

Acervos de escritores e o descentramento da história da literatura

Maria da Glória Bordini | PUCRS

***Resumo:** A documentação não-literária presente nos acervos de escritores: análise de sua importância, complexidade e contribuição para a História da Literatura.*

***Palavras-chave:** História da Literatura, acervos literários.*

Walter Benjamin, em “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”,¹ relembra posições de Engels, desaprovando a noção da história das idéias de que um novo dogma se desenvolve a partir de outro anterior, que uma escola poética reage a que a antecedeu, que um estilo ultrapassa o mais antigo, bem como que uma nova entidade possa ser pensada isoladamente de seu efeito sobre as pessoas ou de seus processos intelectuais e econômicos de produção.

Benjamin considera que o alcance dessas objeções de Engels vai mais longe: questiona a auto-suficiência das disciplinas humanísticas e seus

1. BENJAMIN, Walter. *One-way street* [Rua da mão única]. London: NLB, 1978.

assuntos, pois, para o historiador dialético, as obras incorporam sua pré e pós-história. Diz ele que as obras:

Ensinam-no como sua função pode perdurar além de seu criador, pode deixar para trás suas intenções; como sua recepção pelos contemporâneos do artista forma parte do efeito que a obra de arte tem sobre nós hoje, e como esse efeito deriva de nosso encontro não apenas com a obra, mas com a história que trouxe a obra até nós [...] pois é um retrato irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada instante presente que não se vê nele prefigurado.²

O materialismo histórico, para ele, recusa como falsa consciência o modo abstrato como a história cultural trata seu objeto e concebe a compreensão histórica como uma construção não no vazio, mas situada em uma época, em uma vida e em uma obra determinadas. O resultado da operação dialética é que na obra vive a vida da obra, nesta a época e na época o curso da história estanca e é preservado. Outra consequência dessa dialeticização do olhar consiste em que a cultura é vista como um monumento erguido sobre os esquecidos e derrotados, já que “não há documento cultural que não seja ao mesmo tempo um registro da barbárie”.³

É por meio da coleção que essa duplicidade do documento é valorizada. Benjamin lembra a figura não-romântica do colecionador de Balzac, o Primo Pons, o aparente sonhador cuja paixão é a quantidade e a devoração. A característica do colecionador é a acumulação, determinada pelo gosto da posse e pelo prazer do acaso ao encontrar os itens da coleção. Diz Benjamin que os grandes colecionadores se distinguem pela escolha dos objetos colecionados e que Fuchs se destaca, ainda, pelo desejo de recuperar a existência social das obras de arte que ele encontra no único lugar em que elas ainda ocupam, o mercado, longe de seus produtores e daqueles que poderiam apreciá-las. Se faz fortuna ao reproduzi-las, colocando-as ao alcance do público por imagens, a fetichização acarretada por esse alocamento, por outro lado, leva-o a considerar a importância das técnicas de reprodução como indícios da história submersa da sua feitura, em que os trabalhadores, não só o artista, estão presentes.

2. BENJAMIN. *One-way street*, p.350-351.

3. BENJAMIN. *One-way street*, p.359.

Essa concepção de coleção, com as peculiaridades de seu sujeito constituinte, podem, por analogia, se tornar diretrizes para o entendimento de um acervo literário e seu trabalho. Também nele o acaso determina a presença do documento: entregue às vicissitudes de seu dia-a-dia, o escritor guarda de seu trabalho criativo aquilo que lhe parece útil para o futuro ou lembra alguma passagem significativa de uma elaboração passada. Nem sempre suas escolhas quanto ao que será conservado lhe pertencem. Elementos estarão nas mãos de seus editores, outros nas de amigos ou parentes, pouco ou mais interessados em ficar com o material recebido. O critério de significatividade poderá ser tão subjetivo e inconsciente que um observador externo não o alcançará e descartará o item.

Por outro lado, o acaso vai mais longe, pois muitas evidências ou insumos relacionados à criação da obra não estão de posse do sujeito-autor, e sim pertencem a outros segmentos sociais. Os fabricantes de papel, da maquinaria de impressão, a indústria editorial e gráfica, com seus designers, editores, revisores, os propagandistas e os balconistas das livrarias, os críticos, leitores ou estudiosos que garantem prospectivamente o êxito da obra, os fotógrafos ou cinegrafistas que captam imagens de momentos da vida do escritor e de sua produção, enfim, uma multidão de pessoas e de máquinas, além de elementos naturais industrializados por operários anônimos, possibilitam, ao acaso, que algum documento literário sobreviva a sua situação de origem.

Daí o trabalho de constituição e manutenção de um acervo literário depender de uma figura-chave semelhante ao colecionador de Benjamin: alguém impelido pela paixão da busca e da conservação, mas com a consciência da necessidade de democratizar seus achados e compartilhar com os outros o prazer das descobertas, sob pena de recair no fetichismo da propriedade. Também caracteriza o organizador de acervos o culto do fortuito, do díspar, do entulho em que ele vislumbra uma possibilidade de ressignificação. Assim, os critérios de valor documental tomam outra dimensão: não decorrem da origem ou da finalidade, mas do processo de acumulação, das vizinhanças que estabelecem, das lacunas sentidas ou pressentidas, da obscuridade do desejo.

O trabalho de formação do acervo nem por isso será caótico. O prazer do acúmulo procurará insensivelmente a sistematização, com os documentos agrupados por ordens de semelhança e sucessão temporal, devidamente identificados e fichados, pois isso está nele implícito: a necessidade de achar de volta, de encontrar o semelhante, de expandir

setores. Lidando com o acervo, o organizador de acervos abandona rapidamente a ilusão de fechamento da coisa em si, pois cada documento chama outro, mas as mediações entre eles não são necessariamente de natureza lógico-causal. No mais das vezes, as ligações são casuais e arbitrárias, rompendo com expectativas e levando a novas buscas, em uma corrente interminável de pesquisas e apropriações.

O ato de formar um acervo não se esgota, porém, na coleção obtida ou em constante progresso. Se um dos prazeres do colecionador está no poder que ele exerce sobre seus achados, impedindo-os de saírem de suas mãos, de outra parte a tentação de mostrar o que o outro não pode ter é um impulso espontâneo ligado ao exibicionismo e à sedução. Conservação e divulgação, dessa forma, se digladiam. Uma quer preservar fisicamente o documento, outra quer pô-lo à mostra, o que conduz a um efeito contraditório: ao mesmo tempo que o impulso conservacionista afasta o documento da coletividade, a vontade de exibí-lo o disponibiliza ao outro, revelando a interdição nele implicada.

Então é que as técnicas de reprodução entram em campo, com a finalidade de diminuir a distância criada e evitar a perda por roubo, nos casos mais extremos de valor. Essa situação paradoxal que esconde e dá reverte, com a reprodução, na socialização do colecionado. O sentido atribuído ao documento tanto pode ser partilhado quanto modificado e ampliado e, com isso, o trabalho do acervo supera sua ambigüidade de raiz e atinge a função política que Benjamin reivindica para o historiador dialético.

A existência de acervos, longe de representar uma cristalização do conhecimento, imobilizando o objeto em um lugar sagrado, requer um pensamento reticular, que estabelece constantemente novas associações e se irradia para sempre mais distantes contextos, dessacralizando a literatura e religando-a à realidade de que a afastaram para que não se contaminasse.

As diversas classes de documentação literária e extraliterária reunidas em um acervo facultam o estabelecimento de relações radiais, entrecruzadas, tais como as que Roland Barthes advogava em *S/Z*,⁴ entendendo o texto como interação de sistemas significantes sempre em (re)estruturação por força da vitalidade das instituições culturais, ordenados por diversos códigos dinâmicos, artísticos e não-artísticos.

4. BARTHES. Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

Na esteira das concepções barthesianas, a teoria da transtextualidade de Gérard Genette,⁵ fornece o instrumental metodológico para o tratamento histórico-crítico da profusão de elementos colecionáveis em um acervo literário. Genette postula cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade.

A primeira dá conta da co-presença do texto alheio no texto próprio, a segunda, da ambiência periférica de textos de apoio, a terceira, do comentário de um texto por outro, a quarta da pertença taxinômica, e a quinta, da transformação de um texto em outro. Nessa divisão falta apenas a prototextualidade, que se encarregaria de verificar as relações do texto com seus esboços ou pré-textos.

Por outro lado, uma história da literatura que se queira científica, quando se sabe que a posição do observador afeta o objeto observado, precisa levar em conta o lugar de onde fala o investigador, o que poderia ser regulado pela materialidade das fontes documentais. Embora tais fontes igualmente impliquem intenções, desvestidas das camadas históricas de discursos definidores por um estudioso que, ao mesmo tempo, seja um colecionador atento e inclusivo e um arqueólogo em busca de sentido onde só há ruínas, expressam todo o jogo de poderes que as institui enquanto matéria para a teoria e a história literárias, revelando, nesse ato, também de onde estão sendo consideradas.

Entretanto, o agenciamento de fontes primárias para a investigação ou histórica da literatura não prescinde da precaução ante a consciência ingênua. Toda fonte adquire sua condição por meio de um ato significativo, o de quem a preserva para o futuro, tanto quanto o de quem a recupera para o presente: é um construto, como a narração ou descrição histórica ou a explicação teórica o são. Tem a seu favor, porém, uma vantagem – sua materialidade, que lhe garante um núcleo estável, mesmo que ao seu redor gravitem interesses ou no seu próprio cerne estes tenham se entranhado.

A complexidade de elementos, funções e decisões participantes do processo de produção e recepção da obra literária nas configurações e refigurações intra e extratextuais que ela apresenta encontra nos acervos documentais que preservam a memória literária sua comprovação objetiva. No

5. Exposta em GENETTE, Gérard. *Palimpsestes* [Palimpsestos]. Paris: Seuil, 1982. E _____. *Seuils* [Limiaries] Paris: Seuil, 1987; complementada por _____. *Introduction à l'architexte* [Introdução ao arquitexto]. In: _____. *Théorie des genres* [Teoria dos gêneros]. Paris: Seuil, 1986.

acervo legado por um escritor estão presentes indícios materiais de toda espécie de elementos que a produtividade literária mobiliza.

Em primeiro lugar, nos documentos pessoais estão as marcas da vida do autor, com suas vicissitudes. Na correspondência ativa e passiva, surgem as revelações, as confissões, as confidências de múltiplos sujeitos interessados no *métier*, sejam escritores ou amadores da literatura, parentes, amigos ou desconhecidos, desdobrando uma história privada da rede de relações que se configurou entre dados existenciais, culturais, políticos, econômicos e artísticos, e a obra acabada.

Igualmente nos objetos guardados pelo escritor, seus *souvenirs*, lembranças de viagens e de amigos ou de acontecimentos, nos prêmios e homenagens, transparecem motivações, *topoi*, processos de recepção e de consagração ou canonização, o que sua fortuna crítica reunida igualmente duplica, mas em um sentido mais intelectualmente exigente. Recortes de jornais e revistas atestam a veiculação de idéias do escritor e de seus leitores, somam-se aos mecanismos de canonização e mercantilização e permitem o entendimento de como funciona a instituição literária em relação à criatividade do autor.

Mais importantes para a compreensão da história da produção e recepção literárias são os vestígios destas presentes nos esboços, nas notas e nos originais e eventuais ilustrações relativos às obras, pois atestam a interação entre autor e públicos. Neles se torna possível acompanhar o progresso de idéias vagas até a textualização final, com os recuos e avanços característicos, as mudanças de rumo, deliberadas pelo sujeito criador ou induzidas pelo conselho de outrem, as obliterações derivadas da auto ou heterocensura. Nos prototextos podem-se detectar as hesitações, figuradas nas rasuras e emendas, as soluções encontradas para obter coesão e coerência, para subverter ou aceitar a tradição recebida e as injunções de gênero, este também conformado historicamente. Neles afloram, sob desenhos ou garatujas, na marginália errática ou no texto reescrito, sob os riscos indicativos de cancelamento, impulsos inexplicáveis, bem como traços dos conselhos recebidos de seus primeiros leitores. É nessa órbita que o inconsciente autorial se manifesta nas rasuras, lapsos, corrigendas, comentários marginais sobre estados de ânimo, interrupções, anotações de valores a pagar ou a receber e tantas outras marcas sintomáticas de repressão, sublimação ou descarga de energias psíquicas.

Os prototextos que testemunham as peripécias do processo criativo da literatura não só fundamentam as etapas da gênese, do ponto de vista de sua

marcha de idas e vindas no rumo do texto acabado – outro tema polêmico, visto que o fechamento do sentido textual não é possível ante o jogo que estabelece com as expectativas de seus diversos públicos -, mas delineiam, por vias indiretas ou analógicas, as vicissitudes da vida privada do escritor, permitindo que sua intimidade transpareça e, com o desvelamento de seus momentos de crise ou de entusiasmo, de derrota e vitória, se forme uma imagem da subjetividade autoral não mitificada sob a aura da excepcionalidade criativa, mas humanizada nas hesitações, recuos e desejos satisfeitos ou frustrados, em interação com outras vidas.

Essa vida que se abre nas rasuras e na multiplicação de esboços, mementos e auto-impresões igualmente transborda de si para o que lhe é exterior, ao apropriar-se ou desler os textos alheios. Parcela significativa de documentos que possibilitam estabelecer relacionamentos intertextuais reside na biblioteca, discoteca, cinemateca e pinacoteca do autor, já que nelas as obras colecionadas supõem uma significatividade específica. Os diálogos com as diversas artes e com a tradição literária, os modelos para emulação e confronto ali aparecem nas páginas marcadas, nas observações marginais, nas dedicatórias e autógrafos, concretizando constatações de (des)apropriação.

Nesse sentido, demonstra-se a intertextualidade advogada por Júlia Kristeva em *O texto do romance*,⁶ não como pura comprovação de intuições teóricas, mas como marcas físicas do enraizamento cultural do texto literário no tecido das múltiplas formas de produção de sentido de diversas coletividades, cada uma com sua identidade preservada e, ao mesmo tempo, compartilhada.

De igual modo, entre comprovantes de edições nacionais ou estrangeiras e de adaptações das obras os dados editoriais, constantes em capas, contracapas, orelhas, prefácios, ilustrações, bem como a qualidade do fechoamento gráfico e a fidelidade aos originais possibilitam matéria para a compreensão de aspectos da recepção e das tecnologias de reprodução e difusão que oferecem explicações de ordem econômica e ideológica pouco encontráveis nos estudos literários. Nesse sentido, também contratos, prestações de contas, cartazes e folhetos, campanhas publicitárias, provas e *layouts* revelam informações extratextuais passíveis de terem se tornado princípios de decisões criativas.

6. Cf. KRISTEVA, Julia. *O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

Todos esses vestígios materiais da atuação literária de uma subjetividade histórica formam um mosaico extremamente complexo, que não exclui os elementos mais simples, como um tíquete de metrô e um catálogo, que atestam uma ida do escritor ao Louvre, com as inferências possíveis dos objetos desse museu sobre as imagens construídas e/ou citadas em uma de suas obras, até os mais valorizados, com um trecho cancelado de um esboço de um romance ou poema que manifesta ou uma defesa inconsciente, uma injunção estrutural ou compositiva ou, ainda, uma necessidade arquitetural.

No plano das relações texto-extratexto, órbita não atingida por Genette, em virtude de sua filiação estruturalista, os vestígios materiais de objetos, assim como documentação sobre papel, metal, madeira, película ou celulósido podem indiciar a presença de elementos da história privada, do cotidiano do escritor, da história pública e dos grandes eventos na produção de seus textos, assim como atestar mudanças de rumo em estilo estético, opções ideológicas ou partidárias, concepções de mundo por esses induzidas.

Mais importante que a introdução da realidade no processo de produção literária, pelas mediações da experiência existencial do autor, de sua memória, de seu desejo, que a psicanálise pode elucidar, o extratexto materializado na documentação não-literária incluída nos acervos oferece o eixo temporal para situar os momentos e as características do processo criativo e da obra acabada e seu destino. Como o tempo não é homogêneo, a heterogeneidade de materiais se localiza em séries temporais que correm em vários sentidos (em paralelo, justaposição, imbricamento) e, dada sua materialidade, proporcionam pontos de tempo nos quais a criação pode ser considerada não só em sucessão, mas em projeções e retrovisões, o que elimina a categoria causa-efeito de sua consideração.

Uma investigação dessa ordem, portanto, não pode ser discriminatória, essencialista, hierárquica ou periodológica. Radialmente, uma das idéias em processo de gênese ou desenvolvimento é selecionada, parte de determinado lugar, à luz dos interesses do investigador, e de seu tempo, de um texto-chave, e, em um moto-contínuo de associações com as circunstâncias de produção-recepção, tanto psíquicas quanto econômico-sociais, manifestas ou veladas, com a tradição literária e os movimentos de ruptura, com os intertextos com que dialoga, reconstitui os espaços de tempo e as construções teóricas que essa chave pode abrir. A inumerabilidade de conexões

possíveis é controlada, bipolarmente, pela intencionalidade do pesquisador, intersubjetivamente ligado a sua época, e pelos documentos-fonte relacionados à obra.

A materialidade da documentação literária e não-literária de um acervo permite, pois, o entrecruzamento da história, da sociedade, das subjetividades, do inconsciente pessoal e político, dos construtos do real tanto coletivos quanto individuais com os elementos, processos e convenções que resultam na obra literária, explicitando-os sincrônica e diacronicamente. Para estabelecer o percurso e a identidade dos produtos literários, os suportes materiais são a fonte mais produtiva de temas e ligações possíveis. Como o sentido tende sempre a fugir do signo, mesmo associações tidas por impertinentes nesse complexo multifatorial são aceitáveis, já que o próprio sistema literário é uma construção histórico-social e, portanto, interessada, seja do escritor, seja do leitor, seja do seu pesquisador.

Résumé: Les documents non littéraires présents dans les amas d'écrivains: analyse de son importance, complexité et contribution pour l'Histoire Littéraire.

Mots clés: Histoire Littéraire, amas littéraires.