sinônimo de estar inserido na sociedade, adquirir uma identidade. Entretanto, a ilusão de ser um dentista diferenciado, representado pela posse do Volkswagen, termina quando ele “pega a

<sup>34</sup> As rasuras de leitura surgem partir do momento em que o leitor-*scriptor* retoma o texto numa nova campanha de escritura.

estrada da vida” e é apenas mais um Volkswagen numa rua repleta deles. E para encerrar por completo o seu primeiro passeio, o protonarrador se depara com uma jovem mulata com prótese dentária mal colocada e que ele reconhece: era uma de suas clientes. Afinal, ele continua querendo mulheres. Comparando com o que ocorrera na primeira versão, o *scriptor* acrescenta apenas algumas descrições dos jovens que povoavam a rua, aproveitando quase que por completo o mesmo trecho correspondente em *Prece de um Dentista*.

No último subcapítulo, “*DAS CAUSAS*”, o reencontro com a primeira versão é visível. De fato o protonarrador retoma todos os fatos narrados anteriormente, tentando encontrar uma resposta para seu fracasso. Da mesma maneira que na primeira versão, ele pensa que uma possível resposta esteja nas suas origens, o pai. Mas em *Memórias de um Dentista em Ebulição*, primeiramente, a figura do pai estaria representada pelo Ânglia, que fora uma extensão do pai, e revela o desejo que tinha em matá-los. Mas justifica afirmando que o automóvel não seria um motivo suficiente para o seu fracasso. Seria preciso encontrar outras causas, como a “situação política, geográfica e econômica de Lodz, Polônia”. Novamente Lodz. Assim como nos últimos parágrafos de *Prece de um Dentista*, na sua segunda versão, a busca por uma resposta volta a ser centrada no local de origem de seu pai e, por conseguinte, retorna à figura paterna.

Contudo, o protonarrador acrescenta que há outras razões contextuais na sociedade e também culturais que influenciaram a sua derrota:

Os obstáculos que ALGUNS (quem é astuto sabe de quem estou falando), que ALGUNS repito estão opondo, desde há muito, para aqueles que pretendem, honestamente, unir a teoria a prática. A inversão de certos valores éticos. A demasiada liberação que se verifica aos sábados. A alienação das figuras de elite. As ascensões sociais demasiado rápidas. A falta de uma política de controle fiscal. A exploração de certos temas pela imprensa falada e escrita da capital e do interior. Por estas e outras razões, estou derrotado. E agora, no meu apartamento se solteiro, Senhor Deus dos Desgraçados, vejo que é preciso concluir este relato. aguardo providência. E aqui eu, dentista em ebulição, servidor modesto e compenetrado ponho o

FIM

Mas apesar da palavra FIM esse ainda não é o fim. O protonarrador continua seu relato, pois ele ainda encontrará uma forma de vencer e enumera suas opções,

encerrando sua narração no décimo terceiro fólio. De certa forma estamos perante uma outra forma de ampliação posto que a palavra FIM, escrita pelo escritor, está subvertida pela própria protopersonagem

Diferente do que vimos na primeira versão, quando o protonarrador havia decidido assumir a lojinha de fazendas do pai, pois prosperava mais do que a profissão de dentista, nesta versão encontramos um protonarrador decidido em seguir na sua busca, em oposição ao conformismo do protonarrador da primeira versão.

Esperem um pouco ... Como, fim? Para qualquer outro, talvez. Não para um astuto. Ainda há muitos caminhos inexplorados, há chances inaproveitadas, há ideias pouco exploradas ... Ainda há baronesas da antiga nobreza tzarista, cheia de jóias e artigos de contrabando. Ainda há tesouros de piratas perdidos no mar das Caríbas. Ainda há líderes políticos isolados que precisam somente de um staff arrojado para entrarem em evidência.

Em *Memórias de um Dentista em Ebulição*, o protonarrador supõe que a conseqüência de seus problemas possa ter alguma relação com Lodz; já a voz da narração em *Prece de um Dentista*, havia constatado que lá estava o problema e iria viajar para a Europa para comprovar sua desconfiança. Na segunda versão, o protonarrador sequer cogita a possibilidade de uma viagem, permanece fazendo planos para conseguir um futuro promissor, com uma dificuldade em colocar o ponto final de sua história.

Essa supressão por meio de rasuras brancas ou mentais ocorrera provavelmente num dos momentos de reestruturação do conto. Assim como não há pegadas da inserção dos novos acontecimentos que foram integrados na narrativa, o desaparecimento de outros só podem ser verificados com a concatenação de uma versão para a outra.

Portanto, os quatro subcapítulos integrados na escritura da segunda versão, trazem informações novas, adicionam novos personagens, devaneios. Não se trata apenas de uma ampliação do que fora escrito na versão anterior, mas de uma reestruturação do protonarrador, de uma necessidade de ampliar também a sua voz na narrativa. Como durante o processo de criação de um texto em devir o único e primeiro leitor é o escritor, podemos supor que o leitor-*scriptor* tenha tido uma necessidade de querer conhecer melhor o seu protonarrador, seus pensamentos, seus desejos, anseios,

sua perspectiva diante do mundo no qual está inserido. Talvez por essa razão tenha acrescentado esses novos subcapítulos. Nesse hiato entre a primeira versão do conto e a segunda surgiu o trabalho do “primeiro leitor”, pois como afirma Willemart,

O narrador se relê quando retoma a escritura, antes de passar a palavra ao autor. Nesta posição, o escritor se sintoniza em parte com o público leitor. Relendo seu texto, o escritor se coloca na posição do público, cuja importância o narrador poustiano reconhecia, “porque há maiores analogias entre a vida instintiva do público e o talento de um grande escritor, que não é senão um instinto religiosamente ouvido em meio ao silêncio imposto a todo o resto, um instinto aperfeiçoado e compreendido, do que entre este e a verborrêia superficial, as normas flutuantes dos juizes oficiais” (WILLEMART, 2010, p. 43).

Conforme vimos no depoimento de Scliar, parece-nos que essa voz que narra está inserida justamente numa sociedade desprezada pelo autor. Portanto, seria preciso mais palavras, mais linhas, mais texto para que o seu perfil pudesse ser melhor construído, talvez esse tenha sido um dos motivos para tal expansão no conto.

Essas novas inserções, logo, seriam um novo acréscimo ao texto. No entanto, esse conceito de acréscimo precisa ser discutido, pois os estudos sobre o “ajout” diferenciam o acréscimo lingüístico ou gráfico do acréscimo genético. Conforme nos aponta Anne Herschberg Pierrot,

Rappelons d’abord la nécessité de distinguer l’ajout graphique et l’ajout génétique. Toute inscription graphique de second jet ne représente pas forcément un ajout. Ainsi, toute trace de relecture ne correspond pas à un ajout génétique mais peut être la marque de notes diverses, listes de mots, commentaires de caractère métatextuel ou personnel, comme ces notations qui forment un journal de l’oeuvre dans les manuscrits stendhaliens. On définira en revanche comme ajout génétique une expansion génétique venant après une rédaction antécédente et s’y rapportant, et ce à des stades divers de la gènèse : notes, scénarios, manuscrits rédactionnels (brouillons, mises au net, ou manuscrits de premier jet, selon les écrivains). (PIERROT, 2002, p. 35)

Dessa maneira, o acréscimo gráfico é uma consequência da retomada da escritura. Surge no momento em que o texto em devir é rasurado pelo *scriptor* e tais rasuras ultrapassam o espaço gráfico do manuscrito: são encontradas nas margens, nas entrelinhas dos fólhos. Contudo, o acréscimo genético faz com que o escritor também retorne ao texto, mas as rasuras resultantes dessa retomada, dessa nova campanha de escritura irão resultar numa expansão do texto em devir. Portanto, o acréscimo genético irá concretizar a ampliação da escritura.

No conto *Memórias de um Dentista em Ebulição* pudemos identificar esse acréscimo genético, da primeira versão para a segunda, em cinco diferentes pontos da reescritura do conto que originou tal versão. Segundo Pierrot, o acréscimo genético apresenta algumas características que o diferenciam do acréscimo gráfico: dimensão, estatuto, temporalidade e hierarquia. Conforme já pontuamos anteriormente, iremos dar maior ênfase ao acréscimo genético nessa versão do conto *Memórias de um Dentista em Ebulição*, e deixaremos para o próximo subcapítulo a análise do acréscimo gráfico que trará informações importantes em relação ao processo escritural.

Assim, o acréscimo genético sob uma perspectiva da dimensão no texto em devir, se caracteriza por ir além do sintagma frasal. De acordo com a autora:

Beaucoup d'ajouts génétiques ont une dimension discursive supérieure à la phrase, d'une longueur extensive, et d'un statut variable : commentaire, description, fragment de récit, jusqu'à la possibilité, on l'a vu avec Balzac, d'insérer un texte entier dans l'écrit. (PIERROT, 2002, p. 35)

Dessa forma, ao longo do processo de escritura da segunda versão de *Prece de um Dentista* pudemos observar o acréscimo genético a partir do primeiro subcapítulo intitulado “*MEU PAI*”, onde notamos a inserção de seis parágrafos. Já nos subcapítulos seguintes, “*UMA PAUSA*”, “*SONHO*”, “*DA TÉCNICA*” e “*DE PAI PARA FILHO*”, o acréscimo genético transborda nos fólios da escritura inserindo não apenas um pequeno número de parágrafos, mas dez fólios para o corpo textual: dois fólios em “*UMA PAUSA*”, três fólios em “*SONHO*”, dois fólios em “*DA TÉCNICA*” e três fólios em “*DE PAI PARA FILHO*”.

Com relação ao seu estatuto, o acréscimo genético que surge durante a escritura é uma integração ao fio narrativo do texto em devir, como ilustra Pierrot:

L'ajout génétique, lui, est de passage, il est en devenir et s'inscrit dans la temporalité d'un processus de transformation de l'écrit. Sauf cas particuliers, bientôt évoqués, l'ajout de genèse n'est pas destiné à subsister dans le texte, mais à se lisser au fil des rédactions. (PIERROT, 2002, p.35)

Portanto, em *Memórias de um Dentista em Ebulição*, esses subcapítulos que foram acrescentados de uma versão para a outra apresentam o estatuto de um acréscimo genético, pois foram ligados ao fio condutor da escritura, fazendo parte de uma nova versão. Quanto à temporalidade, o acréscimo genético se insere num contexto de memória da escritura. Da mesma forma que toda a rasura

L'ajout marque un retour sur les versions antérieures, bien qu'il s'inscrive dans une temporalité, et n'ait pas, de ce fait, le même statut que la version antécédente : il est riche de la mémoire des différents états de la phrase et du nouveau contexte discursif dans lequel il s'insère. (FERRER *apud* PIERROT, 2002, p. 35)

Apesar da autora não explicitar a temporalidade do acréscimo genético, pois a definição de temporalidade no acréscimo linguístico seria linear e vetorial, acreditamos que esse acréscimo seja marcado pelas transformações que a leitura e releitura feita pelo escritor, motivem o trabalho do *scriptor*. Ou seja, o tempo do acréscimo genético é o da reestruturação do texto em devir e no tempo do ato paradigmático do *scriptor*, com uma visão global das versões já produzidas, ele amplia o texto, trazendo novos elementos para o seu trabalho escritural. Dessa forma, na segunda versão que estamos analisando, esse tempo encontra-se na rasura branca do acréscimo genético que ocorreu da primeira versão para a segunda.

No âmbito da hierarquia, um acréscimo genético “n'est pas secondaire ni accessoire par rapport à l'écrit préexistant.” (PIERROT, 2002, p. 37). Portanto, quando os novos quatro subcapítulos foram adicionados a escritura de *Memórias de um Dentista em Ebulição*, adquiriram o *status* de texto em devir, movimentando a narrativa, acrescentando um diferencial na sua existência de conto.

Ainda em relação aos acréscimos genéticos, precisamos enfatizar o último que ocorre após a palavra FIM concluindo o relato do protonarrador. Essa espécie de epílogo da escritura adiciona três parágrafos após o protonarrador ter decretado o fim da narrativa, mas não o fim da escritura de sua história.

### 3.2.2. Memórias de um Dentista em Ebulição: mais do mesmo

*Naquela noite, eu tinha bem presente todos estes momentos. Cada partícula de sofrimento acumulado necessita ser neutralizada. Como se tivesse a boca entupida de sal, assim eu andava. Sequioso ...  
Que noite deveria ter sido aquela, Deus!*

A terceira versão do nosso prototexto é constituída de uma cópia de carbono do conto cujo percurso observamos anteriormente. Contudo, os vestígios deixados pelo *scriptor* são diferentes em relação ao seu original datiloscrito, isso faz com que ela se

torne uma versão. Conforme explicamos anteriormente, a mudança na estrutura global da primeira versão de *Prece de um Dentista*, para a segunda versão *Memórias de um Dentista em Ebulição* com os acréscimos genéticos permanecem nessa versão, pois se trata de uma cópia. No entanto, o leitor-*scriptor* tem um novo olhar na retomada do texto em devir, no nível sintagmático da escritura, e, por conseguinte, o escritor-*scriptor*, faz rasuras que não estavam presentes na campanha de escritura da versão anterior.

Dessa forma, nosso foco de análise, neste subcapítulo, não serão apenas os acréscimos lingüísticos presentes nos fólhos desta versão, mas todas as pegadas deixadas ao longo da caminhada escritural. Isso abarca os principais modos operatórios da rasura: além do acréscimo, encontraremos rasuras de substituição, supressão e deslocamento. Outro ponto importante de ressaltarmos é que nos deteremos apenas nas rasuras de reescrituras, ou seja, nos vestígios de uma nova campanha de escritura. Portanto, as rasuras presentes nos fólhos resultado do fluxo da escritura, e que na sua maioria são ilegíveis, não foram analisadas.

Concatenando o primeiro fólho da segunda versão com o mesmo fólho da terceira versão, quando o protonarrador inicia sua oração aclamando o “Senhor Deus dos Desgraçados”, notamos que a supressão dos adjetivos “cortante” e “amargo” não é mantida. Podemos supor, portanto, que eles possam ter sido conservados devido ao tom de desilusão escolhido para a narração. Na sua retomada escritural, o escritor- *scriptor*, no universo dos possíveis da escritura, pode ter optado pela ênfase semântica que tais adjetivos dão aos respectivos substantivos, permanecendo no texto em devir:

Senhor Deus dos Desgraçados,  
Dizei-me vós, Senhor Deus, se era esta a vida  
que me tocava, a mim, um dentista com  
Volkswagen?  
Mas antes que minha língua se torne cortante  
punhal e amargo cianureto, melhor que vos faça  
um histórico.

No entanto, com a ampliação do conto para a novela, esse trecho é suprimido, essa evocação será substituída por um protonarrador que se apresenta na primeira pessoa, deixa de ser anônimo e irá contar uma história, mas sem o direcionamento para o interlocutor dos contos: Deus.

No segundo parágrafo, encontramos uma supressão do adjetivo “fedorento”, no momento em que o protonarrador relata a viagem do pai de Lodz para o Brasil:

1. - Veio de Lodz, Polônia, no ano de 1932, a bordo de um cargueiro infecto e ~~fedorento~~, junto com cento e sessenta e sete outros imigrantes, todos com um único propósito: tirar leite de ouro das tetas da América.

Da mesma maneira que os adjetivos davam ênfase para o tipo de relato que o protonarrador faria na introdução do conto, fedorento nos remete a uma sensação do ajuntamento e das precárias condições sofridas pelos imigrantes durante a viagem. Logo, a supressão desse adjetivo ocasiona essa perda de sentido, essa elipse de tal informação que por, talvez, uma experimentação estilística de tornar a linguagem mais concisa, o *scriptor* tenha entendido que se tratava de uma informação supérflua para a construção de seu texto. De acordo com de Biasi:

A rasura de supressão que corresponde, na ordem das funções gráficas, às diferentes formas do risco, é utilizada para eliminar definitivamente um segmento escrito. É uma rasura de substituição cujo segmento substitutivo é nulo. No seu contexto, essa retração pode tomar a forma de uma subtração com ou sem resto: se o escritor escolhe conservar um rastro, mesmo que mínimo, do segmento eliminado, a rasura de supressão aproximar-se-á de uma figura mais ambígua: a rasura de substituição por elipse. (de BIASI, 2010, p. 72)

Portanto, os rastros ainda visíveis demonstram uma necessidade do *scriptor* em guardar uma pequena lembrança daquilo que já foi registrado. Como vimos nas rasuras do primeiro parágrafo da segunda versão, o traço de apagamento completo em “cortante” e “amargo” não fora feito, por isso supomos o reaparecimento de tais adjetivos na terceira versão. No caso do adjetivo “fedorento”, a força do *ductus*<sup>35</sup>, nos faz pensar que a decisão de suprimi-lo tenha sido definitiva, devido à espessura do riscado que quase torna a palavra ilegível por completo. Afinal, Horácio Quiroga nos diz em seu *Decálogo do Perfeito Contista*:

VII – Não adjetives sem necessidade. Inúteis serão quantos apêndices coloridos aderires a um substantivo fraco. Se encontreres o perfeito, somente ele terá uma cor incomparável. Mas é preciso encontrá-lo. (QUIROGA, 1999, p. 53)

<sup>35</sup> Ductus: trajeto da mão que conduz o traço; impulsão pessoal dada ao traçado das letras; variável segundo o estado físico e psíquico do escritor. (GRÉSILLON, 2007, p. 331)

No sexto parágrafo do primeiro fólio, encontramos novas rasuras de substituição:

5. - comprou um Ânglia usado (de onde o  
dinheiro? É <sup>um dos</sup> ~~tom~~<sub>ns</sub> de mistério desta história).

Portanto, a substituição do artigo definido “o” por de “um dos” registra a exclusão de um único tom de mistério que ocorrera na história, pois essa substituição implica a existência de outros possíveis acontecimentos indefinidos que não estão esclarecidos para o protonarrador. Assim, a lacuna dos caminhos que se bifurcam no processo de experimentação do *scriptor* cria um implícito na significação das ações do pai. Dessa forma, a supressão e o acréscimo, resultantes de uma substituição, acabam alterando o texto não apenas no seu reajuste formal, com a harmonização de “tom” para “tons”, mas acaba aprimorando a escritura. Pierre-Marc de Biasi nos aponta sobre as rasuras de substituição que:

Pode-se decompor a rasura de substituição em duas entidades distintas: de um lado, o risco, que desencadeia um protocolo de supressão ao riscar um segmento já escrito; de outro, a inscrição de um segmento substitutivo, destinado a ocupar o lugar do segmento riscado, inscrição ulterior que, sendo assim, não remete mais à rasura, mas constitui como um tipo de acréscimo. (de BIASI, 2010, p. 73)

Ainda neste primeiro fólio, há uma rasura de supressão da conjunção “e”. Intuímos que tenha se dado tal exclusão por razão estilística e de sonoridade do sintagma.

No segundo fólio, encontramos dez rasuras de supressão, uma de acréscimo e uma de substituição. Esse mesmo fólio na segunda versão apresenta apenas uma rasura de correção ortográfica da palavra “parecia” e essa mesma palavra na terceira versão não é rasurada. Dessa maneira, podemos supor que o objetivo da campanha de escritura feita na terceira versão seja diferente daquela feita na segunda. Uma mudança de olhar do leitor-*scriptor*, uma nova preocupação com o texto em devir que nos parece mais estilística. A perspectiva do geneticista acompanha o movimento da pena, procura interpretar os mecanismos que motivaram tal decisão para chegar ao momento da modificação do texto.

Portanto, a primeira rasura de supressão do segundo fólio modifica o modo como o automóvel Ânglia se comportava em relação ao pai do protonarrador, suprimindo o advérbio “devidamente” e eliminando um elemento acessório da escritura, pois o advérbio se encontrava entre vírgulas. Já a segunda rasura de supressão demonstra o *ductus* um pouco mais suave na decisão do *scriptor* ao eliminar definitivamente a palavra “esfíncteres” do conto. O seu vestígio permanece claro e legível, rememorando sua existência em um certo tempo da escritura:

Com um suspiro, meu pai subia, e, de mão trêmula, de olhos vidrados, de boca seca, ~~de esfíncteres~~ contraídos, apertava o botão de arranque.

Às vezes, seu dia automobilístico terminava ali mesmo. O motor choramingava, agoniado, ~~em~~ quinze ~~ou~~ vinte <sup>vezes</sup> ~~surtos~~ e calava-se para sempre.

No segundo parágrafo do trecho acima, o leitor-*scriptor* faz uma reestruturação mental de seu texto no momento da leitura, por essa razão não há rastros visíveis de tal reorganização, e o escritor-*scriptor* suprime a preposição “em” e a conjunção “ou” e substitui “surtos” por “vezes”.

Como já vimos anteriormente, nas rasuras de substituição encontramos dois processos cujos rastros são visíveis na materialidade da escritura. A primeira operação elimina o substantivo que acompanhava o temperamento do pai do protonarrador. Pois assim como o Ânglia, o seu pai também surtava quando ocorria algum problema mecânico com o automóvel. Dessa forma, o numeral “vezes” é acrescentado, quebrando a relação direta entre o pai e o automóvel.

As próximas rasuras de supressão que surgem no segundo fólio, dizem respeito à descrição do mecânico que sempre concertava o veículo do pai do protonarrador:

Este ilustre personagem tinha dignidade ~~de~~ ~~cirurgião~~ e ~~a~~ ~~enervante~~ calma de ~~um~~ ~~jogador~~ ~~de~~ ~~pôquer~~. Chegando, pousava no chão a maleta, encarava firmemente o carro e meu pai (neste momento, a conta já passava de mil cruzeiros), ouvia friamente a tragédia, e com um resoluto “Vamos ver”, abria o capô, com a fúria de quem rasga um abdômen, ~~no~~ ~~caso~~, ~~e~~ ~~de~~ ~~meu~~ ~~pai~~.

Novamente, supomos que a preocupação estilística do *scriptor* tenha motivado tais mudanças na sua escritura. Pois como podemos observar, são complementos nominais, “de cirurgião” e “de um jogador de pôquer”, e o adjetivo “enervante” que são excluídos do texto em devir. É como se o *scriptor* estivesse limpando o texto, cancelando os excessos, usando sua caneta esferográfica para modelar, realinhar sua escritura. Já a supressão de “no caso, o de meu pai” elimina a ambiguidade que tal sintagma sugeria. Afinal, não se tratava apenas do rasgo que o mecânico faria no automóvel, mas ao mesmo tempo do rasgo financeiro em que tal conserto resultaria.

As últimas rasuras presentes no segundo fólio são duas rasuras de supressão e um acréscimo linguístico, no primeiro parágrafo do subcapítulo “*TORNO-ME DENTISTA*”. Na primeira rasura, o *scriptor* elimina o nexos conclusivo “pois”. Na segunda rasura de acréscimo linguístico, o *scriptor* insere dois pontos que introduzirão uma pausa para citar as consequências do protonarrador ter crescido em um lar amargurado.

Conforme já havíamos antecipado na discussão da segunda versão do conto, o acréscimo linguístico é aquele que se mantém no nível sintagmático da escritura, nas margens e nas entrelinhas do fólio. Da mesma forma que o acréscimo genético, ele também apresenta características a respeito de sua dimensão, estatuto, temporalidade e hierarquia.

Quanto à primeira característica em relação à dimensão do acréscimo linguístico

L’ajout linguistique est le plus souvent d’une étendue inférieure à la phrase, bien qu’une parenthèse puisse atteindre une expansion importante, si l’on songe aux phrases de Proust ou de Claude Simon. De même, les notes de bas de page forment aussi des unités discursives parfois très longues, qui prennent le statut de petits textes. (PIERROT, 2002, p. 34)

Assim, o acréscimo linguístico apresenta transbordamentos na escritura, no entanto, permanece no fólio do texto em devir, no universo da releitura e dos pequenos ajustes. Logo, o acréscimo dos dois pontos na frase acima analisada mostra uma remodelagem do sintagma. Além da supressão do nexos “pois”, ao inserir o sinal gráfico, o protonarrador faz uma breve pausa no ritmo da escritura, que redundará em uma alteração no ritmo da narração.

Quanto à noção de estatuto, a autora afirma que

L'ajout linguistique se démarque du cotexte par un dénivelé énonciatif et métalinguistique, que manifeste la ponctuation (virgules, tirets, parenthèses), ou la distinction typographique entre le corps du texte et la note. Mis en valeur, distingué comme un énoncé sur un autre plan, cet ajout n'existe que parce qu'il se manifeste comme un supplément au dire (ou comme un manque à dire). (PIERROT, 2002, p. 35)

Ou seja, o acréscimo linguístico é um elemento que faz parte do co-texto enunciativo, no caso da pontuação, como encontramos nos fólios de *Memórias de um Dentista em Ebulição*. Dessa maneira, os dois pontos inseridos pelo *scriptor* estariam em outro nível da escritura: adjacente, complementar.

Sobre a temporalidade do acréscimo linguístico, Pierrot aponta que

L'ajout linguistique s'inscrit dans une temporalité linéaire, vectorisé: on ajoute dans la succession temporelle de la chaîne parlée, même s'il est fait nécessairement référence à une mémoire du texte. L'ajout dans les manuscrits se place bien évidemment aussi dans la temporalité de la scription, de l'écriture et de la lecture, mais il suppose des retours en arrière qui engagent une temporalité de l'écriture non linéaire.(PIERROT, 2002, p.35).

Portanto, o acréscimo linguístico se faz presença no tempo das linhas e entrelinhas do texto em devir, nas retomadas das campanhas de escritura, na sua releitura, no tempo do escritor-*scriptor*.

Por fim, a autora nos apresenta a hierarquia deste acréscimo, dizendo que por conta deste aspecto:

L'ajout linguistique dans l'écrit apparaît comme ce qui vient en plus, comme ce qui est second, dans le temps et dans la hiérarchie du discours, par rapport à l'énoncé sur lequel il prend, auquel il s'intègre.(PIERROT, 2002, p.36)

Para Pierrot, o acréscimo linguístico não faz parte do cerne da escritura, pois ele é secundário, posterior no seu tempo, é feito num segundo momento, quando a construção textual do manuscrito já foi feita. Esse acréscimo, apenas se integra de forma complementar, não é modificador, nem transformacional no processo da escritura.

Passamos então para o segundo parágrafo, onde nos deparamos com a supressão de “Freud” “entre Freud e Einstein”, pois para o protonarrador, era dessa forma que os pais viam o seu futuro. Contudo, para o *scriptor* a supressão do pai da psicanálise não se dá de forma harmônica nos vestígios de escritura que permaneceram. De fato, o “entre” permaneceu, sem um nome substitutivo para preencher a lacuna deixada e o nome de Einstein ganhou permissão para continuar no devir textual.

Podemos supor que tal exclusão tenha sido feita quase que acidentalmente, porque não há uma retomada nos ajustes estilísticos: se o *scriptor* elimina “Freud” por uma questão de lógica deveria eliminar o “entre”, ou ainda, pode não ter encontrado um nome ideal que pudesse substituí-lo, deixando para um momento seguinte que não veio.

O terceiro fólio desta versão foi determinante para constatarmos a diferença entre a segunda e a terceira versão. Como se tratavam de cópias de uma mesma versão, era preciso encontrar algum indício que comprovasse a temporalidade da rasura. Para isso, comparamos todos os documentos redacionais integrantes de nosso prototexto, logo, sabíamos que na novela *Memórias do Astuto Dentista*, o protonarrador, que finalmente sai do anonimato e é definido com o nome do dentista Jorge, havia comprado um Volkswagen também. No entanto, na novela, esse carro ganha uma especificidade, não sendo referido apenas com a marca do automóvel, mas como carro específico: Karman Ghia. Essa foi a pista que seguimos para definição das versões. No terceiro fólio, da terceira versão, encontramos, finalmente, a rasura de substituição que marca a temporalidade da escritura, sinalizando que o Volkswagen genérico agora seria substituído por um automóvel determinado, objeto de desejo de seu protonarrador.

A segunda rasura presente neste fólio também é uma marca da diacronia do prototexto. Há um acréscimo entre o último parágrafo de “*TORNO-ME UM DENTISTA*” e o título do subcapítulo “*UMA PAUSA*”. Na entrelinha desse pequeno espaço em branco, encontramos uma espécie de asterisco e em seguida a inscrição “Naquela noite ...”. Antecipando a globalidade de nosso prototexto, essa frase “naquela noite” aparece na primeira versão, no momento em que o protonarrador vai em busca de mulheres pela noite no seu Volkswagen. Na segunda e terceiras versões, encontramos “naquela noite” no início do penúltimo subcapítulo, no momento em que acontece uma espécie de retomada da narração da primeira versão, com o protonarrador novamente procurando mulheres cidade afora.

No entanto, o acréscimo de “Naquela noite ...” nessas entrelinhas, estaria demonstrando um possível da escritura: a inserção de um novo subcapítulo. No verso desse mesmo fólio, encontramos um breve parágrafo autógrafa que revela a angústia do protonarrador “naquela noite”:

Naquela noite, eu tinha bem presente todos estes momentos. Cada partícula de sofrimento acumulado necessita ser neutralizada. Como se tivesse a boca entupida de sal, assim eu andava. Sequioso ...

Que noite deveria ter sido aquela, Deus!

Adiantando a reestruturação redacional sofrida pelo nosso prototexto ao longo do processo de escritura até a chegada na novela, a repetição de “Naquela noite” será uma espécie de eco acompanhando a narração da novela. Afinal, todas as digressões feitas pelo protonarrador, quando retoma sua vida numa tentativa reflexiva em busca de respostas, são conseqüências do ocorrido “Naquela noite” de desilusão e angústia. Esse vestígio está presente na narração desde a primeira versão e permanecerá ao longo de todas as versões até o momento da novela.

O quarto fólio não apresenta rasuras de leitura, portanto, passaremos para a análise do quinto fólio. Logo no título do subcapítulo, encontramos uma rasura de supressão do próprio título “*SONHO*”. Ou seja, na campanha de escritura feita pelo escritor-*scriptor*, esse decidiu excluir a divisão que havia entre as duas partes textuais, tornando-as uma só, integrantes do subcapítulo “*UMA PAUSA*”. Além disso, na parte de cima do quinto fólio, o *scriptor* acrescenta uma frase: *Quando a festinha/festa terminou e os bons amigos saiam. Deitei-me e adormeci*. Essa frase, portanto, seria uma espécie de ligação entre o último parágrafo de “*UMA PAUSA*” e o início do subcapítulo suprimido “*SONHO*”.

Para Pierre-Marc de Biasi, os acréscimos deixados durante o processo de escritura, auxiliam o geneticista a observar os movimentos da pena, quando o escritor apresenta uma prática de escritura em estruturação redacional, no caso, sem o rastro de um programa, um plano pré-estabelecido:

Pour les écrivains qui ont besoin de se jeter dans la rédaction sans se sentir contraints par le moindre plan, et qui suivent la méthode d'une « structuration rédactionnelle » construite au fur et à mesure de l'élaboration de l'œuvre, l'ajout devient un outil génétique essentiel du développement de l'écriture. La rédaction est de « premier jet » et se poursuit, à chaque reprise du travail, par une révision et souvent une « augmentation » de ce qui a été précédemment rédigé : en haut du feuillet, sur ses marges ou dans les espace interlinéaire, le manuscrit comporte souvent des insertions, ponctuelles ou massives, qui constituent des « ajouts ». (de BIASI, 2002, p. 43)

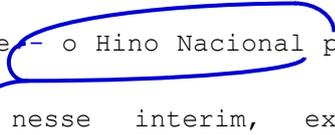
Dessa forma, o acréscimo que encontramos no alto do quinto fólio tornara-se uma ferramenta para acompanharmos os movimentos da escritura, visualizarmos de que maneira o leitor-*scriptor* havia reestruturado o seu texto em devir, deixando algumas pistas para a nossa investigação.

Com relação a este fólho ainda encontramos sete rasuras de supressão, duas de substituição e duas de acréscimo. No entanto, como nos parece se tratar de rasuras com uma preocupação estilística, visando eliminar os excessos, não iremos nos deter em tal análise, apenas mencionaremos a sua presença ao longo da escritura.

O sexto fólho apresenta algumas rasuras de reescritura: quatro rasuras de supressão e uma rasura de acréscimo. Contudo iremos nos deter na análise da primeira rasura de deslocamento que observamos neste fólho. Localizada no primeiro parágrafo do sexto fólho, a rasura de deslocamento ou transferência, de acordo com de Biasi:

A rasura de transferência pode tornar-se também instrumento de transformações decisivas na estrutura da obra. São rasuras propriamente ditas? Sim, na maioria dos casos, pois esse tipo de modificação, que pode conter sinais de referência específicos (quadro, seta, traço de junção entre o segmento a ser deslocado e seu ponto de reinserção), é uma espécie de hibridação das rasuras de supressão e de substituição. (de BIASI, 2010, p. 74)

No caso do deslocamento presente nos fólhos de *Memórias de um Dentista em Ebulição*, o *scriptor* circula o sintagma a ser deslocado e aponta com uma flecha o local de sua transferência:

Antes, porém, e em sinal de reconhecimento, peço que mantenhamos um minuto de silêncio em homenagem a Madame Galvão, ao mesmo tempo que cantamos - mentalmente - o Hino Nacional para evitarmos delapidação de preciosos minutos.  nesse interim, exibirei o meu ~~novo~~ balê expressionista, ~~a~~ Ameba ~~Sexualmente~~ Excitada, uma homenagem às gentis senhoritas aqui presentes.

O traço deixado pelo *scriptor* nos remete a uma ideia de que o sintagma circundado deveria ser retirado daquela posição no texto para ser inserido novamente para o local onde aponta a flecha. Outras duas rasuras importantes de salientarmos e que nos faz compreender o movimento escritural feito pelo *scriptor* são os acréscimos gráficos (hífens) acrescentados entre a palavra “mentalmente” e a supressão do sinal gráfico dois pontos. Dessa maneira, supomos que possa ter ocorrido uma reavaliação da frase nessa campanha de escritura e, para o melhor entendimento das mudanças feitas, o

*scriptor* utilizou alguns ajustes gráficos para melhor realocar o sintagma deslocado da escritura.

Dessa maneira, passamos para o sétimo fólio e último de nossa análise, pois os seguintes apresentam apenas algumas rasuras de correção ortográfica e de substituição “place pour place”<sup>36</sup>. Para tal, iremos analisar as ocorrências desse tipo de rasura de substituição que acontece em dois momentos na escritura desse fólio.

A primeira delas encontra-se no sexto parágrafo do sétimo fólio, em meio ao diálogo da negociação entre o leiloeiro e uma das matronas que tinha a intenção de arrematar o médico que estava sendo leiloado:

- O resto precisa ser estudado. Os apartamentos, por exemplo: estão livres ou alugados? Alugados valem menos, a senhora sabe; devido a ~~por causa da nova~~ lei do inquilinato. Onde ficam? No centro? Em bairro fino? Em arrabalde? E o automóvel? Existem peças para ele? É fácil de estacionar? Depois, vejo que a senhora não falou em dinheiro ...

A substituição de “por causa da nova” por “devido a” é uma rasura que mostra uma troca de expressões aproximativas e que não modificam o sentido do dito. Portanto, se trata de uma rasura de substituição “place pour place”. No entanto, a segunda rasura desse tipo que ocorre neste mesmo fólio, apresenta uma aproximação do segmento substituído, mas a força da palavra que irá ocupar seu lugar deixa o fato narrado ainda mais dramático:

---

<sup>36</sup> De acordo com Pierre-Marc de Biasi, a rasura de substituição denominada “place pour place” ocorre quando o segmento substituído é exatamente ou aproximadamente igual ao segmento rasurado. (de BIASI, 2005, p. 03, tradução nossa)

Um advogado despertou menos interesse e foi arrematado por uma velha saudosista que ruminava bacharéis de belas cabeleiras e fundos olhos negros; levou-o para sua neta. Um grupo de químicos, agrônomos e veterinários foi ~~arrematado~~ vendido em lote; professores não havia.

Tanto a palavra “arrematar”, quanto “vendido” estão inseridas no campo semântico de um leilão. No entanto, o contexto em que se dá tal leilão, pessoas sendo vendidas como bens de consumo numa festa de pessoas que parecem ser degradantes, a palavra vendido oferece a força semântica que tal situação sugeriria.

Logo, o *scriptor* desvela-se ao longo da escritura e por meio dele o geneticista consegue observar sua construção, o seu texto em devir. Ao longo dos fólios nos contos analisados, notamos uma escritura em estruturação redacional com diversas rasuras de reescritura, resultantes das diferentes campanhas de escritura. Cada fólio, das diferentes versões desses contos traz consigo a riqueza da rasura e os vestígios marcados pelo *scriptor* durante o desenvolvimento do processo de criação. As três primeiras etapas da gênese de *Memórias do Astuto Dentista* demonstram que o processo criativo demanda muitas reflexões, estruturações, reestruturações, escritura, reescritura.

No entanto, uma dúvida surgiu durante nossa observação da segunda versão do conto *Prece de um Dentista*: como já é sabido, o processo de criação da novela *Memórias do Astuto Dentista* inicia com um conto de três fólios, a segunda e terceira versões com treze fólios e a partir da reestruturação feita por meio dos roteiros (como veremos no nosso último ponto de análise) verifica-se uma mudança de gênero textual. Dessa maneira, esse tipo de expansão de uma ideia, em que a restrição espacial que um conto pressupõe, não parece ser suficiente para o desenvolvimento daquilo que o escritor ainda precisa escrever. Conforme pudemos verificar no seu livro de memórias, o depoimento sobre a gênese de *Centauro no Jardim* teve um processo semelhante ao de nossa novela:

O *centauro no jardim* (1980) nasceu como um conto, nunca publicado: entreguei-o a um jornalista, que o perdeu – e eu não tinha

cópia (essas coisas aconteciam muito na era pré-computador). Decidi reescrevê-lo, mas, à medida que o fazia, dei-me conta de que o tema não cabia num conto; escrevi uma pequena novela, depois outra maior, e finalmente o livro tal como está. (SCLIAR, 2007, p. 212)

Outro processo semelhante que pudemos verificar no acervo Moacyr Scliar, é o de *Guerra no Bom Fim*. Encontramos vários fólios que parecem contos sobre a personagem Joel, mas que não apresentam um fio que os ligue a uma trama, contos com um início-meio-fim.

Apesar de já termos considerado a segunda versão do conto *Prece de um Dentista* como um conto durante nossa observação de sua gênese, é preciso enfatizarmos porque o consideramos um conto, para mostrarmos que apenas na próxima etapa surgirá a mudança de gênero.

Como a segunda versão do conto *Prece de um Dentista* se expande para treze fólios e além disso, apresenta subdivisões que denominamos subcapítulos ao longo de nossa análise dos fólios? Seria *Memórias de um Dentista em Ebulição* um conto ou uma novela?

Diversos contistas e teóricos da literatura refletiram acerca da definição do gênero conto. No entanto, há sempre um ponto de encontro entre todos esses pontos de vista: a flutuação de tal definição. Prova disso são as palavras de Mário de Andrade em *Contos e Contistas* que corrobora com a dificuldade encontrada pelos estudos literários no seu conceito, pois “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto...” (ANDRADE *apud* GOTLIB, 2006, p.08). Poderia o geneticista colocar seus próprios passos nas pegadas deixadas ao longo dos caminhos da escritura e simplesmente tomar a voz do autor dos manuscritos? Acreditamos que não. Por essa razão, iremos nos amparar em alguns conceitos do gênero conto para ilustrarmos o porquê de considerarmos *Memórias de um Dentista em Ebulição* inserido nesse gênero textual.

Edgar Allan Poe, o primeiro teórico acerca do gênero, destacava a brevidade do conto por meio de seu tempo de leitura: “referimo-nos à prosa narrativa curta, que requer de meia hora a uma ou duas horas de leitura atenta” (POE *apud* GOTLIB, 2006, p. 33-34). Outro aspecto que diferenciava o conto do romance para o autor era o efeito provocado por ambos. Em relação a isso, Poe afirmava que o romance,

Como não pode ser lido de uma assentada, destitui-se, obviamente, da imensa força derivada da totalidade. Interesses externos intervindo durante as pausas da leitura, modificam, anulam ou contrariam em

maior ou menor grau, as impressões do livro. Mas a simples interrupção da leitura será, ela própria, suficiente para destruir a verdadeira unidade. (*POE apud GOTLIB, 2006, p. 34*)

Já o conto, para o autor, possibilita uma relação do escritor com o leitor quase que hipnótica, ouvindo o canto da sereia atentamente até a chegada de seu ponto final:

No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção. (*POE apud GOTLIB, 2006, p. 34*)

No entanto, essa definição do gênero, embora seja encantadora, não nos auxilia para a resolução de nossa questão. É preciso delimitar estruturalmente o texto em devir de *Memórias de um Dentista em Ebulição*. Por conta disso, dentre as diversas discussões que o gênero proporciona para escritores e teóricos, optamos pela definição de conto trazida por Julio Cortázar, que trata de uma maneira mais próxima do que encontramos nos fôlios do conto de Scliar. Além disso, o autor nos ilustra em breves palavras como o conto se diferencia da novela.

Em seu ensaio intitulado, *Alguns aspectos do conto*, texto constante em *Valise de Cronópio*, Julio Cortázar enfatiza que o conto deve ser entendido como uma “batalha fraterna” entre o que se vive e como se escreve sobre o que se vive, resultando num conto:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1993, p. 150-151)

Dessa forma, em *Memórias de um Dentista em Ebulição*, a reflexão da vida do protonarrador é o tema central de sua narração e corroborando com a ideia de conto de Cortázar, o texto em devir causa esse “tremor”, esse impacto necessário para que o conto permaneça. Ainda nesse texto, Cortázar trata do centro significativo do conto, comparando-o com uma fotografia:

O fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não

só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1993, p. 150-151)

Portanto, no conto de Scliar o próprio protonarrador, a partir de um determinado acontecimento, adquiriu a motivação necessária para a reflexão acerca de sua vida em busca de uma razão para tal desilusão, perpassando por digressões, sonhos e uma breve perspectiva: apesar de tal acontecimento e de seu histórico, aquele não seria o ponto final para o protonarrador, podendo ainda haver grandes esperanças.

Quanto às fronteiras entre o conto e a novela, Júlio Cortázar nos diz que “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito.” (CORTÁZAR, 1993, p. 151). Dessa forma, a segunda versão de *Prece de um Dentista* pode ser considerada um conto, devido ao número de fólios presentes ao longo de sua narração.

Sobre o gênero o próprio Moacyr Scliar declarou em uma entrevista à Folha de São Paulo sua predileção pelo conto, afirmando que é nele que encontramos o princípio de um bom escritor:

Eu valorizo mais o conto como forma literária. Em termos de criação, o conto exige muito mais do que o romance... Eu me lembro de vários romances em que pulei pedaços, trechos muito chatos. Já o conto não tem meio termo, ou é bom ou é ruim. É um desafio fantástico. As limitações do conto estão associadas ao fato de ser um gênero curto, que as pessoas ligam a uma idéia de facilidade; é por isso que todo escritor começa contista<sup>37</sup>.

Como já afirmamos em algum momento de nosso trabalho, o geneticista foca seu olhar para o processo criativo, sem avaliações ou juízo de valor em relação às escolhas feitas pelo escritor. No entanto, ao nos ampararmos numa teoria da crítica textual, é preciso transpor nosso foco e nos colocarmos como um leitor tradicional. Logo, ao optarmos pelos aspectos do conto trazidos por Cortázar, precisamos nos colocar numa posição de entendimento de que aquele texto em devir poderia ser um conto e assim o fizemos. No entanto, isso implica que somos uma espécie de primeiros

---

<sup>37</sup> Entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, em 04 de fevereiro de 1996. <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1996/02/04/72>> Acesso em 12/11/2011

leitores, de um texto em processo, com caminhos a escolher, mas que permanece dinâmico e que movimentava as camadas textuais para a chegada de seu texto final em *Memórias do Astuto Dentista*.

Conforme veremos a seguir, a passagem do conto para a novela, no seu processo de criação é intermediado pelos roteiros que integram nosso prototexto e é a partir deles que ocorre a mudança de gênero textual e a ampliação do conto para a novela.

### 3.3. Análise dos roteiros

A presença dos roteiros em nosso prototexto foi essencial para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Foi após termos encontrado tais documentos redacionais que compreendemos algumas etapas da gênese de *Memórias do Astuto Dentista*. A partir dos roteiros, conseguimos estabelecer a cronologia de nosso prototexto: as três versões dos contos já analisados se tratavam de etapas anteriores a eles; os fólios esparsos referentes a *Amigos e Amores*, eram, na realidade, de capítulos de uma novela, cuja trama central apresentavam esses títulos.

Inicialmente, iremos apresentar os roteiros por meio de sua transcrição diplomática. Na pesquisa em Crítica Genética, é preciso fazer a transcrição de manuscritos autógrafos com a finalidade de decifrá-los. Apesar da transcrição diplomática ser a mais “fiel à paginação”, podemos encontrar ainda em alguns trabalhos de geneticistas os seguintes tipos:

- Transcrição linearizada codificada (código simplificado): fácil de ler, econômico em espaço, mas não respeita a paginação autógrafa (código: ~~abe~~ = riscado, <abc>= acrescentado na entrelinha, “abc”=acrescentado na margem);
- Transcrição semidiplomática codificada (código complexo): difícil de ler, ocupa muito espaço, mas respeita em parte a paginação autógrafa (código: ~~abe~~ = riscado, II = no final da linha abc = acrescentado na entrelinha superior, 1ª campanha, abc = acrescentado na entrelinha inferior 1ª campanha, no total de 15 sinais diacríticos);

- Transcrição diplomática: pouco codificada, bastante fácil de ler, ocupa muito espaço, mas é fiel à paginação, (código: pequenos caracteres: acréscimos em margem e entrelinha, ~~abe~~ = riscado);
- Transcrição diacrônica linearizada (com simulação das versões sucessivas): não codificada, fácil de ler, ocupa muito espaço. Esse modo de transcrição não reproduz a paginação autógrafa nem os fenômenos genéticos (rasuras, acréscimos, inserções), mas reconstitui uma imagem das etapas sucessivas da escritura. Fórmula adaptada das análises microgenéticas.<sup>38</sup>

Dessa forma, como já havíamos mencionado antes, utilizaremos a transcrição diplomática para os roteiros e, por essa razão, adotaremos a convenção da transcrição diplomática utilizada pelo ITEM (Instituto de Textos e Manuscritos Modernos), traduzida por Marie-Hélène Paret Passos, durante seu estágio naquele instituto, e que consta na tese de doutorado de Isabel Faria de Lima, e como aponta a própria autora: a referida convenção foi traduzida para o português para melhor circular entre nós. Assim, segue abaixo a convenção adotada para transcrição diplomática<sup>39</sup>:

- A rasura será indicada com a palavra riscada:

~~Assim~~

- O cancelamento (parágrafo ou trecho anulado) será sinalizado reproduzindo o risco do manuscrito:

~~28 de junho:  
"Quero viver coisas claras, um dia"~~

- Toda reescritura (acrécimo, supressão e substituição) será assinalada pela passagem para um corpo menor:

\_\_\_\_\_ inteiro  
<sup>38</sup> de BIASI, Pierre-Marc. A Genética dos Textos. p. 85-86.

<sup>39</sup> Conforme Isabel Faria de Lima, p. 47-48.

O dia ~~todo~~ em função

- Toda observação do transcriptor será marcada em itálico e colocada entre [ ]:

As vantagem [*sic*]

- Se um fragmento não puder ser decifrado, será indicado o número de palavras ilegíveis:

[*três palavras ileg.*]

- As leituras conjecturais serão delimitadas por dois asteriscos:

Tudo isso \*onde\*

- As reescrituras em sobrecarga serão representadas como as substituições normais, também identificadas por uma barra diagonal:

Uma ~~não~~/tão viva morte.

- Substituições de letras:

Ceł / rcle

### 3.3.1. Transcrição Diplomática dos Roteiros

#### 3.3.1.1. Transcrição Diplomática do Roteiro 1

1. – Introdução
  2. – Meu pai
  3. – O negro Macumba
  4. – Os amigos de infância
  5. – Selma . –
- } infância

——x——

#### Adolescência

6. – ~~Jane~~ Conceitos
7. – ~~Amigos comunas~~ Jane
8. - ~~Conceitos~~ Amigos comunas -

——x——

9. - Técnica - Formo-me em odonto

10. – Amigos pequenos burgueses
  11. – Duas <sup>prost</sup> → Técnica
  12. – Agora estamos todos alegres
- } juventude

——x——

13. – Sonho
14. – Nara
15. – Amigos gente bem [sic]
16. – O episódio final

1. - Introdução

2. - Meu pai

3. - O neto Macumba.

4. - Amigos de infância

5. - Selma. -

} infância— x —  
Adolescência6. - Jane Conceitos7. - Amigos ~~comuns~~ Jane8. - ~~Conceitos~~ Amigos comuns. -— x —  
9. - Técnicos - Fomos-me em odonto

10. Amigos pequenos burgueses.

11. - Duas <sup>prest.</sup>12. Após relamos todos alunos.} juventude— x —  
13. - Sonho14. - Uara15. Amigos feite beu16. O episódio final

MSC CLI 0636

MAT 35755

T = 0111

### 3.3.1.2. Transcrição Diplomática do Roteiro 2

① Introdução

② Amigos - a) Macumba – 6 anos

b) Amigos de infância

c) Agora estamos todos alegres – 23 anos

d) Amigos comunas

e) Amigos gente bem

f) Amigos peq. burgueses

---

Amores - a) Selma – 12 anos

b/c) 2 prost (20 anos) – c/b) Jane – 15 anos

d) Nara

Alegrias - Aprendendo

---

a) Pai

b) Sonho

c) Técnica

d) Conceitos

e) O episódio final

MSC CL1 0636  
 int 35755 T=0117

① Introdução

- ② Anjos
- a) Macumba - 6 anos
  - b) Anjos de infância
  - c) Alguns estãos todos algus - 23 anos
  - d) Anjos comuns ✓
  - e) Anjos puto bem ✓
  - f) Anjos seg. burqueses ✓

Amores - a) Selma - 12 anos

- ③ 2 prof (20 anos) - b) Jane - 15 anos
- Alguns - Aprendendo

a) Pai

b) Sonho

c) Técnicas

d) Conceitos

e) Episódios finais

### 3.3.1.3. Transcrição Diplomática do Roteiro 3

- Introdução
- Arvore [*sic*] genealógica ( I )
- Amigos ( I )
- Árvore genealógica ( II )
- Amigos ( II )
- Amores ( I )
- Torno-me dentista
- Amores ( II )
- Amigos ( III )
- Alegrias
- Agora estamos todos alegres
- Amores ( III )
- Amigos ( IV )
- Aprendendo
- Sonho
- Amigos ( V )
- Solução
- Defesas
- Sermão do morro da Velha
- Naquela noite

MSC 24 0656  
 N.º 35 459  
 T. 0151

- Livro de ouro
- Anos paleológicos (I)
- Anos (I)
- Anos paleológicos (II)
- Anos (II)
- Anos (I)
- Toros - ue dentada
- Anos (II)
- Anos (III)
- Aleprios
- Apoc istaus todos aleprios
- Anos (IV)
- Anos (V)
- Apoc deudo
- Lou ho
- Anos (VI)
- Solução
- Diferas
- Situação do livro de Velhe
- Naquela noite

A presença desses três roteiros nos faz supor que no momento da elaboração do primeiro deles, o leitor-*scriptor* tenha retomado a matriz da história, matéria-prima das três primeiras versões. Uma pausa no seu processo de criação. Seria preciso um pequeno intervalo para reavaliar o que o escritor busca. Motivado por um desejo que, de acordo com Philippe Willemart, encontra-se o âmbito do Real lacaniano e que motiva o escrever de todo aquele que escreve: chegar ao Real inatingível, persegui-lo para tornar a escrever novos contos, novos livros. Por essa razão Willemart aponta que:

O texto móvel que substitui o conceito romântico de “musa”, submete o escritor, feminiza-o; dá a ele esse “odor de fêmea”, característica que impregna o possuidor da carta roubada de Poe no conto do mesmo nome; inicia sua trajetória bem antes de chegar à página; leva-o aonde não queria; obriga-o a dar mil voltas ou bifurcações e, frequentemente, conduz a narrativa sem que ele perceba. Em outras palavras, o “texto móvel” força o escritor a descobrir, aos poucos, o caminho da escritura e a administrar o pedaço de Real envolvido no “texto móvel” (WILLEMART, 2009, p. 70)

Portanto, em *Memórias do Astuto Dentista*, a escritura, as reescrituras, as rasuras, enfim, todas as operações genéticas que podemos observar durante o processo de criação são motivadas pela busca incessante do escritor pelo seu texto móvel. Dessa maneira, a escritura de *Prece de um Dentista*, *Memórias de um Dentista em Ebulição* e dos roteiros, documentos redacionais integrantes de nosso prototexto, demonstram uma pequena parte do inatingível desse texto móvel que sempre permanecerá neblina.

Os três roteiros apresentam três diferentes versões. No entanto, notamos que a intenção em todos é a mesma: estruturar uma narrativa para, em seguida, proceder à sua textualização.

Logo, esses indícios nos levam a acreditar que esses roteiros podem ter surgido antes, organizando a forma de tornar aqueles contos um texto maior, reestruturando e inserindo novos elementos na trama ou após a textualização desses capítulos, numa tentativa de organizar o devir de tal escritura.

O primeiro roteiro, o que apresenta o maior número de rasuras, propõe uma organização de um texto em devir em dezesseis partes. O primeiro capítulo do roteiro, a introdução, comparando com os roteiros seguintes e o texto final de *Memórias do Astuto Dentista* permanecerá o mesmo até a sua textualização. O subcapítulo intitulado *MEU PAI*, de *Memórias de um Dentista em Ebulição*, agora, ganha o status de capítulo no primeiro roteiro e permanece no segundo, apenas como *Pai*. No terceiro roteiro, o capítulo enfocando a história do pai torna-se *Árvore Genealógica (I)*. Um aspecto que

acreditamos interessante salientar é que, nessa reestruturação do segundo roteiro para o terceiro, irá surgir a figura da mãe do protonarrador/protopersonagem Jorge de *Memórias do Astuto Dentista*. Personagem inexistente nos contos e nos dois primeiros roteiros.

O subcapítulo *Torno-me um Dentista*, aparece apenas em dois roteiros: no primeiro roteiro há uma referência a ele no ponto 9, *Formo-me em odonto*. No segundo roteiro, não há sequer uma inferência ou um vestígio de que um dia se pensou em escrever a respeito desse período da vida do protonarrador. Poderia ter havido um lapso, um esquecimento durante a elaboração do segundo roteiro porque no terceiro roteiro que nos traz a espinha dorsal da novela, o subcapítulo *Torno-me um Dentista* está novamente referido e, por conseguinte, passa a integrar a história de Jorge. Infelizmente não temos como afirmar que esse desaparecimento do subcapítulo nos roteiros também tenha ocorrido ao longo da escritura da versão correspondente. Algo semelhante que observamos no dossiê genético (em alguns documentos redacionais que não fazem parte de nosso prototexto) foi o surgimento e o desaparecimento da protopersonagem Selma em algumas versões: apesar da protopersonagem estar presente nos três roteiros, essa desaparece em algumas versões e retorna aos fôlios da novela após um breve apagamento ou talvez esquecimento.

Já os subcapítulos, *SONHO* e *DA TÉCNICA*, presentes no conto *Memórias de um Dentista em Ebulição*, pelo contrário, permanecem nos três roteiros, mesmo sendo vestígio de escritura em algum momento: o subcapítulo *DA TÉCNICA* aparece no primeiro roteiro sob o título de *Técnica* adquirindo o *status* de capítulo da novela. No entanto, o *scriptor* numa suposta reestruturação deste primeiro roteiro substitui título “Técnica” por “Formo-me em odonto”. Apesar dessa mudança inicial, o *scriptor* ao retomar o primeiro roteiro e elaborar o segundo, reintegra o capítulo “Técnica” ao seu plano textual que permanecerá no terceiro roteiro e chegará até a última versão de sua textualização.

Dessa forma, temos uma mudança na estruturação do escrito de Scliar. Quando se tratavam dos contos, vimos uma escritura sem um planejamento prévio, seguindo o jorro de ideias e com retomadas posteriores em diferentes campanhas de escritura. Assim, os contos apresentavam uma estruturação redacional. No entanto, a partir da mudança de gênero, do conto para a novela, com a inserção de novos personagens,

novos acontecimentos que serão ligados à trama, percebemos, por conseguinte, uma nova fase no processo escritural inicial de Scliar. Pierre-Marc de Biasi aponta que:

Il y a des genèses qui se dotent d'un canevas préalable et fonctionnent selon le principe d'une « programmation scénarique » : dans ces cas de figure, la textualisation est programmée par un scénario ou un plan que l'écrivain pourra modifier en cours de route, mais qui lui servira de guide pendant toute la rédaction. (de BIASI, 2002, p. 42)

Assim, a novela *Memórias do Astuto Dentista* apresenta, em sua gênese, duas formas de adentrar a escritura. A primeira fase o momento do cerne, da matriz da história com a construção de dois contos, em que se dá em uma estruturação redacional. Uma segunda fase, no momento da mudança de gênero, de um texto conciso para um texto mais amplo, em que se dá a programação roteirizada. Essa mistura dos diferentes tipos de processo de escritura é denominada, por de Biasi, gênese híbrida. Ele explica que nesses casos:

Ces deux grands profils génétique admettent toutes sortes de profils hybrides: de genèse comportant une part plus ou moins importante d'improvisation ou de déviance dans une rédaction initialement programmée par un plan, ou au contraire l'apparition de plans intermédiaires et de scénarios partiels dans un travail initialement engagé sur la voie d'une structuration rédactionnelle immanente. (de BIASI, 2002, p. 45)

Portanto, da mesma maneira que cada escritor tem o seu processo de criação, cada obra apresenta uma gênese e cada geneticista busca em seu prototexto uma forma diferente de observá-lo. A partir da análise do nosso prototexto, procuramos demonstrar que a gênese de um texto em devir pode ser tão peculiar quanto a da formação de um dossiê genético, de um prototexto. Isso é o que torna o trabalho em crítica genética singular: não basta termos apenas os manuscritos. É preciso um longo processo de organização, de observação, de olhar os diversos fólios até encontrar a epifânia do instante-já da análise.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olhar analítico proporcionado pela Crítica Genética nos permite uma aproximação da perspectiva do fazer literário. Com o 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 escritura, para os quais apenas ele pode encontrar as respostas. Diferente daquele pensamento mítico do gênio literário que acredita na epifânia da criação diante da folha em branco, na qual o escritor no tempo de um instante-único conceberá seu texto. Como se ainda fosse possível pensar que apenas num único jorro de escritura surgisse um primor literário. Esse imaginário 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 *Memórias do Astuto Dentista* no seu processo de construção reforça e comprova essa ideia. Acompanhar a gênese de um texto possibilita enxergar o processo de criação do autor: as diferentes etapas que o texto apresenta, os diversos dilemas enfrentados pela mão que segura a pena ao longo de seu devir, encontrar fólios descartados em uma determinada versão e reencontrá-los duas ou três versões posteriores, desvelar um texto abandonado no seu mais profundo estágio e descobrir que tal abandono tornara-se um momento de decantação para um texto futuro.

Vivenciar todos esses caminhos, aproximar-se de cada momento da escritura, talvez esse seja um dos maiores privilégios para o trabalho de todo o geneticista. O encontro com um fólio silenciado, superficialmente perdido, sem aparente ligação com uma determinada obra foi o princípio dessa pesquisa.

Conforme pudemos demonstrar no segundo capítulo, os ensinamentos postulados pela genética textual foram essenciais para o agrupamento dos documentos redacionais que fizeram parte da gênese de *Memórias do Astuto Dentista*, primeiramente, constituindo seu dossiê genético. Em seguida, o árduo trabalho de concatenar cada fólio e encontrar uma cronologia nos manuscritos, buscar indícios no suporte, nas ferramentas, nas rasuras, no texto em devir; qualquer pista que pudesse nos auxiliar na busca das etapas do processo criativo da novela.

Após essa primeira etapa de ajuntamento e organização dos documentos, delimitamos o nosso prototexto, ou seja, os fólios que fariam parte de nosso *corpus* de análise genética. Assim o recorte de nosso objeto de estudo também tornara-se parte de um processo: o da escolha. Manusear a riqueza dos manuscritos de *Memórias do Astuto Dentista*, poder observar os diferentes caminhos escolhidos pelo autor e que nos possibilitariam diferentes análises, nos permitia o tempo da indecisão. Contudo, foi preciso tomar um ponto de análise e segui-lo. Por essa razão, decidimos deter nosso olhar no desenvolvimento das primeiras etapas do processo de criação da novela. Pois percebermos que a cada versão dos contos, Scliar escrevia mais a respeito daquele protonarrador, angustiado com a desilusão da noite em que relatara e; por conta disso, necessita refletir, entender o porquê de tal infortúnio.

Scliar inicia seu texto como um breve conto que o autor amplia nas versões seguintes. Finalmente, depois de uma reestruturação que supomos ter resultado nos roteiros, ele muda do conto para a novela, e faz uma segunda ampliação de seu texto em devir.

Logo, essa mudança de gênero textual durante a gênese do texto não fora percebida apenas nos documentos redacionais de nosso prototexto. De acordo com nossas observações no acervo Scliar, pudemos comprovar que o estudo genético de vários dossiês de um mesmo autor permite esboçar um paradigma de seu processo criativo. Portanto, a ideia inicial de escrever um texto como um conto e que ao longo de sua (re)escritura vai ganhando força e páginas provocando uma grande ampliação estrutural, pode ser uma característica do processo de criação de Scliar, como vimos em nosso prototexto e que pode ser comprovada também numa breve observação feita da gênese de textos como *O Centauro no Jardim* e *Guerra no Bom Fim*.

Outro aspecto que pudemos esboçar em nossa análise foi a prática de escritura de Scliar. Este se apresenta em seus manuscritos de *Memórias do Astuto Dentista*, como

um escritor camaleão, híbrido, desprendido de qualquer pragmatismo, muito pelo contrário, seu ímpeto pelo escrever permitia com que toda e qualquer prática pudesse ser efetivada. Assim como as ferramentas de escritura e suportes utilizados para o registro de suas palavras.

Nos contos de nosso prototexto, o autor deixou-se levar pelo primeiro jorro de escritura. Quando passou para uma ampliação dos contos e partiu na aventura escritural de um texto maior, percebemos por meio de seus manuscritos uma mudança cujo processo deixou rastros que pudessem comprovar uma necessidade mínima de se programar, criar um plano, roteirizar.

Por meio das versões presentes em nosso prototexto, observamos a gênese de *Memórias do Astuto Dentista*, as alterações ocorridas ao longo do seu processo de textualização, os movimentos que por meio do *scriptor* nos possibilitaram desnudar o processo de constituição do texto em devir: as escolhas semânticas feitas pelo autor, as diversas substituições, supressões e principalmente os diferentes tipos de acréscimos, tanto linguísticos quanto os genéticos.

O escritor, ser em busca de sua palavra, convive com o *scriptor*, ser da rasura, e juntos criam a história que se quer contar. Escritor-*scriptor*, leitor-*scriptor*, inseridos no universo do devir literário, tornam-se responsáveis pelas mudanças que o geneticista irá encontrar. É pelos vestígios, deixados ao longo do caminho trilhado nos manuscritos, que analisamos as transformações ocasionadas pelo desejo de apresentar um conto, uma novela que satisfaça a vontade do autor.

A pesquisa em Crítica Genética proporciona a possibilidade de estudar e talvez desvelar o do processo de criação artístico. Busca compreender os movimentos da gênese da criação. Detém-se no detalhe de um artigo suprimido, por exemplo, que 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

- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto*. Tradução de Carlos Eduardo Galvão Braga. *Manuscrita*, Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (Brochura), p.127-161, s.d.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BIASI, Pierre-Marc de, *PARANOÏA-GENÈSE: remarque sur l'utilité des recherches en génétique textuelle*. In: GRÉSILLON, Almuth et WERNER, Michael (org.). *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits*. Lettres Modernes: Minard, 1985, p. 259-275.
- BIASI, Pierre-Marc de; NEEFS, Jacques; PIERROT, Anne Herschberg. *Ajout et génèse*. In : AUTHIER-REVUZ, Jaqueline; LALA, Marie-Christine.(Org). *Figures d'ajout*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 29-47.
- COMBE, Dominique. *L'ajout en rhétorique et en poétique*. In : AUTHIER-REVUZ, Jaqueline; LALA, Marie-Christine.(Org). *Figures d'ajout*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 15-27.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- LIMA, Isabel Cristina Farias de. *Breviário das terras do Brasil: uma aventura nos tempos da inquisição: um olhar em sua gênese*. 2008. 138 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Critique génétique et traduction littéraire : Eric Nepomuceno traduit gabriel garcía Márquez*. *Revue Recto/Verso* N° 2 – Décembre 2007, p. 01-08.
- \_\_\_\_\_. *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinarietà*. Vinhedo: Editora Horizontes, 2011.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica a crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

QUIROGA, Horácio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sérgio (Org.). São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. rev. São Paulo: EDUC, 2008.

SCLIAR, Moacyr. *O Texto, ou: A Vida*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

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*. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 45 p. 43-47, outubro-dezembro 2010.

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

\_\_\_\_\_. *Os Processos de Criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectivas, 2009.

Sites consultados:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/7183/5181>> Acesso em: 12/03/2011.

<<http://www.o-bule.com/2011/07/os-colunistas-do-bule-entrevistam-luiz.html>> . Acesso em 1º/07/2011.

< <http://www.garapapaulista.com.br/?p=2561>> . Acesso em 26/06/2011.

<<http://acervo.folha.com.br/fsp/1996/02/04/72>> Acesso em 12/11/2011.

# ANEXOS

FRASES DE UM DENTISTA

Senhor Deus dos Desgraçados:

Dizei-me vós, Senhor Deus, se era esta a vida que eu t' dava, a mim, um dentista com Volkswagen?

Mas antes que minha língua se torne cortante como punhal e saia como cianureto, melhor que vos faça um histórico...

Meu pai veio de Lodz, Polónia, no ano de 1932, a bordo de um casgueiro infecto e fedorento, junto com cento e sessenta e sete outros imigrantes, todos com um único propósito: tirar leite de ouro das tetas da América. Desses cento e sessenta e sete, um é hoje o proprietário das Lojas Cachaças S.A., outro foi Ministro da Fazenda, e todos em geral se integraram na classe bem-aventurada dos que comem bem, vestem bem e moram bem. Com uma única e maldita excepção: meu pai.

Este homem! Este homem começou vendendo gravatas, a pé, no centro da cidade, ganhando o suficiente para não morrer de fome, até que foi atropelado por um ~~áximo~~ automóvel, e passou dois meses no Bente Socorro.

Quando saiu, jurou que jamais seria pedestre novamente, e empastou um pequeno capital emprestado pelos parentes numa motocicleta Jawa de 12 HP. Duas semanas depois, despedaçou-a contra um ônibus. Ainda hoje, ele tem uma cicatriz na perna e o banco daquele diabólico veículo.

Recuperado do acidente, meu pai conseguiu abrir uma lojinha de fazendas no bairro, e chegou até a prosperar. Foi quando teve aquela tossezinha seca: não era tuberculose, mas, de qualquer forma, o boato se espalhou, e os fregueses sumiram.

Cresci, pois, em lar amargurado, sofrendo mil e um traumatismos emocionais.

Filho único, meus pais viram em mim o bescito que desceia à terra para ~~recuperá-los~~ redimi-los de seus fracassos. Poderia eu ser um bom desenhista; tive queda para isto, cheguei mesmo a ganhar um prêmio na escola. Também em natação não era mau, venci um campeonato de nadadores.

Meus pais, porém, sonhavam para mim qualquer coisa entre Freud e Einstein; concediam-me a liberdade de escolher o rumo da ciência que me daria glória e fortuna. Eu sabia lá!...

Concluído um espinhoso e melancólico curso científico, tentei o vestibular de medicina. Perguntaram-me: "O que são dicotiledôneas?" Não consegui convencê-los.

Passei o ano seguinte desiludido; joguei pontinho, bebi vodka, arranhei a primeira amante.

Tornei-me ataxto, e no ano seguinte, apresentei-me para o vestibular de Odontologia numa faculdade paga. Odontologia é rápido - pensei - e ali nos que pagam não são recusados facilmente.  
Perguntaram-me: "O que são monocotiledôneas?", dei um jeito de falar

## MEMÓRIAS DE UM DENTISTA EM EBULIÇÃO

Senhor Deus dos Desgraçados:

Dizei-me vós, senhor Deus, se era esta a vida que me tocava - a mim, um dentista com Volkswagen? Hein?

Mas antes que minha língua se torne ~~certante~~ punhal e ~~amigo~~ cianureto, melhor que vos faça um histórico.

## MEU PAI

De meu pai, direi que

- 1.- Veio de Lodz, Polônia, no ano de 1932, a bordo de um cargueiro infecto e fedorento, junto com cento e sessenta e sete outros imigrantes, todos com um único propósito: tirar leite deouro das tetas da América. Dêles, saiu o proprietário das Lojas Gaúchas S.A., um ex-ministro da fazenda, o maior contrabandista de capas de nylon; mas meu pai
- 2.- Começou vendendo gravatas, a pé, no centro da cidade, ganhando o suficiente para não morrer de fome, até que
- 3.- foi atropelado por um automóvel e passou dois meses no Pronto Socorro. Quando saiu, jurou que as ruas jamais o teriam como pedestre, portanto
- 4.- empatou um pequeno capital emprestado pelos parentes ~~em~~ numa motocicleta Jawa de 12 HP. Um ônibus... Hoje ele tem uma cicatriz na perna e o banco do diabólico veículo. Seu QI, entretanto, era baixo; reativo somente e estímulos de vingança, ele
- 5.- comprou um Ânglia usado (de onde o dinheiro? É o tom de mistério desta história). Ele tinha um Ânglia, portanto, mas o Ânglia o tinha. E o tinha firme, soldado e rebitado às suas chapas de metal, tão entranhadamente que às vezes meu pai tinha a impressão de que o automóvel era uma coisa viva: em alguma parte de sua carrosseria palpitará um minúsculo coração de metal, operando em sessenta rotações por minuto e tão capaz de sentimentos como qualquer miocárdio humano. Amavam-se e odiavam-se, eles.

Na vida de meu pai, o carro deslocou o resto da família. Deslocou os amigos. Deslocou a humanidade... De manhã, quando tirava o carro da garagem, sondava-o cuidadoso e angustiado. E o Ânglia, tranqüilo. Mas ameaçando sempre.