

O NASCIMENTO DO TEXTO E O CONCEITO DE CRIAÇÃO

PHILIPPE WILLEMART

RESUMO - No Gênese, a criação surge a partir de uma palavra, de um fazer ou de uma mão e o narrador distingue a criação espontânea daquela que exige tempo. Em Hesíodo, Chaos é lido como o limite entre o conhecido e o desconhecido, que no escritor é a rasura. Fora do mundo, no silêncio, o poeta atingido por Chaos é submetido a outras leis.

ABSTRACT - In the Genesis, creation emerges from a word, from the act of making or from a hand and the narrator distinguishes the spontaneous creation from the one that takes time. In Hesiod, Chaos is seen as the limit between the known and the unknown which are, for the writer, the corrections. Outside the world, in deep silence, the poet is affected by Chaos and is submitted to other laws.

RÉSUMÉ - Dans la Genèse, la création surgit à partir d'une parole, d'un faire ou d'une main et le narrateur distingue la création spontanée de celle exigeant du temps. Chez Hésiode, Chaos est lu comme la borne séparant le connu de l'inconnu, borne qui chez l'écrivain est la rature. Hors du monde, dans le silence, le poète atteint par Chaos se voit soumis à d'autres lois.

*

PHILIPPE WILLEMART é Professor-Titular de Literatura Francesa na Universidade de São Paulo e membro-fundador da APML.

Este curso não quer repetir o colóquio sobre o nascimento do texto realizado em 1987 sob a direção do ITEM em Paris, mas prolongá-lo, de uma certa maneira, tentando cercar um pouco mais o conceito de criação que orienta, muitas vezes sem que se saiba as concepções do nascimento de uma escritura, de um fenômeno físico, de um gráfico ou de uma linguagem no sentido amplo da palavra.

Todavia, contando com a colaboração de Judith Robinson-Valéry, que falará sobre a interação da genética e da manuscritologia através dos manuscritos de Paul Valéry, e de Alfredo Bosi, que traçará as relações prováveis entre a filologia italiana dos anos sessenta e a crítica genética, desviaremos um pouco sem dúvida de nossa trajetória inicial, mas como todo desvio não é gratuito, nem perdido, chegaremos mesmo assim, espero, a articular essas contribuições com as nossas.

O curso não será, em primeiro lugar, baseado na exposição, mas centralizado no debate. Não será portanto a modalidade à qual vocês estão acostumados na Pós-Graduação, mas um curso que supõe uma iniciação e um treinamento adquiridos no decorrer dos anos anteriores por ocasião de leituras, de pesquisas ou da escuta de diferentes pesquisadores e transmissores de saber, de São Paulo ou de Paris.

Normalmente, o responsável pelo debate falará uma hora, o que nos deixará bastante tempo para o seminário, mas cada um poderá intervir segundo seu desejo e interromper o expositor quando bem entender. Acredito na circulação dos inconscientes, no meio-dizer e na verdade de cada um; ninguém poderá se apropriar a palavra que, conforme o caso, pertencerá ao discurso do mestre, do universitário, do analista ou do histórico, que distinguiremos no momento oportuno.

Além dos dois nomes que citei, foram convidados diferentes especialistas que veem nascer a escritura nos manuscritos ou no seu gabinete e outros que são criadores. Cecília Almeida Salles para Peirce, Lourival de Holanda Barros para Euclides da Cunha, Lilia Ledon da Silva para Proust, Leda Barrone para os autistas e Rubens Matuck para a arte gráfica.

Observamos a diferença de pulsões que será exigida dos

convidados. Os primeiros agem sob a pulsão que, saindo do olhar "voyeuriste", se faz compreensiva e inteligente, enquanto os segundos são movidos pela pulsão do ouvir e pela escuta das vozes dos terceiros ou das Musas para retomar a expressão de Hesíodo.

A **pulsão do ver** supõe o outro já presente, outro que se mostra através dos rascunhos e que se deixa tocar, contornar, apalpar, investigado pelo olhar que quer entender todos os segredos. O mistério das origens os perseguem. Os "perigos" do Imaginário os espreitam: a projeção, o espelho, os falsos sentidos.

A **pulsão do ouvir**, pelo contrário, baseada essencialmente no Inconsciente, trabalha a partir das vozes ouvidas e exige no início uma submissão a essas, impensável para o crítico.

O grau de submissão de um artista a essas Musas seria um critério estético? Se a pulsão invocadora o trabalha continuamente - e as rasuras testemunham esse movimento - qual é o lugar do escritor e de seu gênio? Quais são as relações entre os achados e as vozes, entre o sentido dado pelo autor e o sentido encontrado na tradição, entre o novo Simbólico formulado e aquele que o viu nascer?

Vocês percebem que os três registros lacanianos vão servir de balizas e que cada um deve rever a articulação deles nas suas anotações de aulas ou em Lacan.

Já que o crítico aciona mais a pulsão do olhar e o artista a pulsão do ouvir, poderíamos dizer que a atitude masculina caracteriza o crítico e a atitude feminina, o artista?

Lembramos o esquema do Seminário XX, Encore, no qual Lacan distingue o gozo fálico do gozo do Outro, o primeiro decorrendo do agir masculino e o segundo da passividade feminina sem que essas distinções recubram necessariamente o sexo biológico dos interessados. Talvez devamos aprofundar esses dois conceitos de atividade e de passividade para articulá-los com os de felicidade e de sofrimento, de agir e de padecer, de ação e de paixão, de bom e de belo. Os Seminários VII e VIII de Lacan nos serão preciosos.

Observamos também que diz "de preferência" quando atribui a pulsão do ver ao crítico e a do ouvir ao artista. Tanto

quanto não assumimos somente a posição de nosso sexo biológico, nos, críticos que somos, não nos deixamos unicamente levar pela pulsão do olhar. A do ouvir nos trabalha também, felizmente; nenhum de nós pode renegar a atenção aos terceiros em sua escritura. Quem nunca se deixou levar por uma ressonância, uma lembrança ou uma associação a Proust quando escrevia? Da mesma maneira, para o escritor, uma vez que escreveu uma palavra ou uma frase e que a relê, a pulsão do olhar entra em jogo e reveza a da voz.

A passividade e a atividade são portanto essenciais ao escritor e ao crítico embora em graus diferentes. Se a atividade supõe uma vontade de vencer e de progredir na escritura, a passividade subentende uma cultura adquirida e um banho de civilização, eles mesmos apoiados em uma inserção mais ou menos profunda no Simbólico, aqui a tradição e a linguagem, que Borges denominou a Biblioteca Universal. O papel da leitura, dos seminários e de nossa formação como a dos escritores está salientado dessa maneira.

Vocês sentem que estou estabelecendo balizas para nos situar durante os debates: as pulsões, os três registros, as duas atitudes frente ao gozo, as oposições dialéticas tradição-achados, autor-crítico, escritor-crítico, etc., cujo desenvolvimento encontrarão na minha literatura.

Para iniciar, vocês lerão meu comentário de um texto de Proust sobre a pequena música de Vinteuil (Marcel Proust. A la recherche du temps perdu. Paris, Gallimard, 1954, vol. 1, p. 236) em Língua e Literatura nº15 de 1986. Nessa leitura, tento não somente ilustrar um axioma retomado ao Freud da Gradiva, que fundamenta minha leitura dos textos, a saber que a literatura tem sempre algo a dizer sobre as ciências do conhecimento da alma humana, mas também revelar uma nova concepção da criação avançada pelo autor através de sua personagem Swann.

Quando ouvirmos os colegas-pesquisadores ou artistas, tentaremos entender a concepção da criação que subentende sua prática, aprofundá-la, questioná-la e articulá-la. Hoje, gostaria de expor duas delas e escutar as suas.

Gostaria também de dizer que esse curso é a primeira parte de uma trilogia que continuarei nos anos seguintes. Esse ano

será ainda centrada no manuscrito e nas ciências humanas, mas na segunda e na terceira parte, estudaremos os fenômenos da criação e as noções que decorrem deles: o eterno e o tempo, a dinâmica e a termodinâmica, o previsível e o imprevisível, as probabilidades e o indecível, a teoria do caos e os atratores estranhos, as estruturas dissipativas e os fenômenos de auto-organização, etc, nas ciências físicas e astrofísicas, biológicas e matemáticas, pelo menos. Teria gostado de estudar esse campo esse ano, mas não haverá tempo.

Vejam as concepções mais antigas que conhecemos de nossa civilização ocidental, transmitidas pela Bíblia e pela Teogonia de Hesíodo.

A escrita da narrativa oral da criação foi datada do séc. XIII a.C. durante o Êxodo, talvez antes; é a época da formação do povo de Israel ao redor de Moisés.

Duas fontes dividem sua escritura. A tradição yahvista foi redigida sob Salomão entre 970 e 931 e a segunda, a tradição sacerdotal, o foi durante o Exílio entre 600 e 53. (Bíblia Sagrada. Texto estabelecido e traduzido sob a direção do Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo, Ed. Paulinas, 1967, p. 24)

A Teogonia teria sido escrita entre 650 e 662 na Beócia ao pé do Hélicon por Hesíodo, o famoso aedo grego. (Hésiode. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris, Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1972, p. VII)

A palavra "criação" tem sem nenhuma dúvida uma conotação religiosa ou bíblica para os crentes, mas não diria como Leyla Perrone-Moisés, uma conotação teológica. (A criação do texto literário. As flores da escrivainha. São Paulo, Cia. das Letras, 1990, p. 100) A teologia fala certamente de Deus, mas sob uma forma sistemática de tratado enquanto a Bíblia está escrita para ser contada em uma forma agradável e literária. Leyla sugere a palavra invenção que, no entanto, caracteriza o novo artesanal ou engenhoso ou ainda a palavra deliberadamente materialista, produção, que tem mais a ver com o texto enquanto objeto material. A teoria da informação propõe evidentemente a palavra informação que mede a surpresa que manifestamos na descoberta do novo. (C.E. Shannon e N. Weaver.

The Mathematical Theory of Communication, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1949 in Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. *Entre le temps et l'éternité*. Paris, Librairie Arthème Fayard 1988, p.87) Esses três significantes podem ser aproveitados mais tarde.

1. A TRADIÇÃO BÍBLICA

A Bíblia dá duas narrativas, como dizia acima, provindas de duas tradições divergentes. Embora conhecidas, as misturamos porque nos foram contadas e não lemos os textos.

"No princípio, Deus criou (bārā) o céu e a terra. Ora a terra era solidão e caos, e as trevas cobriam o abismo; mas sobre as águas adejava o sopro de Deus. Então disse Deus: 'Haja luz'. E houve luz. Viu Deus que a luz era boa, e separou as trevas da luz; e à luz chamou dia, às trevas, noite. Assim fez-se tarde e depois se fez manhã: primeiro dia." (Gen. I, 1-5)

Belo texto que deveríamos continuar lendo até o sétimo dia quando Deus cria o homem à sua imagem segundo sua semelhança, mas não há tempo. Parte integrante da história do povo judeu, esse texto, porque luta contra o culto dos astros e dos ídolos ou contra as cosmogonias do antigo Oriente, considera o universo inteiro criado por Deus, responde como todo mito às perguntas essenciais do homem e permite a este se situar no mundo ou, diríamos, no Simbólico.

Agindo, Deus cria ("o verbo bārā expressa o fazer reservado somente a Deus", J. Coppens. *Le problème de l'Hexateuque*. Louvain, 1963, p.10) o céu, a terra, as trevas, as águas sem nada dizer. Em seguida, ele pronuncia uma frase e, como o comenta Augustinho de Hippone, entra no tempo, e cria a luz, **primeiro dia**; o firmamento, o dia e a noite, **segundo dia**; a terra e os mares, as árvores e as frutas, **terceiro dia**; os luminários, o sol, a lua e as estrelas, **quarto dia**; as aves, os animais vivos rastejantes e os cetáceos, **quinto dia**; os animais e répteis do campo e as feras terrestres, **sexto dia**, e, enfim, o homem e a mulher.

Constatamos que o comentador não se dá conta de que Deus

falando se submete à linguagem, isto é à rede de significantes (Lacan. *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1991, p.54) e de que, por consequência, submete toda a criação à linguagem. Anotamos também que este "erro" será corrigido para os cristãos quando da vinda do Cristo, o Verbo feito homem, como se sendo o ser da palavra, o próprio criador não lhe obedecesse enunciando-a já que ele a incarna.

Segunda observação enfim, enquanto os elementos do Universo são criados abruptamente sem pré-concepção, o homem e a mulher o são à imagem de Deus. Um modelo os antecedeu.

Se retirarmos o aspecto poético que nos encanta, essa palavra de Deus é mágica e decorre do mundo das fadas, dos duendes e das feiticeiras. As fórmulas mágicas contidas nos velhos livros ou as que pronunciam os mágicos dependem desse mesmo mundo. Auguste Comte tinha, e não sem razão, situado as origens da humanidade no mundo das religiões que administram os rituais. Os psicólogos descobriram na criança uma idade mágica ou anímica na qual o pequeno homem acredita criar falando, tanto quanto as fadas de seus sonhos.

Esse mundo das religiões, das fadas e da criança não conhece o tempo, nem o valor-tempo que dá um salário, isto é o trabalho. O que não quer dizer que o narrador bíblico ignore o valor trabalho já que a narrativa fala da obra que Deus tinha feito e do **descanso** desse no sétimo dia, mas a criação em si é instantânea e obedece imediatamente à palavra. Deus, tanto quanto o artista, acredita-se, não trabalha, ele cria. O trabalho se opõe à criação. O manuscrito com suas rasuras e suas repetições não existem evidentemente. Não há rascunhos da criação, nem evolução, nem croquis ou projetos, nem campanhas de redações ou de escritura. É verdadeiramente o mundo paradisíaco, o lugar ideal, o sonho da felicidade, a contra-humanidade, aquela que reencontramos subjacente em nosso mundo técnico de teclas, de botões, de micros e de videogames. Concepção subjacente, mas falsa porque esquece o inventor dessas técnicas, fazendo acreditar habilmente ao adolescente ou à criança que se deixa pegar em parte, que ele luta contra monstros, dragões e plantas carnívoras, ultrapassa obstá-

culos e libertará verdadeiramente a princesa ou atingirá o porta-aviões inimigo após o treinamento exigido, etc. Os procedimentos não são bem diferentes para o leitor de romances que, ele também, acredita não acreditando, mas não age, nem se vê agir como nos videogames. Enquanto o romance abre um mundo bastante rico para o leitor, o videogame o limita a ações precisas, sempre as mesmas, que retomam uma frase apenas, expressando toda a trama: "Mário deve libertar a princesa" ou "você é o melhor", por exemplo, mas convida o jogador à ação forçando-o a multiplicar suas vitórias ou seu treinamento para chegar ao objetivo. O jogo, tanto quanto o romance, teleguia o leitor em direção ao objetivo, mas, diferente no entanto, o convida a colaborar, o que não impede a imagem que apoia esse discurso mínimo de empobrecer consideravelmente seu objeto e de dar somente uma falsa perspectiva de criação.

Quanto ao micro, faz acreditar em uma criação espontânea somente a quem não o conhece, como o leitor habitual ignorava, há pouco, as transformações sofridas pelo texto de seu romance no manuscrito. Não se falará mais, no entanto, de manuscrito, mas de memória que raramente mostrará os procedimentos e a riqueza de seu antepassado, o manuscrito. Entretanto teremos que nos acostumar a essa perda e tentar descobrir por outros meios os processos de criação de nossos escritores, que continuarão seu ofício, sem sombra de dúvida.

O artista imbuído dessa concepção da criação espontânea (Philippe Willemart. Três contos, três textos: um argumento psicanalítico. Estudos Avançados. São Paulo, Ed. Instituto de Estudos Avançados, jan/abr 1989, pp.60-68), poderá ficar com ciúme deste Deus que tem tanta facilidade, e lutar contra essa imagem ideal que o tortura e que queria imitar. Entende-se que George Steiner fala de contra-criação quando sustenta que nossos artistas rivalizam com Deus. "Em todos os atos de arte de valor, bate a pulsação de uma alegria raivosa. O criador humano se enraivece porque vem depois." (Réelles Présences. Les arts du sens. Paris, Gallimard, 1991, p.245)

Retomando a fonte sacerdotal, constatamos que Deus se toma como modelo quando trata-se de criar o homem. Fora o exemplo

moral que retiveram os sacerdotes-escritores e que não nos interessa, tentamos apanhar o que faz Deus. Ele se olha para criar, algo antecede a obra. Anotamos que não é dito "se olha": sou eu quem falo, talvez erradamente. Poderia também dizer: ele se sente, ele escuta; seria de qualquer maneira antropomorfizar Deus emprestando-lhe nossos sentidos. O que dizer então senão repetir o texto da Bíblia que insiste no fazer: "Façamos o homem à nossa imagem, (como) à nossa semelhança". Retemos que, para o homem pelo menos, há algo antes que não é senão Deus mesmo, um ser supremo com quem o homem não se parece, mas que é "como" ele. Eles têm coisas em comum mas não são cópias um do outro. A obra é como o criador mas não é por isso a sua reprodução. O procedimento da analogia funciona aqui e supõe ser como e não ser como, nos ensina Paul Ricoeur (Temps et récit. III- Le temps raconté. Paris, Seuil, 1985, p.226), procedimento que usei em outra contribuição (A Quarta Dimensão. Estudos Avançados. São Paulo, Ed. Instituto de Estudos Avançados, jan/abr 1991, pp.60-68) e que comentaremos na hora oportuna.

Poderíamos nos perguntar quem é esse modelo do homem, do que ele é feito e em que o homem lhe é parecido. O tradutor salienta que "o termo semelhança, especial da natureza divina, o homem traz em si, enquanto dotado de inteligência e livre vontade" (p.25). Não argumentarei contra essa exegese embora possamos detectar nela a intromissão de uma psicologia posterior.

Da minha parte, vejo em primeiro lugar um Deus que, imediatamente após ter tido a intenção de criar o homem, lhe transfere os poderes que tem sobre a sua criação: "e tenha poder sobre todos os peixes do mar, e sobre as aves do céu e sobre os animais, e sobre as feras terrestres, e sobre os répteis que rastejam pela terra".

Em seguida salienta um Deus poeta que sabe falar, nomear: "à luz chamou dia e às trevas, noite"; apreciar: "viu Deus que a luz era boa"; mandar: "germine a terra vegetação, ervas que deêm sementes, e árvores frutíferas que produzam fruto de sua espécie com a própria semente dentro de si, sobre a terra"; e cujo discurso desemboca no agir imediato: "e

assim foi" ; ordenar: "Haja luzeiros na abóbada do céu para distinguir o dia da noite, e sirvam eles para sinais e marquem as estações, os dias e os anos, e brilhem na abóbada do céu para projetar luz sobre a terra"; classificar: "Produza a terra animais vivos segundo a sua espécie, animais e répteis e feras terrestres, segundo a sua espécie"; benzer: "Deus abençoou-os, dizendo-lhes" ; dar: "Eis, eu vos dou toda a erva que produz semente (...) e toda árvore (...): servirão para vós de alimentos" ; e enfim um Deus que descansa: "e no sétimo dia, Deus deu por terminada a obra por ele feita; e no sétimo dia cessou de toda a obra que havia feito".

Resumindo, o narrador imagina um Deus, ser falante com poder absoluto, ordenador das coisas, desejando e oferecendo o bem e que se cansa. Operando uma transferência de poderes, ele cria o homem e faz dele uma espécie de procurador. Esquecendo várias vezes que ele tem somente um poder delegado, o homem tentará imitar Deus no seu poder criador não levando em conta o tempo necessário e justificará assim o modelo Steiner comentado acima.

A segunda narrativa da criação insiste no "fazer" de Deus e dispensa sua palavra: "Quando o Senhor Deus (Yahvé) fez o céu e a terra, não existia ainda nenhum arbusto campestre sobre a terra, nem erva alguma germinara no campo, porque o Senhor (Yahvé) Deus não ainda tinha feito chover sobre a terra, nem havia homem que cultivasse o solo, e da terra fizesse sair a onda para irrigar a superfície do solo. (Todavia, águas subiam da terra e regavam toda a superfície do solo) Então o Senhor Deus formou o homem com o pó da terra e lhe insuflou nas narinas um hálito de vida, e com isso tornou-se o homem uma alma vivente. Plantou depois o Senhor Deus um jardim no Éden, do lado do oriente, e aí colocou o homem que ele formara. E fez germinar do solo toda espécie de árvores agradáveis à vista e saborosas ao paladar, entre as quais a árvore da vida, no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal (...). Formou pois da terra toda sorte de animais campestres e de aves do céu e os conduziu ao homem, para ver como ele os chamaria e para que tal fosse o nome de todo animal vivo, qual o homem o chamasse. E o homem deu nome

a todos os animais, a todas as aves do céu, a todos os animais campestres, mas para ele não encontrou um auxiliar que lhe fosse igual. Então o Senhor Deus mandou ao homem um profundo sono, e enquanto ele dormia tirou-lhe uma costela e fechou-lhe de novo com carne o lugar, Depois, da costela do homem, o Senhor Deus formou uma mulher e apresentou-a ao homem." (Gen. II, 5-9 e 16-22)

Yahvé age progressivamente e uma vez criados a terra, o céu e as ondas, ele esculpe um homem no barro, faz dele uma estátua para quem dá o sopro da vida. Não é mais a palavra que inicia a criação como na tradição sacerdotal, mas unicamente sua ação. O agir gera a existência. Quanto ao homem e aqui os animais, eles não nascem mais de um modelo, fosse ele Deus, mas pela mão de um oleiro que trabalha a argila. Yahvé está muito mais próximo do artista do que o Deus sacerdotal. A matéria prima, a mão que dá a forma e o tempo fazem parte da criação divina e humana. Não é o verdadeiro modelo dos artistas que encontramos na tradição yahvista ?

É preciso lembrar o comentário de Lacan sobre o oleiro e matizá-lo. Este construiria "essa coisa preciosa na qual se tenta tomar do úmido esta cerâmica, este pequeno pote, símbolo desde sempre do criado, no qual cada um tenta dar a si mesmo alguma consistência" (Le Séminaire. Livre VIII - Le transfert. Paris, Seuil, 1991, p.456). Temos que fazer duas observações :

1) Deus e o artista subsistiriam como sujeitos (do inconsciente) somente através de suas obras. Sem negar que o artista e, por conseqüência, Deus marcam o seu ideal do eu de um traço a mais a cada obra e sublimam cada vez que eles produzem, temos que lembrar a existência do manuscrito, das camadas de pintura ou de croquis do artista, que mostram suficientemente que o criador é ultrapassado por seu material, a escritura, a cor ou a pedra, e pelo processo no qual está engajado. O trabalho do artista não está restrito, portanto, a um inconsciente pessoal mas, ultrapassando esse, adquire outras dimensões.

2) A consistência que Deus se dá criando se aproxima bastante da imagem da primeira narrativa da criação. "Façamos o

homem à nossa imagem e (como) à nossa semelhança" pode querer dizer, como o dizíamos acima, que o homem, investido de numerosas qualidades divinas, pode se considerar o delegado de Deus, como o comentará Paulo de Tarso. Mas podemos também entender que Deus se vê no seu reflexo, o homem, como a criança de seis meses se vê no espelho. A *Urbild* de Deus, sua imagem fundadora, sua entrada no Simbólico como sujeito, inicia-se na criação do homem. O que é muito curioso. O que nos leva a dizer que haveria uma transitividade do homem para Deus que nos faz suspeitar que há uma indiferenciação de um e do outro e que a existência de um depende intimamente do outro. A segunda narrativa da criação parece corroborar essas conclusões. Dando-se uma consistência pela forma humana, Deus se vê homem e marca de um traço essencial seu ideal do eu. Presentimos aqui narradores sacerdotais ou yahvistas que, através de suas metáforas respectivas, não podem se desligar de uma idéia central, a saber a superioridade do homem sobre a criação, traduzida pela identificação do homem a Deus e de Deus ao homem. É uma espécie de ateísmo indireto endereçado muito mais aos cultos politeístas dos outros povos em proveito do Deus único, reflexo do homem. Mas é essa identificação que marcará nossa civilização ocidental provocando a conquista do mundo e a independência do homem do contexto cosmológico e das condições naturais. O artista, tanto quanto o homem, se refaz uma unidade ou uma consistência criando e, nesse sentido, a obra esboçada ou terminada para o artista, o homem para Deus, são instantâneos ou reflexos do artista ou de Deus num momento preciso, reflexo que o menor acréscimo ou a evolução do homem destroem rapidamente no mesmo momento.

Por outro lado, o homem está encarregado de nomear os seres que o cercam. Assim, não somente ele afasta a angústia que ressentido, mas também constrói seu universo, lhe dá um sentido, se dá imagens e metáforas e se permite pensar. A linguagem, a consciência e o pensamento nasceram. A existência e aqui o olhar não são suficientes ao conhecimento. É preciso ainda o nome e a integração a uma sintaxe. Em resumo, o ato de enunciação de um sujeito. Se, como o afirma Pierre

Lévy, "o pensamento é coletivo (isto é, hoje, "o enorme estoque de imagens, de metáforas, as técnicas de comunicação, as línguas e os sistemas de signos") e a consciência é individual", nesta época mítica, o coletivo era constituído do que freqüentava o homem, as árvores, as plantas, as aves, os animais, o que o ajudava a pensar. (Pierre Lévy. *Les technologies de l'intelligence*. Paris, Ed. La découverte, 1991)

Atribuir um nome ao que fazemos e aos processos de criação que encontramos faz parte de nossa pesquisa e nisso prolongamos o trabalho começado por esse primeiro homem mítico e nos damos instrumentos para pensar e entender.

Observamos também a ordem diferente da primeira narrativa na qual são criados os elementos. A terra, o céu, as ondas, o homem, as árvores, o conhecimento do bem e do mal, os bichos e as aves e, enfim, a mulher. O homem não é mais o último criado, mas sua companheira, a mulher. Uma vez criado o homem, Yahvé procura instalá-lo e satisfazer sua fome, mas também seu desejo do belo: "toda espécie de árvores agradáveis à vista" e de sociedade: "far-lhe-ei um auxiliar igual a ele". A procura de uma companheira é bastante curiosa porque é somente após ter criado todas as espécies de bichos e de aves e ter mandado o homem nomeá-los que Yahvé se dá conta de que não funciona. Queria talvez dar ao homem uma gentil macaca, uma bela e feroz tigre-fêmea ou uma doce rolinha como companheira? É o mesmo oleiro que age aqui, mas após um ato cirúrgico. A matéria é diferente, mas ela é igualmente trabalhada. A diferença sexual é bastante acentuada já que o homem nasce no meio dos outros seres vivos enquanto a mulher surge somente no fim, como coroamento e jóia da obra enquanto que, observa o comentador, o homem nasce da mulher.

Essas duas narrativas confirmam que no Gênese pelo menos, os narradores não falam do nada. Tudo estava em Deus, na sua palavra ou na sua mão e não numa entidade chamada nada. É só mais tarde no segundo livro dos Macabeus que a mãe dos heróis, exortando o mais jovem a não renegar seus pais e morrer pela sua fé, lhe diz: "Peço-te, meu filho, que contemples o céu e a terra e vejas tudo o que neles há, e penses que Deus os criou do nada, e que também o gênero humano tem a mesma ori-

gem. Não temas este verdugo..." (2 Mac. VII, 28)

É a primeira vez que a Bíblia menciona a palavra "nada", que diz a origem das coisas e do homem. É um meio de separar Deus de suas criaturas e de marcar sua diferença. Essa distinção deixará lembrança na tradição quando confundirá os dois livros do Gênesis e dos Macabeus neste ponto. Os comentaristas verão nesse livro uma precisão formulada sobre a criação enquanto a entendemos como uma maneira diferente de decifrar o fenômeno.

Assim terminamos com a Bíblia que nos deu pontos de referência importantes. 1) A criação nasce na palavra, parte da instituição da linguagem ou de um fazer pertencente a uma técnica ou à mão, elemento de uma estrutura corporal. 2) A criação é instantânea ou temporal. 3) A criação surge do nada ou de um modelo, imitado ou forjado pelo trabalho. Três critérios que poderão nos servir no futuro e que podemos dizer de outra maneira: a ação repentina ou contínua do sujeito criador, a dependência seguida ou não das condições iniciais, a repetição do mesmo ou o vir-a-ser.

2. A TRADIÇÃO GREGA

Hesíodo na sua *Teogonia* pergunta as Musas que moram no palácio do Olimpo: "Quem dentre eles (os deuses) primeiro nasceu?" Ao que elas respondem:

"Sim bem primeiro nasceu Caos,
depois também Terra de amplo seio,
de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Éros: o mais belo entre deuses imortais,
solta-membros, dos deuses todos e dos homens todos
ela doma no peito o espírito e a prudente vontade.

Do Caos Érebo e Noite negra nasceram.
De Noite aliás Éter e Dia nasceram,
gerou-os fecundada unida a Érebo em amor."

(Jaa Torrano, *Teogonia*. São Paulo, Ed. Massao Ohno-Roswitha Kempf, 1981, p.132)

Lemos também a tradução de Paul Mazon (*Hésiode*. Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1972, p.36), ligeiramente diferente:

"Donc, avant tout, fut Abîme ;
Puis Terre aux larges flancs,
assise sûre à jamais offerte à tous les vivants,
Et Amour, le plus beau parmi les dieux immortels,
celui qui rompt les membres et qui,
dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme,
dompte le coeur et le sage vouloir.

D'Abîme naquirent Erèbe et la noire Nuit.
Et de nuit, à son tour, sortirent Ether et Lumière
du Jour."

As Musas respondem por uma história de nascimento e de geração que se sucedem, mas que não supõem origem, no máximo uma ordem. É mais uma história de família que se escalona ao longo de uma árvore genealógica. Não há criador, nem eixo vertical. Tudo se passa no eixo horizontal. Cada um encontra sua origem naqueles que o antecederam como as gerações que se sucedem em uma mesma família. Não é mais o agir de Deus ou sua palavra que gera, mas o desejo sexual dos antecessores. É a pulsão genital que manda o gozo. Este ignora talvez que está a serviço da espécie, portanto do Outro, e acredita pelo contrário que está submetido a Éros, dando a ilusão de horizontalidade. A transcendência não existe a princípio. O primeiro deus, início da série, é muito curiosamente Caos que, em nossas línguas modernas, significa desordem, mas que aqui, pelo contrário, é o primeiro que ordena as coisas, o que não deixa de nos fazer sorrir quando sabemos que as teorias modernas do caos são, de fato, meios epistemológicos de colocar ordem em fenômenos aparentemente sem ordem.

Mas voltemos a Hesíodo. A partir de Caos, que parece juntar toda a desordem inicial, os deuses se colocam em ordem. Digo que "parece juntar toda a desordem", porque devemos parar um pouco e repensar a maneira de encarar o papel desse primeiro deus.

Anotamos a tradução de Mazon que não retoma o equivalente fônico francês, Chaos, mas um outro significante, Abismo, que

poderia também ser traduzido por Vazio, assinala o tradutor em nota de rodapé, já que o caos grego designa "uma profundidade aberta". Levaremos em conta esta variante mais tarde.

"O Caos do mito não é o mundo preexistente no estado caótico (não é a matéria indiferenciada, e ele não é o espírito diferenciador). Ele não é uma realidade; é somente uma denominação simbólica. É o caos que o espírito humano encontra quando procura explicar a existência do mundo. O "Caos" simboliza a derrota do espírito humano frente ao mistério da existência (simbolicamente falando frente à "Criação")." Assim disserta Paul Diel em Le symbolisme de la mythologie grecque. Etude psychanalytique. Paris, Payot, 1952, p.119..

Este ponto de vista não é de se desprezar. Identificar o primeiro passo da criação com Caos significa nomear o mistério do que vem antes, o do que existe antes, mas que não entendemos. Na medida em que recuamos os limites desse mistério pelo manuscrito, por exemplo, ampliamos ligeiramente o território da razão, não somente porque entendemos melhor, mas sobretudo porque estendemos o mundo das formas, alusão a Cassirer, ou ainda porque alargamos um virtual, referência a René Thom. Não é o objetivo da ciência desde o Iluminismo, desvelar os limites atuais do conhecimento, sem no entanto excluir o homem como o faziam os positivistas? Nossa tarefa consistirá em nomear, dizer e introduzir na linguagem certas etapas da criação, o que poderia gerar um Simbólico diferente, se introduzirmos este mistério na linguagem. Será nossa maneira de criar como críticos.

Se o significante caos pode ser lido como o mistério do que vem antes da criação ou o limite separando o que conhecemos do que desconhecemos ou a nota dominante dos mistérios da natureza, podemos também considerá-lo, e isto não se opõe a esse último sentido, como o primeiro significante, aquele sem o qual os outros não existiriam, objeto de uma construção lógica que permite começar a delimitar um espaço. Ou ainda como o ponto inicial da trajetória que rejeita no infinito o que o cerca. Ou ainda como o pai mítico, origem de todas as coisas pela carne, mas não no sentido de Totem et Tabou que faz dele um pai morto. Ou enfim como o traço unário de Lacan

cuja ausência significa a não pertença a uma espécie determinada. Neste sentido, não há diferença entre a natureza e o homem, entre os fenômenos naturais e a estrutura psíquica do homem.

Podemos por isso identificar caos ao desejo? As relações entre os dois conceitos existem certamente e será preciso discerní-los corretamente mais tarde.

Como encaramos o que vem antes da primeira mancha do escritor ou antes de sua primeira letra na página branca, ou mesmo o que surge após a rasura no decorrer da redação? Porque não acredito em um início, mas em uma série de inícios. Caos aparece cada vez que o escritor para ou rasura ou substitui e não somente no começo da escritura como o novicho poderia acreditar. Cada rasura poderá ser considerada a senha para entrar neste mistério. O movimento de Caos na criação é contínuo. Nesse sentido, Caos não é somente o primeiro da série, mas está ligado a todos os elementos dela e deve ser encarado como estando na origem da criação entendida como contínua. Poderíamos considerá-lo como o Si de Lacan, "o significante primordial, puro não sentido (...) abolindo todos os sentidos" (Lacan, Le Séminaire. Livre XI - Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris, Seuil, 1973, p.227), concordando aqui com a teoria macabeana da criação. A cada contato com Caos, contato que muitas vezes se identifica com o momento que segue a rasura ou, graficamente, com o final do traço negro que acaba de suprimir uma palavra ou um parágrafo, tudo é possível frente à falha desta palavra ou deste parágrafo, é a "afánesis" que permite a vinda do sujeito. Caos extingue o que existe, isto é retira o ser e a alma, a forma significante e a articulação a outras palavras, o sentido dado e sua ligação ao Simbólico e cria um espaço, o branco ou o vazio (e reencontramos a tradução francesa de Mazon) e uma melodia, a do silêncio, condição sine qua non para a eclosão do novo na escritura.

O que nos força a reler "SAINTE" de Mallarmé (Oeuvres complètes. Paris, Seuil, Coll.de la Pléiade, 1945, p.53) :

"A la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dedore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie :

A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental
Musicienne du silence."

"SAINTE" é comentado por Hugo Friedrich (Estrutura da poesia lírica. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1978, p.98). Transcrevo a tradução e, em parte, seu comentário.

"A janela que esconde
O velho sândalo de ouro desmaiado
Da viola cintilante
Outrora com flauta ou mandora,
Está a Santa pálida, mostrando
O velho livro que se desdobra
Do Magnificat jorrando
Outrora segundo vésperas, completas :

A esta vidraça de ostensório
Que a harpa do Anjo aflora
Formada com seu vôo vespertino
Para a delicada falange

Do dedo que, sem o velho sândalo
E o velho livro, ela balança
Sobre a plumagem do instrumento
Musicista do silêncio."

Os objetos citados, a janela, a viola, o sândalo, a flauta, a harpa e o livro estão presentes apenas linguisticamente, comenta Friedrich. De fato, pertencem ao passado "Outrora" e existem somente na lembrança, o que é uma outra forma de rasura ou de extinção ou de ausência. A única personagem presente é a "Santa pálida" que, observemos, não toca, "musicista do silêncio", mas se contenta em balançar "sua delicada falange sobre a plumagem do instrumento". Balançar não é tocar, mas ir de uma corda para a outra, de um som para um outro, mas sendo a harpa de pedra, o instrumento não dá outro som do que o silêncio. O músico faz o gesto adequado, adquire o ritmo necessário, mas o instrumento mudo não ressoa. O balanceamento implica um ritmo regular, a repetição do mesmo, uma volta do tempo bem diferente do ritmo musical que supõe agilidade, quebra de ritmo e salto de uma corda para outra segundo os imperativos da melodia. O ritmo do silêncio não é o da melodia comum embora presuma uma musicalidade. O silêncio é vida que levanta de novo o B, A de "ba-lance". O silêncio é jogo com as letras, ida e volta de uma para outra e de outra para uma que o poeta com sua falange toca e junta. Letras sem suporte e sem mensagem, sem nenhum sentido pre-determinado, as vinte e quatro letras do alfabeto esperam o toque amoroso do poeta para refazer sentido no mundo ou dançar no palco lírico. A Santa, imagem do poeta, pálida de susto frente a sua tarefa imensa - recriar um novo mundo e um outro sentido -, esvaziada de sua substância porque retirada do mundo, se refaz uma vida nova a partir desse ritmo regular.

Fora do mundo, no im-mundo, o poeta, atingido por Caos, se vê submetido a outras leis que o atingem no seu ser. Em 1867, Mallarmé escrevia para seu amigo, Henri Cazalis: "Fiz uma longa descida até o Nada para poder falar com certeza. Há apenas a Beleza e esta tem somente uma expressão perfeita, a Poesia. Sou agora impessoal e não mais o Stéphane que você conheceu, mas uma aptitude que tem o Universo Espiritual para se ver e desenvolver-se através do que fui" (14 de maio de 1867. Propos sur la poésie. Mônaco, Ed. du Rocher, 1946, p.79).

A personagem Swann sofre as mesmas dores quando escuta a pequena música de Vinteuil, vejam meu comentário.

Vocês sentem onde quero chegar ou melhor onde estou forçado a chegar. Caos, a rasura, a destruição obrigam o poeta a passar o limite entre o conhecido e o não conhecido e a penetrar no fora-mundo que Lacan incluiu no registro do Real. Mallarmé e Proust nos ajudaram já a entender um pouco desse Real.

Mas podemos talvez ir um pouco mais longe ainda. Um amigo me lembrava que o ouvido humano é sensível a frequências hertzianas situadas entre 15 e 15.000 hertz. É sem dúvida provável que nossos poetas, escritores ou músicos tenham uma sensibilidade musical suficientemente aguçada para ouvir ritmos ou sons nessa região do silêncio e que eles ultrapassem, em consequência, os limites habituais. O conceito de silêncio não seria uma outra maneira de significar uma baliza entre o infra-audível, o infrassom e o audível, entre o suprasom e o audível? O silêncio teria também uma relação estreita com o conceito de caos.

3. CONCLUSÕES

Para terminar essa parte sobre a tradição ocidental, poderíamos nos perguntar uma última coisa, comum no fundo à concepção bíblica e à concepção grega. Quais são as relações entre o criador e suas criaturas na Bíblia, entre Caos e Érebe por exemplo na Teogonia?

Se tudo estava já em Deus para a Bíblia, a relação entre Caos, Érebe, Noite, Amor, etc é de exclusão. Enquanto o ser supremo contém tudo e está em todo lugar, Caos gera se excluindo. Um parece dividir ou decompor seu ser em criaturas, o outro pelo contrário não está mais nos seus filhos. O primeiro é onipresente, o segundo está ausente. O primeiro é necessário a suas criaturas, o segundo faz de sua exclusão uma condição necessária à eclosão daqueles que engendra. A presença e a ausência subentendem essas duas tradições e fundamentam nossa civilização. O atrator do primeiro é de caráter positivo e o do segundo, negativo. O princípio da razão suficiente de Leibniz (os efeitos são contidos nas

causas) parece reger o primeiro enquanto o isolamento qualifica o segundo. Duas concepções da ciência decorrem dessa divisão; uma que acentua o mesmo que se repete e a outra que verá no vir-a-ser seu sentido.

*