

UMA VISÃO PERFORMATIVA DA CRÍTICA GENÉTICA¹

Roberto ZULAR²

- **RESUMO:** O presente artigo discute relações possíveis entre crítica genética e a noção de performativo, tentando articular práticas de escrita e questões formais.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Crítica genética. Performativo. Práticas de escrita. Forma.

A obra do espírito só existe como ato. Fora desse ato o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito. Transportem a estátua que vocês admiram para o país de um povo suficientemente diferente do nosso: ela não passa de uma pedra insignificante
Paul Valéry (1993, p.193).

Os primeiros trabalhos de crítica genética, até pelo fato de os pesquisadores serem lingüistas de formação, procuraram perscrutar as transformações operadas na linguagem no desenrolar da produção escrita. Afinal, tratando-se de literatura, impunham-se algumas perguntas: como a escrita transforma a linguagem? Quais as características lingüísticas da produção escrita?

¹ O presente artigo decorre das questões tratadas por mim e Claudia Amigo Pino em um livro a ser publicado futuramente pela editora Martins Fontes: *Escrever sobre escrever – uma introdução crítica à crítica genética*.

² Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 05508-900. rzular@gmail.com.

Para Jean-Louis Lebrave (2002), a crítica genética opera no deslocamento teórico efetuado pelos estudos lingüísticos em que ganha relevo as questões relativas ao uso da língua. Trata-se da passagem do estudo do enunciado para o estudo da enunciação, isto é, na formulação de Benveniste, de atentar para os problemas implicados na “colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”. A crítica genética, contudo, ainda segundo Lebrave, deve se ater ao fato de se tratar de uma enunciação escrita, uma enunciação diferida, já que cria momentos separados, ainda que inter-relacionados, de produção e recepção.

Do ponto de vista da crítica genética, o processo estaria ligado às marcas dessa construção contínua da enunciação com todos os movimentos, idas e vindas, correções, antecipações que a caracterizam. A singularidade dessa enunciação – escrita – seria a manutenção de rastros de seu processo que funcionam: 1) como memória externa; 2) como inscrição de um produto (o próprio manuscrito) e traço de um processo enunciativo; e 3) como produção de um objeto singular (a obra).

Tomemos como exemplo a análise que Lebrave e Almuth Grésillon (1990) realizam dos manuscritos da abertura de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Eles mostram como o eixo da enunciação desses manuscritos é uma constante oscilação entre as locuções adverbiais “já não mais” e “ainda não.” O narrador já não era o menino que dormia nem o escritor que se tornaria no final do romance. Ele se refere constantemente às situações que já não existiam mais, mas que ao mesmo tempo ainda não tinham se transformado em uma outra coisa. Surge assim um tempo próprio da escrita do romance, que vai se transformando à medida em que é escrito, em um tempo indeterminado, um intervalo sempre aberto, passível de ser constantemente preenchido com os

mais diversos tempos; tanto que, entre o “já não mais” e o “ainda não” dos manuscritos, o romance se abre nessa dimensão intervalar com a expressão “durante muito tempo”: “Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo”.

Esse tempo da duração, apontam os críticos, é o tempo da própria saga de *Em busca do tempo perdido*, composta de vários títulos. Os manuscritos mostram que o primeiro e o último volume foram escritos conjuntamente, no início da redação, e todo o caminho de escrita se perfez naquele “durante muito tempo”, na escrita infinita dos entremeios. Os manuscritos, portanto, trazem o traço de sua enunciação, as tensões entre “já não mais” e “ainda não”, e mostram a necessidade de transformação operada nos tempos verbais do francês tão característica da escrita proustiana. Os manuscritos nos ajudam a entender como em Proust o tempo do enunciado (o tempo ficcional do enredo), o tempo da enunciação (quando, como e onde aquilo é enunciado) e o tempo da leitura se imbricam na constituição de seu universo ficcional.

Artigos recentes, como os de Almuth Grésillon (2002) na revista *Langages* têm apontado um novo viés de interpretação lingüística suscitada pelos manuscritos atentando para o caráter performativo que os caracteriza. De maneira breve, podemos dizer que se trata de atentar não apenas para o processo enunciativo mas para aquilo que o escritor está fazendo quando enuncia, isto é, para “aquilo que fazemos quando dizemos algo”.

Neste ponto, creio que vale a pena retomar algumas noções básicas. A noção de performativo, ou de visão performativa da linguagem, foi desenvolvida pelo filósofo inglês John Langshaw Austin em meados do século passado. Austin referia-se à existência de pronunciamentos que não eram constatações, ou seja, que não eram nem verdadeiros nem falsos e que, portanto, possuíam um estatuto diferente daqueles

calcados no referente exterior e por isso denominados constatativos. A esses enunciados que não afirmam algo sobre o mundo, mas fazem algo no mundo, Austin chamou de performativos.

Em *Quando dizer é fazer – palavras e ação*, Austin (1990) começa trabalhando com os verbos performativos explícitos empregados na primeira pessoa do singular, voz ativa e tempo presente. Nesses casos, os proferimentos não afirmam nada do mundo, mas realizam uma ação no ato mesmo de proferir. O caso mais flagrante é quando digo “Eu prometo”: independentemente da verdade ou falsidade da minha afirmação, ao proferir essas palavras eu realizei a ação de prometer. A promessa está feita quer ela seja cumprida ou não³.

Nesse primeiro momento, Austin (1990) classifica os verbos performativos explícitos em três tipos básicos. Os promissivos (como o “eu prometo”, mas também “eu proponho escrever” e todos aqueles que engajam o sujeito numa ação futura), os prescritivos (“eu ordeno que você faça”, eu determino uma conduta ou, de modo mais geral, aqueles que implicam ordens) e, por fim, os declaratórios (“eu vos declaro marido e mulher” em que se declara uma situação que é constituída a partir daquela declaração). Em todos esses casos, é importante frisar que a ação se realiza no próprio proferimento que não pode ser verdadeiro ou falso, mas apenas feliz ou infeliz, dependendo das prerrogativas para a realização daquele ato (como por exemplo uma declaração de casamento feita por quem não tem poderes para tanto). Nesse caso, a declaração foi infeliz, mas não inverídica.

No desenvolvimento das conferências que constituem *Quando dizer é fazer*, uma série de questionamentos tornam a diferença entre

³ Veja-se que se eu digo “Ele promete” já se trata de um proferimento constatativo.

constatativo e performativo pouco sustentável (afinal, toda constatação implica alguma ação), levando Austin (1990) a uma nova tipologia dos atos de fala: os locucionários (a ação de dizer, a construção de um proferimento dentro de determinadas regras gramaticais e sociais), os ilocucionários (mais próximos do conceito anterior de performativo, ligados àquilo que se faz ao dizer) e os perlocucionários (ligados aos efeitos produzidos em alguém pelo fato de dizer, isto é, aquilo que se faz por dizer).

De um modo bastante genérico, poderíamos dizer que a crítica literária tradicional se preocupou com os atos de fala locucionários, a estética da recepção com os perlocucionários e que, recentemente, vários teóricos da literatura voltaram-se mais para o caráter ilocucionário da literatura. Contudo, o próprio Austin (1990) não ficou satisfeito com os desdobramentos de suas idéias (inclusive com a tripartição locucionários, ilocucionários e perlocucionários) e afirmava expressamente que elas não se aplicavam ao campo das artes (*sic*). Diante dessas indefinições e dado o interesse da proposta austiniana, surgiram inúmeros debates entre pesquisadores como Benveniste, Searle, Derrida, Foucault, Culler, Butler, de que não trataremos aqui. Procuraremos apenas enfatizar alguns usos possíveis do que Paulo Ottoni (1998) chamou de “visão performativa da linguagem”, ligados à crítica genética, mas sem perder de vista que é a integração entre as várias dimensões dos atos de fala que importa. Como afirmou Valéry – multiplicando essas dimensões – quando perguntado sobre o sentido de um de seus poemas: “foi a intenção de fazer que quis o que eu disse”.

Em um primeiro momento, podemos dizer que o caráter performativo da linguagem define a própria característica da literatura na medida em que ela constrói aquilo que ela fala, isto é, na medida em que ela constitui pelo seu fazer um mundo próprio que não

existe senão quando de sua enunciação. Para Jonathan Culler (1999, p.97),

[...] há muito tempo os teóricos afirmam que devemos atentar para o que a linguagem literária faz tanto quanto para o que ela diz e o conceito de performativo fornece uma justificativa lingüística e filosófica para essa idéia: há uma categoria de elocuições que, sobretudo, fazem algo [...] O começo de *Ulisses*, de James Joyce, ‘Sobrancelheiro, fornido, Buck Mulligan, vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha’, não se refere a algum estado anterior de coisas, mas cria esse personagem e essa situação.

O caráter performativo da literatura liga-se à própria constituição da ficcionalidade, isto é, à construção de universos imaginários que os textos literários colocam em movimento. Claro que isso depende de alguma constatividade e do contexto de produção e de leitura, o que leva alguns a caracterizarem a literatura como uma hesitação não resolvida entre o constatativo e o performativo. Para Luiz Costa Lima, a ficcionalidade se define exatamente pela diferença entre o mundo exterior (do texto e do leitor) e à sua performatividade:

[...] a ambigüidade referida resulta do seguinte: sob o regime do ficcional a palavra remete a outra coisa, i.e., tem uma vertente alegórica, ao mesmo tempo que permanece performativa, i.e. vale pelo que realiza e não só pelo que refere. Essa ambigüidade cria uma tensão interna que se atualiza no ato de leitura e recebe soluções variáveis de obra para obra, de período para período. (LIMA, 1988, p.362).

Entre o que realiza e o que refere, na ambigüidade de sua constituição, a literatura depende do universo discursivo em que ela é produzida e lida. A ficcionalidade só se define de maneira relacional. Retomando Austin (1990), é só a partir das circunstâncias de enunciação que se pode flagrar a felicidade ou infelicidade de um ato de fala. Daí decorrem conseqüências importantes das quais destacaremos duas.

Primeiramente, o conceito de literatura, surgido no correr do século XVIII, está relacionado a outros atos constitutivos da sociedade moderna como, por exemplo, as constituições, as leis e as declarações de direitos de um modo geral (que são atos performativos por excelência). Trata-se de um momento em que o discurso se torna constitutivo da própria vida da sociedade e no qual se insere a ficcionalidade.

Além disso, uma vez que a ficcionalidade só pode ser entendida como algo que se faz (e que não apenas representa) no campo social, torna-se necessário inserir o discurso literário nas práticas discursivas que ultrapassam a dimensão idiossincrática do sujeito que enuncia: “[...] o performativo rompe o vínculo entre sentido e intenção do falante, já que o ato que realizo com as minhas palavras não está determinado pela minha intenção, mas por convenções sociais e lingüísticas” (CULLER, 1999, p.97). Ao não se centrar na noção de intencionalidade, essa visão torna necessário que se constitua uma nova teoria do sujeito pautada no contato com essas regras e nas tensões que elas geram, isto é, uma teoria performativa do sujeito que procure mostrar como ele se constitui pelos seus atos (e não apenas discursivos).

Vale aqui salientar um fato há muito enfatizado pelos geneticistas e intrinsecamente ligado a uma visão performativa da linguagem: a literatura é um fazer, é algo que se faz, constrói, inventa. E mais do que isso: ao inventar, construir, fazer é o próprio ato de escrita que está em jogo. É como se, ao tomarmos contato com os

manuscritos, tivéssemos que acrescentar mais um eixo na análise da literatura: ao lado do enunciador e do enunciatário (ou seja, das partes constitutivas do interior da enunciação), teríamos o processo de escrita – o ato de escrever – e seu correlato, o ato de leitura. Claro que, desde meados do século passado, várias outras correntes da crítica literária já enfatizavam isso. O que acentuamos aqui é o quanto a crítica genética não pode fugir dessa bifurcação dos eixos.

Dessa visão performativa da escrita, ligada à própria constituição da ficcionalidade, decorrem ao menos duas possibilidades de inter-relação entre as práticas de escrita e a construção formal que caracteriza a literatura: 1) uma visada mais tradicional ligada à passagem da produção escrita à forma e 2) outra que escancara o próprio processo enquanto forma. Lembramos desde já que, como mostraremos, em ambos os casos, estamos diante de um processo mimético já que o ato não está mais lá e só pode ser reconstruído pela leitura atenta à especificidade dos procedimentos de cada texto, isto é, à sua singularidade.

Da produção escrita à forma

Quando pensamos a literatura como um fazer e, portanto, performativamente, precisamos primeiramente estabelecer algumas balizas para não confundirmos o ato de escrita com os atos de linguagem mimetizados pela literatura e que constituem o seu universo ficcional. Em outras palavras, chamamos a atenção para o fato de a produção escrita estar ligada à construção de um processo de leitura. Na instigante afirmação de Umberto Eco (1986, p.67), “[...] o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo.” Essa construção de uma outra temporalidade – a da

leitura – faz com que os vários atos de escrita possam ser reorganizados numa seqüência totalmente distinta da sua produção. Essa reorganização que constitui a forma que será atualizada (e também reorganizada) pelo ato de leitura.

Em um livro em outros pontos pouco crítico, Antoine Compagnon (2001, p.135) aponta que

[...] em poesia, um ato de linguagem aparente não é realmente um ato de linguagem, mas somente a mimesis de um ato de linguagem real. A apóstrofe à Morte, ao fim do poema “Voyage”, por exemplo: “Verte sobre nós teu veneno para que ele nos reconforte!” não é realmente uma ordem, mas somente uma imitação de uma ordem, um ato de linguagem fictício que se inscreve num ato de linguagem real, que é escrever um poema.

O que é preciso perceber é que o que vemos sobre a página publicada e mesmo sobre os manuscritos já não é mais esse “ato real de linguagem” – que já aconteceu, já se fez – mas simplesmente as marcas desse ato que terão de ser “lidas” tanto quanto textos publicados.

Voltamos aqui à afirmação de Umberto Eco (1986) que liga o trabalho da forma à construção de uma outra temporalidade – de leitura – que deve ser considerada na análise dos processos. Daí a proximidade (que pressupõe diferenças e assimetrias fundamentais) entre escritor e leitor), ambos tomados pelo **objeto** que se impõe como um passo para além de toda possibilidade de pontuação de atos definidos:

Em outros termos, nos empregos práticos ou abstratos da linguagem, a forma, ou seja, o físico, o sensível e o **próprio ato do discurso**, não se conserva; não sobrevive

à compreensão; desfaz-se na clareza; agiu; desempenhou sua função; viveu.

E, ao contrário, tão logo essa forma sensível adquire, através de seu próprio efeito, uma importância tal que se imponha e faça-se respeitar; e não apenas observar e respeitar, mas desejar e, portanto, retomar – então alguma coisa de novo se declara: estamos insensivelmente transformados e dispostos a viver, a respirar, a pensar de acordo com um regime e sob leis que não são mais de ordem prática – ou seja, nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido **por um ato** bem determinado. Entramos no universo poético. (VALÉRY, 1993, p.209, grifo nosso).

Valéry se aproxima assim do ato como gesto de configuração formal e que se configura em um objeto, no caso o poema, como se pode acompanhar em um exemplo interessantíssimo, apresentado por Stefen Zweig em seu *Walt Whitman – a formação do poeta* Zweig (1988) mostra como os manuscritos iniciais, notas em prosa retórica e argumentativa, escritos por Walt Whitman, se transformam, por meio de uma série de cortes e rupturas, na invenção do verso livre longo e ritmado de “Ode a mim mesmo”.

Primeiramente, vejamos as notas em prosa (os trechos em *itálico* referem-se àqueles que serão reelaborados em verso livre):

Penso que a alma não vai parar nunca, nem alcançar qualquer crescimento além do qual não possa ir. – *Quando eu caminhava à noite à beira mar e levantava os olhos para as incontáveis estrelas*, perguntava à minha alma se estaria plena e satisfeita quando se tornasse deus envolvendo-as todas, e aberta à vida e ao prazer e ao conhecimento de tudo nelas ou delas; e a resposta era,

Não, quando eu chegar lá ainda vou querer ir mais além.

Não serei um grande filósofo nem fundarei qualquer escola, construída com pilares de ferro, reunindo em torno de mim os jovens e tornando-os meus discípulos, para que novas igrejas e políticas advenham. – Mas levarei cada homem e cada mulher dentre vocês até a janela e abrirei suas portas e vidraças e meu braço esquerdo os tomará pela cintura e o braço direito lhes apontará a estrada sem fim e sem começo de cujos lados estão as ricas cidades populosas de toda filosofia viva, e portões ovais que conduzem para campos de trevo e paisagens de arbustos de sassafrás, e pomares de boas maçãs, e cada sopro da sua boca será de um novo ar perfumado e elástico, que é amor. – Nem eu – nem Deus – podemos viajar por essa estrada por você. – Não é longe está ao alcance de sua mão; talvez você descubra que já está nela sem saber. – Talvez você a encontre por toda parte, sobre o oceano e sobre a terra, uma vez que você tenha a visão dela.(ZWEIG, 1988, p.238).

Esse material vai ser reformulado por Whitman (chegando à forma que conhecemos, com seus paralelismos bíblicos, seus substantivos fixos e verbos flutuantes, indefinidos, em busca de uma nova poesia democrática:

Vagueio sem destino numa perpétua jornada,

Minhas marcas são um casaco à prova de chuva, bons sapatos e um cajado cortado no bosque;

Nenhum amigo meu descansa na minha cadeira,

Não tenho cadeira, nem igreja, nem filosofia;

Não conduzo ninguém à mesa de jantar, à biblioteca, a trocar idéias,
Mas cada um de vocês, homens e mulheres, eu conduzo a um outeiro.
Minha mão esquerda em torno de sua cintura,
Minha mão direita aponta panoramas e continentes, e uma simples via pública...
Não é longe... fica bem próximo,
Talvez você esteja lá desde que nasceu, mas sem saber,
Talvez fique em toda parte, água ou terra.
(ZWEIG, 1988, p.238-239).

Note-se que a manutenção do tom se coaduna com um ritmo de retomadas (no poema já não se trata nem de uma história nem de um argumento); o discurso argumentativo cede lugar às marcas concretas de um homem (casaco, cadeira, outeiro); a estrada vira uma simples via pública e há, até mesmo, marcas do processo de transformação indicadas pelas reticências.

Creio que poderíamos pensar que o performativo se configura no poema e que, enquanto ato, atravessa a sua produção, constituindo sua forma. Como se no primeiro esboço tivéssemos um apelo mais constatativo e, no segundo, uma configuração formal mais específica⁴ que engaja a leitura, ou, nas palavras de Jonathan Culler (1999, p.101):

Nesse estágio da história do performativo, o contraste entre constatativo e performativo

⁴ Veja-se que essa ocorrência quase literal no exemplo citado – do constatativo ao performativo – não é nenhuma regra, senão uma coincidência casual e, no caso, didática. Podemos mesmo pensar no movimento inverso, onde determinadas restrições técnicas se impõem ao processo (por exemplo, no caso de um soneto). Como veremos no tópico seguinte, há toda uma inteligência dos atos que cada vez mais permeiam a literatura.

foi redefinido: O constatativo é linguagem que afirma representar as coisas como elas são, nomear as coisas que já estão aqui, e o performativo são as operações retóricas, os atos de linguagem que minam essa afirmação impondo categorias lingüísticas, criando as coisas, organizando o mundo em lugar de simplesmente representar o que existe.

Com esse exemplo, vemos que a performatividade do processo pode se configurar formalmente (para Jonathan Culler o performativo torna-se uma maneira particular de pensar a forma: pelo que ela faz). No caso de Whitman, é o próprio surgimento do verso livre que está em jogo. O performativo permeia o processo, mas é enquanto forma que ele possibilita pensar as tensões em jogo na configuração formal de um objeto que projeta as práticas de produção para além delas mesmas.

Dos atos de produção escrita como forma

Por outro lado, a história da literatura nos mostra o quanto as marcas da própria produção têm gradativamente deixado seus rastros nos textos publicados. Retomando o tópico anterior, é como se as esferas entre o público e o privado, o processo caótico de produção e sua organização para publicação, tivessem gradualmente alcançado contornos menos nítidos. Trata-se, como vimos, de uma grande transformação sócio-cultural que se produz no desenrolar da história da literatura⁵, tendo se radicalizado com as novas

⁵ Importante salientar que nas notas que seguem procuramos nos distanciar do conceito de “metalinguagem” por meio do qual esses problemas vêm sendo tratados. Nossa ênfase recai sobre o *fazer* que a idéia de uma “linguagem sobre a linguagem” remete a considerações genéricas mais afeitas à uma suposta língua padrão e seus desvios que à especificidade da literatura.

tecnologias de escrita (como, por exemplo, na escrita “on line” ou nos blogs)

Almuth Grèsillon (2002), no artigo já citado, mostra o quanto determinadas características dos manuscritos podem ser encontradas em diversos textos publicados, sobretudo a partir do século XX. Primeiramente, a pesquisadora traça as características dos manuscritos ligadas ao performativo. O que vemos nos esboços seria algo próximo de uma “palavra interior exteriorizada”, e que se manifesta pelo que ela chama de “hipótese performativa generalizada”. É como se o processo de escrita envolvesse um constante “diálogo interior” em que reiteradamente há um engajamento no do escritor por meio de atos de linguagem ligados aos verbos performativos explícitos de que trata Austin (1990) (prescritivos, promissivos e declaratórios): 1) auto-injunções (fórmulas do tipo “eu me proponho a escrever x”, como “usar metáforas mais sutis no poema”, “A cena na estação deve ocorrer numa tarde ensolarada”); 2) auto-interrogações (“Manter as rimas tão acentuadas?”, “Como a personagem viajará?”); 3) auto-avaliações (“está bom”, “cortar esta parte”).

Em um segundo momento, Grésillon (2002) aponta como essas marcas dialogais, a presença do performativo, isto é, as marcas da ação que faz o texto passam a ser constitutiva da própria ficcionalidade característica não só dos manuscritos, como das versões publicadas de inúmeros romances e poemas contemporâneos, como em Nathalie Sarraute e Samuel Beckett. A hipótese de Grésillon é de que a distância entre manuscritos e publicações encurtou, tornando os textos muito próximos daquilo que antes aparecia apenas nos manuscritos. Isto faz com que pensemos que assim como a ficcionalidade é constitutiva dos manuscritos, o ato de escrever passa a constituir o universo ficcional também nas obras publicadas.

Entre nós, claro, o exemplo que vem à mente é *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, desde os

vários títulos (“A Culpa é minha OU A Hora da estrela OU Ela que se arranje OU O Direito ao Grito, etc.”) e, sobretudo, pelas inúmeras marcas de auto-injunções e auto-interrogações explícitas no corpo do romance, desde o início:

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever [auto-injunção]. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? [auto-interrogação] Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. (LISPECTOR, 1999, p.11).

Esse desdobramento da escrita sobre si mesma, mais do que um mero recurso, aponta modos de haver-se com aquilo que escapa, com uma subjetividade sem pontos de ancoragem seguros e que se desdobra na dúvida. Segundo Teresinha Meirelles do Prado, mesmo diante dessa exposição mimética do processo, faz-se necessário pensar em uma poética do ato, a qual, contudo, não pode se restringir às auto-referências acima expostas. Uma “poética do ato poderia constituir-se como a possibilidade de acompanhar o ato (poético) através de outro ato (o de leitura), orientada pelos efeitos produzidos nesse encontro e atenta aos procedimentos que o caracterizam”⁶.

Essa visão performativa também pode nos ajudar a entender como o próprio manuscrito se transforma em objeto artístico, ganhando estatuto de obra ou até de um “novo gênero literário” em Francis Ponge e também em Waly Salomão.

⁶ “Poética e ato”. Trabalho apresentado por Teresinha Meirelles do Prado em reunião do Laboratório do Manuscrito Literário, FFLCH, USP. Essa discussão foi retomada em Meirelles do Prado (2005).

O gesto de Ponge, contemporâneo ao surgimento da crítica genética, não poderia ser mais revelador. Em 1972, após a publicação do poema “O pré”, publica os manuscritos da produção do poema em uma belíssima edição fac-similar que conta, inclusive, com a transcrição dos mesmos. É como se toda a história da poesia, ao menos desde a reflexão sobre o fazer poético dos primeiros românticos alemães, a Filosofia da composição de Edgar Allan Poe, passando pelo poema em prosa, o verso livre, a exploração da escrita nos quadros modernos e contemporâneos (como em Picasso, Magritte, Cy Twombly etc.), a exploração da página por Mallarmé e as reflexões sobre o fazer poético de Valéry, ganhasse nova inflexão com a publicação – só possível com o desenvolvimento de novos meios tecnológicos – dos próprios manuscritos. De certa forma, podemos pensar que a crítica responde a essa demanda da própria literatura⁷.

Waly Salomão, em meados dos anos 70, por um outro caminho que dialoga com as questões históricas tratadas acima, mas que é perpassada pelas questões específicas da poesia brasileira, em especial a visualidade da poesia concreta, a teoria do “projeto” de Hélio Oiticica, e pela problematização da escrita em *Me segura que eu vou dar um troço*,⁸ também explora a utilização dos próprios manuscritos que são fotografados de diversas maneiras para constituir aquilo que ele chamou de Babilaques.

Como entender esse gesto de publicação dos próprios manuscritos senão performativamente? A performatividade, na medida em que a mimesis dos atos de produção permeia a leitura, faz com que tenhamos de pensar em novos modos de inteligibilidade

⁷ Em um belíssimo e longo poema desse “novo gênero” – “A Mesa” – Ponge (2002) sequer elabora uma versão final: o poema é o próprio processo. Há tradução em português de Ignácio Antonio Neis e Michel Peterson.

⁸ Sobre esse assunto, ver Zular (2005).

que se constroem a partir desses atos. A crítica não pode responder a eles senão performativamente, isto é, valendo-se dos procedimentos da escrita literária que analisa. Uma crítica que faz mais do que diz, que se constrói também formalmente: uma crítica que se desdobra em escrever sobre escrever. Mas isso fica para um próximo artigo.

ZULAR, Roberto. A performative view of genetic criticism. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, p. 39–56, jul./dez. 2007.

- **ABSTRACT:** *This article discusses the relation between Genetic Criticism and the notion of the performative, trying to articulate writing practices and formal questions.*
- **KEYWORDS:** *Genetic criticism. Performative. Writing practices. Form*

Referências:

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer:** palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CULLER, J. **Teoria literária:** uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.

ECO, U. **Lector in fabula.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

GRÉSILLON, A. Processus d'écriture et marques linguistiques. Nouvelles recherches em génétique du texte. **Langages**, Paris, n.147, p.19-38, Sept. 2002.

LEBRAVE, J.-L. Crítica genética: uma disciplina nova ou um avatar moderno da filologia?. IN: ZULAR, Roberto. **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.97-146.

LEBRAVE, J.-L.; GRÉSILLON, A. **Proust à la lettre**: les intermittences de l'écriture. Paris: Du Lérot, 1990.

LIMA, L. C. **O Fingidor e o sensor**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

OTTONI, P. **Visão performativa da linguagem**. São Paulo: Unicamp, 1998.

PONGE, F. **A mesa**. Tradução de Ignácio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PRADO, T. N. M. do. **Poética e ato na ficção de Clarice Lispector**. 2005. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

ZWEIG, S. **Walt Whitman**: a formação do poeta. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

ZULAR, Roberto. O que fazer com o que fazer.: algumas reflexões sobre o *Me Segura qu'eu vou dar um troço* de Waly Salomão. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n.8. p.46-59, 2005.