

BETEIZABETE DE BRITO

**GÊNESE DE “A HERANÇA”**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - DOUTORADO EM LINGÜÍSTICA

## **GÊNESE DE “A HERANÇA”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação  
do Instituto de Estudos da Linguagem - IEL -  
UNICAMP, para obtenção do título de Doutor  
em Lingüística.

Orientadora: Profª. Dra. Ingedore Grunfeld  
Villça Koch

**BETEIZABETE DE BRITO**

1999

13/06



UNIDADE	33C
N.º CHAMADA:	
V.	07/16
TOMBO BC	39258
PROG.	229/99
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	28/10/99
N.º CPD	

CM-00136468-3

**Catálogo da publicação- UFRN/Biblioteca Central "Zila Mamede"  
Divisão de Serviços Técnicos**

Brito, Beteizabete de.

Gênese de "a herança" / Beteizabete de Brito. - Campinas, 1999.  
151p.

Bibliografia: p. 149 - 151.

Orientador: Ingedore Grunfeld Villaça Koch.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Mamede, Zila, 1928-1985 - Crítica e interpretação - Tese. 2. Poesia brasileira - História e crítica - Tese - 3. Linguística - Tese. I. Koch, Ingedore Grunfeld Villaça. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem.

RN/UF/BCZM

CDU 821.134.3(81)-95

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Beteizabete de  
Brito  
e aprovada pela Comissão Julgadora em  
25 / 08 / 99.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, Sinval Jr., Marcellus, Acácia, Demétrius e Marcus, pelo amor que me dedicam e pela segurança que me transmitem.

À Ivonete Mamede, colega e amiga, por ter aberto o acesso ao arquivo de Zila Mamede.

Ao professor doutor Luís Fagundes Duarte, que me indicou o caminho da crítica genética.

Aos professores do Departamento de Letras (UFRN), em especial, Sylvia Coutinho Abbott Galvão, Maria Bernadete Fernandes de Oliveira, Nubiácia Fernandes de Oliveira, João Maria Palhano, Maria do Carmo Fernandes Lopes, Humberto Hermenegildo, Jorge Luiz Pinho Lopes e Tarcísio Gurgel, pelo incentivo e empréstimo de bibliografia.

À CAPES, que, desde o curso de Mestrado apoiou o meu trabalho, através de bolsa de estudos.

Aos professores do IEL, UNICAMP, especialmente, Haqira Osakabe, João Wanderley Geraldi, Maria Irma Hardler Couldry e Sírio Possenti, por terem acreditado em meu potencial desde o curso de mestrado.

À Ana Possenti, pela acolhida e carinho.

A todos os amigos que, de forma otimista e carinhosa, me acompanharam nesta árdua caminhada.

O agradecimento especial vai para minha orientadora e amiga Ingedore Koch, por sua dedicação quase maternal e por seu constante apoio.

## RESUMO

Neste trabalho, estudei a gênese dos poemas de “A Herança”, de Zila Mamede, buscando compreender como se estabelece o processo escritural, através dos acréscimos, das supressões e das substituições contidos nos manuscritos autógrafos. Perseguindo os traços redacionais, tentei perceber o texto poético se inventando, se revelando, paradigmaticamente se compondo, até finalmente se fixar sob a forma estável, como texto definitivo, dado a público. Além dos vestígios pontuais de fixação do discurso interior, procurei encontrar nexos nas instâncias da escritura entre herói e autor e observar a linguagem se constituindo no processo criador. O suporte teórico para realização deste trabalho procede da Genética Textual, da Linguística, bem como da Teoria Literária.

## **ABSTRACT**

In this thesis I study the genesis of the poems from "A Herança" by Zila Mamede, attempting to understand how the writing process is built through additions, suppressions and substitutions detected in manuscripts. In so doing I tried to perceive how the poetic text is reinvented, revealing itself as a paradigm that is being built until it finally fits into a stable form, as a definite text given to the public. Besides the signs of the interior discourse, I attempted to find links between hero and author and the creative process of language. The theoretical basis I use comes from Textual Genetic, Linguistics and Literary Theory.

## RÉSUMÉ

Dans ce travail, j'ai étudié genèse des poèmes de "A Herança", de Zila Mamede, en cherchant à comprendre comment s'établit le processus d'écriture, à travers les additions, les suppressions et les substitutions contenues dans les manuscrits autographes. En poursuivant les traits rédactionnels, j'ai essayé de surprendre le texte poétique qui s'invente, se révèle et se compose sur le plan du paradigme jusqu'à se fixer sous une forme stable, comme un texte définitif, celui qui est livré au public. Au-delà des vestiges ponctuels de fixation du discours intérieur, j'ai cherché à capter les liens qui s'établissent dans les instances de l'écriture entre le héros et l'auteur et à observer le langage qui se constitue dans le processus de la création. La base théorique de ce travail provient à fois de la Génétique Textuelle, de la Linguistique, et de la Théorie Littéraire.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	7
A ORIGEM DOS ESTUDOS GENÉTICOS.....	15
GENÉTICA E LINGÜÍSTICA.....	18
PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E CORPUS DA PESQUISA....	26
A HERANÇA.....	31
POEMA II.....	44
POEMA I.....	60
POEMA III.....	78
POEMA IV.....	93
POEMA V.....	107
POEMA VI.....	115
POEMA VII.....	128
A HERANÇA - PARTE 2. O AFETO.....	135
A IMPORTÂNCIA DA CRIAÇÃO LEXICAL EM “A HERANÇA”.....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
BIBLIOGRAFIA.....	149

## INTRODUÇÃO

Duas preocupações norteiam este trabalho. A primeira é uma concepção de linguagem que respondesse à reflexão que pretendo empreender relativamente à segunda: a gênese do texto poético. Em se tratando de um terreno movediço seria necessário eleger um posto de observação que assegurasse uma visada mais ou menos ampla, mesmo na tentativa de ensaio-erro, do caminho a percorrer para alcançar, de modo satisfatório, a meta desejada.

Neste sentido, focalizar a linguagem como mero instrumento de comunicação ou como ação exterior ao homem, como um repertório pronto e acabado de que o sujeito se apropriaria para usá-lo segundo suas necessidades comunicacionais, ou como um conjunto de regras a automatizar, como um sistema estável e transparente, resultaria numa visão empobrecida e parcial da linguagem, uma vez que a reduz apenas a sua face de exterioridade, limitando-a a uma função única que não é a sua essência. Além de negar a sua historicidade, estaria, por outro lado, negando a historicidade do sujeito que seria visto como completo e acabado.

Não resta dúvida de que a linguagem é utilizada como instrumento de comunicação; é certo dizer que através dela interagimos com o outro, participamos ao outro nossas experiências e expectativas em relação aos objetos que nos rodeiam; resta saber, todavia, como é possível apreendê-la num ponto de vista distinto do que acabei de expor. Como dar conta de outras funções, de outros aspectos reveladores desta faculdade humana?

A senda que tentarei abrir para encaminhar esta primeira questão consiste em esclarecer as relações entre linguagem e homem, não só a linguagem em sua função representativa, mas também a linguagem como construção de pensamento. E confortada por Franchi (1992:25), assumo que:

*... se queremos imaginar esse comportamento como uma "ação" livre e ativa e criadora, suscetível de pelo menos renovar-se ultrapassando as convenções e as heranças, processo em crise de quem é agente e não mero receptáculo da cultura, temos então que apreendê-la nessa relação instável de interioridade e exterioridade, de diálogo e solilóquio: antes de ser para a comunicação, a linguagem é para elaboração; e antes de ser mensagem, a linguagem é construção do*

*pensamento: e antes de ser veículo de sentimentos, idéias, emoções, aspirações, a linguagem é um processo criador em que organizamos as nossas experiências.*

Como processo criador, a linguagem se refaz a cada momento, no movimento ininterrupto de constituição, “é olhar para o passado com vistas no presente, é uma história que nem recomeça, nem se repete, mas que se presentifica na dinâmica do trabalho lingüístico.” Isso nos faz lembrar Geraldi (1991:12):

*O trabalho lingüístico, ininterrupto, está sempre a produzir uma “sistematização aberta”, consequência do equilíbrio entre duas exigências opostas: uma tendência à diferenciação, observável a cada uso da expressão, e uma tendência à repetição, pelo retorno das mesmas expressões com os mesmos significados presentes em situações anteriores.*

O sujeito, na sua inserção com os objetos do mundo factual, vai construindo sistemas de referências no agenciamento dos recursos expressivos, tornando estes significativos. E no “trabalho” com e sobre a linguagem, o sujeito vai-se completando, ao mesmo tempo, constituindo o outro, porque é com o outro que ele interage. Nessa interação, vai tomando consciência de que as conexões que estabelece com o mundo, embora idiossincráticas, são o resultado desse processo. Começa a perceber que a linguagem que usa não é exclusividade sua, mas vai se construindo e se renovando através do esforço coletivo, contínuo da comunidade a que pertencem. Como observa bem Possenti (1988:57/8):

*... Optando pelo conceito de constituição, quer-se ressaltar que as línguas são resultados do trabalho dos falantes. Se foi o trabalho de todos os que falaram uma língua que a levou a um determinado estágio, seria incongruente imaginar que, neste estágio, os falantes não trabalham mais, apenas se apropriam do produto. Por outro lado, como nem todos os que trabalham por uma língua são iguais, é de se*

*esperar que o produto apresente irregularidades, traços, enfim, da trajetória de cada um dos elementos constituidores de uma língua. Produzir um discurso é continuar agindo com essa língua não só em relação a um interlocutor, mas também sobre a própria língua. No mínimo, a cada vez que um locutor diz uma palavra, está colaborando para que a língua continue mantendo um determinado traço ou, inversamente, para que ela venha a modificar-se (ou, terceira alternativa, para que ela continue a manter duas variantes deste “mesmo” traço).*

As idéias que vêm conduzindo, nas passagens anteriores, meu percurso são as de substituição do ponto de vista ingênuo que podemos chamar de instrumental por aquele que Franchi (1992) denomina “atividade constitutiva”. Trata-se, pois, de substituir conceitos a priori por conceitos empíricos, observáveis, enquanto possibilidades de construção, constituição, mas não instituição, conforme Franchi (1992:31):

*Não há nada imanente na linguagem, salvo sua força criadora e constitutiva, embora certos ‘cortes’ metodológicos e restrições possam mostrar um quadro estável e constituído. Não há nada universal, salvo o processo - a forma, a estrutura dessa atividade. A linguagem, pois, não é um dado ou resultado; mas um trabalho que ‘dá forma’ ao conteúdo variável de nossas experiências, trabalho de construção, de retificação do ‘vivido’, que ao mesmo tempo constitui o sistema simbólico mediante o qual se opera sobre a realidade e constitui a realidade como sistema de referências em que aquele se torna significativo. Um trabalho coletivo em que cada um se identifica com os outros e a ele se contrapõe, seja assumindo a história e a presença, seja exercendo suas opções solitárias.*

O fato de uma língua apresentar em um determinado momento, em um corte metodológico, sincrônico, certa estabilidade não significa que a língua se petrifica. Ao contrário, o

perpétuo movimento da atividade linguística revela que esta estabilidade é transitória, porque os recursos expressivos mobilizados pelos falantes na construção de seus discursos podem sofrer modificações e/ou ampliações. Fora a língua um código, cada expressão corresponderia precisamente a um objeto do mundo factual. Para tudo o que se tem a dizer, haveria uma expressão apropriada. E, quando faltassem as expressões, seria deficiência dos interlocutores, pobreza vocabular da própria língua ou desconhecimento dos falantes. Entre a estruturação absoluta ou nenhuma estruturação, assumo aqui um meio termo, com Possenti (1988:72):

*a linguagem não é parcialmente estruturante porque é parcialmente estruturada, mas é parcialmente estruturante e parcialmente estruturada.*

Admitir a quase-estruturação e a quase-estruturância demanda também admitir uma indeterminação sintática e semântica. Tal indeterminação, no entanto, não implica que não se possa dizer o que se quer com precisão. E que não há uma “negociação de sentidos” nos processos interdiscursivos.

A respeito da determinação sintática e semântica da língua, a colaboração de Bakhtin (1997:206-7) fornece subsídios fundamentais para a concepção de linguagem que venho assumindo aqui:

*Realmente, o artista trabalha a língua, mas não enquanto língua; ele a supera enquanto língua, pois não é em sua determinação linguística (morfológica, sintática, lexicológica, etc.) que ela deve ser percebida, mas no que a torna um recurso para a expressão artística... A criação do poeta não se situa no mundo da língua, o poeta apenas serve-se da língua. No tocante ao material, a tarefa do artista, que é condicionada pelo designio artístico, consiste em superar um material [...], superar a língua como se supera a matéria física só pode ser feito de forma imanente; não se supera a língua negando-a e sim propiciando-lhe um aperfeiçoamento imanente em função de uma necessidade determinada.*

Ao produzir um discurso, seja de que tipo for, deve-se ter sempre em mente que os recursos expressivos disponíveis são, na realidade, insuficientes por si sós, porque não fornecem todas as informações necessárias à compreensão; que os falantes, ao agenciarem tais recursos, também se utilizam de elementos extralingüísticos, de elementos situacionais. Desse modo, a compreensão de suas falas depende não só do conhecimento prévio dos recursos expressivos, mas também de operações de construção de sentidos.

Optando pela concepção de linguagem como “atividade constitutiva”, questão inicial de minha preocupação, intentarei agora compreender como o texto poético é concebido (segunda preocupação e, invertendo a ordem, o objetivo principal deste trabalho). Para mostrar que a linguagem é trabalho, nada mais revelador do que os comentários de Poe (1986:62) a respeito da construção do famoso poema “O CORVO”.

*... não se deve encarar, como falta de decoro de minha parte, o mostrar o modus operandi, pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. Escolhi “O CORVO”, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático.*

Muito mais elucidativa é a passagem que se refere àqueles que afirmam ter escrito seus textos de uma única assentada, de um único jato, como se a inspiração jorrasse em suas mentes como um sopro divino:

*Muitos escritores - especialmente os poetas - preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição extática, e positivamente estremeceariam, ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias, que não chegam à maturidade da visão completa, para*

*as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero, como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações...* (p. 62).

Como se vê, a idéia de trabalho é uma constante na produção de um texto: há de se considerar o esforço de elaboração, “como ondas que se espraiam e retornam ao lugar primitivo, com idas e vindas”, (cf. Geraldi; op. cit.), na tentativa de encontrar ou criar a expressão adequada para os efeitos desejados. Por isso, Franchi afirma com extrema lucidez: “antes de ser para comunicação, a linguagem é para elaboração; e antes de ser mensagem, a linguagem é construção de pensamento; [...] é um processo criador...” Isso me faz lembrar Possenti (1988:59):

*O lugar extremo da verificação deste trabalho constitutivo talvez seja o do poeta, que, de certa maneira, cria uma língua toda sua... quer por oposição à linguagem corrente, quer por oposição a outros “estilos” poéticos.*

A seleção de um conjunto de recursos expressivos em detrimento de outros tem sempre uma razão de ser: o efeito que se quer produzir no outro. Só tendo o efeito constantemente em mira, pode o autor dar ao assunto o desenvolvimento de sua intenção. Mas como tem consciência de que a sua fala se dirige a alguém, seu possível leitor, sabe que o interlocutor não é ser passivo que apenas recebe e decodifica a mensagem, mas que também é um trabalhador, que opera com e sobre a língua e por isso mesmo os objetivos do autor correm o risco de não serem atingidos. Como observa bem Osakabe (1979:21) é da natureza do discurso a participação das relações entre um eu e um tu:

*O discurso é necessariamente significativo na medida em que só pode conceber sua existência enquanto ligada a um processo pelo qual eu e tu se aproximam pelo significado.*

Mas Possenti (1988:55-6) amplia essa noção de subjetividade da linguagem:

*O simples fato de falar (e não necessariamente dizer eu, de utilizar um dêitico ou de produzir um ato de fala), por exigir a escolha de certos recursos expressivos, o que exclui outros, e por instaurar certas relações entre locutor e interlocutor (depreensíveis, freqüentemente do dialeto ou marcas estilísticas definidoras de papéis sociais), já indica a presença da subjetividade na linguagem. Esta subjetividade, o locutor pode fazê-la ressaltar ou apagar-se, segundo se submeta mais ou menos fortemente às expectativas institucionais.*

Como a linguagem é trabalho, o escritor, ao produzir um texto, realiza conexões idiossincráticas entre as representações ou conceitos que faz acerca dos objetos do mundo real e a gramática da língua que utiliza.

A noção de trabalho com a linguagem está subjacente nas considerações tecidas por Louis Hay (1985: 147-158), quando afirma que o texto não existe. A partir do aparecimento da crítica genética, a noção de texto sofre uma reviravolta. Sua realidade mais profunda não se encontra mais no produto (acabado, pronto, definitivo, separado do prototexto e do pós-texto, como pensava a teoria estruturalista), mas na sua produtividade, no “sem-fim de operações possíveis”. Parece que Hay, nesta passagem, remete aos processos de duas produções: a do autor que trabalha os recursos expressivos e a do leitor (trabalhador que dispõe do trabalho anterior). O texto que não existe tem existência porque é síntese momentânea de múltiplos textos que o engendram, ainda que alguns destes múltiplos sejam apenas virtuais (livros a escrever). Assim, o texto presente responde a textos passados e a textos futuros, “previstos”. A experiência confirma que qualquer estudo do texto não permite conjecturar as operações de escritura que o engendraram. A escritura não vem se consumir no escrito. Concorde-se facilmente que a escritura permanece ativa no escrito, que “os fantasmas de livros sucessivos” continuam a habitar o livro acabado. Daí a proposta de Hay (1985) ser não pensar em texto, no singular, mas em textos, no plural. Talvez seja necessário pensar o texto como um possível necessário, como uma das realizações de um processo que permanece virtualmente presente no último plano, como uma terceira dimensão do escrito. Isto porque neste espaço aberto (ou entreaberto), o tipo de obra joga

com os impulsos e esgotamentos, com as hesitações e vazios, com as rupturas e esgotamentos que nos descrevem.

## 1 - A ORIGEM DOS ESTUDOS GENÉTICOS (LOUIS HAY, 1985)

Na história das ciências humanas, o aparecimento de uma nova modalidade de pesquisa sempre causou celeuma. Isso está acontecendo com a crítica genética. É senso comum que nenhuma ciência nasceu ex nihilo. Diz Hay (1985: 130-147) que, em 1817, já se pode encontrar o programa completo deste estudo na Biografia Literária de S. T. Coleridge, onde surge esta questão tão simples e tão perturbadora: “Que eu faço quando escrevo um poema?” De certa maneira, esta questão marca o ponto de partida de toda reflexão moderna sobre a literatura. Ela será retomada e aprofundada pelos românticos alemães e vai ocupar completamente E. A. Poe, o primeiro a lhe dar uma resposta explícita. Muitos obstáculos tiveram que ser ultrapassados, ao longo do tempo, para começar uma sistematização do estudo dos manuscritos.

A vantagem de analisar o manuscrito é que ele esclarece sem dificuldade os limites e os poderes de um estudo de gênese. Limites materiais, porque a documentação mais completa e a melhor conservada não revela mais do que uma fração das operações mentais que ela guarda impressa; o traço de escritura não é a própria escritura, daí só se pode estudar o que existe no documento.

Mas os manuscritos permitem observar o trabalho da caneta na sua manifestação irrecusável, na verdade material. Eles nos impõe uma reflexão sobre o heterogêneo, visto que são por natureza diversos: ora traço de impulsos iniciais, depósito da memória longínqua como as notas, registros, os jornais; ora documentos de operações prévias, como os projetos, os planos, os cenários, ora ainda instrumentos do trabalho redacional, como os esboços, as primeiras redações e mais genericamente os rascunhos. Eles nos conduzem também a encarar o polimorfo, visto que a escritura ultrapassa a linearidade e se projeta em espaços múltiplos. A organização do texto sobre a folha, as margens, acréscimos, aditamentos, os textos cruzados, os grafismos diversos, os desenhos e símbolos entrelaçam o discurso, desdobram os sistemas de significações e multiplicam as redes de leitura. Nisso estão os poderes que os manuscritos dão à crítica.

Para esclarecer o estatuto do texto, basta sem dúvida examinar os dois grandes modelos de análise que respondem aos dois aspectos de escritura: o da produção e o do produto.

O modelo da produção mobiliza dois tipos de aproximações novas. O primeiro, de ordem propriamente analítica, visa a identificar e a descrever a combinatória dos deslocamentos,

substituições, expansões e retrações que o manuscrito manifesta a fim de reparar e de colocar em sistema o conjunto de operações genéticas: programação, textualização, transformações. O segundo, de ordem indutiva, procura remontar estas operações até a dinâmica que as põe em movimento: pulsões do afetivo, representações do imaginário, efeitos de linguagem e de ritmo. O modelo do produto estuda as formas, as significações e os efeitos do texto. A gênese difere do texto acabado.

A crítica genética esclarece as relações de uma obra com uma cultura, mas ela as esclarece sob uma luz particular. A escritura se nutre de idéias e de tradições de seu tempo. Ao mesmo tempo, seu movimento se encontra obstruído: os materiais coletivos, os pré-construídos culturais formam obstáculo à expressão do único, do inédito. Este estranho paradoxo está profundamente inscrito no destino da escritura e os estudos da gênese começam somente a nos revelá-lo.

Ela nos ensina (ou nos lembra) o duplo componente ideológico de toda gênese: as idéias que circulam através das diferentes camadas de uma coletividade, o projeto individual do escritor. Reagindo umas contra as outras, elas alimentam uma dinâmica da gênese e isso a fundamenta numa combinatória nova. Em suma, sabemos que cada obra original transgride uma doxa. A novidade de uma obra não é a simples resultante de forças ideológicas. O movimento das idéias vem aí se refratar no jogo das formas. Para melhor compreender os mecanismos fundamentais da escritura, é preciso penetrar nos conflitos ideológicos que vêm interferir nas representações do imaginário, nas pulsões do desejo, nas determinações estéticas. E ainda penetrar mais na dialética do individual e do coletivo. Na escritura, ela trata sem dúvida melhor das formas que das idéias, umas só sendo, afinal, as manifestações (ou disfarces) das outras.

Quando a escritura consegue colocar em equilíbrio estes elementos contraditórios, ela dá à luz a uma forma inteiramente original, na qual a tradução de um gênero se encontra ao mesmo tempo prolongada e profundamente renovada. Quando este equilíbrio não pode ser atingido, a gênese se destrói sob o peso destas contradições e o curso da escritura não consegue chegar a termo.

A escritura nos permite observar a linguagem em estado nascente e descobrimos a nossa própria custa que os modelos atuais de nossas disciplinas não permitem descrever convenientemente este estado da língua. Basta, para se dar conta, pôr à prova uma ou outra das grandes categorias contrastivas da lingüística moderna.

Primeiramente, aquela que opõe locutor a interlocutor e que faz contrastar no texto escritura e leitura. Entre estes dois pólos contrários, a gênese faz surgir interações que tornam esta oposição ambígua. Dizemos singularmente que o escritor se relê - como se ele já tivesse se lido - e sabemos que estas leituras exigem de ordinário outras tantas reescrituras: rasuras, substituições, versões novas, toda uma campanha de correção. Mas talvez esta impropriedade do termo tem por intuição que há efetivamente um tipo de leitura primeira e que acompanha sem dificuldade o movimento da pena: fragmentos do texto que o olho percebe escrevendo e que apelam para associações novas, induzem a efeitos recorrentes e que confluem assim neste movimento complexo que Aragon descreve na sua fórmula célebre: “Je n’ecris pas, je lis”.

Certamente, trata-se de uma leitura muito particular e por assim dizer uma leitura armada de todos os recursos e de todos os instrumentos de uma moderna arqueologia do texto. Isso vale igualmente para o segundo grande modelo lingüístico que opõe competência a desempenho. Aí ainda, a gênese nos confronta com realidades mais complexas. Em nível do mais simples, aquele das palavras, nota-se que a escritura não possui unicamente um vocabulário disponível, aquele do qual a gramática fixa as leis e os dicionários detêm a contabilidade. Ela pode produzir outras e que transgridem as leis da composição ou da derivação. O traço mais notável destas criações surpreendentes é seu aspecto híbrido: palavras desconhecidas da linguagem, que subvertem suas leis, mas que a língua contudo permite compreender. Esta ambigüidade é perfeitamente o signo de uma relação contraditória e quase conflitual da escritura com a linguagem: fascinação para o universo das palavras, necessidade de expressão, desejo de comunicação - e, ao mesmo tempo, debilidade destes “signos esvaziados, quiméricos e usados”, impossibilidade de dizer o novo com as palavras de todo mundo.

Em resumo, a crítica genética, que deve esclarecer os mecanismos mais delicados de um fenômeno muito específico, aquele da criação de textos literários, nos confronta assim com problemas de uma outra amplitude: a natureza e os limites da linguagem, a relação de uma obra com uma cultura e, em última análise, do indivíduo com seu universo.

O estudo dos manuscritos não nos oferece unicamente uma informação suplementar que venha completar aquela do texto: ele nos comunica um saber diferente. Fazendo-nos penetrar na terceira dimensão da literatura, aquela de seu devenir, que nos permite ver os diversos componentes da leitura - sociabilidade e individualidade, pensamento e inconsciente, língua e

forma - na combinatória inconstante de suas relações, de que nasce o manuscrito da gênese. A lingüística decifra as marcas de um processo de enunciação que ela pode assim compreender e penetrar na sua própria realidade. A crítica avança neste espaço estendido entre o vivido e a folha branca e segue a trama que aí se tece até o texto.

## **2 - GENÉTICA E LINGÜÍSTICA**

### **2.1 - Visão de Biasi (1990)**

A crítica de inspiração lingüística tem desempenhado um papel determinante ao colocar na obra noções específicas para tratar esse material recalcitrante que é a escritura no estado nascedouro. A maioria dos meios de que dispõe o geneticista para classificar os rascunhos (similaridade sobre o eixo paradigmático/concatenação sobre o eixo sintagmático) ou para interpretar as microtransformações escriturais têm sido emprestados quase diretamente ao arsenal conceptual da lingüística. Neste sentido, as ciências da linguagem tem exercido, na aparição e no desenvolvimento da crítica genética, um papel muito semelhante àquele que elas puderam ter na maior parte das ciências do homem. Mas, por efeito de retorno que não está manifestado em outros casos, a lingüística não fica imune a esta feliz e indispensável assistência à jovem crítica genética. Confrontados ao dinamismo opaco e transparente dos rascunhos e dos documentos da gênese, os lingüistas aí têm muito rápido reconhecido uma “terra incógnita” sobre a qual seus instrumentos familiares ficam o mais freqüentemente mal adaptados ou inoperantes. O objeto da crítica genética não poderia se constituir sem os meios de abordagem da lingüística, mas esta constituição se traduz hoje por exigência teórica nova nas ciências da linguagem, onde cada um dos sistemas formais de análise disponíveis não parece capaz de se aplicar utilmente ao material genético.

Os modelos lingüísticos existentes são inaptos para dar conta da gênese textual. Uma teoria da produção escrita, ou ainda uma “teoria dos atos da escrita” que completaria a “teoria dos atos de fala”, está inteiramente por se criar. Isso porque ela tem necessidade, entre outras, é de uma noção de escritor que seja diferente da do locutor ideal da gramática gerativa e diferente igualmente do locutor-estratégia onisciente da lingüística pragmática. Esta teoria deve poder dar

conta da produção real dos enunciados, no lugar de recorrer, como o fizeram as teorias da enunciação, às reconstruções abstratas. Enfim e sobretudo, tal teoria deve integrar as especificidades do ato de escrita. Isso implica, por exemplo, que o parâmetro de tempo que rege a produção oral seja substituído por um parâmetro duplo espaço-temporal susceptível de apreender o espaço gráfico onde a escrita toma progressivamente lugar. Por outras palavras, que o princípio do dialogismo, próprio do oral, seja substituído por uma interlocução onde o autor é alternativamente escritor e leitor. Enfim, o alfabeto não basta como fonte de informação, é necessário aí acrescentar todo tipo de outros índices, tais como os signos de rasuras e acréscimos, a posição das unidades no espaço, as variações da grafia, etc. Isto posto, não se pode negar o valor dos modelos existentes nem criar um modelo *ex nihilo*. É antes um deslocamento que está em questão, uma mudança de terreno, mas cuja condição é a manutenção dos princípios metodológicos da lingüística: só pode ser objeto de análise e interpretação aquilo que é exprimível em termos de relação, portanto de similaridade ou de diferença.

É adaptando esses princípios teóricos à realidade complexa dos manuscritos que se abre uma via nova e propriamente científica à análise da produção escrita. Sua originalidade ao mesmo tempo que sua força residem no fato de colocar no lugar do mais ou menos intuitivo da descrição o rigor incontestável de uma construção. Trata-se, com efeito, de arrumar os fatos observáveis enquanto operações sucessivas para dar conta do aspecto dinâmico da produção. Para isso fazer, uma série de operadores foi afinada: citar-se-á como exemplo a distinção entre lugares variantes e lugares invariantes, entre variante de escritura e variante de leitura, entre variante ligada e variante não-ligada, entre segmento definitivamente riscado e segmento adiado, entre ambigüidade gramatical e transparência textual, entre interrupção e inacabamento. É graças a esses novos parâmetros que o obscuro “mito da criação” terminará por dar lugar ao conhecimento exato das operações cognitivas, languageiras e poéticas que presidem o ato de escrever.

A essas questões levantadas por Biasi (1990), procurarei responder fundamentada nos textos de Osakabe (1979) e Possenti (1988) já citados; na tese de Villela-Petit (1986) sobre o discurso interior; na tese de Authier-Revuz (1990) sobre a heterogeneidade enunciativa; em Bakhtin (1985) sobre o enunciado e ainda em Duarte (1992), que me fornece um método para dar conta das transformações do manuscrito

## 2.2 - O Discurso Interior como Forma de Diálogo

Embora admitindo a oposição monólogo/diálogo da Retórica, atitude tradicionalmente assumida pelo senso comum, Villela-Petit (1986:77) afirma que Platão já apresentava o pensamento filosófico sob a forma dialógica, não como simples recurso retórico, mas porque ele tinha ciência do caráter discursivo do pensamento, que consiste em a alma falar a si mesma.

Considerando o caráter dialógico do discurso interior, sem negar a distinção consagrada pela literatura, a autora fundamenta sua tese pela observação da estrutura do discurso. Consta a autora, corroborada por Gadamer, que Platão não refletiu sobre a implicação de o pensar como um diálogo da alma consigo mesma ser dependente da linguagem, que é pública. Como nenhum discurso pode dispensar a linguagem, não se pode conceber um discurso interior sem qualquer relação com a exterioridade, que no mínimo seria a comunidade lingüística, onde está inserido o sujeito que fala. E essa inserção só tem significado se forem considerados a comunicação verbal e as situações concretas de fala. Essas, por sua vez, conduzem à constatação do entrelaçamento dos aspectos verbais e não-verbais da comunicação lingüística. Além do que o simples partilhar de uma língua implica um partilhar implícito de um conjunto de crenças, atitudes e avaliações constitutivas de um mundo inseparável das palavras que o configuram.

Outras implicações surgem com as constatações anteriores: a anterioridade do discurso do outro sobre o meu próprio; a polissemia das palavras inerente à diversidade de seus usos.

A questão da anterioridade da palavra do outro foi posta por Bakhtin (1985: 258):

*... o desejo de tornar compreensível seu discurso é apenas um momento abstrato do concreto e total projeto discursivo do falante. E mais, todo locutor é por si mesmo um contestador, em maior ou menor medida: ele não é o primeiro falante, que tenha interrompido pela primeira vez o eterno silêncio do universo, ele não é o único a supor a existência do sistema da língua que utiliza, mas já conta com a presença de certos enunciados anteriores, seus e alheios, com os quais seu enunciado determinado estabelece todo tipo de relações (se apóia neles, problemiza com eles, ou simplesmente os supõe conhecidos por seu ouvinte). Todo enunciado é*

*um elo na cadeia, muito bem organizada, de outros enunciados.*

Retornando a Villela-Petit (1986:82), encontro apoio para elucidar umas das questões de minha análise: a alteridade presentificada no discurso interior.

*... a estrutura do discurso relaciona-se à alteridade em pelo menos dois sentidos, que exprimem as preposições de (ou sobre) e a (ou com). Falar é falar a (com) alguém de (ou sobre) alguma coisa. Esta estrutura precisa ser tornada mais complexa. Ao falar a ... o outro a quem eu falo é já duplo. Ele é o outro, enquanto outro que eu, ao qual o discurso se refere sob a forma da 2ª pessoa a ou com quem eu falo; mas também este outro eu no qual eu me desdubro como sendo meu próprio ouvinte. Este ouvinte interior pode ser assumido explicitamente, como ocorre quando eu falo, converso comigo mesmo, ou pode ficar em segundo plano, como ocorre numa situação interlocutiva na qual o fato de eu estar falando com outra pessoa não significa que pare de falar comigo mesmo. É aliás esta situação que permite se compreendam as mentiras, as omissões, em breve, a direção assumida pelo meu discurso na medida em que leva em conta aquele com quem estou falando.*

O desvelamento de tais relações estruturais manifesta como pelo simples fato de falar - o que implica falar a si mesmo - o ser humano é entrelaçado com outros em sua própria vida interior e em seu pensamento, de modo que a questão de sua interioridade não deve ser colocada em termos de um ego substancialmente fechado ou emurado em si mesmo. A interioridade requer, outrossim, ser entendida em termos de abertura. Isto significa que, como ser que fala, o homem abre-se a um diálogo permanente com os outros e consigo mesmo e só através desta abertura duplamente orientada - que caracteriza sua temporalidade como humana - tem ele acesso a uma história pessoal.

Este entrelaçamento foi defendido pelo círculo de Bakhtin (1930) ao afirmar que nenhuma palavra é “neutra”, mas inevitavelmente “carregada”, “ocupada”, “habitada”, “atravessada” pelos discursos nos quais “viveu sua existência socialmente sustentada”.

Propondo uma descrição da heterogeneidade mostrada como formas linguísticas de representação de diferentes modos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva de seu discurso, Authier-Revuz (1990: 28) declara que “sempre sob as palavras, outras palavras são ditas: é a estrutura material da língua que permite que, na linearidade de uma cadeia, se faça escutar a polifonia não intencional de todo discurso, através da qual a análise pode tentar recuperar os indícios da pontuação do inconsciente”.

É importante ressaltar a contribuição que Authier-Revuz traz para a análise a que me proponho. A sua concepção de heterogeneidades enunciativas fica muito clara quando a autora (1990: 32) distingue uma da outra:

*Heterogeneidade constitutiva do discurso e heterogeneidade mostrada no discurso representam duas ordens de realidades diferentes: a dos processos reais de constituição de um discurso e a dos processos não menos reais, de representação, num discurso, de sua constituição. Não se trata de assimilar um ao outro, nem de imaginar um relacionamento simples, de imagem, de tradução, nem de projeção de um ao outro; essa relação de correspondência direta é interdita tanto porque ela faria supor uma transferência do dizer em suas condições reais de existência quanto pela irreducibilidade manifesta das duas heterogeneidades.*

As formas marcadas da heterogeneidade mostrada representam uma negociação com as forças centrífugas, de desagregação, da heterogeneidade constitutiva: elas constroem, no desconhecimento desta, uma representação necessária para que um discurso possa ser mantido.

Assim, essa representação da enunciação é igualmente “constitutiva”, em um outro sentido: além do “eu” que se coloca como sujeito de seu discurso, “por esse ato individual de apropriação que introduz aquele que fala em sua fala”, as formas marcadas da heterogeneidade mostrada reforçam, confirmam, asseguram esse “eu” por uma especificação de identidade, dando

corpo ao discurso - pela forma, pelo contorno, pelas bordas, pelos limites que elas traçam - e dando forma ao sujeito enunciativo - pela posição e atividade metalingüística que encenam.

O que caracteriza as formas marcadas da heterogeneidade mostrada como formas do desconhecimento da heterogeneidade constitutiva é que elas operam sobre o modo da denegação. Por uma espécie de compromisso precário que dá lugar ao heterogêneo e portanto o reconhece, mas para melhor negar sua onipresença. Elas manifestam a realidade desta onipresença precisamente nos lugares que tentam encobri-la.

Em relação à presença do eu e do outro no discurso, Bakhtin (1985:277) assim se posiciona: “ao eleger palavras no processo de estruturação de um enunciado, poucas vezes as tomamos do sistema da língua em sua forma neutra, do dicionário. Tomamo-las de outros enunciados, e antes de tudo dos enunciados afins ao nosso, quer dizer, parecidos por seu tema, estrutura, estilo; por conseguinte, escolhemos palavras segundo sua especificação genérica. O gênero discursivo não é uma forma lingüística, mas uma forma típica de enunciado: como tal, o gênero inclui uma expressividade determinada própria do gênero dado.”

Os significados neutros (de dicionário) das palavras da língua asseguram seu caráter e a intercompreensão de todos os que a falam, mas o uso das palavras na comunicação discursiva sempre depende de um contexto particular. Por isso se pode dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra neutra da língua, que não pertence a ninguém; como palavra alheia, plena de ecos, dos enunciados de outros, que pertencem a outras pessoas; e, finalmente, como minha palavra, porque, visto que eu a uso numa situação determinada e com uma intenção discursiva determinada, a palavra está compenetrada da minha expressividade.

Cada enunciado isolado representa um elo na cadeia de comunicação discursiva. Suas fronteiras são precisas e se definem pela mudança dos sujeitos discursivos (falantes), mas dentro destas fronteiras, o enunciado reflete o processo discursivo, os enunciados alheios e, antes de tudo, os elos anteriores da cadeia (às vezes mais próximos, às vezes - nas esferas da comunicação cultural - muito longínquos).

O objeto do discurso de um falante, qualquer que seja o objeto, não chega a tal pela primeira vez neste enunciado, e o falante não é o primeiro que o aborda. O objeto do discurso, por assim dizer, já se encontra falado, discutido, vislumbrado e valorizado das marcas mais diferentes; nele se cruzam, convergem e se bifurcam vários pontos de vista, visões de mundo, tendências.

A composição e sobretudo o estilo do enunciado dependem de um fato concreto: a quem está destinado o enunciado, como o falante (ou o escritor) percebe e imagina seus destinatários, qual é a força de sua influência sobre o enunciado.

Ao falar, sempre tomo em conta o fundo perceptivo de meu discurso que possui destinatário: até que ponto conhece a situação, se possui ou não conhecimentos específicos da esfera comunicativa cultural, quais são suas opiniões e convicções, quais são seus prejuízos (do meu ponto de vista), quais são suas simpatias e antipatias: tudo isto determinará a ativa compreensão - resposta com que ele reagirá a meu enunciado.

Neste processo de construção de textos, o sujeito realiza várias operações distintas, sucessivas, obedecendo a uma cronologia própria da criação textual, que são consideradas por Duarte (1992:71) como “vestígios pontuais de fixação de momentos genéticos”.

Tais momentos genéticos são denominados por Duarte (1992:70) de fases. A fase 1 corresponde àquela em que o autor constrói um discurso interior, respondendo aos estímulos dos objetos do mundo que estão ao seu redor. Este discurso interior-resposta é espontâneo, uma vez que ainda não foi formulado segundo os parâmetros da língua, nem fixado pela escrita ou verbalizado. O que só vai se efetivar na fase 2, quando o autor coteja o seu discurso espontâneo com a “sistematização aberta” lingüística, construindo sistemas de referências, detonando um processo de vincular um significante a um significado na constituição de conteúdos.

Neste processo de vinculação de um significante a um significado, eclode um lugar de excesso: os borrões, onde o futuro texto está em germe, em gestação, com todas as suas virtualidades, suas exuberâncias, suas excrescências, seus excessos.

Esta atividade de confrontação realiza-se segundo um mecanismo de ensaio-erro, porque a vinculação de um significante a um significado se dá através de avaliações por parte do autor. Cada escolha é ponderada, algumas vezes aceita ou recusada, conforme o grau de adequação ao efeito pretendido pelo autor. Como tal operação é baseada na escolha, e não é fruto do acaso, o signo lingüístico torna-se um signo estilístico, uma vez que é marcado pelas características singulares do autor no momento em que o seu discurso se constitui uma resposta aos estímulos provenientes dos objetos do mundo. Dito em outras palavras, o autor ora constrói, por analogia, expressões que vão se consagrar como marcas de suas obras, ora escolhe, entre os inúmeros

recursos expressivos que a língua lhe fornece, expressões que, pelo uso singular e recorrente, identificam-se com sua maneira peculiar de escrever.

Finalmente, Duarte descreve a fase 3 como correspondente ao aparecimento do discurso que ele chama “simulado” em oposição ao discurso espontâneo. E um discurso “simulado” também denominado “designatum”, visto tratar-se de um discurso formulado obedecendo às regras de uso da gramática da língua adotada.

Descritas as fases de gênese do texto, passo agora a me ocupar da questão metodológica, tendo em vista meu objetivo neste ensaio que é tentar descobrir, numa amostra de autógrafos de Zila Mamede, quais os procedimentos e operações realizados pela autora para chegar ao momento de dar seu poema como “definitivo” e publicá-lo.

Seguindo a esteira de Duarte (1992), vou empregar aqui o mesmo método por ele empregado na constituição de uma amostra representativa do corpus extraído de “A Capital” de Eça de Queiroz, com a finalidade de encontrar uma matriz estilística do autor, objeto de seu estudo.

Como este trabalho não pretende dar conta da matriz estilística de ZM, ater-me-ei apenas às duas fases iniciais do método para alcançar os níveis e momentos de transformações ocorrentes na amostra.

Obedecerei às seguintes fases:

1) constituição de uma amostra representativa do corpus autógrafo do livro “A Herança”, abrangendo todos os testemunhos disponíveis;

2) marcação dos níveis e momentos de algumas transformações ocorrentes na amostra.

Em seguida, transcreverei os trechos ou fragmentos de textos para dar conta de todas as transformações autorais, legíveis ou não, utilizando a mesma bateria de símbolos de Duarte (1992:101):

[ ] riscado

< > acréscimo

[ \* ] riscado ilegível

/ \* \ palavra ilegível

[ ] < > substituição por sobreposição

### **3 - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E CORPUS DA PESQUISA**

O objetivo deste trabalho é encontrar nos manuscritos de “A Herança” fonte de desenvolvimento e possibilidades de revelação de meandros ainda não visitados. Percebendo que a obra consiste numa cadeia infinita, numa série de aproximações, de recusas, de hesitações, para poder se definitivar como texto publicável, usei conceitos adequados para interpretação do manuscrito poético.

Tal como um “bricoleur”, a cada questão que se abre como tema, vou pinçando noções diversas, de teorias variadas para fundamentar a análise que pretendo empreender. Perguntas como: onde encontrar material teórico para descrever o querer-dizer na escolha vocabular do escritor em estudo; porque uma palavra foi substituída por outra; como observar as vozes que permeiam o discurso poético; como demonstrar que, para construir seu texto, a poeta fez planos, anotações, escolhas, rascunhos; como descrever o processo de escritura e reescritura; o que a correspondência entre a poeta, amigos, editores, pode revelar em relação à obra publicada; como nasceu a obra; assim, foram surgindo soluções: analisar uma estrutura nova com noções antigas. Para examinar a intencionalidade ou o querer-dizer da autora, vou utilizar noções da Linguística Textual; para as relações sintagmáticas e as correlações paradigmáticas, encontrarei respaldo em Jakobson; a concepção de linguagem como atividade constitutiva e a noção de heterogeneidade discursiva serão extraídos de autores como M. Bakhtin e Authier-Revuz; algumas questões da relação autor/herói/ouvinte/leitor, ou de estilo deverão se apoiar na Literatura; o texto em seu estado nascedouro será analisado através de conceitos da genética textual.

Como material de pesquisa, serão utilizados uma agenda e três pastas de arquivo, contendo indícios do percurso feito por Zila Mamede no processo de produção do livro “A Herança”. Todos esses documentos serão vistos como manuscritos, no sentido que Jean Bellemin-Nöel atribui a esse termo, isto é, textos da mão do escritor, anteriores à obra publicada, independentemente de sua forma material de apresentação (escrito a mão, datilografados, digitados ou até mesmo gravados em fita magnética).

O conjunto desses manuscritos forma o prototexto do livro “A Herança”, uma vez que não só precedem materialmente à obra, mas com ela constituem um sistema.

### 3.1 - Agenda

Os primeiros esboços manuscritos do livro “A Herança” de Zila Mamede estão contidos numa agenda, possivelmente de propaganda, em cuja capa, de cor azul-rei, está grafado, no centro, o símbolo e o nome da empresa SOLANIL; logo abaixo: Tratamento de ÁGUA S.A. Dimensões: 14,5 cm x 20,5 cm. Ano: 1981. A parte destinada a dados pessoais está em branco. As folhas referentes aos dias 1 a 8 de janeiro de 1981 estão em branco.

Na página correspondente ao dia 9 de janeiro (sexta/1981) está escrito com a letra de ZM: notas para o poema A Morte da Máquina. Logo a seguir, já alguns versos esboçados, com duas rasuras. No final da folha manuscrita, a observação: ver p. 11.

Na página 10 - metade da página trata de assuntos domésticos, econômicos em relação a uma poupança do pai. Na linha correspondente às 14 h, ZM escreveu: “Escrever um poema sobre as ruas onde morei em Natal. Tipo história de cada rua-vida”. Em seguida os nomes das ruas com as datas. Consta a observação: conferir com papai as datas.

Anotações de idéias sobre os possíveis poemas que já estavam em sua mente, são misturadas a informações sobre problemas familiares.

Anotações sobre “VAPOR”, datadas de 12/03/81.

Novas notas sobre o poema “VAPOR” e sobre a máquina de produzir algodão.

Problemas de trabalho do pai, a paralisação da sua oficina, acidente com o pai. 1939.

“Vinda para Natal”.

“Roteiro para o poema sobre as ruas onde morei em Natal - 1942”. Surgem outros nomes de ruas com as respectivas datas.

“As çirenes” - (Refere-se às sirenes durante a 2ª guerra mundial, ataques aéreos, “black out”).

“Colecionava artistas de cinema”.

As lembranças das ruas, dos vizinhos, dos irmãos.

“Primeira paixão: neto de Tio Guthemberg”.

Vários fatos autobiográficos são relatados em várias páginas. O primeiro livro publicado 1958 “Rosa de Pedra”. Os livros publicados depois são citados: “Salinas”, “O Arado”. Escrito dentro um sublinhado oval: “Rio de Janeiro: 1955-1956”. Sem comentários.

Na folha da agenda correspondente a 24 de janeiro de 1981, Zila escreve:

“Tentar este poema sobre os irmãos e o pai pode ser uma boa. Ver a técnica do verso curto: lutar por isto”. Data abaixo: 3/1/82. Imediatamente aparece o esboço dos primeiros versos que abrem o livro “A Herança”:

“Sete irmãos, são sete herdeiros  
e o pai, em oito janelas”.

Na oitava linha da mesma página, ela refaz, acrescentando dois versos e já com modificações:

“Sete irmãos, são sete herdeiros  
e o pai nove as janelas:  
a mãe já não (o)  
ocupa qualquer  
delas”.

Nas páginas seguintes, esquemas para cada irmão, irmã, com as características pessoais de cada um, iniciando pelo mais velho até o mais novo. Finalizando com um rascunho do poema dedicado a ela própria.

A agenda foi escrita até a página correspondente a 14 de maio de 1981. O restante das páginas estão em branco.

A descrição da agenda, de forma resumida, com suas páginas manuscritas, torna-se importante para o trabalho a que me proponho, uma vez que nela estão contidas informações sobre o estado de espírito da poeta, como também os vestígios pontuais do que seria o livro “A Herança”. Rascunhos manuscritos, provavelmente, os primeiros de uma série. A hipótese de que a agenda contém os primeiros esboços manuscritos é confirmada, primeiramente pelo fato de a poeta ter manifestado verbalmente seu discurso interior - falando consigo mesma: o desejo de desenvolver poemas dedicados aos irmãos e ao pai. Em outras passagens, sempre a advertência: “idéias” ou “tentar trabalhar”. Para cada poema, um esquema e logo em seguida, três ou quatro versos que seriam retomados mais tarde. Em algumas ocasiões, expressa o desejo de consultar o pai sobre o assunto em pauta.

### 3.2 - Pastas de Arquivo

Em seu escritório encontrei 3 pastas para arquivo, da marca Esselte Pendaflet, com capa de papel madeira e suporte de metal, num arquivo de aço.

Na 1ª pasta estão reunidos sete maços de papel tipo ofício, algumas páginas de papel pautado. São papéis usados no anverso por outras pessoas, datilografados no verso com os poemas em seu estado de desenvolvimento, seguindo as pegadas da agenda. Esta pasta contém as primeiras versões dos poemas do livro a ser analisado. A indicação que me levou a esta conclusão é que quase todas as folhas foram utilizadas anteriormente no anverso, e usadas como rascunho pela autora. Além disso, contém correções, acréscimos, rasuras, substituições etc. A maioria das folhas trazem data e a rubrica da autora, ou o nome dela escrito logo abaixo de cada título. Total de folhas: 136.

A segunda pasta contém 99 folhas. Todas datilografadas, em fase de finalização, com algumas correções manuscritas. Em algumas páginas, encontrei datilografados na margem direita e dentro de um quadrado, pequenos comentários sobre a escolha vocabular, sob a forma de consulta, a amigos, poetas ou editores. Ainda nesta pasta estão duas folhas com a autobiografia de ZM; seis folhas com fragmento de jornais diversos do país, com críticas sobre suas obras. Tais recortes ela oferece à editora como forma de sugestão para compor as capas ou as orelhas do livro.

A terceira pasta contém 169 páginas, assim distribuídas: recibos de postagem e recibos de depósitos bancários; recortes de jornais diferentes divulgando o lançamento de “A Herança” e mesmo com entrevistas com a autora; 35 folhas ainda com correções manuscritas e outros poemas totalmente manuscritos; 09 poemas comentados e assinados por Carlos Drummond de Andrade; 11 cartas de editores e amigos; 2 cópias do livro finalizado; 2 cópias do livro completo com algumas modificações, inclusive o título de MEMÓRIA POÉTICA (1980-1983) que passa a ser A HERANÇA (Poesia, 1980-1983).

Face à especificidade do “corpus” escolhido para estudo, em vez de capítulos, o trabalho está dividido em poemas, visto que estes fazem parte do todo global da obra, enquanto enunciado, no dizer bakhtiniano.

Na análise empreendida, procuro mostrar: a noção de “linguagem constitutiva”, a partir das operações que a autora faz com e sobre a língua; que a escolha do conteúdo e a escolha da forma, procedendo de um único e mesmo ato, constitui a posição fundamental do criador e pela qual se exprime uma única e mesma avaliação social; que o conteúdo determina a posição axiológica ocupada pelo evento representado e por seu portador, o herói, considerado na sua correlação com a posição do criador e do receptor; que a simples escolha de um epíteto ou de uma metáfora é já um ato axiológico orientado em duas direções: a do ouvinte e a do herói; os procedimentos de escritura e reescritura; os níveis e momentos genéticos; enfim, os neologismos criados por uma necessidade determinada: o fazer poético.

## A HERANÇA

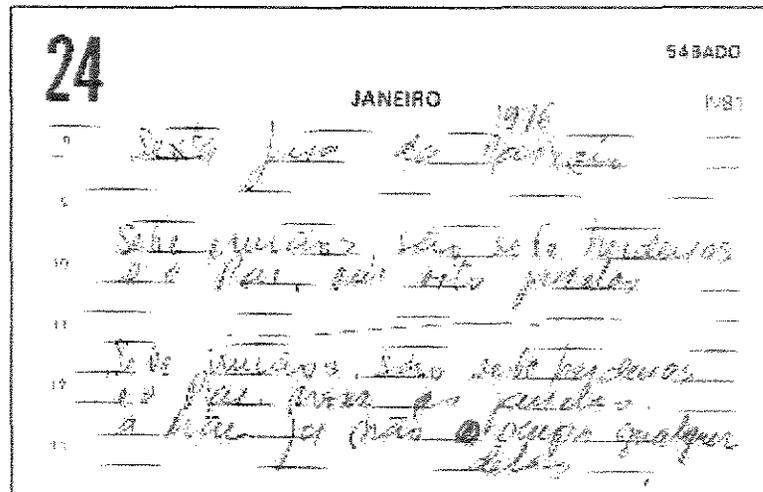
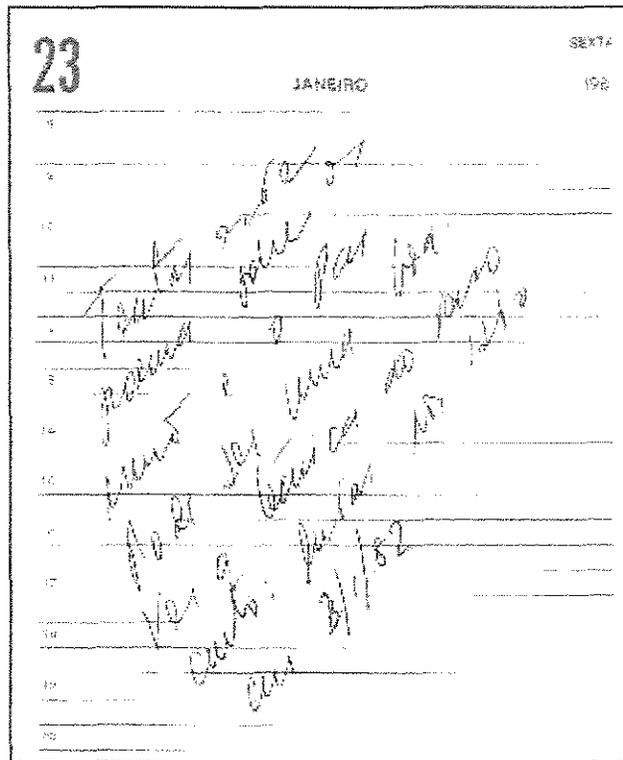
Sete irmãos, sete os herdeiros  
 e o pai, nove as janelas: a mãe  
 já não ocupa qualquer delas

Este é o primeiro poema do livro “A Herança”, página 8, de autoria de Zila Mamede. Antes de sua publicação, houve onze versões. O manuscrito <<0>> (texto base) é um autógrafo, escrito numa folha de agenda, que traz no topo da página: SÁBADO 24 janeiro 1981. Logo abaixo da palavra **janeiro** está escrito: 1976. Na linha seguinte: Sexta-feira da Paixão. A autora deixa uma linha em branco e escreve, com caneta vermelha:

Sete irmãos, são sete herdeiros  
 e o Pai, em oito janelas

Tudo indica que esta foi a primeira tentativa de expressar, num primeiro jato, seu discurso interior (discurso espontâneo, fase 1 cf. Duarte (1992: 72)), escrito numa letra apressada, talvez para não perder a intuição do momento. Por outro lado, parece estranho, numa agenda de 1981, encontrar-se a primeira tentativa de expressão datada de cinco anos antes: 1976. Posso hipotetizar que a idéia de escrever o poema vinha amadurecendo em seu pensamento a partir dessa data, mas sua escritura só se concretiza em 1982, janeiro, conforme confessa a si mesma, na página anterior da agenda: “*Tentar este poema sobre os irmãos e o Pai pode ser uma boa. Ver a técnica do verso curto: lutar por isto em 3/1/82*”.

Pode também a idéia do poema de abertura ter se cristalizado verbalmente em outro lugar com a data de 1976. Ou pode ainda essa data 1976 – Sexta-feira da Paixão não ter qualquer ligação com o poema, coincidir apenas a escrita e a cor da tinta (vermelha). A data 3/1/82 inicia, na mesma página da agenda, o esboço do Poema I, embora com tinta azul – daí a dúvida.



Aqui, os testemunhos são chamados manuscritos – autógrafos, porque são escritos a tinta (vermelha, nas duas primeiras tentativas; e azul, no esboço do Poema I e na confissão), pela própria mão da poeta.

Como é próprio do ato de escrever, a autora tem suas hesitações, reescreve, faz modificações, substitui, rasura, acrescenta palavras, cria expressões, inverte a ordem dos



quatro. O primeiro verso da primeira versão é desdobrado em dois e o vocábulo <<são>> é excluído.

### 3ª versão

#### A HERANÇA

##### 1.

Sete irmãos <(sobreviventes, seis)>

sete os herdeiros <sãos valentes setecentos [e] dezou

[a casa] e o pai: nove as janelas            [a rua]        casa

a mãe já não ocupa qualquer delas        rua>

A cópia datilografada contém o que poderiam ser outros versos ou o prolongamento dos dois primeiros, porque logo após o primeiro verso existe uma inscrição manuscrita entre parênteses: (sobreviventes, seis); após o segundo verso, também na margem direita, aparece, com letra da própria autora, o acréscimo de uma oração: são valentes setecentos e dezou [a rua] casa rua. Na margem esquerda, na altura do terceiro verso, o acréscimo de [a casa] rasurado.

No segundo verso, ZM acrescenta o determinante <<os>> antes da palavra <<herdeiros>>. Acréscimo em relação aos dois primeiros testemunhos. A estrofe é organizada em quatro versos.

Quanto a essas alterações, podem-se hipotetizar duas situações diferentes: a primeira é a de que a autora ensaia um discurso laudatório, superestimando sua herança consangüínea, heroificando os personagens: valentes; a segunda é a de que a descrição do mundo real (a família) se funde com a do mundo ficcional: o poético. <<Setecentos>> faz rima interna com <<sete>>. Quando a autora acrescenta no segundo verso: são <<valentes>> realiza rima em eco com <<sobreviventes>>. Não é possível recuperar se a informação do número da casa seja 718, mas é possível saber que a rua não é denominada por um número, porque geralmente as ruas no Nordeste do Brasil recebem nomes de pessoas ilustres ou de datas comemorativas, por exemplo: 13 de maio. Daí a conclusão de que o número 718 surge como efeito poético, é a imaginação da poeta trabalhando o chamado “efeito de sentido” que pretende através da manifestação da palavra.

Ao comparar os componentes da família com janelas no terceiro verso, ZM reforça a similitude com o mundo real. Com a seleção de itens do mesmo campo lexical como <<janelas>>, <<casa>>, <<rua>>, a autora aproxima a realidade factual da realidade ficcional, no dizer de Cândido (1992: 41): “daí uma tensão cheia de ambigüidade, da qual surge a linguagem poética, que a explora e incrementa, levando às últimas conseqüências, muito além do nível informativo”.

Considerando que o ato de escrever é encarado pela autora como atividade, como trabalho, a refacção tem lugar outra vez datilografada. Em outra folha de papel ofício, com data (21.1.82) no lado esquerdo da folha e logo abaixo, a rubrica:

4ª versão

#### A HERANÇA

Sete irmãos sete os herdeiros  
e o pai: nove as janelas  
e a mãe já não ocupa qualquer delas

Nessa quarta reescritura, encontra-se, pela segunda vez, escrito pela mão da autora a tinta o número <<um>> entre parênteses, acima centralizado. Aqui ZM cancela as alterações manuscritas feitas na versão anterior e reelabora a estrutura das estrofes do poema: três versos. Mas a extensão dos versos continua assimétrica. Houve apenas um acréscimo, a conjunção <<e>> no último verso. Não há rasuras.

Há outra versão datiloscrita, a quinta, sem data. Não disponho de recurso técnico para determinar o tempo em que esta versão foi reescrita. Agora o título é sublinhado, separando o determinante <<A>> do nome <<Herança>>.

5ª versão

A HERANÇA

Zila Mamede

Sete irmãos  
 sete os herdeiros  
 e o Pai  
 nove as janelas:  
 a Mãe já não ocupa qualquer delas.

Parece que esta reescritura foi feita no sentido de reestruturar o poema, em vez de quatro, o poema contém cinco versos. Apesar de ter escolhido trabalhar o verso curto, a reestruturação resulta em versos desconsonantes, no que respeita ao número de sílabas. Esse documento já não traz a rubrica, mas o nome da poeta no espaço tradicionalmente a ele reservado: abaixo do título, do lado direito.

Novamente, a noção de trabalho ressoa na transmissão do discurso já verbalizado, haja vista que a sexta versão do poema ainda não agrada aos olhos da poeta. Com data manuscrita de 26.03.82, surge o poema datilografado, com apenas um erro de datilografia, o segundo <<q>> de <<qualquer>> está sobreposto à letra <<e>>. Contém uma novidade: a palavra <<MOTE>> acompanhada de dois pontos, na margem esquerda, escrita com letras maiúsculas:

6ª versão

A HERANÇA

MOTE: Sete irmãos, sete as janelas  
 e o pai, nove as janelas:  
 a mãe já não ocupa qualquer delas.

Em vez do item <<herdeiros>> no primeiro verso, há o item <<janelas>>.

Com data de 27.03.82, a sétima tentativa de reestruturação é rejeitada. Os dois primeiros versos mal iniciam na folha e são cancelados com x: [1. Sete irmãos (sobreviventes, seis) Sete as

janelas]. A idéia de <<Sobreviventes, seis>> da terceira versão volta a incomodar a autora, que a despreza a seguir. Depois do cancelamento, imediatamente abaixo, ZM reescreve o poema sem a palavra <<mote>> e retoma o item <<herdeiros>>, no primeiro verso. O título escrito com apenas as iniciais maiúsculas: <<A Herança>>. A sublinha separa os dois itens. A estrofe continua com três versos. A única novidade é um ponto e vírgula depois do item <<pai>>.

#### 7ª versão

##### A Herança

1.

Sete irmãos, sete os herdeiros

E o pai; [n]ove as janelas

A mãe já não ocupa qual[q]uer delas.

A oitava reescrita acontece em 07.04.83. O título, escrito com todas as letras maiúsculas, continua sublinhado. Há somente as letras iniciais maiúsculas nos itens <<Pai>> e <<Mãe>>. A estrutura muda, o poema tem agora quatro versos.

#### 8ª versão

##### A HERANÇA

Sete irmãos

sete os herdeiros

e o Pai, nove as janelas

a Mãe já não ocupa qualquer delas

A nona versão com data manuscrita de 17.06.83 traz três versos; os vocábulos <<Pai>> e <<Mãe>> continuam com as iniciais maiúsculas; o sintagma <<a Mãe>> é antecipado para o segundo verso. O nome da autora datilografado ao lado direito entre os espaços em branco.

9ª versão

A HERANÇA

Zila Mamede

Sete irmãos, sete os herdeiros  
e o Pai, nove as janelas: a Mãe  
já não ocupa qualquer delas.

Finalmente, em 19.06.83, a trajetória do poema termina, consubstanciada na versão 10, nível terminal, conforme a última vontade da autora em relação a esse poema. Os sintagmas <<o pai>> e <<a mãe>> são reescritos com letras minúsculas. Acima do título, manuscrito o subtítulo da primeira parte do livro, acompanhado do número um:<<1. O Sangue>>. Manuscritos também o número <<um>> na margem esquerda circulado, e na margem direita, sem círculos, o algarismo ocupa o espaço em branco desde o nome da autora até o final do último verso. Desnecessário transcrever a décima versão, haja vista que é idêntica à que foi publicada.

Uma vez inventariados os documentos autógrafos do poema de abertura do livro “A Herança” de Zila Mamede, e descrito detalhadamente o processo genético, mediado entre os manuscritos “0” e “1” e os datiloscritos de “2” a “10”, concluo pela definição de onze <<níveis genéticos>> ao longo do processo, equivalendo cada um deles a um dos 11 testemunhos existentes no arquivo pessoal da autora. A tendência autoral de principiar uma versão do texto, corrigi-la pontualmente e considerá-la finalizada ou rejeitá-la, deve ser compreendida em sua totalidade, visto que toda vez que a autora inicia outra versão está implicitamente recusando as versões anteriores também entendidas globalmente. Assim sendo, esse jogo progressivo de recusa/início se configura um aprimoramento estrutural e estilístico, cujas características específicas de cada versão constituirão um nível na cadeia do processo.

Para transcrever manuscritos de redação, é indispensável deixar bem claras as características próprias do processo de produção, que são sobretudo as rasuras e os acréscimos, gerados a partir do texto-base pela necessidade de adequação do discurso interior ao discurso simulado do autor. Uma das soluções mais comumente adotadas e já consagradas pelo geneticista é a utilização do código de transcrição. Deste, fiz uso dos sinais <...> para isolar os elementos

manuscritos acrescentados e os colchetes [...] para os elementos riscados, rasurados ou apagados pelo autor.

Não foi muito difícil transcrever a parte manuscrita do conjunto autógrafo de ZM, porque toda vez que uma palavra se tornava ilegível, por conta de sua letra ser um tanto incompreensível, reportava-me ao estado anterior, no qual essa palavra ainda estava escrita nitidamente, já que a autora conservava as versões mesmo que a elas tivesse renunciado; e para decifrar um acréscimo incompreensível, recorria a versões posteriores, onde geralmente o elemento já havia sido datilografado.

Para tornar mais precisa a classificação dos testemunhos, as diferentes versões desse mesmo poema foram analisadas e comparadas em cada uma de suas características específicas, até que fosse possível situá-las num eixo paradigmático (locais variantes de similaridades) em que elas se seguiram segundo a ordem cronológica de sua produção. Estabelecida essa relação vertical, do eixo paradigmático, falta-me agora reconstituir o arcabouço, seguindo a ordem do texto definitivo. No decurso do processo de produção, vê-se então aparecer (com algumas discordâncias, por vezes profundas, que expressam as diferenças entre as diversas versões do texto-base) cadeias seqüenciais, de igual nível de elaboração, que se recombinaem ao longo do eixo sintagmático para o encadeamento dos diferentes fragmentos, dando uma imagem do que era o poema inteiro, em cada etapa de sua gênese.

Por essas razões, faço eco com Duarte (1992: 97):

*“... e considerando-se que existe uma relação vertical e paradigmática entre os vários testemunhos do texto, a cada um deles se sobrepondo um outro que o cobre e substitui globalmente (se todos estivessem completos [...]), todas as transformações verificadas num destes testemunhos serão solidárias entre si quer a nível interno (estrutura da versão em que se integram), quer a nível externo (o lugar de variação x, determinado por todos os outros lugares de variação dentro do mesmo testemunho, opor-se-à a todos os lugares de variação ocorrentes quer na versão anterior, quer nas versões posteriores, se as houver), constituindo um <<todo finito>> – podendo cada um destes <<todos>> corresponder a um <<nível genético>>”.*

Deste modo, tenho 11 níveis genéticos, correspondendo cada um deles a uma dada versão com as respectivas transformações, sendo cada nível subdividido em dois ou mais momentos de intervenção da autora.

Em geral, ZM submetia cada autógrafo a dois ou mais momentos de intervenção – momentos de escrita ou de correção – detectáveis cronologicamente: primeiro, o texto-base (texto espontâneo, tentativa de verbalização de seu discurso interior); depois corrigia-o, e em seguida (tendo já um texto com alguma unidade e consistência), corrigia-o de novo (dessa vez com uma perspectiva global, abrangendo as correções introduzidas). Este modus operandi repete-se quase obsessivamente, dando origem a um verdadeiro desfile de <<suspensões>> de <<definitivos>> que, pela peculiaridade e rigor do processo de criação da autora, foram-se tornando <<provisórios>>, até a autora optar pelo fechamento do círculo de provisoriedade, finalizando o texto em outra versão.

No complexo autógrafo de ZM, há uma infinidade de sinais específicos de manipulação do texto pela autora, que apontam para as contínuas tomadas de posição de um EGO (centro da enunciação) acerca do AQUI e AGORA (a localização no espaço e no tempo) do ato de enunciação (cf. Benveniste, 1989: 85-86).

Essa relação do EU-AQUI-AGORA está sendo usada provisoriamente, quando me refiro ao trabalho da poeta enquanto pessoa física; porque mais adiante essa relação será perenizada na atemporalidade da ficção e perderá sua identidade de sujeito da enunciação (um EU que fala, no tempo/espaço em que fala, cidadã situada no mundo real) passando a ser um EU poético. Citando Hamburger (1986: 52)

*“a ficção épica é definida do ponto de vista da Teoria Literária unicamente pelo fato de, primeiramente, não conter uma <<eu-origo real>> e, secundariamente, por conter obrigatoriamente uma <<eu-origines fictícias>>, isto é, sistema de referência que nada tem a ver epistemologicamente, e com isso temporalmente, com um <<eu real>>, do autor ou do leitor, que experimente a ficção de uma maneira ou de outra”.*

Voltando aos sinais de manipulação do texto pela autora, retorno a Duarte (1992: 85), concordando com sua afirmação de que

*“essas marcas são as correções estilísticas e lingüísticas consubstanciadas em supressões, substituições, acréscimos, deslocamentos e, eventualmente, formas incompletas de elementos discursivos logo abandonados, que podem ir desde o mero sinal de pontuação, sílabas, palavras, frases ou mesmo a composição de versões diferentes mas alternativas do mesmo texto ou partes dele, decidindo o autor, explícita ou implicitamente, por uma delas ou por nenhuma”.*

Seguindo a esteira de Duarte (1992: 86), podem-se distinguir em algumas versões três momentos de intervenção do autor no processo de produção, a saber: no primeiro, o autor escreve um texto (chamado base por ser a primeira tentativa de fixação verbal do seu discurso interior e também porque este texto-base é gerador de uma série indefinida de textos) com ou sem alteração no curso da escrita. Nesse primeiro momento pode ocorrer que o autor “inicie um segundo sem ter encontrado no primeiro um texto congruente, isto é, o autor questionou e alterou, logo após tê-lo escrito”, sem convicção do encadeamento lógico da seqüência; ou pode rejeitar a versão mesmo tendo lhe dado uma seqüenciação lógica.

Ao realizar correções pontuais e localizadas, o autor está configurando um segundo momento. O terceiro momento é aquele resultante de uma visão global do já escrito e modificado, tornando solidárias, em termos de conjunto, as modificações pontualmente feitas no momento anterior.

Exemplo dos momentos de correção.

Manuscrito “0” – texto-base

Momento 1

Sete irmãos, são sete herdeiros

e o Pai, em oito janelas

Momento 2 (primeiras correções)

Sete irmãos, são sete herdeiros  
 e o Pai: <no[ve]> as janelas  
 a Mãe já não [o] ocupa qualquer  
 delas

Resultado das correções do momento 2

Sete irmãos, são sete herdeiros  
 e o Pai: nove as janelas  
 a Mãe já não ocupa qualquer delas.

Momento 3 (segundas correções)

Sete irmãos,  
 [são] sete <os> herdeiros  
 e o pai: nove as janelas  
 a mãe já não ocupa qualquer delas.

Resultado das segundas correções

Sete irmãos,  
 sete os herdeiros  
 e o pai: nove as janelas  
 a mãe já não ocupa qualquer delas.

Texto definitivo

Sete irmãos, sete os herdeiros  
 e o pai, nove as janelas: a mãe  
 já não ocupa qualquer delas.

Aqui utilizo apenas um exemplo ilustrativo e isolado dos três momentos de intervenção: três versões substituídas e os respectivos substituintes; em cada uma delas, os elementos substituídos estabeleciam nexos semânticos com os sintagmas de contexto não alterados, o que vem atestar que a autora, ao modificar, o fez por etapas: em cada um dos momentos de alteração, examinou o texto do começo ao fim, e o alterou com o propósito de ter dele uma visão de conjunto. As datas dos documentos corroboram para provar a sucessividade das intervenções.

Nos 11 documentos autógrafos do poema de abertura, constatei 23 intervenções autorais. Como já afirmei que cada uma das versões passou por 2 ou 3 momentos de intervenção autoral, posso conjecturar que, se cada uma das versões fosse submetida às mesmas operações de análise e descrição, como no exemplo acima (o que se tornaria um trabalho exaustivo para mim como pesquisadora, e monótono para o leitor, por razões tecnicistas), poder-se-iam perceber entre 24 e 36 momentos de correção/elaboração estrutural e estilística.

Ao compor um universo ficcional, a autora deixa marcas de sua busca por uma obra ideal, reelaborando o mundo fenomênico que a cerca, permeando-o com sua posição axiológica, manifestando, assim, sua subjetividade.

São precisamente essas marcas que a analista persegue, no intuito de percorrer o caminho já trilhado pela poeta. Como venho trabalhando com rasuras, sua exploração ocorre apenas em fragmentos textuais, os quais evidenciam a hesitação, a recusa, ou tomada de decisão da poeta, isto é, traços que revelam a pessoa que escreve. Todavia, tal revelação se dá em mão dupla, uma vez que denuncia também a posição axiológica da pesquisadora, ou seja, do ser que pesquisa, ao privilegiar o fragmento do poema II. É o outro instaurado no poema em sua plenitude que elegi para ser meu interlocutor preferencial no diálogo com o texto. Trata-se, pois, da identificação da analista com o conteúdo temático do poema, especialmente, em sua parte final, onde há imbricação das vozes do narrador e da personagem (a mãe), que surge nesta passagem.

Por estas razões, a análise do poema II é mais detalhada do que a dos demais, e, invertendo a ordem cronológica de aparecimento dos textos, antecede a do poema I.

## POEMA II

E tu menina  
de riso claro  
face mais clara  
mais leve face  
logo perdida  
logo partida

Deixaste a herança  
nos teus vestígios:  
nina mais clara  
cabelos negros  
meninos sérios  
teu viúvo calvo  
calvarizado

Herdeiros foram  
de tua herança  
chama-canção  
flor de esperança  
que o louro ramo  
neto risonho  
nascido foi  
montão de sonho

E mais engenhos  
engenheiraste  
e arquiteturas  
arquitetaste  
as alegrias  
alegrizaste  
tua vida inteira  
tu te brincaste  
nunca choraste:  
riso em sorrisos  
te completaste

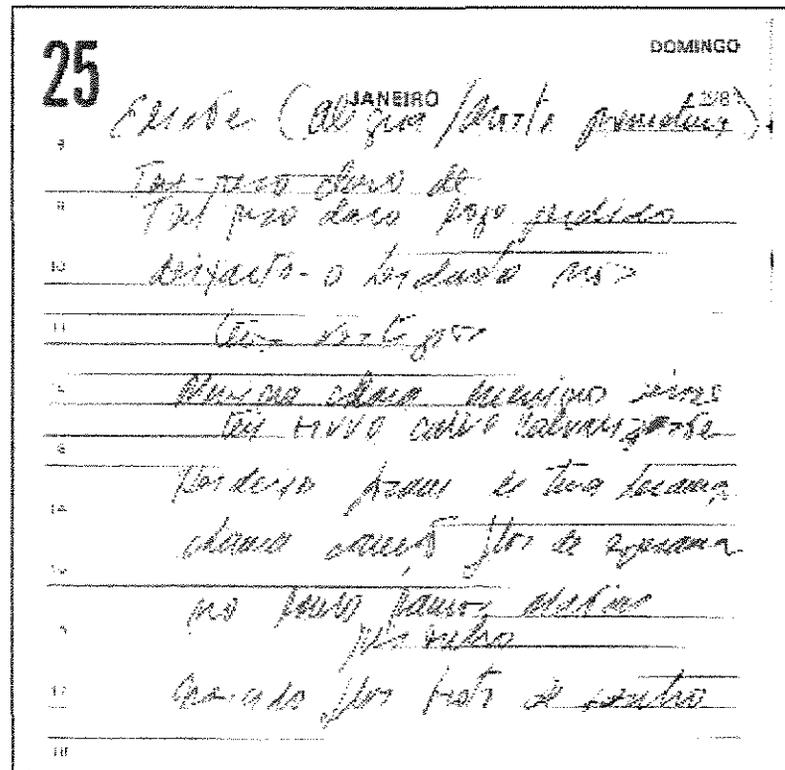
Se eras da terra  
e hoje és do céu  
céuterramente  
te entesouraste:  
tu te dizias  
feliz, feliz  
nunquinha não  
te infelizaste

– “Me dá meu doce  
o amor que tenho  
quero minha filha  
copo de leite  
o meu sorvete  
quero o meu pai  
agora agora  
quero o meu carro  
minha velha casa  
ver minha mãe  
ver meus irmãos  
dançar a vida  
sorver a vida  
ser tão feliz  
se a morte vem  
milvivi tudo  
desperdi nada”.

“Ai minha mãe  
que medo tenho  
vou ter meu filho  
longe daí  
vem me ajudar  
vem me buscar  
teimei não ir  
se tu não vens  
garanto Deus  
me vem levar”.

Chegou a carta  
a mãe a abriu:  
– ai que tão tarde

– era tão noite!  
 Mas Deus risonho  
 nem vacilou  
 passou à frente e  
 posse tomou  
 da clar (a) idade  
 da alegre(mente)  
 para a estrelar  
 no Céu somente.



Na página da agenda (com data de 25 de janeiro de 1981), a autora faz o primeiro esboço do que seria o poema dedicado ao segundo irmão, ou melhor, a primeira irmã. As primeiras anotações, consequência de seu discurso interior, num primeiro jato de escrita, constituem versos que seriam verdadeiros tópicos, os quais foram desenvolvidos posteriormente:

Manuscrito 0

Eliete (alegria/morte prematura).

[Teu riso claro de]

Teu riso claro logo perdido

deixaste-o herdado nos

teus vestígios

Menina clara meninos sérios

teu viúvo calvo calvarizaste

Herdeiros foram de tua herança

chama canção flor de esperança

no louro ramos Matheus

risonho

nascido flor broto de sonho

Este primeiro borrão é desdobrado posteriormente, verificando-se aí vários deslocamentos, isto é, trata-se agora de correções estilísticas: elementos significantes são transferidos de um lugar do enunciado para outro. Este primeiro manuscrito deu origem às três primeiras estrofes do poema intitulado provisoriamente de “**Segundo Irmão**”.

**Testemunho 1** – Consiste de duas folhas de papel ofício, tipo “chamequinho”, tendo no rosto das folhas provas de inglês (papel para rascunho) e no verso das folhas, datilografado, o poema. As folhas são numeradas pelo punho da autora com os números 3 e 4 respectivamente; na primeira folha, a data 13-14-1/82 com a mão da poeta e sua rubrica. A primeira folha contém duas colunas de versos numeradas de 1 a 6, com algumas rasuras no curso da datilografia e algumas substituições manuscritas na margem direita do papel. A segunda folha traz a 7ª estrofe datilografada e posteriormente, configurando um 2º e 3º momentos, substituição de versos inteiros, manuscritos do lado direito da margem e logo abaixo a reescritura também com alterações manuscritas. Suponho que este testemunho é fruto de uma terceira ou quarta revisão, à

qual atualmente não tenho acesso. Vamos por partes e observemos as transformações ocorridas no primeiro esboço.

Manuscrito 0

[Teu riso claro de]  
Teu riso claro logo perdido

### **Impresso 1**

E tu menina  
de riso claro  
face mais clara  
mais clara face  
logo perdida  
[logo] <cedo> partida.

Pela data manuscrita no papel datilografado, pode-se perceber que se trata de um deslocamento dos sintagmas “riso claro”, e logo perdido” e transferidos para a primeira estrofe de uma nova versão. O sintagma “perdido” deixa de referir-se ao “riso” para qualificar “face”. O sintagma “teu” é eliminado.

Todo o enunciado primitivo foi alterado: o que no manuscrito constituía um único verso passa a compor dois. Outras modificações são feitas através de acréscimos de frases, constituindo os versos da primeira estrofe. *“Trata-se de algo pensado, intencionalmente estilístico, com a finalidade (bem definida) de completar e otimizar a representação do real”* (Duarte; 1992; 19).

Momento 1 (texto-base)

“mais clara face  
logo perdida  
[logo] <cedo> partida”.

Como já disse, não me é possível, neste momento, ter acesso às supostas versões intermediárias desse testemunho, para analisar os três momentos de intervenção da autora. No entanto, posso recuperar três momentos nesta passagem (4/6):

Momento 2 (primeiras correções)

(4) mais [clara] <leve> face

(5) logo perdida

(6) [logo] <cedo> partida

Momento 3 (segundas correções)

mais leve face

logo perdida

[cedo] <logo> partida.

Texto “definitivo”

mais leve face

logo perdida

logo partida.

Os três momentos de intervenção da autora estão perfeitamente distintos. No momento 1 (texto-base) temos a recusa de “logo” substituído em curso de escrita por “cedo”. No momento 2, temos a substituição de “clara” por “leve”. Na segunda correção (momento 3), a autora decide (questão estilística) substituir “cedo” por “logo”; como havia escrito no texto-base.

**Impresso 2** – É o desdobramento de quatro versos do manuscrito 0:

Momento 1 (texto-base)

deixaste-o herdado nos  
 teus vestígios  
 menina clara meninos sérios  
 teu viúvo calvo calvarizaste.

Momento 2 (primeiras correções)

deixaste [o herdado] <a herança>  
 nos teus vestígios  
 menina clara  
 <cabelos negros>  
 meninos sérios  
 teu viúvo calvo  
 [x] [calvarizaste] <calvarizado>.

Resultado das primeiras correções

Deixaste a herança  
 nos teus vestígios  
 menina clara  
 cabelos negros  
 meninos sérios  
 teu viúvo calvo  
 calvarizado.

Momento 3 (segundas correções)

[menina] <nina> <mais> clara

Texto “definitivo”

Deixaste a herança  
 nos teus vestígios:  
 nina mais clara  
 cabelos negros  
 meninos sérios  
 teu viúvo calvo  
 calvarizado.

**Impresso 3** – Consiste no deslocamento dos versos restantes do manuscrito 0:

Momento 1 (texto-base)

Herdeiros foram de tua herança  
 chama canção flor de esperança  
 no louro ramos Matheus  
     risonho  
 nascido flor broto de sonho.

Momento 2 (correções)

Herdeiros foram  
 de tua herança

chama-canção  
 flor de esperança  
 no louro ramo [s]  
 [Matheus] <neto> risonho  
 nascido [flor] <foi>  
 [broto] <montão> de sonho.

Resultado das correções e texto “definitivo”

Herdeiros foram  
 de tua herança  
 chama-canção  
 flor de esperança  
 no louro ramo [s]  
 neto risonho  
 nascido foi  
 montão de sonho.

Suponho ter havido etapas de correção intermediárias deste impresso 3, no entanto nos dois testemunhos impressos não dá para captar outros momentos; apenas no impresso 1, há a correção de ramos com o S riscado. Como era hábito da autora fazer planejamentos e rascunho de seus escritos, a hipótese de haver outras versões autógrafas resultantes da fixação de seu discurso interior leva a pensar que este testemunho datilografado seja o texto já em sua fase de “acabamento”.

Como das estrofes 4, 5 e 6 tenho em meu poder as folhas datilografadas, com pequenas correções autógrafas, passo a trabalhar a estrofe final, porque há nela três momentos distintos de intervenção da autora:

**Impresso 4** – Consiste da folha (4) numerada pela mão da poeta.

Suponho tratar-se de uma versão ou cópia, já datilografada, de um possível manuscrito.

## Momento 1

Chegou a carta  
 a mãe abriu  
 mas já era tarde  
 mas já era noite  
 e Deus chegou  
 muito na frente  
 e carregou  
 a alegria  
 a claridade  
 para enfeitar  
 o Céu somente.

## Momento 2 (primeiras correções)

Chegou a carta  
 a mãe <a> abriu  
 [mas já era tarde] <ai que tão tarde>  
 [mas já] era [noite] <tão noite>  
 [e] <pois> [Deus chegou] <mas Deus risonho> <não vacilou>  
 [muito na frente] <passou a frente e>  
 [carregou] <posse tomou>  
 [<d> a alegria]  
 [<d> a claridade] <da clar-idade>  
 [para enfeitar] <da alegre mente>  
 [o Céu somente] <pra enfeitar>  
 < o Céu somente>.

Resultado das primeiras correções.

Texto autógrafo:

Chegou a carta  
 a mãe abriu  
 ai que tão tarde!  
 Era tão noite!  
 Mas Deus risonho  
 não vacilou  
 passou a frente e  
 posse tomou  
 da clara idade  
 da alegre mente  
 para enfeitar  
 o Céu somente.

Momento 3 (segundas correções).

Texto autógrafo:

Chegou a carta  
 a mãe abriu  
 - ai que tão tarde!  
 - era tão noite!  
 Mas Deus risonho  
 [não] <nem> vacilou

passou a frente e  
 posse tomou  
 [da clara id]  
 <da clara [-] “idade”>  
 <alegre [-] (mente)>  
 [para a plantar].  
 para a [plantar] <estrelar>  
 no Céu somente.

Texto “definitivo”

Chegou a carta  
 a mãe a abriu:  
 - ai que tão tarde  
 - era tão noite!  
 Mas Deus risonho  
 nem vacilou  
 passou a frente e posse tomou  
 da clar (a) idade  
 da alegre (mente)  
 para estrelar no Céu somente.

Apesar do verso curto, enxuto, a poeta aponta, fragmentária e implicitamente, o lugar onde se encontra a personagem – “longe daí”, verso 64 – distante da família provavelmente num hospital-maternidade, que é recuperado através do verso: “vou ter meu filho”, verso 60.

Duas esferas sobrepostas aí se instauram, o que pode ser concebido como o espaço de tensão. A primeira esfera fornece o indicio do espaço onde o fato principal ocorre: hospital. A segunda esboça o desfecho do poema – o ápice da narrativa – a iminência da morte, veiculada

pelos versos: “logo perdida/ deixaste a herança/ Herdeiros foram/ de tua herança/ se eras da terra/ e hoje és do Céu/ teu viúvo calvo/ calvarizado”. O primeiro espaço (interior, concreto, fechado, distante) em oposição ao segundo: o medo, nos versos 64 a 67: teme não ir/ se tu não vens/ garanto Deus/ me vem levar”(interior, consciente, mental, íntimo, abstrato). “*É o discurso interior que permite ao ser humano se assumir e se auto-referir como sujeito se atribuindo intenções, crenças, planos, recordações, motivos para agir*”. (Villela – Petit: 1986 p. 81).

A presença do vocativo tu, no primeiro verso, sugere ao leitor a idéia de discurso enunciado pela poeta em presença ou em memória da personagem prematuramente falecida. É a estrutura do discurso relacionada à alteridade, conforme Villela-Petit: (1986:82):

*“Ao falar a ... o outro a quem eu falo já é duplo. Ele é o outro, enquanto outro que eu, ao qual o discurso se refere sob a forma da 2ª pessoa a ou com quem eu falo; mas é também este outro eu no qual eu me desdubro como sendo meu próprio ouvinte”.*

Duas qualidades paradoxais aí se cruzam: alegria x morte prematura, preparando o espírito do leitor para a história narrada no poema. A tristeza se configura nos herdeiros: / “viúvo calvo calvarizado” = desespero do esposo pelo receio do desfecho indicando o grande amor que um sente pelo outro. A lembrança da filha, recuperada pelo item nina: “clara, cabelos negros”; o nascimento do filho: “neto risonho – montão de sonho”. Alegria, sua maneira de ser, de brincar, traduz-se em “dançar a vida” “milvivi tudo”, “desperdi nada”: reflexão sobre a felicidade que esse instante lhe faz fluir no pensamento; ao mesmo tempo, imbricação das falas do narrador-poeta e da personagem, a partir de “me dá meu doce,/ o amor que tenho,/ quero minha filha,/ copo de leite ...”, versos 41 a 44. Medo. Certeza da morte. Vontade desesperada de ver os parentes (versos 46 a 51): quero o meu pai/ agora agora/ quero o meu carro/ minha velha casa/ ver minha mãe/ ver meus irmãos/ e as substituições [é porque Deus] <garanto Deus>, [Vai me levar] <me vai levar> realçam a impossibilidade de realização do último desejo. A idéia de distância se consolida com o pedido “ai minha mãe” – “vem me buscar”. A salvação ilusória com a presença da mãe que tudo cura, “temei não ir/se tu não vens”.

Essa crença e outros valores expressos no poema me fazem lembrar a “presença das vozes sociais” de que nos falam Bahktin, Authier-Revuz e Villela-Petit, por exemplo. Isso porque, ao

longo do trabalho já assumi que todo discurso individual é nutrido de lugares, de valores, de pré-imposições, de pressupostos do discurso coletivo.

A refacção da última estrofe nos leva a inferir, de modo bastante incisivo, sentimento-sensação de debilidade, fragilidade, impotência, experimentada pela personagem e revelada no lamento da mãe. Novamente imbricação dos discursos da poeta e da mãe: “chegou a carta/ a mãe a abriu/ - ai que tão tarde/ - era tão noite”. Vemos aqui a presença do discurso indireto livre, tal como concebe Authier-Revuz (1990:34), uma das formas de heterogeneidade mostrada, que representa, pelo continuum, a incerteza que caracteriza a referência ao outro, porque joga com a diluição, com a dissolução do **outro** num **um**.

A fatalidade pressentida se confirma: “Mas Deus risonho/ nem vacilou/ passou a frente e/ posse tomou/ da clar(a) idade/ da alegre (mente) para estrelar/ no Céu somente”.

À medida que o poema-relato avança na sua redação, novas soluções escriturais vão surgindo através de riscados, substituições, transformando o texto que, finalmente, se fixa sob a forma definitiva em que se torna público, revelando a última vontade da poeta. Assim, analisando cada traço, cada nó, cada ponto da teia redacional de ZM, pode-se perceber a atividade constitutiva, o processo criador da linguagem, através das páginas autógrafas: o poema se fixando, por meio de operações epilingüísticas e lingüísticas. O trabalho de seleção, de invenção, compondo-se paradigmática e sintagmaticamente até a poeta encontrar a forma definitiva de realizar/comunicar/elaborar/expressar suas experiências e emoções, buscando o aperfeiçoamento estilístico.

Além das atividades epilingüísticas, reveladas pela reflexão que a poeta fez sobre os recursos expressivos no processo criador, representadas pela criação de novas expressões a partir das já existentes, a autora inclui, em seu estilo formal, a expressão coloquial, característica da linguagem do cotidiano nordestino: “nunquinha não”. Isso me leva a referendar a afirmação de Possenti (1988: 59):

*O lugar extremo da verificação deste trabalho constitutivo talvez seja o do poeta, que de certa maneira, cria uma língua toda sua ... quer por oposição à linguagem corrente, quer por oposição a outros “estilos poéticos”.*

E refletindo com Bahktin (1993: 94), a citação anterior de Possenti é reforçada:

*A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. Ele utiliza cada forma, cada palavra, cada expressão no seu sentido direto (por assim dizer 'sem aspas') isto é, exatamente como a expressão pura e imediata de seu pensar. Quaisquer que tenham sido as 'tormentas verbais' que o poeta tenha sofrido no processo de criação, na obra criada a linguagem passou a ser um órgão maleável, adequado até o fim ao projeto do autor.*

O estilo poético exige a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem que usa em toda a obra como sua própria linguagem, onde todos os elementos, tom e nuance são solidários. A linguagem é dada ao poeta a partir do interior, no seu trabalho intencional. A unidade e a unicidade da linguagem são condições necessárias para concretização da individualidade intencional do estilo poético e da sua estabilidade monológica.

Ao criar uma linguagem toda sua na construção do poema, a autora também cria seu herói a partir de sua percepção do mundo, do ponto de vista social.

Pela análise do poema, pode-se constatar que o herói criado pertence ao tipo sócio-doméstico bahktiniano, cujos valores são os da família: a boa filha, a esposa fiel, compreensiva, a mãe dedicada. Assim, o amor passa por transformações que lhe asseguram um vínculo, não com a glória, o poder, a importância histórica, o louro, mas com o amor à vida, o prazer de duração prolongada que abrange coisas e pessoas, o prazer da relação, de estar com o mundo, observá-lo, vivê-lo e revivê-lo:

dançar a vida  
sorver a vida  
ser tão feliz  
milvivi tudo  
desperdi nada.

É o apego às coisas e às pessoas comuns que valorizam a harmonia da vida familiar e lhe dão conteúdo e consistência.

A posição exotópica que a poeta ocupa em relação a seu herói torna-se privilegiada, uma vez que, como portadora da unidade da forma, contempla seu herói do exterior, percebendo os contornos do seu ambiente "plástico-pictural". Assim, no poema, pode-se vislumbrar, além dos aspectos emocionais do herói, seu aspecto externo, sua beleza e notadamente o leito de hospital, a partir do qual a poeta inicia seu poema-relato.

## POEMA I

Os documentos de elaboração do poema I são constituídos das primeiras anotações manuscritas na “Agenda”, de treze versões datiloscritas (rasuradas ou não pela mão da escritora), juntando-se a essas a versão pré-editorial, quatro folhas avulsas e o texto definitivo. Os testemunhos do trabalho redacional perfazem um total de 17 documentos disponíveis no arquivo de Zila Mamede.

Quando completo, o dossiê da gênese de obra de arte traz habitualmente registradas as fases genéticas que antecederam a publicação. Biasi (1990: 12/20) descreve quatro grandes fases pelas quais passa uma obra literária antes de chegar a público. Duarte (1992:72-74) descreve essas mesmas fases de modo particular, que, para ele, são apenas três, mas que correspondem às fases de Biasi já citadas.

No momento em que Zila Mamede escreve, na folha da “Agenda”, com data impressa

**SÁBADO**

24 janeiro 1981,

as primeiras anotações, resultantes dos estímulos encontrados nos “realia” (lembranças das características individuais do irmão mais velho), ela está construindo uma resposta a um discurso interior que se transforma num “ato de fala”, numa representação idiossincrática que, aos poucos, vai se cristalizando num discurso espontâneo ainda não trabalhado. Isso não quer dizer que esta atividade não represente trabalho, mas que é uma atividade que reflete mais ou menos o esforço de seguir com a linguagem o percurso do pensamento.

Este é o momento em que a autora capta a realidade na corrente de seu pensamento e, tomando consciência desse estímulo que corresponde a seu objetivo, escrever um poema para o irmão, detona o processo criador. Este é um momento da criação verbal não perceptível pelo pesquisador, mas mensurável porque se cristaliza na folha em branco, materializando-se no texto, que pré-existe, porque anterior à escrita.

A natureza indicial desses documentos aponta, também, para o fato de que não temos acesso direto ao processo mental que os registros materializam, mas estes podem ser conside-

rados a forma física através da qual esse processo se manifesta. Não temos, portanto, acesso ao ato criador, mas apenas a alguns índices deste.

Como afirma magistralmente Bakhtin (1997:27), a quem recorro para suporte do que estou defendendo agora:

*... o autor cria, mas não vê sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objeto ao qual deu forma; em outras palavras, ele só vê o produto em devir de seu ato criador e não o processo psicológico interno que preside a esse ato... (Os aspectos técnicos do ato criador, a perícia, são claramente perceptíveis, porém, de novo, no objeto).*

As fronteiras materiais desses registros não implicam os limites do processo. O pesquisador trabalha com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites dos processos; os limites daquilo que é registrado e de tudo aquilo que acontece, mas não é registrado ou preservado.

Se é o processo de construção da obra literária/artística que é tomado como referência, comprova-se em cada e em todos os documentos a presença de um trabalho. Mesmo que esses vestígios variem de materialidade, sempre estarão cumprindo o papel de indiciador desse processo e, como consequência, do trabalho criador.

Este trabalho objetiva justamente mostrar o caminho percorrido pela autora de “A Herança”, pontuando as alterações feitas nesse percurso, pondo em evidência o trabalho constitutivo da linguagem através das diversas operações lingüísticas e epilingüísticas que Zila Mamede realiza, ressaltando sempre que suas escolhas não têm para ela a chancela de definitivas, uma vez que ela refaz um só poema inúmeras vezes, ora rejeitando palavras/expressões, ora criando, ora reaproveitando, garimpando, pinçando aqui e ali, acrescentando, substituindo, até duvidando de sua capacidade de expressão, consultando outros poetas, condensando, enxugando, aperfeiçoando o verso para amoldá-lo ao seu desejo: “o verso curto”.

Zila Mamede põe em cada poema a leitura que tem dentro de si, da maneira como ela pensa/julga, como se fossem os sentimentos das personagens, mas ao mesmo tempo, passa a impressão de que, ao supervalorizar seus heróis, se orgulha de sua criação, porque comunga esses

valores. Os poemas são plenos de entusiasmo, de emoção, amalgamando a realidade factual, de que tira a inspiração (o referente), com a realidade idealizada, transformando seu objeto de discurso em fetiche.

Na página 9 de “A Herança”, o poema se inicia, numerado apenas com o algarismo romano I.

### I

Trocas e vendas, rateias, irmão,  
papel, breviário, terço, salmodia  
por contas-correntes, livros-razão?

Nas alvas rendas-linhos dos roquetes,  
negas o medo da batina negra  
à luz da procissão pentecostal?

Dos tomos sacros (Bíblia, Epistolário,  
Atos), da liturgia dos sermões,  
das cifras do governo, do varejo

vais aos inter-textos – quixotes, eças,  
inácios de loyolas, alencares –  
juntando as tantas bi-tributações?

Verdíssimo ainda enclausurado foste:  
a mãe te olhava só como a artezã  
que forma te deu; vida em ti cerziu.

Remanejaram em barcos à deriva  
a tua herança – carga em raso curso  
feito canoa, feito a canoinha

de papel pautado que nas valetas  
fazias descer, cheia de letrinhas:  
português, latim, grego, espanhol,

de quebra o inglês. Eras o primeiro  
nas traquinações. Saíste do claustro  
sempre em calendário de tributações.

\*

A mulher-donzela que a ti se somou  
adernou teu barro. Te sazoneste?  
– Fraquejaste a força da tua herança!

Tantos filhos claros, filhos tão muitos,  
nas altas torres, múltiplas janelas:  
no abrem-se-fecham, luta além delas.

Nos teus cinquenta e quantos alquebrados  
rarefaz-se a safra do teu paiol:  
te abandonaste, tu só te mentiste.

\*

Não te repitas em filho, em bisneto:  
te aceita agora, te revivas todo,  
dobra o quebranto, levanta a espinhela

muito abaixada, jamais decaída,  
curva, desviada bem na meninice  
da qual loguinho foste desligado.

Clama e reclama, irmão, te ama de pronto.  
Mildesconjuras a quem te desama.  
Põe no lugar virilha, funda e trilha,

libera o choro-espanto, o esbravejo  
contra a vivida desencontração  
que ainda carregas – sem ser tua herança –

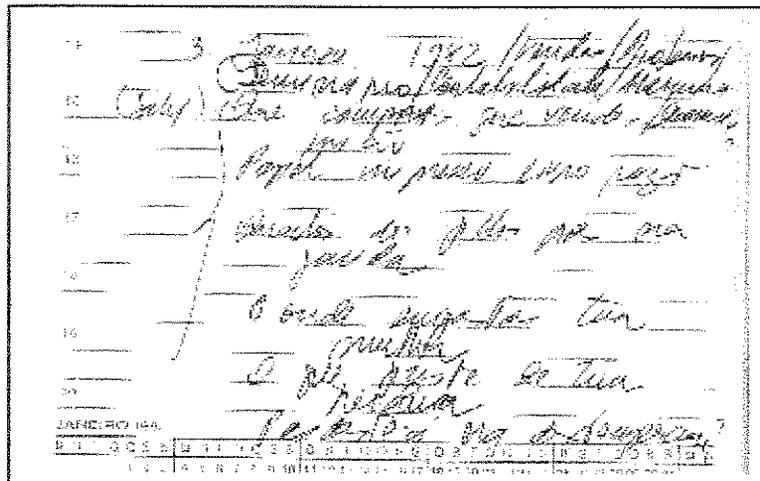
por quem não é teu sangue: a pedra-mó  
que te encerrou, jungiu, te emparedou,  
te amordaçou, cassou, te enrusteceu.

Pega o cambito, o jegue e o patinete,  
solta essas línguas sãs que em ti se estão,  
ganha as veredas, sê um *lobo mau*:

derrama o azeite que te bezuntou,  
apaga a luz de gás que te cegou,  
trota no riacho e corisco e ligeiro

volta e vagueia e vai sem cuia e meia,  
dá cambalhotas, lota a gigovia,  
ruge que urge, sol – ressurge, irmão!

Antes, porém, de ser publicado, o poema foi trabalhado, refeito, reestruturado inúmeras vezes. As anotações consideradas primeiras são feitas logo abaixo das notas relativas ao poema que abre o livro, na mesma folha da “Agenda” já descrita. O que será enfatizado aqui é esse aspecto testemunhal, ou seja, os índices de criação em processo. Esses documentos de redação são retratos temporais de uma gênese que apontam, de algum modo, para o movimento criativo. Como já disse, esses documentos são preciosos porque são registros materiais do processo criador.



3 janeiro 1982/Vendas/Professor/

Seminário/Contabilidade/Marinha

(Saly) { Que compras, que vendes querido  
irmão  
Papel impresso livro razão  
Quantos dos filhos pões na  
janela  
E onde engastas tua  
mulher  
O que fizeste de tua  
herança  
Perdeste-a na desesperança?

O inventário dos testemunhos autógrafos do poema I de “A Herança” de Zila Mamede, disponíveis no seu arquivo, resultou nos seguintes documentos de dimensões e tipos variados:

**Ms0:** com a data manuscrita de “3 janeiro de 1982”, seis anos após esboçar o poema de abertura do livro, a poeta retoma seu trabalho, esquematizando o poema I, dedicado ao primeiro irmão. Perseguindo no fluxo do pensamento palavras-chave correspondentes às peculiaridades dessa referência, Zila Mamede põe ao lado da data manuscrita as predicções que lhe chegam da lembrança, como se fossem postas a guiar seus passos durante a escrita: /Vendas/Professor/Seminário/Contabilidade/Marinha. Na linha seguinte, ao lado de uma grande chave contendo o esboço de uma estrofe, ela escreve o nome entre parêntese: (Saly).

Tem-se aqui a fase pré-redacional, a fase de decisão que precede a redação, pois é quase coextensiva ao começo da redação: é o **incipit** que representará por si só o papel de fase inicial e integrará a um só tempo a decisão, a programação e o início da realização a partir dos apontamentos. As primeiras anotações, as primeiras frases são o espaço de definição desse momento genético em que a obra nasce (cf. Biasi, 1997: 10 a 12).

**Dat 1:** consiste de uma folha de papel tipo ofício, tendo no rosto da página uma prova de inglês (papel utilizado para rascunho) e no verso, datilografado em duas colunas de versos, a cópia do poema I com data de 13 de janeiro de 1982 (data manuscrita pela mão da autora). As alterações manuscritas, possivelmente, ocorreram no dia seguinte, 14 de janeiro de 1982, uma vez que, abaixo da primeira datação, há a segunda data, ambas autógrafas. O título do poema é “PRIMEIRO IRMÃO”.

**Dat 2:** este documento apresenta apenas uma folha datilografada (mesmo tipo de papel), dividida em duas colunas de versos, mas registra somente a segunda parte do poema, começando na estrofe 8 e tendo ao lado direito, na parte superior do papel, o algarismo arábico 2 manuscrito. Como na primeira versão, essa parte do poema mostra o mesmo procedimento de unir duas estrofes (possivelmente para transformá-las em uma só) por um traço curvo, alternando os lados esquerdo/direito. As alterações são manuscritas, consubstanciadas por acréscimos, substituições, cancelamentos.

**Dat 3:** consiste num autógrafa datilografado, com várias rasuras, indicando cancelamentos e substituições no curso da datilografia e algumas correções manuscritas que ocorrem num momento posterior à datilografia. Essa versão é interrompida no verso 24.

**Dat 4:** esse testemunho não é datado. Consta de duas folhas de papel de tamanho ofício. A primeira folha traz no rosto o logotipo COREL e uma carta impressa relativa a um seminário de língua inglesa (papel para rascunho). Essa primeira folha datilografada traz, além do poema de abertura, o início do poema I, com seis estrofes irregulares de 23 versos. Trata-se, provavelmente, de reestruturação do Dat 3. A segunda folha (papel semelhante ao da primeira folha, com o logotipo “1º Festival de música e poesia da UFRN”), datilografada no verso, traz os versos de 24 a 68, segunda parte do poema I. Há rasuras datilografadas, cancelamentos com x no curso da escrita; e rasuras manuscritas, indicando substituições.

**Dat 5:** testemunho sem data. Comparando as estruturas frasais, as alterações sofridas, pode-se afirmar que este documento fixa um momento posterior ao testemunho 4, e anterior ao 6. Consiste de duas folhas de papel tipo ofício, tendo o rosto das folhas poemas de autores desconhecidos. Na primeira folha há o título do livro, o nome da poeta, o poema de abertura e oito estrofes iniciais do poema I, numerado acima com algarismo romano. A versão é datilografada, com acréscimos e substituições manuscritas. Na segunda folha, o poema é interrompido na terceira estrofe; dois itens e dois versos rasurados com x, a máquina.

**Dat 6:** somente uma folha de papel do mesmo tipo reflete a tentativa de reformulação da segunda parte do Poema I, datilografada, com rejeição de 23 versos, riscados com x, no curso da escrita. Há dois itens acrescentados num momento posterior, uma vez que são manuscritos. Esse testemunho não tem data.

**Dat 7:** tentativa fracassada de reescrita, datilografada, sem rasuras. Parece que no ato de desistência, a autora prefere fazer uma observação manuscrita: “De repente me dou conta: isso é morte e vida familiar?”. Esse comentário está contido num grande círculo feito a mão. Logo abaixo, a instrução: “Refazer” e a data: 26.03.82.

**Dat 8:** com data de 27.03.82, outra versão datilografada. O mesmo tipo de papel, só que, dessa vez, foram textos de prova de inglês, na folha de rosto. As três páginas são iguais. Na primeira folha, o poema de abertura com o número 1 – já estruturado. Logo abaixo, com o algarismo arábico 2, inicia-se o poema I. Há rasuras datilografadas, uma substituição e um acréscimo manuscritos, além de duas interrogações também manuscritas. Na segunda folha, o comportamento é idêntico: rasuras datilografadas e um traço com forquilhas no início e no fim, separando uma estrofe. A terceira folha, com as estrofes em tercetos, datilografadas com rasuras no curso da escrita e outras manuscritas.

**Dat 9:** o datiloscrito 09 possui três páginas datilografadas, em papel tipo officio. O poema está completo, apresentando rasuras manuscritas com substituições e acréscimos e ligeiros cancelamentos no curso da datilografia. Sem data.

**Dat 10:** também contém três páginas – todas com o logotipo “Folha de Conciliação Bancária”, no rosto. No verso, o poema datilografado com acréscimos e substituições manuscritas, evidenciando dois momentos de elaboração. As três folhas reproduzem o mesmo comportamento. Data de 07.04.83.

**Dat 11:** testemunho iniciado com o poema I, mas a tentativa é frustrada, porque a autora desiste na quarta estrofe. Apresenta apenas na margem esquerda do papel uma numeração manuscrita das estrofes do número 2 ao 6, em algarismo arábico com um círculo em volta.

**Dat 12:** com a data manuscrita de 17.06.83, essa versão contém três folhas (papel de rascunho, aproveitado do COREL, já descrito). A primeira folha traz o poema de abertura, o nome da poeta logo abaixo do título “A Herança” e a primeira parte do poema I, marcado com o algarismo romano I. Datilografia com poucas rasuras e um acréscimo manuscrito. Esse documento já se aproxima da fase terminal do poema. A segunda folha, com algumas rasuras datilografadas e uma substituição manuscrita, logo rejeitada. A terceira folha com quatro estrofes finais, tem a terceira estrofe anulada no curso da datilografia e uma parte do verso 2 da última estrofe cancelado.

**Dat 13:** consiste de duas folhas de papel tipo ofício. Na primeira folha encontram-se o subtítulo da primeira parte do livro: “1 – O Sangue”, manuscrito. O título do livro datilografado, o nome da autora, o poema de abertura e logo em seguida o início do poema I, com a indicação em algarismo romano I. O poema caminha para a fase de finalização. Mesmo assim, a autora rasura a máquina e momentos depois cancela com um x a tinta as quatro estrofes iniciais. Há algumas correções manuscritas. A segunda folha traz a segunda parte do poema datilografada com algumas rasuras; manuscritos apenas substituições, acréscimos e data: 19.06.83.

**Dat 14:** testemunho datilografado em duas páginas, sem data. Papel tamanho ofício, tendo no rosto da folha o logotipo COREL. Como os demais testemunhos, apresenta o título do livro, o nome da poeta, o poema de abertura e as primeiras estrofes, visto que Zila Mamede interrompe a escrita na décima estrofe, cancelando as duas últimas, além de outros versos. Todas as rasuras e substituições são feitas no curso da datilografia.

**Dat 15:** testemunho datilografado, semelhante ao anterior, contendo somente duas folhas. O poema é interrompido na estrofe 15. Todas as rejeições são feitas no curso da datilografia. Sem data. Papel do COREL. Apesar da desistência, essa reescrita se aproxima da versão final.

**Dat 16:** testemunho da fase pré-editorial, datilografado, com duas correções manuscritas. O poema, finalizado em 1983, cópia igual ao do texto publicado em 1984 pela Editora Pirata, Recife-PE.

Para resumir o que acabo de descrever, regresso a Duarte (1993:70) para quem:

*“O autor, posto perante os ‘realia’, faz deles as suas próprias ‘representações’ ou ‘conceitos’ (não lingüísticos), que verbaliza através de um processo de ‘referência’ (realizado por cotejo com a gramática da língua), constituindo assim ‘conteúdos’, (vinculação de um significante a um significado, o que já é um ato lingüístico), deste modo produzindo um discurso ‘simulado’ (implicado pela gramática da língua, e logo não espontâneo) que é, em última análise, um ‘designatum’; ao longo deste processo de ‘designação’, o autor põe em confronto diversos materiais lingüísticos, que vai testando (pondo em prática mecanis-*

*mos de recusa, substituição, acréscimo, deslocamento, etc.) lugar a lugar, até encontrar – ou não – aqueles que melhor ‘designam’ as suas ‘representações’ dos ‘realia’”.*

Assim, a fase 1, que apresenta o discurso espontâneo, não é detectável empiricamente pelo pesquisador e, muitas vezes, sequer é percebida pelo produtor de tal discurso. Daí só poder-se descrever a fase 2, quando o autor numa tentativa de ensaio e erro, vai experimentar vincular os significantes disponíveis na sua língua materna aos significados que quer veicular, constituindo “conteúdos”; e, como se trata de uma questão de escolha, entra na dimensão “estilística” da gênese do texto. Este confronto é permanentemente avaliado, aceito ou recusado, dependendo do grau de adequação que o autor lhe confere. Isso acontece durante a escrita das diversas versões que a poeta manipula.

A fase 3 consiste no aparecimento do discurso “simulado”, o “designatum”, resultado da decisão da poeta ao escolher as palavras para “designar” os conceitos que emergem do seu discurso interior.

A descrição que agora inicio consta de três partes, consideradas fundamentais, categorizando as transformações sofridas pelo esboço em comparação com o texto publicado. Assim, vou trabalhar com as categorias: **rejeição**, **substituição**, **reaproveitamento**. Na categoria **rejeição**, vou analisar, em comparação ao texto final, as palavras, sintagmas, frases totalmente excluídas na finalização; na **substituição**, serão explorados os itens que, por sinonímia, foram cambiados; no **reaproveitamento**, encontram-se os itens **repetidos** em outros versos, os que foram deslocados, tomando assento em outros versos, ou os que foram preservados, mantendo-se no verso originário.

Assim fazendo, estou buscando inspiração em Genette (1972: 143/165) quando reflete sobre um capítulo de “La Pensée Sauvage”, onde Claude Lévi-Straus “caracteriza o pensamento mítico como uma espécie de bricolage intelectual”. É nessa esteira de raciocínio que me apóio para a empreitada que intento. Por isso não posso me recusar a ser cúmplice dessa reflexão que aqui assumo:

*“A especialidade da bricolage consiste efetivamente em exercer sua atividade utilizando conjuntos de instrumentos que não foram fabricados tendo em vista essa atividade. A regra da bricolage é de sempre ajeitar-se com o que há à*

*mão, é transferir para uma estrutura nova os resíduos inúteis das estruturas antigas, economizando uma fabricação especial graças a uma dupla operação de **análise** (extrair diversos elementos de diversos conjuntos constituídos) e de **síntese** (constituir a partir desses elementos heterogêneos um novo conjunto no qual, a rigor, nenhum dos elementos reutilizados encontrará sua função de origem” (p. 144).*

E, na página 145, Genette afirma que

*“os materiais do trabalho crítico são efetivamente esses resíduos de trabalhos humanos que são as obras quando reduzidas a temas, motivos, palavras-chaves, metáforas obsessivas, citações, fichas e referências... O crítico também decompõe uma estrutura em elementos: um elo em cada ficha, e a divisão do bricoleur: “isso pode servir ainda” é exatamente o postulado que inspira o crítico quando está organizando seu fichário, material ou ideal. A seguir, é preciso elaborar uma nova estrutura arrumando esses resíduos.”*

Foi exatamente para organizar esses resíduos que tive de reduzi-los a categorias de palavras-chave, temas e referências.

1) **Rejeição**: designa os elementos que foram excluídos do esboço do poema I e não aproveitados no texto final. Desse modo, o item **que** usado duas vezes no primeiro verso (que compras, que vendes) foi eliminado. Desapareceram também o vocábulo **querido** do sintagma **querido irmão**, ainda no verso um. No verso dois, o vocábulo **impresso**; no verso três, o verbo flexionado **pões**; nos versos quatro, cinco e seis a autora suprimiu as orações “E onde engastas tua”, “O que fizeste de/tua herança” e “Perdeste-a na desesperança”, respectivamente.

2) **Substituição**: quando itens, sintagmas, orações são elididas pela autora, dando lugar ao uso da sinonímia, resultado de um trabalho já estilístico. Assim, “**quantos dos**” no verso dois do esboço é substituído por “**tantos**” no verso 28 da versão final;

“**na janela**”, verso 3, por “**múltiplas janelas**” no verso 29 (a combinação **em + a = na** sai, dando lugar ao determinante **múltiplas**);

**tua mulher**, verso 4, passa a ser “**a mulher-donzela**”, verso 25 (o possessivo **tua** cede espaço ao determinante A e o predicativo **donzela** é acrescido).

**O que fizeste** no verso 5 dá lugar a **Fraquejaste a força** no verso 27;

a preposição **de** no verso 5 é substituída pela combinação **de + a = da** no verso 27;

**Perdeste-a na desesperança**, no verso 6, é cambiada pela oração **Fraquejaste a força**, verso 27, em que o pronome-objeto de “perdeste-a” corresponde a “a herança” e “fraquejaste” aqui é sinônimo de “perdeste”. Observa-se nesse jogo a contigüidade do campo lexical: perder/desesperança/fraquejar.

3) **Reaproveitamento**: quando itens, sintagmas são repetidos em outros versos como no caso de **tua herança** no verso 5, que é retomado no verso 25, ou deslocado como os **filhos e janelas** no verso 3, que são recuperados nos versos 28 e 29 e **mulher** no verso 4, reutilizado no verso 25.

Todos esses itens podem ser vistos no texto do esboço da agenda, em relação ao texto final publicado.

No autógrafo do poema I existe uma série considerável de marcas visíveis de manipulação do texto pela poeta, que comprovam as sucessivas tomadas de decisão de um EGO (o sujeito da enunciação, situado no tempo e no espaço) do ato de enunciação e essas marcas são as correções lingüísticas e estilísticas configuradas em supressões, substituições, acréscimos, deslocamentos e, eventualmente, formas incompletas de elementos discursivos logo recusados, que podem ir desde o mero sinal de pontuação até grandes extensões do texto, passando pelo morfema e pelo verso completo, ou então a composição de versões diferentes, mas alternativas do mesmo texto ou passagem dele, decidindo-se a autora, explícita ou implicitamente, por uma delas ou por nenhuma (cf. Duarte, 1993: 85).

Ocupando-se de documentos autógrafos com estas características, o pesquisador se depara com inúmeros signos contextualmente variáveis nos lugares em que houve manipulação, na medida em que eles decorrem de uma atuação metalingüística que implica a substituição do signo usado **espontaneamente** (no primeiro jato da escrita) por um signo usado **conscientemente** (após reavaliação do signo espontâneo), sendo possível encontrar, lado a lado, elementos espontâneos e elementos manipulados (idem *ibidem*).

O processo de correção estilística de Zila Mamede funciona, simultaneamente, no nível paradigmático, das simultaneidades ou da seleção e no nível sintagmático ou eixo das sucessividades ou eixo da combinação. No nível paradigmático, a poeta desenvolve um processo de seleção com base na equivalência (na similaridade e na dissimilaridade, na sinonímia ou na antonímia) do material lingüístico de que dispõe, com a finalidade de obter uma maior economia de significados, através da substituição, num dado lugar, de um elemento lingüístico por outro; e, paralelamente, no nível sintagmático (eixo da combinação com base na contigüidade), tem a preocupação de recombinar, visando atingir a sua melhor **distribuição**, os elementos textuais inicialmente utilizados, movimentando-os ao longo do sintagma poético, para deles tirar um máximo de valor plástico e mimético. Em ambos os casos, Zila Mamede é movida pela necessidade de adequação do discurso escrito ao discurso interior.

No caso específico do autógrafo de “A Herança”, esse processo revela-se de uma complexidade relativamente razoável – apesar do tempo que levou para ser realizado, cerca de 7 anos – e do número e tipo de intervenções a que o texto foi submetido.

Geralmente, Zila Mamede submetia cada testemunho a pelo menos três intervenções – momentos de escrita ou de correção – detectáveis cronologicamente: primeiro escrevia o texto-base, depois (ainda no curso da escrita) corrigia-o, e em seguida (tendo já um texto com alguma unidade ou consistência), corrigia-o de novo (já com uma perspectiva global, abarcando as correções introduzidas). Este padrão de trabalho repete-se depois de um modo quase indefinido, originando-se assim um autêntico desfile de suspensões de definitivos que, por força do processo de correção da autora, se foram sucessivamente tornando provisórios.

Concretamente, temos estes momentos exemplificados em todos os testemunhos do livro “A Herança”.

**Dat 1** – a autora escreve um texto ainda com muitas hesitações e sem qualquer preocupação estilística; mas, à medida que vai escrevendo, vai corrigindo (nas transcrições que aqui faço, os itens riscados são marcados pelo sinal [ ], e os que os substituem, ou que são acrescentados, por < >; conservo a ortografia do autógrafo):

“cheias de [pauzinhos] <letrinhas>  
 [cheia de latim] [cheia de francês]  
 [cheia de inglês] <português> <latim>  
 <inglês> <espanhol> <de sobra o francês>”

Nesta estrofe, temos dois momentos, sobrepostos e interligados, de intervenção autógrafa; primeiro o texto-base, não marcado; depois o texto modificado por substituições. Este exemplo mostra a dificuldade em distinguir os dois primeiros momentos, visto que a poeta iniciou o segundo sem que tivesse encontrado no primeiro um texto satisfatório: com efeito, todas as correções verificáveis foram feitas no curso da escrita; isto é, a autora questionou e alterou, logo após as ter escrito.

Esta é uma das características que permitem distinguir uma correção de segundo momento (pontual e localizada) de uma de terceiro momento (resultante de visão global do texto). Fica, portanto, claro que a autora (a) escreveu o texto, mas verificou que aquilo que escrevera não representava adequadamente aquilo que queria dizer e (b) o alterou.

**Dat 1** – neste testemunho, já se encontram os três momentos de intervenção, exemplificáveis na estrofe 5:

a) Momento 1 (texto-base):

“Tantos filhos louros  
 ocupam janelas  
 nem altas as torres  
 sempre vão a elas”.

b) Momento 2 (primeiras correções):

“Tantos filhos louros  
 [ocupam janelas]  
 [nem altas] <[sem]> <tão baixas>  
 [sempre] <todos> vão a elas”.

## c) Resultado das correções do momento 2:

“Tantos filhos louros  
ocupam janelas  
tão baixas as torres  
todos vão a elas”.

## d) Momento 3 (segundas correções):

“Tantos filhos louros  
[ocupam] <tantas> janelas  
[tão baixas] <se [eram] altas> as torres  
[todos] [vão] <no abre e fecha> <luta> <vai> a elas”.

## e) Texto definitivo

“Tantos filhos louros  
se altas torres tantas janelas  
no abre e fecha luta vai a elas”.

A distinção entre os três momentos é, aqui, perfeitamente clara: temos, na prática, três versões sucessivamente substituídas – (a), (b) e (d) – e substituintes – (c) e (e); em cada um delas, os materiais substituídos faziam sentido com os materiais de contexto não alterados, o que prova que a autora, ao alterar, o fez seguindo etapas: em cada um dos dois momentos de alteração, pegou o texto no seu princípio, e o alterou de uma assentada até o fim, tendo assim dele uma visão de conjunto.

Diante da quantidade de testemunhos – 17 versões diferentes – e do número de intervenções autógrafas – 30 correções consubstanciadas em substituições, rejeições, acréscimos, torna-se difícil fazer um organograma dos documentos, levando em conta os diversos níveis de intervenção autoral no poema I.

Jakobson (9ª edição, sem data: 130) diz que da função poética, decorre a projeção do paradigma sobre o sintagma, isto é, que a seleção vai determinar a combinação, prevalecendo

sobre ela. Por isso, nenhum termo é substituível no texto poético, sem levar em consideração o princípio de equivalência. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência.

O poema mamediano ora em questão é elaborado com o uso do chamado verso branco, que se baseia apenas em pausas e entonações conjugadas. Assim as rimas em eco se presentificam, como na estrofe 9:

“A mulher-donzela que a ti se **somou**  
**adernou** teu barro. Te **sazonaste?**  
 - **Fraquejaste** a força da tua herança?”

São poucas as ocorrências de rimas no final dos versos, como na estrofe 10:

“Tantos filhos claros, filhos tão muitos,  
 nas altas torres, múltiplas janelas:  
 no abrem-se-fecham, luta além delas.”

com vocábulos de categorias gramaticais diferentes, o que na gramática tradicional e na Poética se denomina rima rica.

O uso de aliteração é freqüente, por exemplo, na estrofe 17:

“Pega o cambito, o jegue e o patinete,  
**solta essas** línguas **sãs** que em ti **se estão**  
 ganha as veredas, sê um lobo mau.”  
 ou na estrofe 19:

“volta e vagueia e vai sem cuia e meia  
 dá cambalhotas, **lota** a gigovia  
**ruge** que **urge**, sol – **ressurge**, irmão!”

Além das características apontadas no processo de produção do poema, é importante ressaltar que a autora toma como referência dois universos de certa forma antagônicos: num primeiro plano, o universo religioso (breviário, hino de oração, batina, terço, sermões, liturgias, etc.); por outro lado, o universo profano: as profissões (contador, vendedor, professor) e o estado civil.

Saindo do plano religioso para o plano profano, a autora faz uma regressão à infância da personagem, não mais no seminário, mas no convívio familiar. Sob este aspecto, a sua poesia difere da de alguns modernistas que tentam fixar o cotidiano a fim de obter um “momento poético” suficiente em si mesmo; Zila Mamede, ao contrário, procede a uma fecundação e a uma extensão do fato, para chegar a uma espécie de discreta epopéia da vida contemporânea.

Isso talvez se ligue à capacidade de injetar fantasia nas coisas banais: “barcos à deriva”, “canoinha cheia de letrinhas”. Aliás, é através do sonho que a poeta nos introduz numa outra manifestação de sua inquietude: a busca do passado através da família e da paisagem familiar. O sintagma **a mãe** que aparece desde a primeira versão continua a subsistir. A mãe passiva que só olha orgulhosamente o filho. **A defensora, a artesã**.

A metáfora “barcos à deriva” permite supor que a personagem deseja se deixar levar ao sabor da sorte, sem rumo definido. Como se os apelos de liberdade fossem convite a deixar a vida fluir, mas outras influências entram no jogo. A visão de mundo da autora influi no julgamento que faz acerca das decisões da personagem. O poema permite vislumbrar de quem foi a iniciativa do ingresso no seminário, visto que um verso se reporta à imposição do pai (“do Pai se libertara”) que é frustrada pela personagem. Mas essa libertação é cedo quebrada por outra dominação: [sogra, mulher, filhos] e [mudaste em soldo e dominação]. O casamento, na visão da poeta, acontece inesperada e prematuramente, o que leva a supor que se trata de uma recriminação (verdíssimo ainda te acasalaste), mas as vantagens do seminário são ressaltadas pela leitura dos clássicos e aprendizagem de vários idiomas.

Essa breve incursão na análise temática é útil para enquadrar o poema na biografia do herói do tipo sócio-doméstico (Bakhtin, 1997: 174-5), em que a humanidade dos outros de que participa e na qual se situa a vida do herói é dada por um ângulo social. Numa concepção social da humanidade, o que constitui o centro dos valores são os valores sociais, e acima de tudo, familiares (homem bom e honesto, estudioso, trabalhador, amante da vida). Por isso, a temática do casamento persiste em todas as versões. O casamento visto pelo eu-poético como outra forma

de escravidão: /te encerrou/ te emparedou/ te amordaçou/, que não permite ao personagem viver a vida em sua plenitude, daí a solidão: estás tão só/ te abandonaste/; a falta de confronto: /só te mentiste/ nunca partiste/ fundo a viver/; a baixa auto-estima: /te aceita agora/ te ama e pronto/. Diante dessa ruptura entre a autora e o herói, encontro respaldo em Bakhtin (1997: 180) quando afirma que

*“o autor pode tornar-se puro artista quando deixa de ser ingênuo, quando já não se enraíza inteiramente no mundo da alteridade, quando já rompeu seu laço congênito com o herói, quando se tornou cético ante a vida do herói; aos valores da vida do herói, ele oporá sem cessar os valores de acabamento a partir do ponto de vista que se distingue por princípio daquele que o herói tenha ao viver sua vida do interior...”*

O clima de desabafo se instaura no poema no momento em que o autor utiliza “o excedente fundamental inerente à sua visão e que falta ao herói cuja razão de ser, que lhe é transcendente, será com isso fundamentada...” Esse clima se reflete na exortação no sentido de o herói se libertar novamente; /corta as amarras/ganha as estradas/salta a fogueira/vagamundeia/ressurge, irmão/.

Ainda refletindo com Bakhtin (1997: 180):

*“o olhar e a atividade do autor consistirão essencialmente em englobar e em elaborar o que por princípio constitui justamente as fronteiras de sentido do herói, o lugar onde sua vida está voltada para fora...”*

Assim, numa análise não exaustiva do poema, pode-se depreender que a autora parte dos objetos do mundo real para construir um outro objeto: o ficcional, num trabalho contínuo e gradativo com a linguagem, através de várias operações de substituições, recusa, acréscimos, reaproveitamento de itens rejeitados, de inovações lexicais, de arranjos espaciais. A sua linguagem se constituindo, ao mesmo tempo em que ela cria seu objeto-de-discurso e se afirma como poeta.

**POEMA III**

a. E tu, menina,  
 tenra menina  
 lápis nos dedos  
 do abecedário  
 lição diária  
 fixa nos olhos  
 firme expedita  
 levas na mão  
 a vera escola  
 o chão certo  
 a voz palavra  
 gravada inteira  
 no traço forte  
 da (e)vocação

b. E tu, mulher,  
 de um amor somente  
 teu homem sempre  
 teu outro lado  
 teu companheiro  
 o teu parceiro

no re-fiar  
 de cada filho  
 no re-cobrir  
 de cada berço  
 no projetar  
 de cada passo  
 no amamentar  
 de cada fome  
 no de-livrar  
 de cada criança  
 (mel-de-esperança)  
 homem mulher  
 urdido mundo  
 bem frente à vida  
 carga de dor  
 dentro do amor

c. E tu, mulher,  
 que bens herdaste?  
 – “fertilidade  
 destreza ardor  
 nove novenas  
 no meu rosário  
 (não no breviário)  
 tão bem rezado  
 sofrer sofrido  
 choro berrado:

que uma das contas  
 (água de fonte  
 tão-forte-azul  
 fruto do céu  
 casca de flor  
 frescor de chuva  
 nascer de sol)  
 caiu do liame  
 dilacerou-se  
 virou sudário”.

d. E tu, mulher,  
 quanta maria  
 tu amadrinhaste  
 quanto José  
 apascentaste  
 tua casa inteira  
 mil-milpovoaste  
 de fala e canto  
 no alfazemado  
 sertanejado  
 matoadentrado  
 bem-de-raiz.

Como nos poemas anteriormente analisados, o poema III é o reflexo de sentimentos, intenções, representações ou reflexões subjetivas, desencadeados a partir de um ser real que se oferece como mero pretexto para exprimir os conteúdos íntimos do pensamento da poeta.

O texto definitivo do poema é o resultado de um trabalho, de uma elaboração gradativa, de transformações que se traduzem num período produtivo, em cujo decorrer a autora se dedicou à busca de informações, seguida da redação de seu texto, submetendo-o a diversas tarefas de correção. Ao lado do texto, e antes dele, existiu de fato um conjunto mais ou menos desenvolvido de documentos de redação, produzidos, reunidos e conservados pela autora. Esses documentos retratam a trajetória desde o momento em que a autora vislumbrou a primeira idéia de seu projeto e o momento em que o texto, escrito, é impresso em livro.

Essa atividade de criação do texto poético se desenvolve, como já vimos, em etapas que são seguidas com uma religiosidade e rigor, inerentes a esse tipo de processo. Desse modo, podem-se distinguir perfeitamente a fase 1, pré-redacional, do discurso “espontâneo” se transformando em discurso “simulado”; para ZM, esse é o espaço de decisão e de programação, o plano desenvolvido em forma de roteiro, num estilo telegráfico, muitas vezes sem considerar a coerência, ou a gramática normativa. A fase 2, a de execução propriamente dita que se configura nos chamados “rascunhos”, reescritos entre cinco ou dez vezes; a fase 3, a pré-editorial, em que o texto, sem estar totalmente definido, entra numa etapa de finalização; a fase 4, editorial, que ainda contém hesitações autorais (o que pode ser constatado através dos comentários e consultas feitos ao seu possível editor). Afirmo ser esta fase editorial, visto que a autora envia uma carta, acompanhada de notas para constituírem a orelha do livro, o sumário sem numeração das páginas e o acréscimo de glosas em alguns poemas.

Assim, os documentos testemunhais do poema III somam onze (11) versões abaixo descritas:

**Ms0** – Nesse documento, estão registrados os primeiros apontamentos do poema, configurando versos, verdadeiros tópicos que serão desenvolvidos ao longo do processo criador. Esses versos resultam da atividade mental da autora frente aos “realia”, numa tentativa de materializar o fluxo do pensamento. Na primeira linha, o nome do referente



## SEGUNDA

26 janeiro 1981

Maria José (filhos-morte-ensino)

E tu Maria que foi que herdastes  
fertilidade, beleza sã

nove novenas no meu rosário

tão bem rezado tão bem

medido

tão bem cantado tão bem

sofrido

logo uma conta se espatifou

mas o seu servo ao céu

véu

a mesma casca, a mesma

flor foi a que o homem

tantos alunos, tantos discípulos

[Ivonete por ti, por mim

em mim cumpri

E os] tantos discípulos a

quem contou que

a mão também acalentou

o sonho loiro de ensinar

o mundo a ler, a

crer e amar

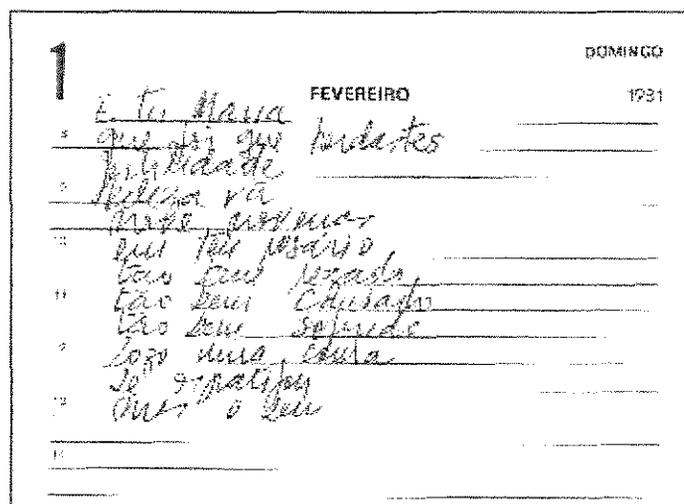
o mundo inteiro a praticar

o mundo inteiro a se salvar

comer, dormir, sofrer, cantar

vestir, sorrir, gemer, falar

Ms1 – Na folha da “agenda”, com data impressa de 1 de fevereiro 1981 DOMINGO, a autora tenta “passar a limpo” o que escrevera na versão anterior, mas interrompe no 12º verso. Não há acréscimos, rasuras, correções. Dessa vez, a letra é mais legível. Como no primeiro, não há data de escritura.



### DOMINGO

1 fevereiro 1981

E tu Maria  
 que foi que herdastes  
 fertilidade  
 beleza vã  
 nove novenas  
 em teu rosário  
 tão bem rezado  
 tão bem cantado  
 tão bem sofrido  
 logo uma conta  
 se espatifou  
 mas o seu

A hipótese de que a autora escrevia a máquina após ter esboçado os poemas vai se confirmando. Esse comportamento vem se repetindo desde o primeiro poema, uma vez que não temos encontrado nos arquivos da autora manuscritos que indiquem o desenvolvimento dos poemas. Este é realizado diretamente na máquina, o que revela outra habilidade da poeta. Outra característica é o fato de fazer intervenções (correções, acréscimos, substituições) no curso da escrita datilográfica. Outras vezes, essas interferências autorais são realizadas posteriormente, com a letra da autora, representando um segundo ou até mesmo terceiro momento.

Assim, o poema se desenvolve datilograficamente e, num segundo momento, corrigido com acréscimos, substituições manuscritos. É o que ocorre no datiloscrito 1:

**Dat 1** – Uma folha de papel tipo officio, tendo no rosto impresso “Folha de Conciliação Bancária” e no verso, o poema datilografado, versão completa, com quatro estrofes 23, 18, 17 e 23 versos respectivamente. Três versos são cancelados com x no curso da datilografia; vinte e dois cancelamentos com substituições manuscritas. O poema começa com a estrofe que, num segundo momento, recebe como numeração a letra c, indicando que será, na próxima versão, a terceira estrofe. Seguindo essa ordenação, abaixo dessa estrofe, vem a quarta estrofe marcada com a letra d; a folha, dividida em duas colunas, tem no lado direito as estrofes b e a, indicações que serão seguidas na versão subsequente.

**Dat 2** – Versão com rubrica e data de 23.04.83, em duas folhas datilografadas, contendo cada uma duas estrofes, seguindo a ordem estabelecida na versão anterior. A primeira folha apresenta apenas quatro correções; a segunda folha traz, na parte posterior, a estrofe c, cujo final é redatilografado, tendo substituições manuscritas de vários itens. Igual procedimento, isto é, substituições, acontecem na estrofe d. Nessa segunda parte, podem-se perceber três momentos de intervenção autoral no eixo paradigmático. Por exemplo, na divisão da estrofe c, a parte final, marcada com cc encontram-se os itens substituídos [areia] <chuva>; [corrente] <liame>; [se espatifou] <dilacerou-se> [despedaçou-se]; na estrofe d: [marcaste] [batizaste] <amadrinhaste>; [sedimentaste] <apascentaste>; [de voz] <de fala>; [alfazemado] <azafamado>.

**Dat 3** – Duas folhas tamanho officio (rascunho), datilografadas, com o poema semi-estruturado. Sem data. Na primeira folha, apenas o número três em algarismo romano serve de título. As estrofes não estão numeradas. Do sétimo ao décimo verso da segunda estrofe, há um traço

vertical, indicando a divisão de cada verso em dois. A terceira estrofe foi cancelada com um grande X, e reescrita na segunda folha, apresentando ainda interferências autorais na segunda metade da estrofe. A quarta estrofe apresenta rasuras em alguns itens, ora em curso da datilografia, outras vezes manuscritas.

**Dat 4** – Duas folhas datilografadas, mesmo tipo de papel. Sem data. Esse testemunho apresenta a realização das modificações sugeridas na versão anterior. As estrofes estão marcadas com as letras a., b., bb., c., cc., e d., manuscritas. Algumas intervenções no curso da datilografia.

As versões de 5 a 7 podem ser classificadas como estando na fase pré-editorial do “Texto” que, sem estar totalmente estabelecido, entra numa etapa de finalização, em que a interpretação da poeta vai tornar-se cada vez específica. Aqui, com maior ênfase crítica, a autora aparece como leitora do próprio texto, acrescentando ainda algumas emendas:

**Dat 5** – Documento datilografado: 1ª via, contendo duas folhas. Saem os acentos do vocativo tu, no primeiro verso das quatro estrofes. Correção na estrofe c, verso 7, do vocábulo **breviário**. Substituição no 20º verso da estrofe c [calvário] <sudário>. Acréscimo do acento da **raiz** no último verso da estrofe d. Sem data. Algarismo romano III substituído por um três arábico.

**Dat 6** - 2ª via da versão anterior. Duas folhas. Cópia carbonada sem data, sem intervenção. Poema numerado com um três romano.

**Dat 7** – Terceira versão do documento 5. Cópia carbonada igual a precedente. O número em algarismo arábico.

Os datiloscritos 8 e 9 constituem a fase editorial que se traduz pela composição da “primeira edição” do texto definitivado que vai ser publicado no livro. Digo definitivado, todavia, face ao processo de constituição do seu texto poético, a autora continua questionando sua produção, característica que tem marcado a exigência que faz de sua criação uma verdadeira explosão de textos múltiplos numa cadeia infinita.

**Dat 8** – Uma versão datilografada em duas folhas (1ª via), sem rasuras. O poema se encontra em sua forma final, idêntica ao que consta nas pp. 15 a 17 do livro dado a público.

**Dat 9** – Outra versão datilografada (2ª via carbonada). Duas folhas – cópia da versão anteriormente descrita. Constatam dois comentários da autora, dentro de um retângulo datilografado, esclarecendo a substituição de [calvário] por <sudário> e explicando o uso das letras como entrada nas estrofes. Margem Direita, tinta original da máquina:

Você concorda que a  
palavra sudário é muito  
mais correta e muito  
mais bonita?

As letras, neste poema, fazem parte da  
história de Maria José: ver todo o poema:  
assim, as letras a, b, c e d não são simples  
divisões, são funções, no texto.

A descrição dos múltiplos textos (textos virtuais), documentos autógrafos, mostra que a poeta, em seu processo de criação verbal, realiza intervenções no sentido de substituir itens ou até mesmo versos inteiros. Assim fazendo, ao construir sua própria linguagem, lança mão dos modos básicos de arranjos utilizados no comportamento verbal: os eixos paradigmático e sintagmático de que nos fala Jakobson (op. cit.).

Ao selecionar um vocábulo (eixo da equivalência) para substituir um item que, em seu planejamento, não corresponde àquilo que gostaria de expressar, o faz tendo em vista não só a similaridade ou dessemelhança entre o substituído e o substituinte, mas também a combinação desse item com os vocábulos que o circundam. Por exemplo, no datiloscrito 2, as substituições ocorrem com expressões sinônimas ou quase-sinônimas: [corrente] <liame>; [se espatifou] <dilacerou-se> [ despedaçou-se]; [mareaste] [batizaste] <amadrinhaste>; [de voz] <de fala>.

Acrescente-se que esses procedimentos não são inócuos ou gratuitos. Sendo a intencionalidade desse tipo de discurso muito específica, a projeção da similaridade sobre a contiguidade confere-lhe uma essência radicalmente simbólica, múltipla, polissêmica. O mundo da poesia, não coincidindo e ao mesmo coincidindo com o mundo real, concreto, seu referente oscila entre ser e não-ser, o conhecido e o incógnito. Em virtude de o discurso poético trabalhar

com o imaginário, o fingimento, a mimese, há que se buscar na ambigüidade do significado a plurivocidade, não a identidade, mas a intensificação.

O discurso poético revela sempre que lhe falta o termo adequado para designar um objeto, mas como sua finalidade é criar uma ambiência nebulosa, entre a opacidade e a transparência, utiliza-se freqüentemente do recurso da metáfora.

O termo metáfora tem sido polemizado durante séculos, sem qualquer unanimidade por parte dos estudiosos, daí a necessidade de precisar o sentido em que vou usá-lo. Massaud Moisés (1993: 199) oferece, entre outros, o conceito formulado por Richards:

*dois pensamentos de diferentes coisas que atuam juntos e escorados por uma palavra ou frase, cujo sentido é consequência de sua interação.*

No conceito formulado por Eunice Pontes (1990: 120), a partir também de Richards,

*a metáfora propriamente dita consiste na aproximação aparentemente impossível de dois termos – teor e veículo – por uma relação de similaridade, emergindo daí uma significação nova.*

como aparecem dois termos novos, é necessário explicá-los: **teor** é a base da similaridade, a idéia originária, tomada de empréstimo; **veículo** é a idéia subjacente, a qualidade imaginada, aquilo com que está sendo comparado.

Assumo aqui esses dois conceitos, vez que se complementam e ainda as considerações tecidas por Massaud Moisés (1993: 222):

*entre o opaco e o transparente, a um só tempo translúcido e mineralizado, o texto poético é a arena onde se digladiam duas formas de realidade, a descoberta e a recriada, numa tensão que é a própria essência da poesia.*

.....  
*observa-se, conseqüentemente, tensão entre realidade descoberta e realidade recriada, ou entre opacidade e transparência, ou entre denotação e conotação: a poesia define-se como uma relação entre opostos, equilíbrio*

*instável entre duas forças, uma que aproxima da realidade contingente, outra que favorece a criação duma realidade nova, à imagem e semelhança da primeira.*

Quando Jakobson (9ª edição, sem data: 150) afirma que “a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua”, significa que a seleção e a combinação, atuando no texto, não destroem o referente, mas o pressupõem, de maneira que o discurso poético é forjado pela seleção de referências factuais que vão engendrar referências imagéticas, cujo sentido só é recuperado à luz das referências originais. Se assim não fosse, como interpretar o sentido novo instaurado por essa tensão, sem conhecer a carga referencial dos vocábulos constituintes da metáfora? No poema III, por exemplo, como “traduzir”, na estrofe c, os versos 5, 6 e 7:

nove novenas  
no meu rosário  
(não no breviário)

e ainda a segunda parte dessa mesma estrofe:

que uma das contas  
(água de fonte  
tão-forte-azul  
fruto do céu  
casca de flor  
frescor de chuva  
nascer de sol)  
caiu do liame  
dilacerou-se  
virou sudário

sem evocar o sentido denotativo, referencial dos vocábulos componentes dos versos? Que novenas são essas? Que rosário? Que conta virou sudário? A resposta para essas questões encontro nas considerações de Jakobson (9ª ed.: 150):

*... a mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida... (isso era e não era).*

Além das metáforas vivas (cf. Pontes, 1990: 122) que apresentam “significação nova, inédita”, imprevista, “para cuja interpretação há maior necessidade de contexto e de criatividade”, há uma metáfora morta, cristalizada, no último verso do poema: **bem-de-raiz**.

Na análise da linguagem do poema, há que se considerar o ritmo:

*“sucessão modulada de sons verbais eufônicos, escolhidos e organizados de molde a oferecer aos ouvidos e ao espírito o deleite de uma sensação musical, acomodada ao sentido das palavras”. (cf. Moisés, 1993: 179).*

A partir dessa constatação, pode-se observar, na composição do poema, versos curtos, brancos, fluentes, destravados, de som agradável, suave. E essa eufonia sugere uma musicalidade interior, refletindo o estado de alma, os sentimentos, a subjetividade da poeta, frente aos “realia”. O ritmo, essa ondulação assimétrica, é sentido e diz algo, como ressalta Octavio Paz (1982: 68):

*O ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque... Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um “ir em direção a” alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida, mas tempo original.*

Por isso, concluiu-se que o ritmo é um amálgama de melodia, emoção e sentido que atinge a sensibilidade e a inteligência do homem.

Ao estabelecer a significação do ritmo estabeleço o “tempo original”, instaurado pelo poema mamediano, em que o verso curto lhe fornece uma musicalidade alegre, ligeira, como querendo suscitar a labilidade da vida, a necessidade de viver intensamente o encanto da vida.

Outro aspecto interessante possível de ser destacado é o arranjo espacial do poema, notadamente nas estrofes b e c, que se bipartem, ocupando cada divisão espaço diferente da página. É possível que a divisão queira significar algo, por exemplo, na estrofe b, a primeira parte revela a fidelidade a um único amor – o casamento – / de um amor somente / teu homem sempre; / a segunda parte, os filhos, / no re-fiar / de cada filho; os cuidados: / no re-cobrir / de cada berço; / no amamentar / de cada fome /. A primeira parte da estrofe c retoma as alegrias: / fertilidade / destreza ardor; / na segunda parte, as alegrias se transformam em tristeza, perda: / que uma das contas / caiu do liame / dilacerou-se / virou sudário/.

Em todo o poema, de versos curtos, versos brancos, algumas rimas alternadas:

no projetar  
de cada passo  
no amamentar  
de cada fome  
no de-livrar  
de cada criança  
.....  
tão bem **rezado**  
sofrer sofrido  
choro **berrado**

outras rimas emparelhadas:

carga de dor  
dentro do amor  
.....  
no meu rosário  
(não no breviário)  
.....  
no alfazemado  
sertanejado  
matoadentrado  
.....

rimas em eco, com uso de aliterações:

nove novenas  
 .....  
 sofrer sofrido

frases ou orações coordenadas, quase ausência de pontuação, uso de anáforas (repetição de vocábulos no princípio de versos sucessivos):

no re-fiar  
 de cada filho  
 no re-cobrir  
 de cada berço  
 no projetar  
 de cada passo  
 no de-livrar  
 de cada criança  
 .....  
 teu homem sempre  
 teu outro lado  
 teu companheiro  
 o teu parceiro

as pausas e entonações conferidas pelo prefixos, destacados, de repetição ou de ação para fora: re-criar / re-fiar / de-livrar.

O eixo da seleção envolve sempre vocábulos pertencentes ao mesmo campo lexical; (religião): novenas / rosário / breviário / rezado; os atributos de “uma das contas” (natureza): água-de fonte / tão-forte-azul / fruto do céu / casca de flor / frescor de chuva / nascer de sol / ; (proteção): quanta maria / tu amadrinhaste / quanto josé / apascentaste / tua casa inteira / mil-milpovoaste.

O poema, de 2ª pessoa, não está imbuido da função conativa, vez que não é súplice ou exortativo, parece não haver a intenção de persuadir o interlocutor. Este é invocado nos versos iniciais das quatro estrofes, “tu”, como interlocutor do “eu lírico” que deseja exaltar seus

atributos ou suscitar no leitor o desejo de desvendar a personagem. Retome-se aqui o problema do conflito entre um ser – o “tu” originário, pressuposto e o “tu” que se apresenta com sua nítida polivalência no tecido do poema. E esse “tu” continuará entre conhecido e incógnito, precisamente porque, para fazer a sua representação, o “eu lírico” joga com uma linguagem opaca e transparente, denotativa e conotativa, polissêmica, que adia para sempre o sentido único que o ser do “tu” poderia alcançar.

É somente o conhecimento da realidade referencial que permite saber do que se trata. Se o leitor não conhece a história da produção do texto, como identificar esse “tu” do poema? Mas o leitor de poesia sabe que não deve procurar no discurso poético a referência de uma realidade factual, ponto de partida da poeta, por isso busca no sentido oculto, não uma identidade real e sim uma identificação de uma personagem-heroína, fruto da imaginação da poeta, que, ao sair do círculo estreito do seu “eu”, usa objetos do mundo exterior como esteio, fundamento, impulso de onde nascem os sentimentos, as emoções ou se projeta na direção desse “tu” como prolongamento do seu “eu”, convertendo essa realidade em vivência interior.

Mulher inteligente, alegre, que sabe encarar a vida “na alegria e na tristeza”, esposa-amante fiel, mãe zelosa, cônica de seus deveres profissionais e familiares. Mulher generosa que “amadrinha” tantas marias e povoa a sua casa “de fala e canto” – personagem-heroína que pode muito bem se enquadrar no tipo sócio-doméstico da classificação de Bakhtin.

Restaria acrescentar uma reflexão em torno do tempo verbal empregado no poema, que, ao se voltar para a subjetividade do “eu da poeta”, reclama um tempo presente, ainda que a maioria dos verbos refiram o passado. É que, ao debruçar-se sobre seu mundo interior, a poeta procede como quem recordasse. É graças a esse dom de recordar que a poeta, imersa no tempo, o presentifica sempre.

Sintetizando, a análise do poema se restringe às marcas escriturais de refacção do texto, haja vista a concepção de linguagem que a pesquisadora pôde vislumbrar no texto; aos eixos da linguagem; à opacidade e à transparência da linguagem; às funções e ao uso da metáfora; ao ritmo, ao arranjo espacial; ao tipo de verso; à classificação do herói. Enfim, todos esses aspectos fornecem o itinerário do texto, desde o nascimento até a sua publicação.

**POEMA IV**

Menina urbana  
fala britânica  
– essa tua herança  
anglo-saxônica  
de onde a ganhaste?

E esse apanhado  
de línguas outras  
despercebidas  
nessa tua fala,  
tu as represaste?

Na oculta face  
(onde essa minha  
jamais pousada),  
que dons buscaste  
que eu não te dei?

Me procuraste  
e eu não te olhei?  
menina urbana:  
– a gama, o charme  
do teu discurso!

No teu cenário: o  
Cego-de-Feira  
teu protegido  
de quem eras guia  
só-de-brincar.

Era o teu tempo:  
tu, tenra flora  
de romanzeira  
que se orna, se orna:  
~~flor~~ final-de-rama  
No de repente  
a seiva, o berro  
de dois varões  
tua florescência  
emurcheceu?

O berço de ambos  
(um, logo dois)  
carinho-infante  
teu sono errante  
entonteceu?

Te arrebataram  
do teu sorrir  
sobressaltaram-  
te a gulodice,  
o acalantar?

Ninguém no mundo,  
menina urbana,  
cabe no espaço  
de outro ninguém  
é tudo **alguém**

da mesma fonte,  
da mesma dor,  
mesma ramagem,  
da mesma garra,  
mesmo caroço.

Vê: o teu corpo  
tão bem urdido,  
traço trançado,  
íntegro, fechado,  
bem repartido.

Vê: o teu cérebro  
com precisão  
retém seguro  
o suave engenho:  
teu coração.  
Concluis agora  
que em fundo amor  
pronto cuidar  
desenvolveu-se  
teu balbuciar.

Gravei teus olhos  
de amor igual:  
amor + canto  
que em vocês sete  
na lei do sangue  
marquei, ungi  
e em ti, todinha  
me resumi

– foi no teu rosto  
que eu me cumpri.

Os testemunhos autógrafos desse poema totalizam 12 textos, dos quais três pertencem à fase editorial, datados de 22/06/83; dois assinalam a fase pré-editorial, com pequenas correções; seis cópias com algumas alterações, indicando a fase de escritura e um manuscrito na folha da “Agenda”, apresentando a fase inicial, o roteiro, que detona o processo criativo.

Tendo em vista o método de trabalho na criação do texto poético empregado pela autora é possível perceber que o desenvolvimento dos poemas parte de um roteiro estabelecido, contendo informações norteadoras para a elaboração de cada texto. Essas informações são preciosas, visto que retratam o referente, através de suas qualidades morais e intelectuais, a partir das quais a poeta vai criar uma personagem, transmutando o mundo real em mundo ficcional.

Como já se observou nos outros poemas, o procedimento é idêntico. Primeiramente, a autora faz anotações das características peculiares a cada irmão, a quem dedica o poema. Todavia, a poeta sabe que o discurso cria seus próprios referentes e que estes não são seres reais, mas “objetos-do-discurso”, como afirma Koch (texto mimeo, 1998: 8) ou parafraseando Bordini (1995: 105) ao se referir às personagens de Veríssimo. Zila Mamede sabe usar o real com uma liberdade própria. Sabe que a personagem se relaciona com a realidade construída no texto, com a realidade da poesia, e não com a realidade do mundo dos homens. A poeta se utiliza dessa realidade como barro.

*O criador amassa e emprega a realidade para criar outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de força, que nada tem a ver com as ciências físicas, naturais ou sociais.(cf. Bordini; op. cit.).*

Tal transformação pode ser ratificada com Moisés (1993: 161):

*os componentes da realidade física se integram num universo específico, constituído segundo leis próprias e segundo uma verossimilhança interior; o processo metafórico que atravessa os objetos da realidade física empresta-lhes uma identidade que difere substancialmente da que possuem na origem.*

Como a maioria dos testemunhos do poema IV não são datados, para estabelecer a cronologia, tive que comparar os diversos textos por meio das intervenções autorais para saber qual versão antecede a outra. Os documentos de tal forma ordenados podem ser assim descritos:

**Ms0** – Manuscrito propriamente dito só existe esse – o rascunho-roteiro-plano, representado na folha da “Agenda”, já descrita, cuja data é 28 de janeiro de 1981, quarta-feira, mas sem datação autoral.

## QUARTA

28 JANEIRO 1981

Ivonete (línguas)

Por que esta herança  
 De voz [saxônica] <britânica>,  
 americana, anglo-saxônica  
 De onde aprendeste essa  
 arrancada em falas tantas  
     multiplicadas  
 Onde absorveste essa outra  
     face [que não a minha  
     jamaís p]  
 Onde essa minha jamais  
     pousada  
 Onde dons buscaste que  
     não te dei  
 me [que] procurastes eu não  
     te achei?

28 JANEIRO 1981

Ivonete (línguas)

Por que esta herança  
 de voz saxônica britânica,  
 americana, anglo-saxônica  
 de onde aprendeste essa  
 arrancada em falas tantas  
 multiplicadas  
 Onde absorveste essa outra  
 face que não a minha  
 jamais p  
 Onde essa minha jamais  
 pousada  
 Onde dons buscaste que  
 não te dei  
 me que procurastes eu não  
 te achei?

JANEIRO 1981

A hipótese de que a autora escrevia diretamente a máquina, seguindo o fluxo do pensamento, vai se confirmando, haja vista não terem sido encontradas, em seu arquivo, outras cópias-tentativas de escritura ou reescritura manuscritas, pelo menos, desse poema.

**Dat 1** – Datiloscrito composto por três folhas de papel tipo ofício. A primeira folha se inicia com o título em algarismos romanos IV. Centradas no meio da folha seis estrofes. A estrofe dois contém dois acréscimos manuscritos: abaixo do segundo verso, ao lado direito com uma seta, indicando o lugar de inserção há [desapercebidas] <despercebidas>; no terceiro verso, na frente, à esquerda do vocábulo **essa**, há um **n**, indicando a substituição de **essa** por **nessa**. Na quarta estrofe, o verbo **olhei** é corrigido; o terceiro verso [Ai filha minha] é substituído por <menina urbana.>. Na quinta estrofe há um item substituído [E o] <no teu>. Na sexta estrofe há alterações no terceiro verso: [de trepadeira] [trepadeira] [romã] <de romanzeira>.

A segunda folha, composta por seis estrofes, traz apenas duas alterações. No quinto verso da primeira estrofe, o acréscimo de uma interrogação; no segundo verso da terceira estrofe, a substituição de [no] por <do> **teu sorrir**.

A folha três apresenta apenas um acréscimo na terceira estrofe, quarto verso: [que vocês sete] <que **em** vocês sete>.

Esta versão é datada de 22 de junho de 1983. O poema já se encontra estruturado, semelhante à versão publicada.

**Dat 2** – Cópia carbonada igual à anterior, sem as intervenções.

**Dat 3** – Datiloscrito contendo apenas duas folhas; a parte final do poema não foi encontrada. Na primeira folha foram realizadas as transformações indicadas no Dat 1. Aqui acontece o que Duarte (1993: 86) denomina **momento 3** de intervenção (passar a limpo as correções anteriores). Existe o cancelamento do último verso da sexta estrofe, com sua substituição manuscrita e outra, datilografada [flor-de-última rama] [final] <flor final-rama>. A segunda folha não apresenta alterações.

**Dat 4** – Cópia carbonada datilografada igual à precedente, faltando-lhe a parte final do poema. A autora persegue a forma mais adequada para o verso final da sexta estrofe: [flor-de-última-rama] [final] <flor fim-de-rama> [flor-final-rama]. Na segunda folha, sexta estrofe, duas alterações se

fazem presentes: verso quarto [tua gulodice e] <te a gulodice e>; verso quinto [teu amamentar?] <o acalantar?>.

**Dat 5** – Datiloscrito. Cópia carbonada, contendo apenas a primeira parte do poema. As folhas originais não foram encontradas no arquivo. É importante registrar que o item **despercebidas** acrescentado no Dat 1, encontra-se nesta versão como prolongamento do terceiro verso da estrofe dois.

**Dat 6** – Cópia carbonada, contendo a primeira parte do poema, mas trazendo uma novidade: em vez de seis estrofes, há sete, sendo uma transposta da folha dois, componente dos datiloscritos completos. Registra apenas uma substituição no último verso da sexta estrofe: [flor-fim-de-rama] <final de rama>.

**Dat 7** – Cópia carbonada. O poema estruturado igual ao que foi publicado, exceto o último verso da sexta estrofe que continua **flor fim-de-rama**.

**Dat 8, 9 e 10** – São três versões datilográfadas, 1ª, 2ª e 3ª vias, sendo a 1ª e 2ª datadas de 22/06/83; na 1ª via (letra com a tinta da máquina) a data está rasurada; na 2ª via, a data permanece; a 3ª via, versão 10, não tem data. Essas três versões diferem da do livro publicado somente no verso final da sexta estrofe: [flor-de-última-rama] <flor final-de-rama>.

O poema é moldado pelo “eu” de um locutor, aquele que fala, que se dirige a um “tu”, a personagem criada. O locutor ocupa o lugar de um dos progenitores (pai ou mãe), o que se depreende do verso três, estrofe quatro, dos datiloscritos 1 e 2: “Ai filha minha”, posteriormente substituído por “menina urbana”. Essa percepção somente foi alcançada mediante o cotejo dos testemunhos autorais. Para essa constatação encontro respaldo em Bakhtin (1997: 110):

*O poeta cria o aspecto físico, a forma espacial do herói e do seu mundo mediante o material verbal; essa exterioridade – que internamente é carente de sentido e externamente é voltada a um conhecimento factual – é pensada e fundamentada no plano estético pelo poeta que a torna artisticamente significativa.*

A temática continua fiel durante a trajetória de elaboração do poema. Do roteiro quase tudo foi aproveitado; as idéias iniciais permaneceram apenas com algumas mudanças nos dois eixos da linguagem, primeiramente no eixo da seleção, com a finalidade de conferir ao texto os efeitos de sentido que a autora quer produzir no seu possível leitor.

As qualidades da personagem são exaltadas até mesmo nas questões retóricas; nas estrofes iniciais do poema:

.....  
 – essa tua herança  
 anglo-saxônica  
 de onde a ganhaste?

E esse apanhado  
 de línguas outras  
 despercebidas  
 nessa tua fala  
 tu as represaste?

.....  
 que dons buscaste  
 que eu não te dei?  
 .....  
 Me procuraste  
 e eu não te olhei?

Os cuidados do enunciador para preservar a imagem da heroína:

.....  
 menina urbana:  
 – a gama, o charme  
 do teu discurso!

Concluis agora  
 que em fundo amor  
 pronto cuidar  
 desenvolveu-se  
 teu balbuciar.  
 Gravei teus olhos  
 de amor igual:  
 amor + canto  
 que em vocês sete  
 na lei do sangue  
 marquei, ungi

Os ciúmes dos irmãos, nascidos inesperadamente; o receio de que seu espaço no amor dos pais fosse invadido pelos varões:

No de repente  
 a seiva, o berro  
 de dois varões  
 tua florescência  
 emurcheceu?

O berço de ambos  
 (um, logo dois)  
 carinho-infante  
 teu sono errante  
 entonteceu?

O consolo do enunciador, tentando persuadir o “tu” de que o seu medo era infundado; de que os seus direitos estavam garantidos:

Ninguém no mundo,  
 menina urbana,  
 cabe no espaço  
 de outro ninguém  
 é tudo alguém

da mesma fonte,  
 da mesma dor,  
 mesma ramagem,  
 da mesma garra,  
 mesmo caroço.

A semelhança do enunciador com a personagem:

Em ti, todinha  
 me resumi  
     – foi no teu rosto  
     que eu me cumpri.

Esses comentários que conjugam o **horizonte** do herói (visto por dentro, os sentimentos) e o **ambiente** (visto de fora) são alicerçados em Bakhtin (1997: 111), considerando a relação entre o autor e o herói:

.....  
*O tom emotivo-volitivo do autor que cria e fundamenta a exterioridade enquanto valor artístico não poderia ser diretamente coordenado ao escopo que marca, por dentro, a vida do herói sem passar pela categoria do **outro**; é apenas através dessa categoria que se torna possível fazer com que o aspecto físico seja uma forma que engloba e acaba o herói, uma forma na qual se depositou o escopo de sua vida e de seu sentido, uma forma plena e viva, e criar o homem em sua integridade como unidade de valores.*  
 .....

E esse tom emotivo-volitivo do autor na criação do herói é percebido no poema, especialmente, nas estrofes em que ZM, através do enunciador instaurado no texto, remete ao aspecto físico da personagem:

Vê: o teu corpo  
tão bem urdido  
traço trançado,  
íntegro, fechado,  
bem repartido.

Vê: o teu cérebro  
com precisão  
retém seguro  
o suave engenho:  
teu coração.

Por isso retorno a Bakhtin (1997: 110):

*A imagem externa expressa pelas palavras, quer se preste a uma representação visual (...), quer seja vivenciada no modo emotivo-volitivo, tem por função dar forma e remate... Também aqui, apenas uma posição exotópica pode garantir o valor estético à exterioridade, e a forma espacial expressa a relação do autor com o herói.*

Concluindo o estudo desse aspecto, retorno mais uma vez a Bakhtin (1997: 111) para fundamentar a posição exotópica da poeta:

.....  
*Portanto, convém salientar que o conteúdo (o que está entranhado num herói, sua vida por dentro) e a forma não podem ser fundamentados nem explicados do ponto de vista de uma única e mesma consciência, sendo somente nas fronteiras de duas consciências, nas fronteiras do corpo, que se realizam o encontro e o dom da forma artística. ....*

Nas malhas que tecem o poema, podemos ler amor, admiração pelo talento, pela generosidade de coração; consolo nos ciúmes e nas queixas; orgulho pela semelhança entre

enunciador e personagem; o que nos conduz ao enquadramento desse tipo de personagem na classificação bakhtiniana como sócio-doméstico (Bakhtin, 1997: 174-175):

*Neste segundo tipo, a história não é uma força organizadora da vida; a humanidade dos outros de que participa e na qual se situa a vida do herói é dada por um ângulo não mais histórico (a humanidade da história) e sim social (a humanidade social); é a humanidade dos vivos (dos vivos do presente) [...] numa concepção social da humanidade, o que constitui o centro dos valores são os valores sociais e, acima de tudo, familiares (“bom nome” junto aos contemporâneos, o “homem bom e honesto”, e não a fama histórica junto aos descendentes), que organizam a vida privada e familiar em seu dia a dia, em seus pormenores rotineiros, cotidianos (o comum e não o incomum). . . . . .*

Na elaboração do seu texto poético, além das relações entre autor e herói, há de se considerar os recursos de que a autora se utiliza para dar-lhe forma. Assim, sob esse aspecto, o poema é composto de 16 estrofes, contendo cinco versos, à exceção das duas últimas estrofes, com seis e quatro versos, respectivamente. Os versos são em sua maioria brancos, curtos na extensão, que conferem ao poema um ritmo ligeiro, breve, delicado, suavemente acelerado. As poucas rimas existentes são intercaladas ou emparelhadas:

Menina urbana

fala **britânica**

– essa tua herança

anglo-**saxônica**

de onde a ganhaste

.....

carinho-**infante**

teu sono **errante**

.....

de outro **ninguém**

é tudo **alguém**

.....

traço **trançado**  
 íntegro, **fechado**

Uso de anáfora:

**da mesma** fonte,  
**da mesma** dor  
**mesma** ramagem,  
**da mesma** garra  
**mesmo** caroço

As orações são em grande maioria coordenadas. Nesse poema, a pontuação é abundante para suprir a carência dos inumeráveis recursos rítmicos e melódicos da língua falada, para reconstituir aproximadamente o movimento vivo da elocução oral. Assim no poema são usados sinais pausais e sinais melódicos: a vírgula, o ponto, dois pontos, ponto de interrogação, parênteses e travessão.

Todos esses recursos utilizados no poema constróem uma realidade que é e não é, em perpétuo movimento – a organização espacial, os versos livres, rimados ou não, a pontuação, geram o ritmo e aqui vale a reflexão de Octávio Paz (1982: 77):

*Como no mito, o tempo cotidiano sofre uma transmutação no poema: deixa de ser sucessão homogênea e vazia para se converter em ritmo. Tragédia, epopéia, canção, o poema tende a repetir e recriar um instante, um fato ou conjunto de fatos que, de alguma maneira, se tornam arquetípicos. O tempo do poema é distinto do tempo cronométrico. “O que passou, passou”, dizem. Para o poeta o que passou voltará a ser, voltará a se encarnar [...]. E se reencarna de duas maneiras: no momento da criação poética, e depois, como recriação, quando o leitor revive as imagens do poeta e convoca de novo esse passado que retorna. O poema é tempo arquetípico, que se faz presente mal os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos e sua função é recriar o tempo.*

Acompanhando o percurso genético do Poema IV, tentei encontrar nexos nas instâncias da escritura, entre autor e herói, tempo e ritmo, ser e não-ser, enfim, o movimento contínuo instaurado no texto que conduz à metamorfose da realidade.

## POEMA V

O processo criativo, em Zila Mamede, pode ser analisado em dois planos entrelaçados: o histórico, em que a poeta escreve num determinado espaço, criando uma atmosfera de reminiscências e estabelecendo rotinas para disciplinar o desenvolvimento de seu trabalho; e o redacional, em que ZM compõe seus poemas, optando por etapas, desde a primeira idéia até o texto publicado. Esses planos não são estanques, visto que a elaboração dos documentos sempre ocorre numa circunstância existencial, que deixa neles seus vestígios, e que permite ou entrava o andamento textual.

No segundo plano, podem-se distinguir documentos preparatórios (como as notas na agenda), roteiros programáticos (de caráter orientador, tais como: proceder dessa ou daquela maneira – traços dividindo ou fundindo versos); esboços que são estágios redacionais, geralmente numerosos, para o estado final do poema; datiloscritos autógrafos em várias cópias; comentários auto-avaliativos em relação à escolha de determinados vocábulos ou consultas a amigos/editores, ou até mesmo desabafos quanto à dificuldade de privilegiar alguns temas, ou quanto aos momentos de bloqueios, de hesitações.

Trabalhando os documentos autógrafos de ZM, tenho a impressão de que estes me permitem uma visita, embora invasiva, à oficina da “artesã da palavra”, para descobrir as vias e os meios pelos quais cada poema se tornou o que é, distinguindo, por exemplo, o que foi primeiro e o que não foi preservado ao longo do caminho. Assim, retorno ao estágio de visita para descrever o percurso que fez o poema V até chegar ao texto definitivo, publicado:

V

O tanto amor, irmão, geriste  
no amar tão pouco, no amar tão curto.

Perdeste o fluxo de, em idade certa,  
o justo júbilo multiplicares.

Limpa os teus olhos, vê a descensão  
dos teus afetos – tua resistência.

Guarda seguros – se é que ainda podes –  
os resgatáveis bens do reinado.

Em dois pilares tu te encostaste:

– nos acrobatas da rebeldia

(os acionistas dos automóveis,  
os cosmonautas da pilantragem,  
os consumistas das moto-inventos);

– nos usuários dos video-jogos

(os vendilhões dos teus brinquedos,  
as ilusões dos vendilhões,  
as bicicletas das ilusões  
nas rodovias das mordomias).

E sobre as marcas das quantas máquinas  
ferra bem fundo esses teus herdados:

põe capacete em teus co-pilotos  
(teus dois meninos, tua terna herança),  
confere os óleos, amarra os cintos,  
regula os freios, prova, no asfalto

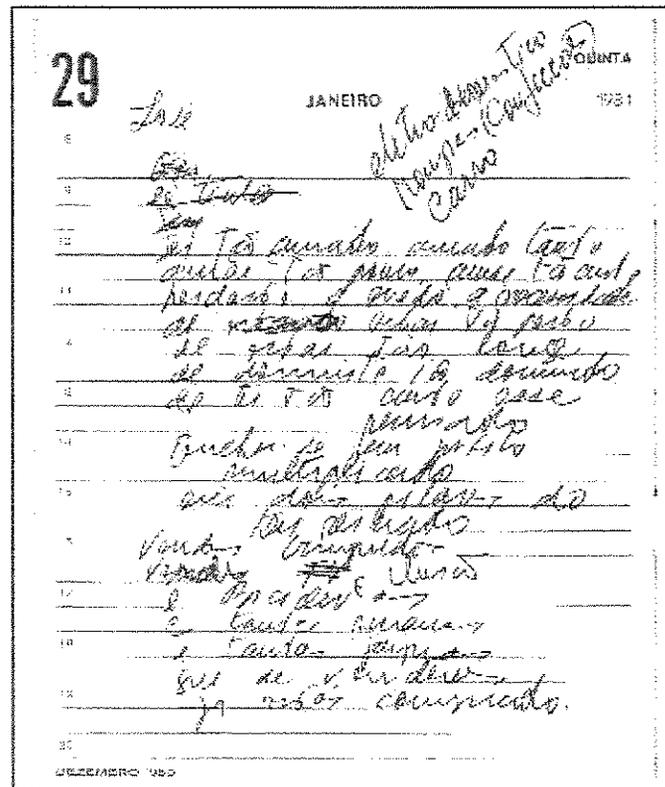
que, aos vendilhões dos teus segredos  
e aos machucões dos vendilhões,

por forças tantas de amor e espanto  
vais retomar o que cedeste.

Sobre o poema em análise, foi encontrado no arquivo da poeta farto material descrito a seguir:

**Ms0** – O primeiro testemunho dessa criação literária em processo consta da agenda, cuja data é 29 de janeiro de 1981 – Quinta, mas sem data autógrafa da elaboração. O documento traz o nome

da referência do mundo real, José e, como nos demais poemas, os lembretes a respeito da personagem que está sendo criada: (eletrodoméstico roupas (confecção) carro). Esses lembretes estão grafados na vertical, ao lado esquerdo da margem, iniciando no espaço em branco, na altura do que seria o verso 3 e indo até a margem superior. A letra é apressada, de difícil leitura, a escrita não leva em conta as normas gramaticais, por isso a transcrição é feita com a maior fidelidade possível:



José

[E qu]

[De tanto]

[Ser]

Ser tão amado, amado tanto

amar tão pouco, amar tão curto

herdaste o medo, a necessidade

de [estando] estar tão perto

de estar tão longe  
 de dormir-te tão dormido  
 de ter tão curto esse  
                   reinado  
 Encher-te de jubilo  
                   multiplicado  
 em dois pilares do  
                   teu reinado  
 Vender brinquedos  
 [vender] [TV] ilusão  
 e bicicletas  
 e tantas marcas  
 e tantas [x x il]  
 que de venderes  
 já estás comprado

**Dat 1** – O primeiro datiloscrito contido no primeiro terço de uma folha de papel officio. Acima o algarismo romano IV, anulado com x e logo em seguida o algarismo V. Aqui é válido transcrever a tentativa de passar a limpo o texto do manuscrito Ms0. São treze versos mais longos que os dos poemas anteriores, mantendo-se alguns versos e acrescentando dados novos. Ao lado direito da folha, configurando um segundo momento redacional, a poeta acrescenta a lista de características da personagem, complementando o lembrete do Ms0: “berço-de-ouro / medo de barata / bicicleta / carro / lambreta / TV / rádio / eletro-doméstico / letrinha”; dentro de um círculo; ao lado das predicções há: “enxoval / leite-eledon / ama-de-leite”. Abaixo, um comentário auto-avaliativo, datilografado: “Desenvolver (José) a idéia (ainda muito confusa)”:

Ser tão amado, amado tanto  
 e amar tão pouco, amar tão curto  
 perdeste o medo, a necessidade  
 de estar [tão] <por> perto, estar tão longe  
 de [x il] tão desdormido  
 de ter tão curto [x il] teu reinado

encher-se em júbilo multiplicado  
 em dois pilares do teu reinado  
 nos vendilhões dos teus brinquedos  
 nas ilusões dos vendilhões  
 nas bicicletas das ilusões  
 nas tantas marcas das tantas máquinas  
 em que vender tu te compraste

**Dat 2** – Este datiloscrito, grafado em uma única folha de papel rascunho, testemunha uma fase redacional de desenvolvimento, o poema tomando forma, agora com estrofes de quatro versos, mas repleto de muitas rasuras, no curso da datilografia, e acréscimos manuscritos. Em se tratando de documento em fase de criação, esse retrata um momento muito rico, visto conter inúmeras intervenções autorais.

**Dat 3** – Datiloscrito, também em uma só folha de papel rascunho. O poema continua a ser estruturado em estrofes de quatro versos; apenas a terceira estrofe contém sete versos. Tentativa de “passar a limpo” o texto anterior, mas mostrando nova fase de trabalho, no sentido de modificar o conteúdo de alguns versos. Há somente seis rasuras, no curso da datilografia.

**Dat 4** – Documento datilografado em uma folha de papel rascunho. O poema se estruturando: as cinco primeiras estrofes com dois versos; uma estrofe com apenas um verso; as três estrofes finais com quatro versos. Há, ao lado esquerdo de cada estrofe, uma chave antecedida pela numeração 1 em dez lugares; algarismos 2, duas vezes; 3 e 4, sem qualquer comentário indicativo. É outro momento rico da criação literária mamediana, com inúmeras intervenções autorais manuscritas. Aqui o eixo da seleção é altamente mobilizado nas substituições feitas nas entrelinhas, ao lado direito e esquerdo. O procedimento inédito de numeração das estrofes ao lado esquerdo repete-se em algumas substituições.

**Dat 5** – Documento datilografado em papel rascunho. Seis estrofes de quatro versos, uma com dois, e uma com verso único. Algumas rasuras no curso da datilografia.

**Dat 6** – Datiloscrito com quase o mesmo conteúdo do anterior com pequenas modificações, especialmente no que diz respeito à organização espacial.

**Dat 7** – Versão datilografada. O poema ainda em fase de organização. Sem rasuras.

**Dat 8** – Datiloscrito sem rasuras, em fase de finalização.

**Dat 9** – Versão datilografada, com organização diferente. Faz parte de uma versão completa do livro, parecendo próxima da fase de finalização, mas ainda com substituições manuscritas.

**Dat 10** – Versão carbonada, incluída na primeira versão completa do livro, mas contendo muitas intervenções autorais manuscritas.

**Dat 11** – Datiloscrito carbonado, idêntico ao dat 7.

**Dat 12** – Datiloscrito carbonado, idêntico ao dat 8, indicando a fase editorial. Sem rasuras.

A instabilidade emocional da personagem, a contradição entre “tanto amor” e “no amar tão pouco” e “no amar tão curto” se confirma na impossibilidade de “multiplicar o júbilo” e “na descensão dos teus afetos”, estabelecendo coerência ao texto. A possível ambigüidade do primeiro verso é desfeita se voltarmos ao primeiro testemunho: “Ser tão amado, amado tanto” – primeiro verso do manuscrito Ms0, elucidada que a personagem é objeto do “tanto amor” do primeiro verso da última versão. No entanto, considerando-se apenas o texto publicado, a ambigüidade permanece. Como o leitor não tem acesso à origem do texto, fica entre duas interpretações. Como é possível administrar “o tanto amor”, amando tão pouco? Além dessa inconstância na vida amorosa, gerenciando muito amor de forma volúvel, frívola, há também uma outra, na vida profissional, por isso a dúvida do locutor, que se reflete na exortação: “guarda seguros – se é que ainda podes / os resgatáveis bens do reinado”. Daí a necessidade do apoio “em dois pilares”, apesar da “rebeldia”.

O conteúdo temático do poema V se desenvolve em tom de advertência do locutor relativamente ao “tu” – personagem, instaurado na instância do discurso poético. A luta pela

sobrevivência, no comércio dos utilitários: “E sobre as marcas das quantas máquinas / **ferra** bem fundo esses teus herdados”; e a preocupação com que o locutor exorta a personagem no sentido de preservar o que já conquistou. O tom exortativo, realizado pelas sentenças imperativas, pretende chamar a atenção da personagem de que o problema agora não é mais individual, mas o compromisso com os herdeiros: “teus co-pilotos / (teus dois meninos, tua terna herança) /; a administração de sua vida, o conforto material, a necessidade de resgatar os bens para proporcionar uma vida estabilizada a si e a seus descendentes.

A coerência do texto poético em nível temático, propiciando-lhe a progressão discursiva, constrói-se com elementos textuais. Assim, por exemplo, no último verso do poema, “vais retomar o que cedeste”, há uma estratégia anafórica com antecedentes explícitos: “vê a descensão” (verso 3, segunda estrofe), ou “guarda seguros – se é que ainda podes – / os resgatáveis bens do reinado” (versos 2 e 3, terceira estrofe).

Desse modo, o trabalho do autor se consubstancia numa linguagem de alto grau metafórico, que suspende a referência da realidade factual, liberando um poder de referência de segundo plano – a referência poética. É importante ressaltar no processo metafórico que o significado de um vocábulo, expressão ou frase revela aquilo que o locutor quer dizer ao enunciá-la, sendo que este significado se afasta daquilo que a palavra, expressão ou frase realmente significa. É óbvio, como já foi explicitado, que o significado segundo é gerado a partir do significado dicionarizado, em nível de equivalência, de similitude. O que se vai buscar no texto é um sentido inédito, puramente contextual, criado pelo autor. Apenas mais um exemplo ilustrativo, nos versos finais do poema:

.....  
 confere os óleos, amarra os cintos,  
 regula os freios, prova, no asfalto  
  
 que, aos vendilhões dos teus segredos  
 e aos machucões dos vendilhões,  
  
 por forças tantas de amor e espanto  
 vais retomar o que cedeste.

Em se tratando de realidade factual: conferir os óleos, amarrar os cintos, regular os freios parece remeter para uma corrida ou viagem de automóvel ou moto (**põe capacete em teus co-pilotos**), mas é a essa realidade que o poeta se refere? E os **machucões**? Daí o leitor buscar no texto a intenção do autor ao produzir o poema. E isso só é possível levando em conta o todo do texto.

Aqui a relação entre autor e herói não é ingênua, mas de ceticismo. O locutor, agenciado pela autora, assume uma postura crítica perante o modo de agir da personagem, cujos valores são opostos aos daquele. O locutor desconfia da habilidade de superação da personagem diante dos impasses por esta criados. Por isso, mais uma vez retorno a Bakhtin (1997: 180) para apoiar a minha ilação: o autor rompe

*seu laço congênito com o herói; ... aos valores da vida do herói, ele oporá sem cessar os valores de acabamento que são transcendentais aos heróis; ele lhe assegurará o acabamento a partir do ponto de vista que se distingue por princípio daquele que o herói tinha ao viver sua vida do interior; ... tenderá a utilizar o excedente fundamental à sua visão e que falta ao herói cuja razão de ser, que lhe é transcendente, será com isso fundamentada.*

No desenvolvimento deste capítulo, tencionei confrontar as várias fases redacionais desse poema, dos primeiros autógrafos até a última edição publicada em vida pela autora. Acompanhando todo o processo de composição do poema, rastreando as modificações por ele sofridas, através da descrição das rasuras e variantes, pode-se perceber o delineamento do método de trabalho, procedimentos, escolhas que obedecem a um vivo intuito de significação da autora, a um profundo senso estético, nascido de inquietações, a uma poética de natureza neoparnasiana.

**POEMA VI**

E a tua herança, louro menino,  
caule da essência derradeirada  
do útero-concha?

Grave é o teu ritmo controvertido  
com que ensurdeces (ah! tu, maestro!)  
a mãe, o pai.

Te emaranhaste em perfumarias  
do sabonete à quinquilharia  
– transa infecunda.

Nos altiplanos brasilienses  
foste instaurar os teus roçados  
de economês.

Jogaste o jogo dos congelados,  
renegociaste teus enlatados,  
teus comestíveis.

Ficaste o errante filho, o inconstante  
no conduzir de um lar-caminhão  
– feroz desvio

de tua herança recarregada  
de aferições: que de uma embira  
teceste um reino

que desse reino fiaste um império;  
por esse império trocaste um mundo  
denso, profundo:

teu multiverso – verso e reverso:  
mulher, teus filhos, teu equilíbrio.  
Remanejaste.

tua compulsão, teu nomadismo  
e o brilho vivo da inteligência:  
a inquietação.

Ao me defrontar com o texto poético, enquanto materialidade que veicula um discurso, constituído de enunciados, encontro um sujeito autor que cria uma realidade específica frente à realidade observada, através de uma linguagem própria. O que pretendo analisar é o discurso enquanto estrutura e acontecimento. O texto enquanto enunciado, produzido por um autor que tem a intenção de executar um projeto, no processo da criação verbal. E para estudar o texto enquanto enunciado, regresso a Bakhtin (1997: 348) na condição de produtora de um texto sobre outros textos:

*O enunciado nunca é simples reflexo ou expressão de algo que lhe preexistisse, fora dele, dado e pronto. O enunciado sempre cria algo que, antes dele nunca existira, algo novo e irreproduzível, algo que está relacionado com um valor (a verdade, o bem, a beleza, etc.). Entretanto, qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenómeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão do mundo, etc.).*

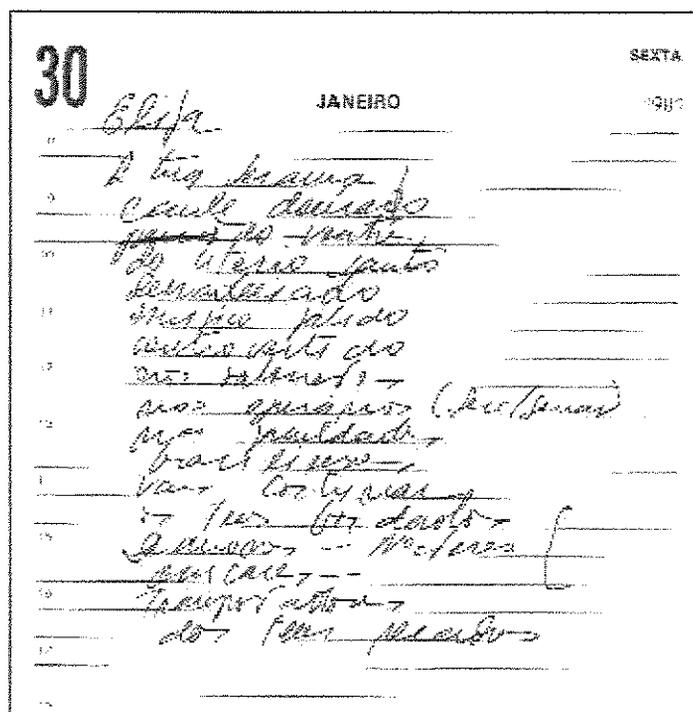
O poema VI, assumindo tal forma no livro publicado, não revela o caminho percorrido entre a sua concepção e o estágio final. Por isso, o que venho tentando fazer é não só uma análise lingüística (estudo dos recursos expressivos utilizados pela poeta, a realidade observada, a autora com sua visão de mundo, o **dado**, o pronto), mas também a análise do **criado**, porque é por meio desse **dado** que a poeta produz seu objeto – o **criado**. Para realizar o segundo intento, apóio-me novamente em Bakhtin (1997: 349):

*... Ora, a verdade é que o objeto vai edificando-se durante o processo criador, e o poeta também se cria, assim como sua visão do mundo e seus meios de expressão.*

No inventário dos testemunhos autógrafos, procuro decifrar os documentos, estabelecer uma cronologia, descrever as intervenções autorais, as fases de elaboração, as vozes no texto, o diálogo entre enunciador e enunciatário, o meu próprio diálogo com o texto, para conseguir uma compreensão relativa do processo de criação verbal mamediano.

Diante do exposto, passo a descrever os dez testemunhos do processo criativo do poema VI:

**Ms0** – Primeiro manuscrito, sem data. Apenas a data da “Agenda”: 30 de janeiro de 1981 – sexta. Aqui pode-se perceber dois fatores inseparáveis determinando a produção textual: o projeto (a intenção) e a execução desse projeto. Temos dois planos: um que pode ser visto como histórico, considerando a fase inicial na criação de um ambiente de reclusão, provocado pelo dom de recordar da poeta, que instaura um contraponto entre a referência do mundo real (Elifá) e a referência do mundo ficcional (a personagem). A transmutação do plano histórico configura o plano redacional propriamente dito, momento em que autora inicia a construção de seu herói no desenrolar do processo criador.



## Elifá

A tua herança  
 caule dourado  
 [pendão do ventre]  
 do útero santo  
 derradeirado  
 músico falido  
 controvertido  
 nos sabonetes  
 nos operários (Sesc/Senai)  
 nas faculdades  
 brasilienses  
 vais costurar  
 os teus bordados  
 Danones – Nectares  
 açucares –  
 transportadores  
 dos teus recados

**Ms1** – O embrião do poema VI começa a tomar forma em outro manuscrito autógrafo, numa folha de papel pautado. Agora a referência não traz mais o nome de batismo, mas “Outro irmão”:

[O] Outro irmão

A tua herança  
 caule dourado  
 do útero santo  
 derradeirado  
 músico falido  
 controvertido  
 [nos sabone]

[nos sabonetes] <perfumarias, quinquilharias>

[nos operários] (Sesc/Senac)

nas faculdades

brasilienses

vais costurar

teus alfarrábios

[teus congelados] <de açucarados>

[teus chocolates}

[nectares açucares}

[transportadores] <divulgadores>

dos teus roçados

Vida ambulante

aciganada

nunca instalada

tiveste[s] ate

<refrões e> [retorno aflito] <azares>

só conflitantes

e a lei [dos] <do> [instantes] <instante>

que te regeu

te retornou

às vãs raízes

sertões – países

[em sol nascer]

que dantes nascer

ficou ferrado

Ainda aqui o estágio embrionário do poema, a criação do roteiro-plano, com alguns cancelamentos e substituições.

**Ms2** – Em outra folha de papel pautado, a tentativa de reescrita do roteiro anterior. É o terceiro documento manuscrito, com letra mais legível, mas interrompido:

Outro irmão

A tua herança  
 caule dourado  
 do útero santo  
 derradeirado  
 músico falido  
 controvertido  
 nas faculdades  
 brasilienses  
 vais costurar  
 teus alfarrábios  
 no açúcar-leite  
 mel-chocolate  
 trans

**Dat 1** – O primeiro documento datilografado. O poema já não traz o nome do irmão ou qualquer outro, mas é intitulado com o algarismo romano VI. O texto se apresenta em uma folha de papel do tipo ofício (rascunho), com muitas intervenções manuscritas nas entrelinhas, ao lado direito e esquerdo. O poema vai se estruturando, se expandindo a partir do roteiro-plano. Esta versão contém dez estrofes de três versos assimétricos. Procedimento semelhante ao poema anterior (V): os versos não mais curtos, como previra a poeta.

**Ms3** – Numa folha de papel ofício, o manuscrito testemunha um terceiro momento de redação: passar a limpo as correções feitas no dat 1, mas só registra a segunda parte do poema, isto é, a partir da sexta estrofe. Contém apenas uma rasura. A grafia é mais legível.

**Dat 2** – Datiloscrito em primeira via. O poema estruturado, idêntico ao que foi publicado no livro. Apenas três rasuras, a substituição do vocábulo [egocentrismo] <brilho vivo> manuscrita, conforme sugestão do amigo.

**Dat 3** – Datiloscrito carbonado, sem data. Embora seja uma cópia idêntica ao dat 2, é necessário ressaltar o conteúdo em dois retângulos (situados ao lado direito da folha, no final) de comentários auto-avaliativos em forma de consulta a um amigo:

Não gosto da palavra egocentrismo. Por favor, sugira uma que qualifi- que uma inteligência brilhante e mal aproveitada, no sentido dele irmão.

COISA ASSIM COMO EFERVECENTE,  
BORBULHANTE, ETC., ETC, mas uma palavra moderna e jovem

O possível amigo responde à consulta, ao lado direito da folha, escrevendo em linha vertical e transversal, sem assinatura:

Clarividência  
buliçoso  
turbulência  
brilho  
brilho vivo  
brilho ativo  
jorro vivo  
trepidante

brilho = é isso que você quer. Conota inclusive a ação lisérgica das drogas, quando (sic) se tem lucidez total e se age sob clima de agitação. E é “jovem”. brilho vivo é o melhor que pude achar.

**Dat 4** – Datiloscrito em primeira via, anterior ao dat 2, com o título em algarismo romano VI rasurado e substituído por um algarismo arábico. Duas rasuras e duas substituições manuscritas. O fato de receber esta numeração (dat 4) é porque ele faz parte da primeira versão completa do livro, pronta para o editor.

**Dat 5** – Igual ao anterior, carbonado. Sem rasuras. Outra versão completa do livro. fase editorial.

**Dat 6** – Datiloscrito carbonado igual ao dat 2, sem os comentários. Faz parte da terceira versão completa do livro. Fase editorial.

Descritos os autógrafos, regresso ao texto final, com o intuito de analisar o **dado** e o **criado**. Partindo do primeiro (o dado), vou tentar verificar na interpretação (compreensão) do texto, fazendo remissão aos textos virtuais, quando necessário, a organização textual, por meio do processo de referenciação, para captar as estratégias de construção do sentido.

O texto final do poema VI se organiza como um todo coerente, em que o autor, agenciando recursos da língua e acrescentando a esses sua visão do mundo, produz um objeto à medida que o discurso se desenvolve. De tal modo que a poeta interliga conjuntos de conceitos, os chamados “modelos cognitivos”, formas de representação dos conhecimentos na memória utilizadas na interação humana, para o processamento cognitivo do texto, tendo em vista a sua compreensão. O conteúdo temático do poema envolve diversos blocos de conhecimento, para descrição das atividades das várias fases de vida da personagem, que remetem ao nascimento/infância (na primeira estrofe do poema):

E a tua herança, louro menino,  
caule da essência derradeirada  
do útero-concha?

à rebeldia, à necessidade de afirmação na adolescência (segunda estrofe):

Grave é o teu ritmo controvertido  
com que ensurdeces (ah! tu, maestro!)  
a mãe, o pai.;

à tentativa de estabilidade econômica, independência financeira, na fase de transição (estrofes três a seis):

Te emaranhaste em perfumarias  
do sabonete à quinquilharia  
– transa infecunda.

Nos altiplanos brasilienses  
foste instaurar os teus roçados  
de economês  
Jogaste o jogo dos congelados  
renegociaste teus enlatados,  
teus comestíveis.

Ficaste o errante filho, o inconstante  
no conduzir de um lar-caminhão  
– feroz desvio;

à maturidade, fase que descarta a instabilidade, a compulsão, o nomadismo, a inquietação (as quatro estrofes finais):

de tua herança recarregada  
de aferições: que de uma embira  
teceste um reino

que desse reino fiaste um império;  
por esse império trocaste um mundo  
denso, profundo:

teu multiverso – verso e reverso  
mulher, teus filhos, teu equilíbrio,  
Remanejaste

tua compulsão, teu nomadismo  
 e o brilho vivo da inteligência:  
 a inquietação.

O questionamento, feito pelo enunciador à personagem na primeira estrofe, é retórico, uma vez que ele responde no transcorrer do poema. A descrição revela uma personagem marcada pelos conflitos da adolescência (pelo privilégio de ser o último descendente e, por consequência, objeto de muito afeto; “louro menino”, nascido em “berço de ouro”); pela necessidade de “afirmação” na fase adolescente (músico falido, denunciado pelo roteiro da “Agenda” e “ritmo” ensurdecedor, na versão final); pela investida no mundo comercial, tentativa de estabelecimento de uma profissão (vendedor de objetos de tocador e contador de firmas); pela premência de emancipação financeira (na construção de um império).

O tom do poema não é súplice, nem exortativo, mas demonstra um certo orgulho do enunciatário: brilho vivo da inteligência: / a inquietação. / “A vida ambulante / aciganada” na versão do Ms1 e “o errante, o inconstante” na versão final, sabor de aventura experimentada “no conduzir de um lar-caminhão”; o mundo dos sonhos “que de uma embira / teceste um reino”. / Tudo são valores compartilhados pelo herói e pelo autor.

Para validar as conclusões dessa interpretação, faço uso de um trecho de Koch (1998, mimeo: 8):

*As expressões referenciais têm (cf. Francis, 1994: 87) uma função organizacional de extrema relevância: elas operam no nível da organização tópica, já que, ao “encapsularem e rotularem a narrativa” ou a exposição até determinado ponto, “fornecem o frame de referência para aquilo que segue”, sinalizando que o autor do texto está passando a um estágio seguinte em sua argumentação, abandonando o anterior por meio do encapsulamento em uma forma nominal. Possuem, portanto, uma função clara de mudança ou alteração (shift) de tópico ou de ligação entre tópicos; isto é, ao introduzirem mudanças ou desvios do tópico, contribuem, contudo, para manutenção da continuidade do sentido, alocando a informação nova no interior do quadro da informação dada.*

Prosseguindo a exploração da topicidade é importante enfatizar a construção de “objetos-de-discurso” por meio das descrições definidas contidas no texto em análise. E seguindo o raciocínio de Koch (1998, mimeo: 3).

*a estratégia da referenciação por descrição definida, opera, portanto, por meio da recategorização lexical de um referente textual, através de novas predicacões atributivas, ajustando o saber disponível acerca do objeto-de-discurso. Trata-se, assim, de uma operação dupla: referenciação propriamente dita e aporte de informação nova, que leva, frequentemente, a uma reinterpretação daquilo que segue ...*

assim, por exemplo, nas estrofes seis a dez, a autora (ZM) faz um jogo de remessas entre as descrições definidas, acrescentando-lhes novos predicados:

Ficaste **o errante filho, o inconstante**  
 por **esse império ...**  
 ... **teus filhos, teu equilíbrio**

**tua compulsão, teu nomadismo**  
**e o brilho novo**  
**a inquietação**

no encadeamento do seu discurso, a poeta ainda faz uso de expressões nominais indefinidas, com função anafórica, nas estrofes sete e oito, por exemplo:

.....  
 de aferições: que de **uma embira**  
 teceste **um reino**  
 que desse reino fiaste **um império**  
 por esse império trocasse **um mundo**  
 denso, profundo:

À semelhança dos outros poemas, o enunciador se dirige a um enunciatário, um tu, no início do poema, através do vocativo: “louro menino” com o intuito de atribuir-lhe algumas predicções, entre elas, a dos segundo e terceiro versos da primeira estrofe: caule da essência derradeirada / do útero-concha /, e isso me faz lembrar Bakhtin (1997: 337):

*O escritor é aquele que sabe trabalhar a língua situando-se fora da língua, é aquele que possui o dom do dizer indireto.*

E como a poeta sabe explorar esse “dom”, o faz com maestria, na feliz expressão / caule da essência derradeirada / do útero-concha / para designar a personagem que é produto da última gestação de sua mãe: último filho de uma série. Metáfora intencional, viva, inédita, “que consiste na aproximação aparentemente impossível de dois termos, por uma relação de similaridade, emergindo daí uma significação nova”. (cf. Pontes, 1990: 120). Assim, **caule**, na última versão, **caule dourado** e **pendão** no texto-roteiro, são o veículo de metáforas **in absentia**, cujo teor e a base de similaridade devem ser descobertas pelo leitor. A descoberta do sentido oculto é feita através da continuidade discursiva com as pistas fornecidas pelo texto: útero-concha. A **concha** produz pérola e o **útero** produz um ser animal, mas ambos possuem uma **essência** capaz de dar vida a outro ser. A justaposição dos dois termos fornece um efeito de sentido satisfatório na construção metafórica.

Entre os elementos discursivos, assinalam-se a pontuação e as rimas utilizadas no poema. A pontuação é farta, principalmente no que diz respeito às pausas entonacionais: vírgula, dois pontos, perênteses, travessões. Os versos de relativa extensão se intercalam com um verso mais curto. As rimas são poucas. Algumas emparelhadas (estrofes 3, 5, 8):

Te emaranhaste em **perfumarias**  
do sabonete à **quinquilharia**

Jogaste o jogo dos **congelados**,  
renegociaste teus **enlatados**,

por esse império trocaste um **mundo**  
denso, **profundo**

outras em eco (nas estrofes 6 e 9):

Ficaste o **errante** filho, o **inconstante**  
teu **multiverso** – **verso e reverso**

É possível sintetizar dizendo que no manuscrito o autor-escritor testa a eficácia da escritura, sendo freqüentemente influenciado pelo autor-leitor. E, assim como o estilo vai-se estruturando, esboça-se o funcionamento da escritura, fruto de ações conjugadas que, por meio da linguagem, unem a memória ao estilo, no seu vir-a-ser textual.

## POEMA VII

E tu, menina  
testamenteira,  
onde o plantio  
da sementeira?

Me sucedeste,  
filha, és fiel  
à tua herança  
em letra e essência?

É o teu projeto  
(brado e tropel,  
cifra e poesia)  
pétrea alquimia?

Da hereditária  
suserania  
te concedi  
sol(o), sal, grão.

Os documentos que testemunham o nascimento do poema VII, último da primeira parte do livro, são representados por uma folha da “agenda”, marcada com a data de 31 de janeiro de 1981 – sábado – e quatro folhas de papel tipo ofício (papel para rascunho). Na folha da agenda, sem data de elaboração, a primeira tentativa de fixação do poema se faz presente: todos os poemas são identificados com o nome do irmão ou com a ordem de seu nascimento; o sétimo poema contém o nome da autora e uma estrofe com oito versos sem qualquer rasura totalmente manuscrito. Das quatro folhas, duas não são datadas. A primeira folha chama a atenção por estar manuscrita, conter o poema em fase de estruturação com muitas rasuras e substituições, refletindo as inúmeras hesitações da autora. A segunda folha mostra o poema estruturado em cinco estrofes datilografadas, configurando dois momentos subsequentes de intervenção autoral: um datilografado com correções no curso da escrita e o segundo, manuscrito. A folha três, datada de 7 de abril de 1983, contém uma estrofe de nove versos datilografados, sendo o primeiro verso cancelado. A seguir, abaixo e à margem direita do papel, há três versões manuscritas. Todas com rasuras, indicando cancelamento de versos inteiros e substituições. A quarta folha traz uma única

versão manuscrita, com data de 10 de junho de 1983, com algumas intervenções no curso da escrita. O poema, estruturado com quatro estrofes apresenta-se similar ao que foi publicado.

Como se trata de um poema autobiográfico, o exame introspectivo puro e solitário é impossível, porque quanto mais a pessoa se aproxima desse extremo, mais o outro extremo, a ação do outro extremo se faz presente.

Assim, o autor da autobiografia é o outro possível que tem domínio sobre o herói, mas que não entra em conflito com ele, uma vez que o herói é solidário com o mundo dos outros, e se percebe dentro de uma coletividade – de uma família, de seu país, da cultura universal. A contemplação da vida do herói não é mais que antecipação da recordação que essa vida deixará na memória dos outros – dos seus descendentes, de sua família.

O herói e o narrador-autor são intercambiáveis, uma vez que compartilham os mesmos valores, no seio da família. Obviamente, a biografia de alguém só é por ela conhecida através do que os outros lhe contaram. O outro faz a confirmação daquilo que o herói conhece apenas fragmentariamente. Uma biografia só se torna possível e produtiva, com a condição de o herói partilhar os valores do mundo dos **outros**, desse **outro** que poderá ser o autor da personagem, caso sua posição exotópica se consolidar, apoiado sobre o mundo dos outros, do qual o herói não se separa.

Trata-se, pois de um poema autobiográfico do tipo sócio-doméstico (cf. Bakhtin, 1997:169). Pode-se, a princípio, pensar que a questão posta seja a de a poeta falar consigo mesma. Todavia, com respaldo em Bakhtin (1997: 169), na última estrofe do poema VII, vasado em segunda pessoa, percebe-se que o discurso é forjado com os valores dos ancestrais do herói a partir do termo "suserania" e esses valores refletem a posição parcialmente exotópica da autora, que lhe proporciona uma visão apenas interna do seu herói:

Da hereditaria  
 suserania  
 te concedi  
 sol (o), sal, grão.

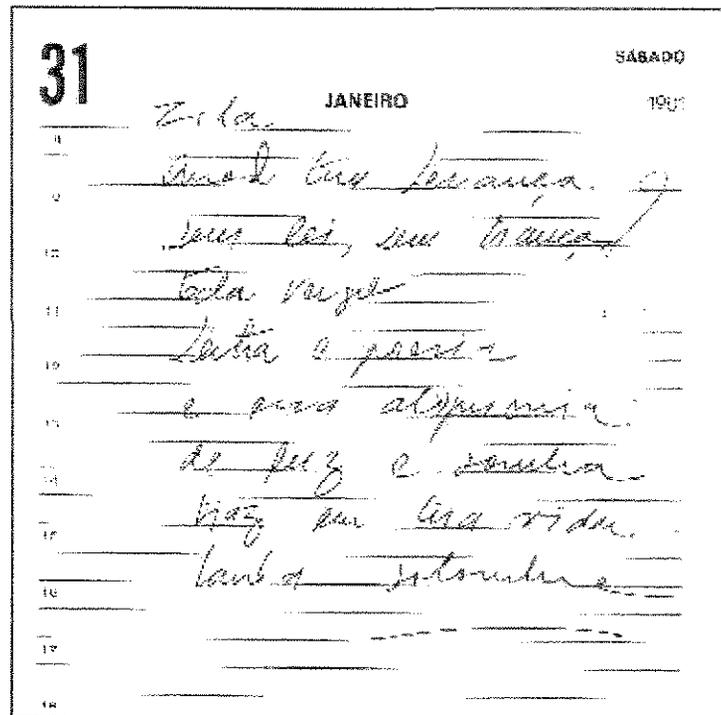
Dessa forma, o **eu** da poeta se constitui através do outro – que exerce sobre seu **eu** autoridade, cujos valores são validados por ela, a quem deu forma, a partir da “reação emotivo-volitiva do outro”. Isso porque o **eu** não tem uma imagem correspondente de sua exterioridade como um objeto entre os outros objetos no mundo; as reações que percebe e estrutura a expressividade do outro – admiração, respeito, veneração, ternura, inimizade, antipatia, ódio – estão orientadas para nossa frente e não são diretamente aplicáveis a nós próprios.

Como afirma Bakhtin (1997: 35):

*O autor deve situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vive efetivamente a sua vida; essa é a condição expressa para que ele possa completar-se até formar um todo, graças a valores que são transcendentais à sua vida, vivida internamente, e que lhe asseguram o acabamento.*

O herói, impossibilitado de se perceber em sua exterioridade global, tem como alternativa referendar os valores que lhe são atribuídos pelo autor-contemplador. Somente nessa posição exotópica é possível ter uma visão efetiva do todo do herói. Como o herói não consegue representar-se por inteiro, precisa do **outro** para marcar sua representação com autoridade, uma vez que o **eu** pode apenas ver aquilo que está a sua frente, mas não o que se situa por trás dele, em seu redor, seu ambiente. O **eu** só tem uma visão completa do **outro**.

De onde se segue que o primeiro esboço documentado do poema VII, encontrado na folha da “agenda” (já descrita), retrata a impossibilidade dessa representação completa, o que vai se concretizar quando a poeta sai de si e é vista pelo **outro**.



Vejamos como isso acontece:

### Poema VII

Zila

Qual tua herança  
 sem lei, sem trança?  
 toda vergel  
 Letra e poesia  
 e essa alquimia  
 de luz e sombra  
 traz em tua vida  
 tanta solombra.

Aqui o poema é identificado com o nome da poeta (Zila), o que traduz a certeza de que o homem-autor tenta representar-se com o discurso que ouvira do **outro** – os ascendentes, os contemporâneos – mas isso pressupõe uma posição de valores fora dela e por ela autorizada, sem

transformá-la no **duplo**. A poeta, enquanto **eu**, não se aloja por inteiro em qualquer contexto exterior capaz de contê-la e de representá-la. Faltam-lhe não só os meios de uma percepção efetiva, mas também as noções que permitiriam construir um horizonte onde ela possa figurar por inteiro, sem resíduo, de maneira totalmente circunscrita.

Essa percepção efetiva só será alcançada quando o homem-autor sair de si mesmo e ocupar a posição externa do **outro**. Isso se dá satisfatoriamente na medida em que o homem-autor se transforma no autor-contemplador e criador do seu herói. Essa transformação é percebida nitidamente, uma vez que não há o retorno para dentro de si; o autor consegue ocupar uma posição exotópica, criando seu herói, através de uma visão completa do ser humano a ocupar um tempo e um espaço no mundo entre os outros homens.

O poema VII se inicia com um questionamento retórico sobre o destino do herói:

qual tua herança  
sem lei, sem trança?

dando a entender o sentimento de liberdade que tem a personagem de interferir na própria história. Em vez de casamento, de reprodução da espécie, em seu jardim “toda vergel” não há lugar para “o plantio da sementeira”, isto é, da semente genealógica. A semente plasmada se configura em “letra e poesia” gerada por “essa alquimia de luz e sombra”. O poema se mantém fiel ao ato de concepção, visto que, nas próprias intervenções autorais, prossegue em sua temática, na insistência de uma cobrança daquilo que se esperava do herói: “o plantio da sementeira”.

E tu, menina  
testamenteira:  
onde o plantio  
da sementeira?

Me sucedeste,  
filha, és fiel  
à tua herança  
em lei e essência?

No entanto, “o plantio” toma outra direção:

É teu projeto  
 (brado e tropel,  
 cifra e poesia)  
 pétrea alquimia?

O “brado” representando a resistência ao cumprimento da tradição, traduz o grito para tornar-se notável; “tropel”, o ruído, a desordem, a confusão causados pela reviravolta do herói que realiza “cifra e poesia”, isto é, a escrita enigmática, a poesia, produzida pela insensível química medieval que busca a pedra filosofal, que transforma metais em ouro.

A cobrança se faz legítima através do suserano que confere ao herói os meios necessários à sobrevivência:

Da hereditária  
 Suserania  
 te concedi  
 sol(o), sal, grão.

Dáí o poema VII poder ser encaixado no tipo biográfico sócio-doméstico de Bakhtin (1997: 177-178):

*Quando o autor cria o herói e sua vida, é guiado pelos valores em que o herói se inspira nesta vida; o autor, por princípio, não sabe mais que o herói e não dispõe de elementos excedentes e transcendentais para a criação que o próprio herói não possui para sua vida; em sua criação, somente continua o que é iniciado através da vida do herói. Não há oposição fundamental entre o ponto de vista estético e o ponto de vista a partir do qual a vida do herói é percebida: a biografia é sincrética. Tudo o que o autor vê em seu herói e quer para ele é o que este vê e quer em si mesmo e para si mesmo em sua vida.*

*Na biografia, o autor é ingênuo, aparenta-se com o herói: podem inverter seus respectivos lugares (daí a possibilidade de uma coincidência de pessoas na vida, isto é, da biografia). O autor, claro, como elemento constitutivo da obra de arte, jamais coincide com o herói: eles são dois, sem entrar todavia numa relação de oposição, já que o contexto de seus respectivos valores é da mesma natureza; o portador da unidade da vida – o herói – e o portador da unidade da forma – o autor – pertencem ambos a um mesmo mundo de valores.*

Apesar de haver no poema VII uma cobrança do **outro** possível – o autor – relativamente ao cumprimento da tradição, como já foi examinado, há também a admiração, o orgulho por ter o herói se notabilizado ao desviar seu caminho: em vez de casar-se e se reproduzir em filhos, reproduz o talento da família, enveredando pelo caminho da poesia. Do que se segue que autor e herói compartilham do mesmo mundo de valores – o mundo intelectual que significa sucesso, trabalho digno, notoriedade, privilégios, prestígio, reconhecimento, respeito, vida honrada de pessoa de bem.

O poema VII fecha a primeira parte do livro “A Herança” que tematiza os laços consangüíneos - “O Sangue”. O texto é, numa de suas possíveis leituras, a tematização do próprio processo da arte de poetar de Zila Mamede. Aqui, a própria autora se entremostra como artesã de palavras, de sintagmas e paradigmas; hesita, refaz, risca, acrescenta, cria vocábulos e estruturas sintáticas, cruza os fios discursivos, suspende seu trabalho, para depois retomá-lo. No mesmo texto ou em qualquer outro texto, há sempre a idéia de trabalho, pois todos os seus textos são virtualmente um outro texto, um possível, dentro da “cadeia infinita”. Em todos encontraremos sempre a imagem reduplicada da autora que cuidadosamente trabalha e aperfeiçoa a sua matéria-prima, transformando a vida em poesia.

## A HERANÇA – PARTE 2. O AFETO

O arquivo de Zila Mamede guarda considerável quantidade de material para quem estiver disposto a estudar sua criatividade literária em processo. A poeta deixou inúmeros testemunhos sobre a criação de todos os seus poemas, tanto em entrevistas publicadas na imprensa local e em outras cidades brasileiras, anotações de cunho pessoal, ou recortes de jornais que tratam de suas potencialidades e seus recursos compositivos, quanto de comentários apreciativos de poetas e amigos, muitas vezes utilizados por ZM para compor as “orelhas” de suas obras. Em todos os esboços de sua obra poética, nos textos virtuais se imprime sua marca criativa por meio de notas, lembretes, advertências, substituições, acréscimos e cancelamentos, revisões, correções e avaliações no transcorrer do ato criador.

A parte dois do livro “A Herança” é composta de seis poemas dedicados aos amigos da poeta: João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Oswaldo Lamartine – poetas com quem ZM manteve contatos permanentes, através de visitas e correspondências e de quem recebeu influências e conselhos; João Bento (o sacristão) e Chico Doido – figuras folclóricas da convivência da poeta em sua infância na terra natal; e Hermelinda (tia da autora) com quem compartilhava os mesmos valores sociais.

Os testemunhos autógrafos dessa segunda parte, em sua fase de elaboração, incluem o percurso da obra, desde a primeira idéia até o texto definitivado (esboços que configuram estágios redacionais – numerosos para o mesmo poema; manuscritos, autógrafos datilografados, com refação manuscrita e comentários auto-avaliativos; consultas a amigos e editores, provas tipográficas). O resultado do estudo genético da obra, a análise dos documentos em ordem cronológica desde seu nascedouro, servem para relativizar a noção de acabamento, de fechamento da obra e desmistificar a idéia de inspiração como sopro divino, capaz de jorrar o texto pronto em um único instante. Pela análise descritiva da primeira parte, vimos que o texto finalizado de cada poema resulta de um trabalho contínuo, gradativo, executado por etapas, como num ritual, o texto evoluindo, cujo acabamento jamais tem a chancela de definitivo.

Dessa forma, torna-se possível o cotejo dessas informações sobre o processo criador e as evidências que seus originais oferecem ao pesquisador:

o poema intitulado João Cabral de Melo Neto (pp. 29-30) resulta de um trabalho que soma quatorze textos em progresso, mais três em fase editorial. Os textos sofrem transformações a

começar do título: [Retrato] [<Reportagem> <sobre João Cabral de Melo Neto>], [<Retrato de Artista>] [<Retrato de João Cabral de Melo Neto>]. Dessas dezessete versões, quatro são manuscritas, indicando a fase inicial e as restantes, datilografadas com intervenções manuscritas; o poema Carlos Drummond de Andrade: Oitent’anos, publicado nas páginas 31 e 32 do livro, também recebe vários títulos: [Enxoval de noiva] (4 vezes), [Os Noivos] (11 vezes); desses, três têm a dedicatória; “em homenagem a Carlos Drummond de Andrade nos seus 80 anos”; finalmente, o título publicado. Os textos somam 22 versões. Em uma das versões da fase editorial se inscreve um comentário da poeta, pedindo esclarecimento sobre uma correção feita em um vocábulo – primeiro verso da terceira estrofe:

não ficou muito claro para mim, o motivo para usar “em que”, pe-la forma – em quê? –

Do poema Oswaldo Lamartine (pp. 33-34) foram encontradas apenas cinco versões, as da fase editorial. Não foi possível resgatar os primeiros esboços. Entretanto, há um comentário auto-avaliativo da poeta, digno de ser transcrito, haja vista que expressa as “tormentas verbais” do ato de criação literária:

Oswaldo está em Natal, de férias. Ele me ajudou a resolver os versos finais cuja proposta não me convencia. Agora eu consegui misturar, de verdade o fazendeiro-vaqueiro-rico com o tipógrafo, rato-de-sebo, bibliófilo aprendiz

Do poema João Bento (pp. 35-37) se encontram disponíveis dez versões em processo e três, da fase editorial.

Chico Doido (poema publicado nas páginas 38-39) conta quatorze versões, das quais onze são da fase de elaboração e três, da fase editorial. Há vários apêndices explicativos ou apreciativos sobre o processo de elaboração:

Piúba = ponta de cigarro usado, guimba, bagana, toco, resto

milmuito não seria mais bonito?  
mais novo?

você sabe que **luto** quer dizer unhas cheias de sujo, de terra, etc., de mãos descuidadas

É de uso comum, por estas bandas, dizer-se: puxa, minhas unhas estão de luto.

Nesse verso eu queria dizer: Toda alma um passarinho: mas fica de pé quebrado: quem sabe se eu dissesse, EM TODA A ALMA UM PASSARINHO? Não acho que exprime o que quero dizer

“cruzado”, tendo aqui dupla função de moeda e de seguidor de Roldão/ Frei Damião, Padim Ciço, precisa ser entre aspas ou grifado ou na-da?

Hermelinda no Espelho (p. 40). Os testemunhos perfazem o total de dezenove versões; dezesseis pertencem às primeiras fases e três, à fase editorial. Somente tendo acesso aos documentos preparatórios do poema, pode-se saber a quem o poema se refere, ou melhor, qual a origem da referência no mundo real – ponto de partida para a reflexão aí contida:

considerando o que eu não devia colocar Zila no espelho, acho que vou tirar o Tia e deixar apenas Hermelinda no espelho, para não fazer xxx ligação de sangue nesta parte do afeto, que acha?

Parece dispensável analisar o processo de construção da segunda parte do livro “A Herança”, visto que pelo número de versões encontradas no arquivo pode-se concluir pelos procedimentos empregados pela autora. Por esta razão, optei pelos comentários avaliativos e pelas consultas feitas a amigos, para chamar a atenção sobre um dos aspectos mais atraentes da produção literária de Zila Mamede: a perquirição metalinguística. Esta não se reflete na superfície textual do poema editado, mas, considerando a sua historicidade, nos seus meandros e no incessante diálogo que um texto estabelece com outros textos(as respostas dos amigos); cada texto com sua versão subsequente; cada texto com a autora enquanto leitora de seu próprio texto.

Evidentemente, todos os textos da obra mamediana, pela possibilidade inerente de contínua metamorfose, podem ser considerados essencialmente epilinguísticos. Acrescente-se como singularidade o fato de, sendo os últimos publicados em vida, configurarem o fechamento de uma carreira de cinquenta anos de atividade ininterrupta, documentando, dessa maneira, a sua evolução e amadurecimento estilístico e temático.

## A IMPORTÂNCIA DA CRIAÇÃO LEXICAL EM “A HERANÇA”

Tentando romper com a tradição das teses, procurei não distribuir a presente em capítulos, como já mencionei anteriormente, mas terminei segmentando-a com os títulos dos poemas, em face da especificidade do corpus.

Por isso, não poderia finalizar a análise, sem me reportar à criação lexical que permeia toda a obra mamediana.

Embora os neologismos devessem estar inseridos no estudo da linguagem constituída na obra, por exemplo, na criação das metáforas, optei por trabalhar em separado, tendo em vista sua riqueza inventiva. Por outro lado, a seleção de alguns itens, que servem de amostra, poderia causar grande dispersão, se analisada juntamente com outros aspectos, não evidenciando a relevância de seu caráter inovador.

*Ao construir o seu texto, o autor faz <<designações>> – ou <<conceitos>> – que forma acerca dos <<realia>> (os objetos do <<mundo real>>) e a <<gramática>> da língua que utiliza. Em nenhuma destas complicadas operações o autor é completamente livre: ao <<conceptualizar>>, enquadra-se numa dada história cultural e pessoal, que lhe condiciona o modo de <<representar>>; ao <<designar>>, tem que adaptar as suas <<representações>> à gramática e ao vocabulário da língua, que lhe limita as possibilidades de actuação, uma vez que o sistema lingüístico é finito, e toda e qualquer língua natural apresenta uma desmontagem lexical dos <<realia>>, que lhe é própria, isto é, tem uma <<ideologia>> específica. (Duarte, 1992: 69).*

A essa concepção estrutural, fechada, de Duarte seria necessário contrapor outros pontos de vistas defendidos alhures e assumidos também ao longo do meu trabalho. Isto porque me parece que o ponto de vista de Duarte remete à noção de formação discursiva de que fala Maingueneau (1989: 22) que define “o que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada em uma conjuntura determinada. Por isso, a assunção da linguagem como “atividade constitutiva” me leva a discordar de Duarte em relação ao conceito de liberdade do usuário da língua, tendo como respaldo as considerações tecidas por Franchi (1992: 25):

*Certamente a linguagem se utiliza como instrumento de comunicação, certamente comunicamos por ela aos outros, nossas experiências, estabelecemos por ela, com os outros, laços 'contratuais' por que interagimos e nos compreendemos, influenciemos os outros com nossas opções relativas ao modo peculiar de ver e sentir o mundo, com decisões conseqüentes sobre o modo de atuar nele. Mas, se queremos imaginar esse comportamento como uma 'ação' livre e ativa e criadora, susceptível de pelo menos renovar-se ultrapassando as convenções e as heranças, processo em crise de quem é agente e não mero receptáculo da cultura, temos então que aprendê-la nessa relação instável de interioridade e exterioridade, de diálogo e solilóquio: antes de ser para comunicação, a linguagem é para elaboração; e antes de ser mensagem, a linguagem é construção de pensamento; e antes de ser veículo de sentimentos, idéias, emoções, aspirações, a linguagem é um processo criador em que organizamos e informamos as nossas experiências.*

Citando e comentando excertos de Franchi, Lahud e Osakabe, Possenti (1988: 68), com cuja posição compartilho, assim se posiciona:

*É porque há atividade lingüística contínua que uma língua revela, num corte sincrónico, uma estrutura inacabada, por um lado. Mas, mais fundamental nessa concepção é a idéia de que a língua se dispensa de ser estruturada, codificada, porque ela é destinada à utilização por locutores em contextos determinados.*

Baseado nesses e em outros autores, Possenti (1988: 68-69) conclui por uma indeterminação sintática e semântica da língua, mas adverte que:

*Admitir a indeterminação não significa, no entanto, invocar a impossibilidade de dizer-se o que se quer com precisão.*

.....  
*É que os falantes trabalham continuamente a relação entre a língua e os mais diversos sistemas de referências existentes, aumentando a potencialidade significativa dos recursos expressivos, ao mesmo tempo que, se necessário, estes também são ampliados ou modificados.*

Ao contrapor pontos de vistas diferentes formados através de postos de observações divergentes, tenho como objetivo mostrar que essa atividade ininterrupta e sempre inacabada do falante em relação à língua e aos sistemas referenciais permite absorver teorias sintáticas e semânticas, mais condizentes com os dados empíricos que pretendo analisar agora: os neologismos.

Antes de analisar os neologismos criados por Zila Mamede na produção de seu texto poético, é preciso operacionalizar o conceito e, por isso, vou usar a conceitualização que Carvalho (1987: 8) faz desse termo:

*A língua, espelho da cultura, reflete uma busca frenética de novidade, evoluindo rapidamente introduzindo novos termos, logo aceitos. São eles os neologismos, termo que significa nova palavra, composto híbrido do latim *neo* (novo) e do grego *logos* (palavra). Estão os neologismos ligados a todas as inovações nos diversos ramos da atividade humana, seja arte, técnica, ciência, política ou economia.*

Complementando as informações anteriores, Alves (1990: 5) explica o modo de formação dessas novas palavras:

*O neologismo pode ser formado por mecanismos oriundos da própria língua, os processos autóctones, ou por itens léxicos provenientes de outros sistemas lingüísticos.*

Dentre os mecanismos formadores de neologismos, interessam aqui os que indicam a inovação na forma, os neologismos formais e os que revelam inovação no significado, os neologismos conceituais. Isto porque, além de testemunhar a criatividade e a imaginação fértil do falante, os neologismos surgem também como resultado de uma necessidade de expressão pessoal e revelam um modo original de ver e sentir as coisas do mundo circundante. Acrescente-se a isso que esses tipos de inovação dizem respeito ao modo de enunciar que supera a língua parcialmente estruturada e coerente com a concepção de língua assumida neste trabalho.

Em virtude da inexistência de registros sobre os neologismos em relação ao português brasileiro contemporâneo, que facilitaríamos a verificação de ocorrências de vocábulos novos, considerarei como neológicos as unidades não contidas no Pequeno Dicionário Brasileiro da

Língua Portuguesa Ilustrado, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S. A.: 11ª edição, 20ª tiragem, sem data.

Os itens lexicais neológicos estudados estão todos contextualizados e seguidos de suas referências: nome do poema, verso e página, assim simbolizados: Poema = Po, verso = v. e página = p..

Seguindo a esteira de Alves (1990: 10) começarei com os neologismos sintáticos que

*supõem a combinação de elementos já existentes no sistema lingüístico português.*

*Classificados em derivados, compostos, compostos sintagmáticos e compostos por siglas ou acronímicos, são denominados sintáticos porque a combinação de seus membros constituintes não está circunscrita exclusivamente ao âmbito lexical (junção de um afixo a uma base), mas concerne também ao nível frástico: o acréscimo de prefixos e sufixos pode alterar a classe gramatical da palavra-base; a composição tem caráter coordenativo e subordinativo; os integrantes da composição sintagmática e acronímica constituem componentes frásticos com valor de uma unidade lexical.*

### Neologismos formados por derivação prefixal

Serão considerados como prefixos as partículas independentes ou não-independentes que, antepostas a uma palavra-base, atribuem-lhe uma idéia acessória e manifestam-se de maneira recorrente, como o faz Alves (1990: 10).

Muito fecundo contemporaneamente, o prefixo **des-** junta-se a bases de natureza verbal (1) e (2) e substantival (3) e denota, sobretudo, o valor de “ação contrária” à base a que se associa:

(1) **desperdi** nada (Po II, v. 57, p. 14)

(2) . . . a quem te **desama** (Po I, v. 41, p. 10)

(3) e no seu ciclo, o **desespanto** (Po João Bento, v. 26, p. 36).

Usado com frequência, o prefixo BI (o mesmo que **bis**) indica a duplicação ou repetição do significado constante da base (4):

(4) juntando as tantas bi-tributações? (Po I, v. 12, p. 9).

Denotando “quantidade”, “diversidade”, o prefixo **multi** antepõe-se a bases nominais (5):

(5) teu multiverso – verso e reverso: (Po VI, v. 25, p. 25)

A função significativa de “exagero”, de “excesso”, de “intensidade” é expressa em bases lexicais constituídas com **mil** (6, 7, 8 e 9):

(6) **milvivi** tudo (Po II, v. 56, p. 14)

(7) **mildesconjuras** a quem te desama (Po I, v. 41, p. 10)

(8) Relíquia **mil** muito amada (Po Chico Doido, v. 28, p. 39)

(9) **mil-mil**povoaste (Po III, v. 63, p. 17)

### Neologismos formados por derivação sufixal

Consoante com Alves (1990: 29), através da derivação sufixal, “*o sufixo, elemento de caráter não-autônomo e recorrente, atribui à palavra-base a que se associa uma idéia acessória e, com frequência, altera-lhe a classe gramatical*”.

A ação verbal revelada pela constituição de neologismo se revela através do sufixo –**izar**, acrescido a bases adjetivais, (10), (11) e (12):

(10) **alegrizaste** (Po II, v. 23, p. 13)

(11) te **infelizaste** (Po II, v. 40, p. 13)

(12) **calvarizado** (Po II, v. 13, p. 12)

O sufixo –**ado** associado a bases verbais de 1ª conjugação, ou adjetivais é formador de adjetivos (13, 14 e 15):

(13) **calvarizado** (Po II, v. 13, p. 12)

(14) **sertanejado** (Po II, v. 66, p. 17)

(15) **derradeirada** (Po IV, v. 2, p. 24)

O sufixo **–ção** associa-se a bases adjetivais e forma substantivos, como em (16):

(16) nas traquinações (Po I, v. 23, p. 9)

O significado de “modo” ou “estado” lexicaliza-se por meio do sufixo **–idade** (17) e **mente** (18), acrescentados a bases adjetivais:

(17) da clar(a) idade (Po II, v. 76, p. 14)

(18) da alegre (mente) (Po II, v. 77, p. 14)

Os verbos derivados com o sufixo **–ar** denotam “a prática de uma ação relativa à base que lhes deu origem” (cf. Alves, 1990: 34), exemplo (19):

(19) engenheiraste (Po II, v. 23, p. 13)

O sufixo **–ês**, geralmente formador de adjetivos genéticos, como em português, inglês, francês, tem seu uso expandido a outras áreas de conhecimento, exemplo (20):

(20) de **economês** (Po VI, v. 12, p. 24)

### Mudança de classe gramatical

A função do advérbio **tão** = tanto é modificar somente adjetivos e advérbios, mas ZM usa o advérbio **tão**, modificando substantivos em (21) e (22):

(21) –era **tão noite!** (Po II, v. 71, p. 14)

(22) unhas de luto **tão** garras (Po Chico Doido, v. 32, p. 39)

querendo dizer no verso 71 que era alta noite, ou que a noite estava avançada ou, no verso 32, que as unhas eram muito afiadas.

### Neologismos formados por composição

A esse respeito Alves (1990: 41) assume que

*O processo da composição implica a justaposição de bases autônomas ou não-autônomas. A unidade léxica composta, que funciona morfológica e semanticamente como um único elemento, não costuma manifestar formas recorrentes, o que a distingue da unidade constituída por derivação.*

E como os elementos neológicos que desejo analisar são concernentes com a composição chamada por Alves de subordinativa, assumo com ela que

*A relação subordinativa revela-se entre dois substantivos, em que o primeiro exerce o papel de determinado e o segundo, de determinante. Em outras palavras, a base determinada constitui um elemento genérico, ao qual o determinante acresce uma especificação, característica da classe adjetival.*

Alguns exemplos como em:

- (23) por quem não é teu sangue: a pedra-mó (Po I, v. 46, p. 10)
- (24) libera o choro-espanto, o esbravejo (Po I, v. 43, p. 10)
- (25) dá cambalhotas, lota a gigovia (Po I, v. 57, p. 10)
- (26) chama-canção (Po II, v. 16, p. 12)
- (27) céu terramente (Po II, v. 35, p. 13)
- (28) carinho-infante (Po IV, v. 38, p. 19)
- (29) amor + canto (Po IV, v. 73, p. 20)
- (30) os consumistas das moto-inventos (Po V, v. 13, p. 22)
- (31) – nos usuários dos vídeo-jogos (Po V, v. 14, p. 22)
- (32) do útero-concha? (Po VI, v. 3, p. 24)
- (33) no conduzir de um lar-caminhão (Po VI, v. 17, p. 24)
- (34) protegia o Cristo-Corpo (Po João Bento, v. 10, p. 35)

A justaposição subordinativa entre substantivos ligados por intermédio de uma preposição se exemplifica com:

- (35) mel-de-esperança (Po III, v. 31, p. 16)
- (36) bem-de-raiz (Po III, v. 68, p. 17)
- (37) flor final-de-rama (Po IV, v. 30, p. 19)

### **Neologismos semânticos**

Ocorrem neologismos semânticos quando não há qualquer mudança formal em unidades léxicas já existentes, por meio de processos estilísticos da metáfora, como nos verbos em (38), (39) e (40):

- (38) **dançar** a vida (Po II, v. 52, p. 13)
- (39) **teceste** um reino (Po VI, v. 21, p. 24)
- (40) que desse reino **fiaste** um império (Po VI, v. 22, p. 25)

O estudo da neologia lexical no livro “A Herança” de Zila Mamede me permitiu verificar sua contribuição na literatura brasileira. Numa perspectiva lingüística (a formação de novas palavras, de metáforas intencionais); do ponto de vista extralingüístico, cultural, revela seu crescimento no fazer poético, fruto do ambiente intelectual em que ela viveu. Quando ela aconselhava aos principiantes da arte de poetar: “leiam os clássicos” é porque compreendia que somente as raízes greco-latinas poderiam subsidiar seu “artesanato da palavra”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei este trabalho com o propósito de estudar o processo de criação verbal de “A Herança”, livro de poemas, de autoria de Zila Mamede.

A escritura de “A Herança” envolveu uma série de notas, esboços e rascunhos, os quais, juntamente com os originais, compõem o prototexto da obra. São documentos que permitiram reconstruir os antecedentes do texto considerado pronto pela autora, os quais, organizados pela analista, possibilitaram o acompanhamento do processo genético do livro. Composto de 169 documentos, esse prototexto engloba 404 fôlios, uma agenda de notas e um volume da obra publicada.

A obra aqui analisada se constitui de duas partes fundamentais, os subtítulos 1. O Sangue e 2. O Afeto. Na primeira parte, a autora dedica os poemas ao pai e aos irmãos, como era de seu desejo, expresso numa folha da agenda, já mencionada. Na segunda parte, os poemas são dedicados aos amigos. Este livro de poemas funciona como um coroamento da obra da poeta norte-riograndense, não só por ser sua última criação literária, mas também por refletir o amadurecimento estilístico e temático de Zila Mamede.

A pesquisa genética de “A Herança”, perseguindo os traços deixados pela autora, afastou a obra da concepção romântica da criação, pois desvendou o processo de escritura que envolveu pesquisas, rasuras, acréscimos, supressões e comentários auto-apreciativos. Os poemas não foram vistos como fruto de um momento de inspiração absoluta, mas passou a ser considerado como resultado de um trabalho árduo e progressivo, realizado por etapas.

O estudo genético teve como instrumentalização teórica as teses de Bakhtin, Authier-Revuz, Franchi, Possenti, Geraldi e Osakabe sobre a linguagem; a relação autor/herói/ouvinte/leitor, ou questões de estilo encontraram respaldo em autores ligados à estética e à literatura; finalmente, o texto em seu estado nascedouro foi analisado por meio de conceitos da genética textual ou da crítica genética.

Considerando o fato de que a genética textual, até agora desenvolvida, não se assessorou de teorias sobre a linguagem, que a desenvolvessem em sua natureza axiológica, valer-me dos pressupostos teóricos da lingüística, da filosofia da linguagem e da literatura pode implicar uma nova visada dos estudos da gênese do texto poético.

Na análise empreendida, procurei mostrar que a concepção de “língua como atividade constitutiva” pôde ser vislumbrada no texto poético mamediano, em virtude dos procedimentos utilizados pela autora, no que diz respeito às operações que ela faz **com e sobre** a língua - escritura/leitura/reescritura/criação lexical.

Também procurei mostrar que a escolha do conteúdo e da forma, procedendo de um único e mesmo ato, constitui a posição axiológica fundamental da poeta e pela qual se exprime uma única e mesma avaliação social; que o conteúdo determina a posição axiológica ocupada pelo evento representado e por seu portador, o herói, considerado na sua correlação com a posição da criadora e do receptor.

Acompanhando o percurso genético dos poemas da parte I. de “A Herança”, tentei encontrar nexos nas instâncias da escritura/reescritura entre autor e herói, tempo e ritmo, ser e não-ser, enfim, o movimento contínuo instaurado no texto que conduz à metamorfose da realidade.

No inventário dos testemunhos autógrafos, procurei decifrar os documentos, estabelecer uma cronologia, descrever as intervenções autorais, as fases de elaboração, as vozes no texto, o diálogo entre enunciador e enunciatário, o meu próprio diálogo com o texto, para conseguir uma compreensão relativa do processo de criação verbal mamediano.

Assim, no poema de abertura procurei descrever os momentos e níveis genéticos; no poema II, enfatizei o discurso interior; no poema I, estudei as fases do processo de criação verbal, consubstanciadas nas categorias: rejeição, substituição, reaproveitamento; no poema III, o arranjo espacial e as metáforas foram salientados; nos poemas V e VI, a relevância foi dada à construção de “objetos-de-discurso” - a referência; em todos os poemas, a posição exotópica da autora foi enfatizada e os heróis foram classificados como pertencentes ao tipo sócio-doméstico bakhtiniano. Enfim, no capítulo “A importância da criação lexical em “A Herança””, pude verificar a força criadora da linguagem, ou melhor, a linguagem como atividade constitutiva, no dizer de Franchi (op. cit).

Se este trabalho oferecer qualquer contribuição no desvelamento do processo de criação verbal, ainda que pouco expressiva, posso considerar minha tarefa cumprida e achar que valeu o esforço de sua realização.

**BIBLIOGRAFIA**

ALVES, I. M. (1990) Neologismo criação lexical. São Paulo: Editora Ática - Série Princípios.

AUTHIER-REVUZ, J. (1990) Heterogeneidade (s) enunciativas (s). Tradução Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi: In: Cadernos de Estudos Lingüísticos, nº 19. Campinas: São Paulo, 25 - 42.

BAKHTIN, M. M. (1985) Estética de la creacion verbal. México: Siglo veintiuno editores, s a de CV.

\_\_\_\_\_. (1993) Questões de literatura e de estética - a teoria do romance. São Paulo, HUCITEC. Editora UNESP.

\_\_\_\_\_. (1997) Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes.

BENVENISTE, E. (1989) Problemas de lingüística geral II; Tradução Eduardo Guimrães et al.; Campinas, SP: Pontes.

BIASI, P. M. de. (1990) “La critique génétique”. In: Introduction aux méthodes critiques pour l’analyses littéraire. Paris: Dunod, 05 - 40.

BORDINI, M. G. (1995) Criação Literária em Érico Veríssimo - Porto Alegre L & PM / EDIPUCRS.

CARVALHO, N. (1987) O que é neologismo. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A. Coleção Primeiros Passos.

\_\_\_\_\_. (1989) Empréstimos lingüísticos. São Paulo: Ed. Ática S.A. Coleção Princípios.

DUARTE, L. F. (1992) A fábrica de textos, Lisboa: Editora Cosmo.

FRANCHI, E. (1992) "Linguagem-Atividade Constitutiva". In: Cadernos de Estudos Lingüísticos. 22, Campinas-SP. IEL/UNICAMP, 9 - 39

GENETTE, G. (1972) Figuras - Tradução Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo, Editora Perspectiva. Coleção Debates.

GERALDI, F. W. (1991) Portos de Passagem, São Paulo: Editora Martins Fontes.

HAMBURGER, K. (1975) A lógica da criação literária. Tradução Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.

HAY, Louis. (1985) Nouvelles notes de critique génétique: La troisième dimension de la littérature. In: Anais do I Encontro de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições. Fac. Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 129 - 147.

\_\_\_\_\_ "Le text n'existe pas" (1985) In: Poétique, 62. CNRS: Seuil, 147 - 158.

JAKOBSON, R. (9ª edição, sem data) Lingüística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Editora Cultrix.

KOCH, I. G. V. (1998) A referenciação textual como estratégica cognitivo - interacional (texto mimeo).

MAINGUENEAU, D. (1989). Novas Tendências em análise do Discurso, tradução de Freda Indusrk; Campinas: Editora Pontes / Editora da UNICAMP.

MOISÉS, M. (1967). A criação literária - Poesia. São Paulo: Ed. Cultrix Ltda.

- OKASABE, H. (1991). *Argumentação e Discurso Político*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda.
- PAZ, O. (1982). *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A.
- POE, E. A.(1986). “A Filosofia da Composição”, In: O CORVO, São Paulo: Editora Expresso Ltda.
- PONTES, E. (1990). *Metáfora*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- POSSENTI, S. (1988). *O Discurso/Estilo e Subjetividade*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- VILLELA-PETIT, M. da P. (1986). “O que significa falar consigo mesmo?” In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, 11. Campinas - SP – IEL, 77 - 88.