

## REPRODUZIR O MANUSCRITO, APRESENTAR OS RASCUNHOS, ESTABELEECER UM PROTOTEXTO

Jean Bellemin-Noël

Apesar do seu aspecto categórico, este título não pretende ser enigmático nem provocador; o que ele deveria conotar e pôr em evidência é, na verdade, o desejo de esclarecer. Ambição talvez modesta mas voluntária, que admite a eventualidade de manter-se aquém de uma verdadeira colocação do problema, reclamando para si um caráter preliminar. Ambição legítima, no entanto, por que responde a uma exigência pragmática: utilizando desordenadamente os diferentes termos que servem para designar os materiais redacionais anteriores à impressão de uma obra, nem sempre sabemos a que pressupostos nos conduz efetivamente uma opção que na realidade não fizemos, por falta de um sistema qualquer de discriminação. A imprecisão vocabular e a ausência de reflexão sobre práticas marcadas pelo empirismo são em grande parte responsáveis pela estagnação ou pelo atraso relativos de nossas pesquisas : longe de poder reivindicar uma forma avançada de cientificidade, a *genética dos textos literários* ainda está balbuciando. Ela não pode resolver o problema dos seus métodos se não possuir os meios de descrever seu material; não pode visar à interpretação de um movimento de escritura se não for capaz de constituir para si um *corpus* significativo (ou seja, portador de sentido). Se a análise dos suportes

materiais — variedades, formatos e filigranas do papel, substâncias e traçados da grafia — parece bem encaminhada, a reconstituição do dado textual, o estudo da redação, a leitura dos diferentes estágios do texto e da sua articulação, etc., conhecem, como se diz, "fortunas diversas": o inventário dos problemas está longe de se concluir. Uma das fórmulas possíveis para avançar um pouco parece consistir no seguinte: cabe ao pesquisador, confrontado a uma situação concreta, identificar os aspectos problemáticos, examinar as categorias que ele emprega "com muita naturalidade", criticar seus comportamentos "espontâneos" e justificar as alternativas pelas quais, ainda que em desespero de causa, ele se decidiu. É supondo enganador um instrumental lingüístico aproximativo e submetendo nosso aparato nocional a uma revisão por assim dizer metalingüística, que podemos fazer o nosso conhecimento evoluir da idade proto-histórica a um período propriamente histórico.

Tomemos então como ponto de partida para a nossa reflexão os três binômios que formam o seu título. Sublinhemos inicialmente os verbos, observando que o trio diferencial por eles constituído orienta e envolve uma definição dos substantivos: apenas o relacionamento sistemático dos seis termos dará lugar a uma estratégia que não pareça arbitrária; este, pelo menos, é o nosso desejo. A conversação habitual e o falar por vezes irrefletido dos especialistas tendem, como bem o sabemos, a empregar um pelo outro esses três substantivos. Um pelo outro, indistintamente, sem os diferenciar. E no entanto cada um deles se insere num contexto lexical

que o assinala e que lhe deveria conferir um valor específico. Não é necessário saber latim nem ser um etimologista fanático para reconhecer em *manuscrito* a idéia de um "escrito-à-mão"; em *rascunhos*, a de "emaranhado" e, em *prototexto*, termo recém-criado, um nome com valor de definição; mas justamente este terceiro termo suplementar dá a entender que havia ao lado dos dois preexistentes um lugar vazio, ou pelo menos um assento disponível. O apelo ao neologismo significa que faltava um lexema no sistema da língua, ou, mais precisamente, que os dois outros, com sua auréola de valores adicionais implícitos ou pressentidos, revelaram-se um belo dia insuficientes para recobrir um certo campo de experiência. Em outras palavras, chegou um momento em que já não bastava *reproduzir*, propiciar a leitura das marcas visíveis de um trabalho de redação, nem *apresentar* essas marcas, inscrevê-las na história de uma época, de um autor, de uma obra, revelar suas particularidades, analisar sua origem ou seus efeitos; por conseguinte, renunciando ao ideal — ao engodo — de uma restauração do conjunto desse "texto-antes-do-texto", preferiu-se fazer um recorte na matéria bruta do material analisável, traçar um ou vários perfis textuais, *estabelecer* tantos canais de sentido em processo de formação quantos fossem os métodos de abordagem do texto publicado.

Brevemente delineado este ponto, não será inútil observar de maneira minuciosa a contribuição de uma análise sêmica diferencial conduzida numa linguagem mais fenomenológica que semiológica (não sendo inocente, esta opção com certeza não é prejudicial :

ela pretende tirar o melhor proveito do empirismo). O que importa na noção de *escrito-a-mão* não é aquilo que se opõe a "batido-à-máquina" nem a impresso tipograficamente; a verdade é que no século XX um manuscrito pode perfeitamente ser datilografado ou mesmo gravado em fita magnética; por outro lado, um fôlio ou um fragmento de página suprimido, apartado das provas tipográficas, pertence ao conjunto dos escritos que antecedem a publicação. Seríamos principalmente sensíveis a uma outra coloração do termo : em vez de escrito à mão, o manuscrito é, antes, percebido como proveniente *da mão do escritor*; possui valor testamental, semelhante ao dos testamentos hológrafos tão apreciados pelos tabeliões; atesta uma paternidade; constitui a prova e o vestígio de uma grandeza; exige respeito, incita à adoração. Monumento que conserva e que é preciso conservar, tendo em vista o caráter único, o valor histórico de um grande êxito. Seu lugar é no museu, entre as realizações imortais da espécie. E à medida que cresce o número dos curiosos do objeto autêntico em nossa civilização, enquanto o museu da nossa época extrapola democraticamente suas fronteiras, multiplicando-se graças ao aperfeiçoamento dos recursos da mídia, o manuscrito tende cada vez mais a ser publicado na sua feição original: nele o olho poderá tocar, por assim dizer, a realidade material da escritura em seu duplo sentido de grafia e de redação. Assim chega a se estabelecer o contato afetivo com um trabalho, como se descobríssemos uma operação secreta que nos comprazemos em manter sob mistério, obra de alquimista ou, mais simplesmente, de sacerdote. Fragmento de uma intimidade exemplar,

documento fetiche sob certos aspectos, o manuscrito eterniza uma realização singular, ao mesmo tempo em que abre caminho a identificações sublimes, ainda que obscuras. Podese afirmar, nessas condições, que seu estatuto habitual está vinculado às possibilidades de se efetuar uma cópia, um fac-símile. Em definição restrita, ele só pode ser *ré-produzido*: objeto de culto, objeto de um culto.

Diverso é o valor que se deve atribuir aos rascunhos, cujo nome põe em relevo seu aspecto *inacabado*. Numa palavra, esse valor é mais testemunhal que testamental: os rascunhos dão testemunho de um labor e da passagem da imperfeição à perfeição; sua importância não está em permitir um contato com o que se aparenta a uma instância sagrada (um gesto sacralizado, um valor consagrado), mas no fato de representar a manifestação de um talento ou de uma mestria: um saber, um fazer, um *savoirfaire*. Este caso é bem mais complexo. O manuscrito era menos a origem de um escrito que o resultado tangível de um bom êxito, a assinatura do gênio; os rascunhos, mais próximos da humana fraqueza, mesmo quando se trata de uma façanha tida como sobrehumana, fazem sentir a presença de um trabalhador às voltas com o que resiste, lutando para elevar-se acima de si mesmo e de nós, alguém que, apesar de tudo, vive em nossa escala e partilha nossa condição, um semelhante, um irmão: antes um artesão que um artista. Esse homem exemplar mas da nossa raça conheceu um áspero sofrimento e as vacilações, os transe da realização, os fracassos recompensados, a tarefa levada a bom

termo, a preocupação com a qualidade da obra, a alegria e o orgulho inquieto do ponto final. Os rascunhos desvendam os mecanismos da produção (em sentido dinâmico), da elaboração de um produto acabado; informam sobre os antecedentes do livro publicado, fornecem sua história interior, cronologia de uma redação e arqueologia de um texto. Porque os rascunhos enquanto forma inacabada — ou, mais precisamente, formação em via de acabamento —, dão uma idéia aproximada das intenções do escritor. Mesmo quando não contêm um plano, um roteiro, anotações táticas ou de referência, eles indicam uma evolução, sugerem o sentido de um projeto pelo fato mesmo de tornarem visíveis as desistências, as reorientações, a maneira que pareceu necessária ou preferível para retificar um itinerário; a busca da "melhor versão do texto" é reveladora daquilo que o autor investia no seu escrito. Por essa razão, os rascunhos nos informam sobre o significado de um texto aos olhos do escritor e, mais amplamente, sobre o que significava para ele a atividade de escrever. Quem os *apresenta* tem como objetivo ajudar-nos a conhecer o sentido e os modos de uma "obra": com esta palavra, queremos designar um homem e o conjunto dos seus trabalhos.

Já se vê que tal atividade é da esfera do comentário: a apresentação dos rascunhos, longe de se confundir com a sua reprodução pura e simples, vai além dela, rumo a um trabalho de exploração literária. Ela tem seu técnico, que é um historiador, e não mais um fotógrafo por vezes também hagiógrafo. Tem seu público, em que prevalecem, sobre os amantes das

letras e os admiradores dos grandes vultos, os especialistas de uma literatura (uma época, um gênero, uma obra máxima). Tem seu espaço com três dimensões: o homem, como valor e história; a obra, vista a partir da sua situação no âmbito de uma História, geral e literária; o discurso, como conteúdo e forma, sentido e estilo. Propõe-se fazer apreciar a tarefa de um operário, avaliar o quanto de energia ele consumiu para desenvolver uma certa obra, determinar o momento ou os momentos da sua vida que ele quis dedicar a esta ou àquela redação; explora a seu favor essa datação individual, relacionada aos eventos políticos e socioculturais que formaram o seu contexto (contemporâneo, mas também anterior), para circunscrever uma conjuntura, registrar ecos, fontes, influências, das quais o livro publicado não guardará talvez nenhum vestígio; preocupa-se em caracterizar o propósito específico capaz de animar uma realização, repertoriando as marcas visíveis de uma intenção; procura a significação de um projeto para o seu autor e informações concretas sobre a técnica utilizada por ele a fim de conduzir esse projeto ao seu objetivo. Em resumo, quando apresenta os rascunhos, a erudição (não será este o termo adequado?) deseja responder a várias séries de indagações cujo denominador comum consiste em fixar o perfil de uma atividade de "criação". Aqui está um homem que se dispõe a escrever alguma coisa, a se exprimir numa mensagem fraterna : observemos seu labor, compreendamos melhor seu propósito, apreendamos realmente o que ele queria verdadeiramente dizer — e, claro, reconheçamos a habilidade com que ele soube

corrigir-se, melhorar seu texto, atingir o ponto em que mereceu ser lido e estudado.

Tudo isso é ao mesmo tempo legítimo e inquietante. É chegado o momento de ressaltar aquilo que justifica a necessidade e a adoção da terceira fórmula, *estabelecer um prototexto*. Mas não antes de sublinhar claramente que as duas primeiras por um lado precedem cronologicamente a última que na verdade tem pouco mais de cinco anos, pelo menos no que diz respeito ao início da sua organização teórica e, por outro, que integram o elenco de atitudes não somente possíveis, mas inevitáveis, em face dos documentos de redação com que podemos deparar (a expressão "documentos de redação" é, apesar da sua prolixidade, a única suficientemente genérica para abranger os diferentes aspectos do nosso material). Na verdade, esses documentos foram, em princípio, simplesmente conservados na sua feição original, e em primeiro lugar pelos próprios escritores. Esta evidência deve ser lembrada, salientando-se que tudo aquilo que os escritores decidiam conservar constituíam, no sentido em que o entendemos aqui, manuscritos e não rascunhos; mais precisamente (salvo em data muito recente, como se viu no caso de Ponge), prototextos. Mais tarde, dando continuidade a um hábito arraigado entre os editores de textos literários, julgou-se conveniente procurar informações sobre a pré-história das obras, reunir os inéditos, investigar os problemas da genética literária, estudar e às vezes publicar, pelo menos em parte, aquilo que se denominou rascunhos, e que deverá guardar este



nome, pois constitui o objeto específico de uma certa atividade.

Entretanto, seria preciso salientar o fato de que, para os escritores, os rascunhos praticamente não existem. Ou, mais precisamente, distinguir duas categorias entre os documentos de redação: os que jamais se destinaram ao conhecimento do público e os que não se podia inicialmente julgar dignos de uma futura publicação (é o caso de todo escrito de um autor no exato momento em que este o escreve). Essa distinção empírica é confortável. Pode-se caracterizar facilmente o *impublicável* e o *publicável*, atribuindo-se ao primeiro um valor absoluto, assinalandose aquilo que jamais deverá chegar ao conhecimento alheio, e, ao segundo, o valor ainda hipotético e mais complexo do que é suscetível de edição se for mantido até a conclusão do trabalho. Exemplo de *impublicável* será a nótula operacional que o redator elabora para seu uso exclusivo: esboço ou dossiê documental; *publicável* é, pelo contrário, qualquer segmento escrito que, no processo de composição, o escritor venha a considerar como diferente de uma informação privada, ou seja, virtualmente, um texto: o que está lançado no papel é interinamente definitivo, ou pelo menos, nunca será, antecipadamente e por destinação, concebido como refugio; mesmo o "primeiro jato", que talvez necessite emendas, pode conservar sua feição primitiva. É sempre *a posteriori* que se reconhece um engano, um impasse, um malogro. O irrealizado foi primeiramente, ainda que por um breve instante, provisoriamente realizado.

Assim, fica circunscrito ao próprio gesto da escrita aquilo que se pode converter em texto e que constitui a substância progressiva do texto ao longo da redação: a tecelagem determina e garante a contextura. O texto é, por princípio, a eventualidade de um texto. Não é esta, entretanto, a razão decisiva da invenção de algo como o prototexto. A delimitação empírica daquilo que, num dado momento, se julgou ser o texto, acrescenta-se um recorte metodológico. Para representar tal processo, convém deixar de lado a atuação do escritor e considerar a do crítico. A principal diferença entre um e outro é a seguinte: o primeiro (re)lê seu texto-em-fase-de-redação de maneira global, o segundo tem consciência disso de modo parcelar e parcial, em função do que procura analisar e, portanto, reconhecer. Neste contexto, "parcelar" não significa "fragmentário", pressupondo tão somente a intervenção de um capricho, o que nos remete a uma certa perspectivização. Nossa época, renunciando à ambição de um olhar enciclopédico, seleciona os pontos de vista "científicos" — vinculados, neste caso, a postulados de leitura, a uma axiomática dos sentidos específicos e a um tratamento dos fatos culturais análogo ao que se dá às coisas da natureza (um "mesmo" seixo será submetido ao geólogo, ao cristalógrafo, ao químico, ao físico, ao pedólogo, ao economista, etc.). "Parcial" pressupõe mais claramente uma tomada de posição, imposta pela delimitação prévia do campo de análise: o crítico de hoje aprecia seu objeto textual com o auxílio de um método, acercando-se desse objeto a partir de um ângulo determinado, para detectar nele um processo

de significação e efeitos de sentido específicos. O ouvido do narratólogo, ainda que fosse capaz de tudo ouvir, não escuta o mesmo discurso que o sociocrítico; deve perceber um outro texto. Em suma, as escutas que as ciências humanas qualificam como científicas sistematizam e conceptualizam as variações de escuta que se podem observar em diferentes leitores, e mesmo de acordo com os diferentes trajetos de leitura de um mesmo indivíduo, desigualmente atento ou, em geral, sensível a determinadas ressonâncias (técnicas ou ideológicas, p.ex.). A maneira de ouvir-se-e-escutar-se própria do escritor vincula-se, por sua vez, a um projeto ao mesmo tempo particularizado e unificado, que está fora do nosso propósito: esta exclusão mesma sugere a consideração de uma terceira exigência de tal ordem que justifica a noção de prototexto. Essa exigência é de natureza teórica.

Os pressupostos teóricos de uma leitura de gênese não precisam ser desenvolvidos aqui, uma vez que seu fundamento é idêntico ao das análises do Texto [publicado], e que seu alicerce configurou-se historicamente em relação ao estudo do Texto e não dos documentos de redação. Limitemo-nos a evocar uma situação epistemológica contemporânea cujas conseqüências afetam os estudos literários com atraso, mas, ao que parece, com intensidade crescente, de maneira que a reação a esse processo fraciona a problemática mesma das pesquisas sobre a literatura, por um lado, privilegiando a sincronia e as estruturas frente à diacronia e às filiações; trocando, por outro lado, o entendimento da criação pela análise dos

mecanismos produtores de sentido; tendendo finalmente a substituir práticas de explicitação à retomada dos procedimentos hermenêuticos. No nosso domínio, como em todas as ciências humanas (e numa consonância mais ou menos estreita com elas, no desconforto de uma disciplina sem objeto específico: o que será — eterno problema — a literatura?), dir-se-ia que o último terço deste século coloca-se de modo geral sob o signo do sujeito fracionado, da razão contestada, dos discursos fragmentados, tendo como objetivo uma concepção dos fenômenos humanos que se pensa (ou se quer) materialista. Assim concebida, a finalidade do controle do homem sobre a sua atividade psíquica, da palavra presente e transparente para si mesma, do logos onivalente e onipotente, facultou por assim dizer ao *texto* a sua autonomia; esta o converteu no lugar onde se cruzam forças imperfeitamente controladas, as quais, fora de qualquer unidade primitiva, possuem trajetórias, modos e ritmos de atuação heterogêneos, um lugar no qual linguagem, ideologia, inconsciente exercem suas dinâmicas originais em encontros aleatórios. Fica conseqüentemente afastada do campo das análises textuais a figura do autor visto como pai do seu texto, como pensamento ordenado e unificante, vontade soberana, entidade esplendidamente solitária, fonte de mensagens integralmente decifráveis: o que subsiste são apenas enunciados nus, aliviados de um querer dizer que é inútil perseguir a qualquer preço. À escritura trabalhada pela sociabilidade, pelo desejo, pelas condições do poético, corresponde uma leitura ocupada em reconstruir determinadas práticas a fim

de estruturar efeitos semânticos. Tal leitura preocupa-se com o antecedente-do-texto, que é desde-já-e- sempre-texto, sobretudo por que o espaço desse prototexto deve naturalmente permitir a observação *in statu nascendi* da atuação dessas práticas.

Terminado este breve percurso, compreender-se-á a necessidade a que tentou responder a instauração da noção de *prototexto*, e deveria ficar evidente o seu valor de conceito operatório, pois de tudo o que se afirmou resulta que o prototexto propriamente dito *não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico* que o produz, extraindo-o dos rascunhos, e o recorta à proporção que o analisa. É algo construído, análogo à célula animal que, transformada por fixadores e reveladores, aparece sob a objetiva do microscópio entre duas lâminas: talvez morta, mas capaz de fornecer ou de deixar que se lhe arranquem informações mediante as quais restitui-se o esquema da própria vida. Não basta dizer que o prototexto consiste nos "rascunhos menos o autor", deve-se acrescentar que ele implica a intervenção do crítico. Por isso o título desta reflexo salientava que se estabelece *um* prototexto, ou seja, vários! Não o Prototexto visto de Sírio, mas uma certa construção adequada a uma certa exploração. Não há nisso nenhum motivo para se afirmar com desconfiança que se trata de uma seleção, logo, de uma malversação, que havendo transformação, deforma-se o material deixado pelo escritor: nenhuma operação crítica digna desse nome foge a semelhante constatação, que não se pode tomar como censura,

porque aí está em jogo a possibilidade mesma do trabalho com o texto. O texto é sempre um objeto construído, razão por que é lícito pretender tratá-lo de um modo "científico". Na ausência de uma elaboração preparatória que pode não passar de uma (re)definição de perspectiva, mas que também pode selecionar determinados aspectos do texto a fim de aplicar a eles seus instrumentos de leitura, faltando esse preâmbulo ao mesmo tempo teórico e prático, simplesmente não há objeto de análise — quando muito, um "evento" a reinserir no seu contexto, ou um pretexto para glosas impressionistas ou mesmo acadêmicas.

Reunindo-se essas observações numa espécie de diagrama, pode-se classificar de modo esquemático três materiais (ou três hipóstases dos "documentos de redação"), três tratamentos particulares, três operadores específicos e três ordens de finalidade ou de competência. Chega-se então a três frases sintéticas, como as seguintes :

- o *manuscrito* é um conjunto de suportes materiais portadores de textos que são fixados-reproduzidos pelo conservador responsável, a fim de garantir a autenticidade de um escrito e convertê-lo em objeto de um culto;
- os *rascunhos* são o conjunto dos documentos que serviram à redação de uma obra, transcritos/ apresentados por um historiador da literatura, com o propósito de reconstituir a pré-história dessa realização, tanto sob o

aspecto formal quanto sob o aspecto dos conteúdos;

- um *prototexto* é uma certa reconstrução dos antecedentes de um texto, estabelecida pelo crítico com o auxílio de um método específico, destinada a ser objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo.

Mesmo sendo verdade que todos os aspectos pertinentes ao problema em discussão acabam de ser apreciados, tudo isso pode afigurar-se esquemático e muito abstrato. Como saber *concretamente* de que maneira deveriam ser tratados os documentos de redação de uma obra literária? Em primeiro lugar, para ser efetivamente "concreto", quero advertir que nem todos os pontos deste empreendimento serão aqui desenvolvidos por igual: ninguém possui todas as competências; certos problemas serão resolvidos em função de uma "tecnologia" em constante evolução; outros elementos aguardam talvez que os identifiquemos; nenhuma prática, por definição, admite imobilizar-se em receitas... Pretendendo-se aberta, a reflexo que se está desenvolvendo prefere deslindar livremente as dificuldades que encontrará pela frente (ou suscitará!) a fechar-se desde o início num dogmatismo qualquer. Debater — debater-se — publicamente parece-me a única possibilidade de avançar.

Suponhamos então um amador de posse desse precioso depósito. Pode-se primeiramente perguntar a ele porque seu interesse volta-se para documentos dessa natureza, quando está à sua disposição a infinita

série de obras, trabalhos e textos publicados ou em fase de publicação. Esta simples pergunta, ou mais precisamente a resposta suscitada por ela, vai revelar algo que prenuncia a atitude futura desse leitor muito especial. O que o inspira pode ser um sentimento de devoção frente a um grande homem, conhecido pessoalmente ou particularmente admirado: ele ficará feliz em possuir esse vestígio quase vivo, superior a retratos e objetos familiares, uma vez que o manuscrito é mais ou menos percebido como parcela do próprio ser. Ou então, trata-se de um pesquisador que se dedica à reconstituição de uma obra inteira, empenhado em tornar apreciável, publicar e esclarecer essa obra, e que dificilmente admitiria não saber e não revelar suas menores manifestações: entregue à sua tarefa, ele colaciona, classifica e edita a totalidade ou parte dos rascunhos, com o propósito de conhecer exaustivamente o homem e a obra. A razão que o impele pode finalmente ser uma das variantes da atitude crítica: perito num certo tipo de abordagem do texto, ele se preocupa com a validade do método que adotou para o exame do texto nascente e propõe-se testar seus instrumentos nesse objeto de estudo um tanto particular.

Ficam assim representadas três modalidades típicas: o coletor-colecionador de manuscritos; o editor de rascunhos e obras completas; o ultra-especializado leitor de prototextos. Não existe evidentemente nenhuma separação entre esses três procedimentos, que um mesmo indivíduo poderá adotar sucessiva ou simultaneamente, com variações de intensidade. Por outro lado, presume-se facilmente



que a curiosidade suscitada por estudos dessa natureza deva-se a considerações de ordem profissional; todavia, se indagássemos as razões gerais do interesse por tão estranhos materiais, se pudéssemos interrogar cada leitor, manipulador, colecionador de documentos redacionais, encontraríamos muito provavelmente, por trás dos motivos alegados, motivações mais secretas. A psicanálise não deixaria de apontar nesse interesse o culto das origens, a busca de um saber sobre a existência pré-natal, uma forma de identificação ou um meio de projeção, ao passo que outros ressaltariam a atitude passadista e involuntariamente elitista com que se embalsama o super-homem, imortal criador solitário de obras que iluminam os menos bem providos, por exemplo. Esses determinismos são dignos de registro na medida que predispõem o amador a um certo tipo de conduta verdadeiramente preferencial; não os levaremos em conta no curso desta reflexão, que procura colocar-se ao nível de uma observação *a priori*.

Numa situação hipotética, admitamos que eu seja um "arqui-leitor", detentor provisório de um manuscrito: cerca de quinze fólios acondicionados numa pasta com o subscrito "Verão" que pertencem ao acervo Valéry da Biblioteca Nacional. Não falarei aqui da emoção que se junta ao prazer de decifrar a caligrafia de um poeta admirado. A primeira manifestação de respeito ante esses papéis insubstituíveis consiste, na segunda metade deste século, em fotocopiá-los e/ou microfilmá-los<sup>1</sup>. O suporte material original é indispensável apenas para a análise manuscritológica, que, mediante o estudo

das tintas, dos formatos e das filigranas do papel, resolveria a eventual necessidade de situar uma redação no espaço e no tempo. Outro aspecto que deixo de analisar é o fato de que a numeração constante nos fólhos afigura-se à primeira vista muito arbitrária: sua finalidade não é autorizar uma leitura seqüencial, mas responder às exigências de um inventário ou da disposição em pastas, estantes, locais *ad hoc*. Dispomos portanto de um "manuscrito" autêntico e exaustivo<sup>2</sup>. Será preciso transformá-lo em "rascunhos", ou seja, na maioria das vezes, desenredá-lo: não fazer com que as seqüências textuais fiquem menos embaraçadas, mas tornar menos confusa, ou mesmo idealmente sucessiva, a ordem dos fólhos que deve reconstituir o provável encadeamento das fases de redação.

Um certo número de operações são indispensáveis, se o propósito do crítico é obter e fornecer desses rascunhos um "texto puro", isto é, uma série de enunciados que conduzem a uma determinada obra; não basta transcrever o que consta nos documentos, transpor a grafia manual para páginas datilografadas imediatamente decifráveis: quase sempre há que desembaraçar o texto do "não-textual". A operação que consiste em passar a limpo, em meio à realidade caótica dos esboços de uma obra, o que parece possível chamar de *rascunho de um texto*, é suficientemente delicada para justificar um exame mais atento.

Supondo-se que o manuscrito seja uma realidade material em cuja definição não intervém nenhuma preocupação com o arranjo e com a significação das

marcas que ela suporta, o rascunho aparece como um conjunto de sinais — palavra a que atribuo sentido restrito, excluindo os chamados indícios, que produzem significação de maneira involuntária e fora do sistema (entenda-se aqui o limitado sistema constituído pela preparação de uma determinada obra). Esse conjunto de sinais precisa ser organizado para ser lido, compreendido e interpretado. Em certos casos, essa configuração é imediatamente disponível: páginas que se sucedem, grafia transparente, modificações bem visíveis... Na maioria das vezes, não há caderno nem folhas avulsas numeradas pelo escritor; a legibilidade não é imediata; a reconstituição das sucessivas camadas demanda um olhar paciente e o auxílio eventual de um instrumental óptico adequado. Na minha experiência pessoal, encontrei dois tipos opostos de documentos: de um lado, uma caderneta de Milosz contendo o manuscrito do poema "A carroça", caderneta paginada com exatidão, sempre decifrável à primeira leitura, na qual o autor, em vez de sobrecarregar as entrelinhas, recomeça na linha seguinte ao menor contratempo e copia seu texto depois de cada leitura que produziu modificações, evitando com isso o acúmulo de acréscimos interlineares e marginais, com setas, balões, etc.; de outro lado, o dossiê do poema "Verão", de Valéry, redigido em datas não especificadas, em folhas soltas, de procedências diversas, não numeradas (a não ser pela mão de uma secretária de boa vontade, que por ocasião da morte do poeta, deve ter assinalado os papéis a fim de catalogá-los, com um louvável respeito da desordem existente); a grafia e as rasuras desse dossiê resistem a inúmeras tentativas de

identificação, a ponto de nos obrigar, em certos casos, a desistir de qualquer leitura conclusiva.

Em todo o caso, fixar os rascunhos é uma tarefa indispensável; o esforço que ela exige e os resultados obtidos são extremamente variáveis. O objetivo dessa tarefa deve ser o de fixar *unidades redacionais* claramente delimitadas na seqüência dos enunciados. Brevemente conceituado, o termo "unidades redacionais" designa os agrupamentos de frases, mais raramente de palavras, que ocupam espaço definido nos fólhos do manuscrito, isto é, que se evidenciam por traços horizontais (caso mais freqüente), por um espaço em branco no funcional (não interestrófico, por exemplo), por uma localização especial (por exemplo, um fragmento redigido em linhas paralelas e invertidas no pé da página ou transversalmente na margem), pelo uso eventual de diferentes instrumentos de escrita (caneta em seguida ao lápis grafite, ou tinta preta depois da azul), segmentos de texto, enfim, que foram *redigidos num único impulso* ou durante uma mesma sessão de trabalho, ao passo que o termo "unidades textuais" remete a um fechamento e a estruturas de significação consideradas independentemente da maneira pela qual foram elaboradas. Somente as unidades de redação permitem identificar as "camadas" do texto que as caracterizam progressivamente como valores dinâmicos; elas adquirem então uma sucessividade verossímil (lógica, prosódica, etc.) e vêm servir de elementos para a reconstrução de uma cronologia quando esta não é fornecida de pronto. Existe aí uma espécie de *puzzle* temporal quase sempre dificultoso e

que se pode transformar num quebra-cabeça. Felizes os pesquisadores que exploram um terreno cujas camadas superpostas são imediata e nitidamente visíveis! É que na superfície e nas profundezas geológicas desse solo que constitui o enunciado textual propriamente dito, ainda podem ser encontrados pedregulhos, raízes mortas, toda espécie de detritos de que devem dar conta os esboços e que é necessário caracterizar, porquanto representam o horizonte sobre o qual se ergue o que denominamos anteriormente rascunho de um texto.

No interior dessa ganga e entre essas inclusões, quatro tipos de informações podem ser localizadas. Inicialmente, o que se poderia chamar de *informações extratextuais*, pois trata-se de elementos que não têm nenhuma relação com a produção de enunciados "literários". Com bastante frequência, os papéis dispostos na mesa do escritor ou a caderneta que ele sempre leva no bolso (com fins de redação), podem lhe servir, conforme a ocasião, para o registro de fatos que deveriam figurar num diário íntimo ou num livro de contabilidade: entre uma estrofe e outra, Milosz observa ter trocado, naquele dia, "uma cédula de mil francos" (esboços de "A carroça"), evoca férias passadas, toma nota de uma oração que lhe ocorreu, registrada com a intenção de solenizar uma data... Em lugar de um enunciado de sentido estrito, encontrar-se-á em certos casos um desenho sem relação perceptível com a atividade poética do momento: Valéry faz, de memória, o retrato do seu amigo Pierre Louÿs, quando esperávamos que ele estivesse matutando ou sofrendo para escrever seu

poema. Estes dados pertencem à biografia do autor e de modo algum contribuem para o entendimento do que ele está escrevendo; documentos fortuitos, inesperados e de certo modo impertinentes. Devem ser classificados.

Vêm em seguida o que chamaríamos de *indicações de inscrição*, mediante as quais podemos imaginar o escritor em pleno trabalho, de caneta na mão: indícios de uma "maneira de redigir" circunstanciada, presa a um suporte e a um instante, mais propriamente fatos gráficos e marcas gestuais que enunciados; vestígios, em geral, de uma posição afetiva momentânea. "Inscrição" não é grafia (traçado mais ou menos permanente ligado à mão que escreve) nem redação (movimento de uma realização associado a um projeto de escritura), nem, naturalmente, escritura (unidade que se oferece à leitura de uma forma e de um sentido): antes o conjunto das condições de redação que são, para os dados textuais inscritos no papel, o que a enunciação é para o enunciado: a manifestação do sujeito que escreve ou, mais precisamente, as manifestações, que são bem diversas. Em primeiro lugar, os vestígios gráficos da presença de um escritor: o cuidado, a displicência, a serenidade, a violência, a disposição, o desânimo, com os quais, por exemplo, são feitas rasuras, substituições e correções (cujo grau zero é o erro de ortografia ou de concordância, sinal, por sua vez, de uma distração ou de cansaço), enfim, tudo o que é pertinente a uma espécie de análise dos *traçados* gráficos situada, não ao nível da "caligrafia" habitual do indivíduo, que seria o objeto de uma

grafologia, mas ao nível de uma realização atual, da efetuação de uma certa seqüência manuscrita; aventuremos, por brincadeira, o termo "grafografia". Trata-se de tudo aquilo que um leitor atencioso extrai da consideração de uma página, para além do seu conteúdo escrito: a idiosincrasia de um momento (um "estado de alma"), bem como as modalidades de uma relação mais geral, ou mais extensa no tempo, com o ato de escrever. Alguns aplicam-se metodicamente à composição, outros trabalham numa desorganização que se pode tornar embaraçosa para eles mesmos; este escreve apressadamente, aquele exhibe caligrafia esmerada; numa certa idade, o mesmo escritor que, a uma distância de vinte anos, preferia cancelar um segmento escrito e retomá-lo do início, aglomera as rasuras, que se apresentam como excrescências no espaço da folha; numa determinada época, o escritor mostra-se particularmente ansioso, noutra ocasião parece jubilar-se com o que está fazendo ou com o que acaba de escrever, etc. Tudo isso, que é perceptível quando se observa a grafia do texto, também pode ser percebido no exame do suporte material: uma folha amarfanhada e passada a ferro, marcas de queimaduras de cigarro, ou mesmo o uso imprevisto de uma participação de falecimento com tarja preta (Valéry, "Verão") sintoma de um momento de "inspiração" repentina. Isso também pode ser pressentido nos desenhos que ilustram o escrito: uma paisagem, uma silhueta, geometrias aleatórias, manchas de tinta que, num devaneio, se transformam em motivos ornamentais... Vê-se logo o quanto é difícil separar, entre os elementos deste gênero, os que dizem respeito a uma certa maneira de

escrever e os que visam comentar a obra em fase de redação, manifestando de forma variável, a vontade do autor.

Neste ponto, é preciso abrir um grande parêntese. Com efeito, somente examinando o conteúdo temático e a organização formal do enunciado textual é que podemos saber se a paisagem esboçada na margem de uma folha corresponde apenas (?) ao espetáculo visto pelo escritor na moldura de uma janela ou da sua mesa de bar, se coincide com uma paisagem representada no texto, ou que poderia estar numa relação metafórica ou metonímica com o objeto desse texto, ou ainda se não passa de uma visão por assim dizer fantasmática, própria do homem absorto em seu devaneio (o problema do momento e do estilo dessas visões abre caminho a infinitas suposições, cuja verificação exige uma análise acurada — terreno fecundo para o psicobiógrafo...). Isso nos leva a delinear a problemática — temível! — das relações entre o escritor e o que ele escreve, e a tomar posição, ainda que à custa de um certo desconforto. Por ocasião de seu nascimento, o enunciado textual não deixa de manter, evidentemente, relação com o sujeito que o articula, ou seja, que o profere e que o entrosa num projeto e num contexto determinados; o "sujeito do texto" parece identificar-se, nesse instante, com o "sujeito da escritura", e a história da textualização do escrito pode ser vista como a história da expropriação recíproca desses dois sujeitos: esta constatação, embora mais abrangente, possui evidência igual à que estabelece uma relação, e uma proporção inversa, entre o tornar-se público e o permanecer pessoal,



entre a publicação e a intimidade; se o escritor, com a edição, perde qualquer direito sobre o que ele escreve (e que, para os outros, por assim dizer o escreve), conseqüentemente, enquanto seu escrito não se tornar público, continua sendo apanágio da sua pessoa — apanágio que é um privilégio, mas de cujo caráter secreto, em compensação, decorre sua não-significância; seu caráter íntimo bloqueia a significância, de modo que ele só significa alguma coisa para o próprio escritor. Temos o direito de considerar, como críticos, que não é razoável valer-se da intimidade para descrever o que se tornou público, tendo em vista que a obra deve ser auto-suficiente; as opiniões de Valéry e de Proust sobre este assunto podem ser vistas como decisivas, coincidindo com a atitude que parecem adotar, na sua prática, a maioria dos críticos atuais. Todavia, é perfeitamente razoável que historiadores da literatura e antropólogos interessados no estudo do fato estético queiram observar as condições nas quais são produzidos certos objetos destinados ao público e resultantes da atividade de um indivíduo singular<sup>3</sup>; os documentos necessários ao bom êxito dessas observações devem ser procurados nas monografias dedicadas aos escritores. Estas, por sua vez, não podem deixar de fundamentar-se na análise dos rascunhos (se existirem), particularmente nas indicações que eles fornecem quanto ao processo de elaboração das obras e a constantes e variáveis na maneira de conceber, projetar e redigir. No que me diz respeito, tenho procurado deixar fora do campo de análise tudo o que se refere à pessoa do escritor, para só considerar o que

é pertinente ao texto, reservando, entretanto, esta norma à minha prática, sem fazer dela uma lei geral.

Voltemos às nossas margens. É ainda a pesquisa centrada no homem-autor que tira particular proveito das informações trazidas pela terceira categoria de unidades redacionais não integrante do texto propriamente dito: *os comentários relativos ao texto*. Comentários sobre a própria maneira de escrever: penso em Milosz espantado, num dos seus cadernos, diante da exaltação fecunda na qual ele acaba de compor as páginas anteriores. Principalmente, comentários em relação ao escrito: pode-se imaginar o efeito de certas observações de Gide se, em vez de aparecerem no *Diário*, elas figurassem na margem de um fólio manuscrito... Tais apreciações, espontaneamente desenvolvidas em enunciados, não parecem freqüentes, sendo bem mais comum o seu inverso, a saber, a eliminação (seguida de reformulação ou da versão definitiva), um risco de caneta que vale por um julgamento ou, mais precisamente, por uma condenação. Se os escritores previssem o olhar de um leitor, como diria o *naïf* (embora, nesse domínio, a realidade também possa superar a ficção!), sentir-se-iam no dever de explicitar as razões de suas opções sucessivas, o que seria bem cômodo. Existe, todavia, pelo menos um exemplo famoso, que os especialistas em Proust não gostariam de ver sonogado: aquele "CAPITALÍSSIMO", cuja celebridade dispensa comentários.

Mas o exemplo acima é ambíguo, porque participa igualmente do comentário a que acabamos de aludir e do último tipo de unidade redacional: a

*nota de regência*. Esta aproxima-se do comentário metatextual (ou, mais amplamente, metadiscursivo, pois permite ao escritor apreciar não apenas um escrito isolado, mas o conjunto da sua escritura), pelo fato de implicar um juízo do *scriptor* sobre o que ele está escrevendo, um ato de reflexão sobre si mesmo. Difere daquele comentário, entretanto, uma vez que seu projeto não é autoreferencial com relação ao passado, mas destinado ao próprio sujeito, tendo em vista a organização futura da sua obra. A nota de regência no tem valor de constatação, mas de imperativo, ou, pelo menos, de opção. Escrevendo o poema "Verão", Valéry encerra numa espécie de balão, ao mesmo tempo valorizando o enunciado e o colocando materialmente fora do texto, a diretiva seguinte: "Acrescentar ao soneto e concluir com crepe, ombro,..."<sup>4</sup> — diretiva que, aliás, não será obedecida. Do mesmo modo, o "capitalíssimo" de Proust significava: isto, que é fundamental, deve figurar, visível ou não, no centro da minha arquitetura. Essas prescrições que o escritor dirige a si mesmo, atendidas ou não, incitam o crítico a muitas análises, principalmente se o interessam a retórica ou a poética.

Esta última observação faz surgir um problema, ou antes, uma série de problemas graves. Primeiramente, um problema por assim dizer epistemológico, que deve assumir a forma de uma advertência: é talvez pelo fato de não trabalhar como estudioso da poética que, de maneira irrefletida (porém sintomática, razão pela qual não corrijo meu discurso), considere as notas de regência como não

pertinentes ao texto do rascunho propriamente dito; é que eu mesmo não as teria incluído no *meu* prototexto - a crítica psicanalítica ainda não sabe o que fazer com essas preocupações minuciosamente formais; pouco me importa que Valéry elabore uma seqüência de vinte versos ou cinco quartetos! Para quem analisa a formação de um movimento narrativo-descritivo, uma observação dessa ordem poderia vir a ser "capitalíssima"! Em contrapartida, o estudioso da poética poderá, eventualmente, deixar de assinalar uma hesitação entre duas palavras de igual valor, que não têm as mesmas conotações, a mesma ressonância inconsciente: em "Verão", Valéry substitui a palavra "femme" [mulher] pela palavra "enfant" [criança] (no feminino), de modo que não há sequer variação consonantal apreciável (o *f* continua presente no verso) e que uma análise estrutural pode, ocasionalmente, ignorar essa transformação; mas o jogo das figuras inconscientes exige que esse gesto seja, ao menos, levado em consideração... Primeira conclusão: as notas de regência não devem ser excluídas quando se extrai o rascunho textual do material *dos* esboços. Segunda conclusão: esta lição deve-nos ensinar a proceder de maneira criteriosa à delimitação do "textual" e do "redacional": talvez eu tenha cometido outras cincadas, sempre com toda a consciência. Terceira conclusão, mais geral: quando se exerce uma prática especializada, é sempre bom lembrar que o esforço teórico não se pode fundamentar exclusivamente nessa prática, que convém adotar outros pontos de vista...

Eis que se apresenta — como segundo item — um problema de natureza teórica: o que é que justifica esse ideal de "pureza do texto", subjacente à coleta do que denominamos, talvez de modo irrefletido, o rascunho? Não haverá uma grande parcela de ideologia nessa maneira de considerar como evidente e natural uma exigência de inteligibilidade específica, "literária", ou seja, estetizada e desistoricizada? Se é coisa pacífica que o prototexto deve ser lido assim como se lê um texto, será indispensável analisar a associação do termo *prototexto* ao paradigma manuscrito-rascunho, mas também a invenção da palavra *texto*, invenção recente, aliás, concorrendo com *escrito*, *trabalho*, *obra*, *livro*, etc. Uma certa determinação do conceito de texto baseada numa prática franca e radicalmente materialista não admitiria, com certeza, vê-lo reduzido a um sistema de enunciados repletos de um conteúdo de pensamento imediato, delimitável, relacionável ao já-visto ou, o que é pior, ao "já-pensado": identificado e reconhecido no âmbito de uma cultura tida por humana (humanista), mas também anterior à sua formulação e à sua decifração. Para alguns, nada me autorizaria, por exemplo, a eliminar do texto do prototexto ou do texto-antes-do-texto a cenografia dos desenhos marginais, com o pretexto de que Valéry não via neles elementos do *seu* poema: um discurso poético é pensável (praticável) de tal maneira que uma leitura não muito afinçada desencadearia a participação conjunta de enunciados lingüísticos, mesmo balbuciados, e de embriões de formas gráficas aparentemente gratuitas — isso constituiria, de fato, a

verdadeira revolução de uma textualidade teorizada. Embora não me atreva a fundamentar meus princípios de leitura nessa prática "textualista", reconheço que ela tem a seu favor uma inegável coerência teórica, e sobretudo o compromisso de ler a *totalidade hic et nunc* do que é propiciado por um ato de produção textual. A esse compromisso corresponde a recusa de considerar as imposições ideológicas que levaram o escritor a "enxugar" sua obra, isto é, a mutilar sua produção espontânea para convertê-la num produto acabado legível (comprável) por um certo público, ele mesmo condicionado a ler (comprar) trabalhos convencionais, inscritos numa certa tradição, logo, numa certa visão de mundo (neste caso, metafísica e capitalística)...

O rigor dessa concepção do texto dominará, ainda por muito tempo, os nossos estudos, sem nenhuma dúvida; entretanto, suas implicações são menos urgentes do que a resposta que daremos ao último problema. O terceiro item consiste num problema de metodologia<sup>5</sup>. Sua urgência demanda opções imediatas. Colocamos como fundamento de nossa definição do prototexto a idéia de que cada especialista num tipo de leitura delimitava seu "material prototextual" em função de seus instrumentos e de suas preocupações; parecia evidente que uma genética textual teria por objetivo realizar estudos sistemáticos e particularizados, de modo que bastava determinar com um ou dois epítetos as palavras "estudo" e "texto", que enquadrariam a palavra "gênese": estudo sociocrítico da gênese de um texto romanescos, estudo psicanalítico da gênese de

um texto poético<sup>6</sup>, etc. Ignorava-se, talvez, que a expressão *gênese do texto* pode se escandir de duas maneiras, conforme acentuemos o primeiro ou o segundo termo. *A priori*, a leitura (seja qual for a ciência humana que lhe empresta seu aparato conceitual) pode se ater prioritariamente a descrever uma operação, ou a elucidar uma seqüência de enunciados: seu alvo pode ser *a escritura* ou *um escrito*. Certamente. Porém, examinando-se melhor o problema, cumpre averiguar se as perspectivas críticas servem por igual a cada uma das opções de leitura (de acordo com o caso, com o texto ou com o momento). Mais amplamente, será que todos os procedimentos de análise textual situam-se num mesmo plano, sob este aspecto (e, sem dúvida, sob outros aspectos)? Passemos a alguns pormenores.

Faz parte do que acabamos de denominar escritura, do ponto de vista genético, toda uma tecnologia da *mise en scène* do sentido que, como é fácil imaginar, e como já verificamos, interessa, em primeiro lugar, os especialistas em poética (eles, mais uma vez: não é por acaso que suas opiniões me fazem tanta falta). Os processos ou efeitos de narração, as figuras da narrativa, a descrição, etc., precisam ser estudados, acima de tudo, do ponto de vista da técnica. Pode-se mesmo pensar que um texto é analisado pelo narratólogo apenas como um pretexto, em função de uma originalidade formal cujo desmonte fascina o estudioso: a diegese só é considerada porque se deseja apreciar a narrativa onde ela se corporifica. Observa-se, ao mesmo tempo, que se a leitura do texto se efetua com o propósito de

retroceder às suas condições de funcionamento, ela será naturalmente favorecida ao ascender a um nível suplementar, até a região onde se põe em movimento a cadeia dos procedimentos técnicos; a pergunta "como é que isso funciona?" suscita uma outra: "como é que isso foi fabricado?" Inversamente — em resumo —, sociocrítica e crítica psicanalítica, que reconhecem maior importância ou maior peso naquilo que o texto diz, atravessam a escritura em direção ao escrito. A gênese, para elas, não é a cena onde se dramatiza uma construção; ela propicia, essencialmente, uma visita aos bastidores, ao avesso do cenário, ou mesmo ao buraco do ponto! Os códigos, subvertidos ou reproduzidos, por meio dos quais se exprime a sociabilidade de um romance, os processos de significância de que se vale o inconsciente para dar voz a seus prazeres ou a suas angústias, tudo isso exige, para ser identificado e sistematizado, que se proceda a análises técnicas, que se estude atentamente a execução; nisso ninguém há de desconvir. Vemos aí, simplesmente, um meio de escutar melhor o rumor ou os murmúrios do texto, de um texto, gritos e risos que habitam uma ficção romanesca, ecos e artifícios que minam um poema lírico — atitudes críticas que andam às vezes bem perto (como já reparamos mais de uma vez) de dar ouvidos às sereias da hermenêutica... Sob este aspecto, aquele que revela os discursos secretos da *psique* e aquele que persegue e cerca as palavras sorradeiras do *socius* acham-se em posição de homologia, ao passo que uma espécie de clivagem os separa daquele que prefere observar *in vitro* mecanismos de fabricação.



De tudo o que foi dito, nada é ainda perfeitamente claro em todos os seus aspectos. Já se delineia, pelo menos, uma espécie de convite a que se reexaminem a congruência e a coesão dos pontos de vista críticos que denotam preocupação com o prototexto. Se um novo eixo, ou antes, um eixo duplo que distinguisse escritura e escrito para acentuar diferencialmente a gênese ou o texto, se essa partilha interviesse numa reorganização da nossa problemática, seria preciso indagar se é razoável que esta última seja inteiramente subjugada, governada, pelos imperativos do *método*; seria necessário, talvez, e acima de tudo, investigar as implicações precisas e as conseqüências remotas da unidade-unicidade de método, dessa exclusividade que é vivida hoje, afortunadamente, como um ideal impossível (estamos lendo com olhos maiores que nossas áreas de interesse...). Essas questões, e muitas outras, continuam pendentes. Enquanto esperamos que elas chamem para si a atenção dos meios científicos atuais, em busca de respostas e de compromissos, é forçoso que avancemos da melhor maneira possível. No momento em que chega ao fim a presente tentativa de refletir nesses problemas de maneira sistemática, resta, restar-me-ia, para reatar o meu percurso, levar a bom termo o essencial: o corpo-a-corpo com o meu prototexto; luta contra um anjo, ou contra um fantasma; peleja que vai constituindo o adversário; leitura dialética do rascunho que, num mesmo gesto, institui e trata seu *corpus*, selecionando o que se mostra pertinente e suscitando ali a melodia, sempre polifônica, de um sentido em gestação<sup>7</sup>.

## Notas e Referências Bibliográficas

1. Aproveito a ocasião para lamentar que, por força de um regulamento caduco, seja algumas vezes proibido esse gênero de reprodução (não apenas inofensiva, mas também salvadora: manipulado com muita freqüência, o papel se desagrega, apaga-se o traçado da mina do lápis, a tinta empalidece) em certas bibliotecas como no Acervo Doucet, de SainteGeneviève. Sem falar do tempo que os pesquisadores perdem, transcrevendo à mão no próprio local.

2. Essa exaustividade pode ser, eventualmente, problemática: em certos casos, fragmentos de um manuscrito circulam separadamente, não apenas nas mãos de colecionadores ciumentos, como também em acervos oficiais que não puderam efetuar a colação dos documentos (por exemplo, duas páginas do manuscrito de "Verão" achavam-se, como que perdidas, em Sainte Geneviève).

3. Neste sentido, uma *enquête* como a que foi publicada pelo jornal *Le Monde* ("Como trabalham os escritores?") é de grande interesse, porque oferece testemunhos contemporâneos, cujo estudo deveria ser sistematizado.

4. Estas duas últimas palavras servem para sinalizar páginas já preenchidas e rasuradas, e não estrofes; além disso, nada equivale ainda a um "soneto" no que já foi redigido, de maneira que uma interpretação plausível poderia ser: "*acrescentar a* [ambas as estrofes acima o que falta para compor] *um soneto e utilizar, para o] concluir* [, o que está nas folhas de esboços] *com crepe, ombro*"; encontrei, no sem dificuldade, o trecho em questão, mas não descobri o meio de fabricar um soneto...

5. O fato de este problema ser evocado por último, depois da teoria (e como que neutralizando seu alcance), mostra, sem dúvida, o quanto de empirismo voluntário preside ao meu discurso, mas também revela a situação difícil em que se vê, em que se viu lançada, inserida — apesar de todas as reticências, a problemática incipiente da *genética dos textos*: é preciso resolver as dificuldades mais urgentes, se quisermos existir, ou simplesmente sobreviver.

6. Para não complicar ainda mais uma investigação que já é complexa, limito-me aqui a evocar, provisoriamente, o parâmetro *genológico*: uma reflexão programática séria deveria levar em conta a especificidade dos *gêneros*. A genética textual de um romance poderá obedecer aos mesmos princípios metodológicos (e teóricos) que governam a genética da poesia? A minha defecção pode ser justificada pelo quadro atual: a noção de gênero, a história e uma classificação dos gêneros estão sendo reelaboradas; é preferível, portanto, aguardar novos esclarecimentos sobre o assunto.

7. Intencionalmente, omiti, durante esta exposição, qualquer referência à introdução "teorizante" à minha análise dos rascunhos de Milosz, que a Larousse publicou em 1972, com o título *Le texte et l'avant texte*; aqueles que a conhecem terão avaliado a diferença entre esse trabalho e o de agora. Em cinco anos, minhas opiniões se modificaram, no sentido de alcançar — penso eu — maior coerência e maior desenvoltura; as reflexões acima fornecerão — ou, pelo menos, desejam fornecer — aos estudiosos pontos de partida e um campo de discussão, sem prejudicar, no entanto, o essencial da análise "in loco" dos prototextos do poema "A carroça".

Tradução de Carlos Eduardo Galvão Braga  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte