

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

EVERALDO RODRIGUES

ESPELHO SEM FUNDO
ENSAIO GENÉTICO SOBRE MANUSCRITOS DE MODESTO CARONE

CAMPINAS - SP
2023

EVERALDO RODRIGUES

ESPELHO SEM FUNDO
ENSAIO GENÉTICO SOBRE MANUSCRITOS DE MODESTO CARONE

Monografia defendida no curso de Estudos Literários do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp) para a obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Lúcia Granja

CAMPINAS - SP
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

Si38e Rodrigues, Everaldo, 1990-
Espelho sem fundo : ensaio genético sobre manuscritos de Modesto Carone /
Everaldo Rodrigues. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Lúcia Granja.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Carone Netto, Modesto, 1937-2019. 2. Crítica genética. 3. Manuscritos. 4.
Literatura brasileira. I. Granja, Lúcia, 1968-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Palavras-chave em inglês:

Carone Netto, Modesto, 1937-2019

Genetic criticism

Manuscripts

Brazilian literature

Titulação: Bacharel

Banca examinadora:

André Medina Carone

Yuri Cerqueira dos Anjos

Data de entrega do trabalho definitivo: 04-12-2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Serviço de Apoio ao Estudante da Unicamp (SAE-Unicamp), que por meio de suas bolsas garantiu minha permanência na graduação ao longo dos últimos cinco anos.

Também agradeço à minha orientadora, a professora Lúcia Granja, por ter me guiado durante esta e outras fases da graduação, e à professora Márcia Abreu, pela orientação em outros projetos e, posteriormente, pela amizade que mantivemos.

Não teria sido possível realizar este estudo sem o trabalho do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” (CEDAE) do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), que mantém em seu acervo o “fundo Modesto Carone”. Ficam aqui meus agradecimentos a toda a equipe, em especial a Roberta de M. Botelho, pela atenção dedicada e por me explicar como se deu a aquisição dos arquivos do Modesto Carone; a Anibal Carvalho, pela ajuda durante as consultas presenciais no acervo; a Cleonice Aparecida Moreira pelas informações acerca da biblioteca do titular do fundo; e a Patrícia Cano Saad, pelas conversas sobre conservação, arquivística e literatura, que me contagiaram com o amor pelo trabalho com arquivos de escritores.

Agradecimentos especiais a Yuri Cerqueira dos Anjos, membro da banca, que deu sugestões incríveis durante minha defesa deste trabalho e me devolveu um arquivo com tantos comentários e reações que demonstram sua dedicação ao trabalho e sua paixão pelo assunto, assim como a André Medina Carone, também membro da banca, com quem tive uma longa e enriquecedora conversa sobre o arquivo e o trabalho de seu pai durante minha pesquisa.

Não posso deixar de agradecer aos três maiores amigos que fiz nestes últimos cinco anos: Brendon H. S. França, João Lucas S. Zampieri e Isabela Murillo Busato, muito obrigado pela amizade e pela moral.

Também agradeço aos meus pais, Everaldo Rodrigues da Silva e Maria das Graças dos Santos Silva, e aos meus sogros, Francisco Roberto Quitzau e Miriam Awad Ghani Quitzau, que me ajudaram de diversas formas durante os anos da graduação. Eu espero poder retribuir essa ajuda, que foi essencial.

Por fim, agradeço a Carolina Roberta, minha esposa, que está sempre comigo, nos momentos bons e nos momentos difíceis (quando ela está por perto, não existem momentos *ruins*), me dando apoio e me fazendo crer que posso ser mais do que sou.

Lista de abreviaturas e siglas:

ms. – manuscrito

dt. – datiloscrito

imp. – impresso

f^o – fôlio

AA – Anotações avulsas

AP – “A Prova”, de Franz Kafka

ASC – “Anotações sobre o conto”

CT – “Corte”

MC – Modesto Carone

OPS – “O Ponto Sensível”

Resumo: Este trabalho tem como objeto de estudo alguns manuscritos e rascunhos do professor, escritor, tradutor e crítico literário Modesto Carone. A partir da análise, transcrição e leitura dos prototextos do conto “O ponto sensível” e de alguns casos periféricos, busca-se delinear a centralidade desse texto em sua obra, especialmente entre as narrativas breves, esboçar seu processo criativo, suas práticas de escrita e destacar as diversas facetas de um intelectual tão relevante para os estudos literários brasileiros. O estudo também representa medida afirmativa sobre a prática da crítica genética no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp), propondo uma integração maior entre o instituto e o Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” a partir de algumas propostas de pesquisa.

Palavras-chave: Crítica genética; manuscritos; literatura brasileira; Modesto Carone.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 – Da crítica genética à crítica ao processo	11
Capítulo 2 – Apreciação geral do “fundo Modesto Carone”	24
Capítulo 3 – Dossiê genético: recorte e interpretação	29
Capítulo 4 – O prototexto de “O ponto sensível”: introdução	36
4.1 – Os casos periféricos: O prototexto de “Corte”	40
4.2 – Os casos periféricos: O prototexto de “Anotações sobre o conto”	49
4.3 – Os casos periféricos: O prototexto de “A prova”	55
Capítulo 5 – O prototexto de “O ponto sensível”: análise	64
5.1 – As anotações avulsas	65
5.2 – O espelho sem fundo	80
Considerações finais	84
Bibliografia	86
Apêndice	91

Introdução

A escrita literária, o trabalho criativo, os processos mentais que levam à criação de uma história: instâncias de mistério e fascínio para todos os que são apaixonados pela literatura.

Perguntando-se onde *começa* a literatura, Louis Hay (2007, p. 11) resume duas opções possíveis. “A primeira é partilhada por todos: a literatura começa com a leitura”, explica, não apenas pela importância do ato de abrir um livro e entrar em um universo de palavras e histórias, mas também demonstrando como esse ato prevalece sobre a fragilidade do texto e como nele se baseou toda uma tradição crítica que sacraliza a leitura, “a ponto de obliterar o texto e ver na leitura a única realidade dos fatos literários”.

A segunda, por outro lado, é “na verdade mais antiga, e [a opção] que o escritor tem à mão: a literatura começa com a escritura” (*Ibid.*, p. 12). Essa percepção da literatura “*in statu nascendi*” (Grésillon, 2007, p. 21) serve como base para a crítica genética, que tem como objeto de estudo os manuscritos literários e os documentos de trabalho de escritores, “na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação” (*Ibid.*, p. 19). Em outras palavras, se as instâncias de mistério e fascínio da escrita podem ser acessadas da maneira mais pura possível, é nos manuscritos dos escritores, documentos que, de certa forma, atestam um trabalho criativo em andamento.

Um dos aspectos que dificulta a prática da crítica genética é sua exigência do contato com esse objeto, seja o manuscrito original, seja sua cópia digitalizada, ou até mesmo sua transcrição. Como uma atividade cujo foco passa pela ideia de entender como se deu o processo criativo de um escritor (Souza, 2009), a crítica genética demanda a comparação entre diferentes documentos, que são confrontados na busca por uma diferenciação, por uma transição, por uma modificação que ateste esse trabalho (Pino; Zular, 2007).

Nesse sentido, é motivo de júbilo que o Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-Unicamp) tenha em suas dependências o Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” (CEDAE), que organiza e conserva uma gama de documentos produzidos por pesquisadores e intelectuais brasileiros e que atendem a “interesses de pesquisa que vão da sociologia à neurolinguística, passando pela literatura, pela antropologia, pelas artes plásticas, pela linguística, pela arquitetura, pelo teatro etc.” (CEDAE, 2013-2023). Entre os intelectuais titulares de fundos mantidos pelo Centro, destaque Modesto Carone Netto (1937-2019), escritor, tradutor, jornalista, crítico literário e professor da primeira geração de docentes do Departamento de Teoria Literária do IEL.

Quando Carone legou ao CEDAE todos os seus documentos de trabalho e sua biblioteca, abriu uma miríade de possibilidades de estudos, que vão desde a análise do processo e prática de escrita, passando pela intersecção entre crítica genética e tradução, até pesquisas sobre a influência da biografia na escritura, a crítica da crítica e o estudo das correspondências. O principal objetivo deste trabalho é a primeira possibilidade listada, ou seja, investigar o processo criativo deste intelectual cheio de facetas: escritor, professor e tradutor que, entre outras coisas, recebeu prêmios por sua ficção e mudou completamente a maneira como se lia Kafka no Brasil (Brito, 2008; Pinto, 2019).

A montagem de um dossiê genético que possibilite tal investigação é apenas o primeiro passo de uma jornada que este trabalho não ambiciona esgotar. Toda a riqueza de um acervo como o “fundo Modesto Carone”, mantido pelo CEDAE, é, também, apenas uma parcela de todo um campo de estudos que, tal qual uma pepita de ouro incrustada na rocha, espera apenas pelo ímpeto agudo da curiosidade excitada pela abundância de documentos que o centro guarda para ser explorada, manipulada e exibida em todo o seu potencial.

Debruçando-se sobre alguns dos manuscritos deixados por Modesto Carone, este trabalho busca, em primeiro lugar, entender os mecanismos que levaram à criação do conto “O ponto sensível”, publicado pela primeira vez em sua terceira reunião de contos, *Dias melhores*, de 1984 (e republicado na antologia *Por trás dos vidros*, de 2007), e estabelecer o que parece ser sua centralidade entre as narrativas curtas do autor. Em segundo lugar, esta monografia busca iniciar, ou ao menos incitar, o estudo e a prática da crítica genética dentro do IEL, incentivando uma maior integração entre o instituto e o CEDAE, fonte inesgotável de matéria-prima para o conhecimento.

No primeiro capítulo, procuro contextualizar brevemente a crítica genética, tanto em seu nascimento quanto em seu desenvolvimento nos estudos literários brasileiros, e apresentar seu atual paradigma, baseando-me essencialmente na ideia da crítica genética como um “estudo das práticas da escrita” (Pino, 2007, p. 77). Já o segundo capítulo introduz o leitor ao “fundo Modesto Carone” e ao trabalho do CEDAE, fazendo uma breve apreciação de suas atividades e demonstrando como a pesquisa pode se beneficiar de seu acervo. No terceiro capítulo, apresento brevemente o dossiê genético que será trabalhado nesta monografia, explicando como se deu sua montagem, seu processo de transcrição e estabelecendo as diretrizes básicas para sua análise, a partir do conceito de “recorte” (Pino; Zular, 2007). No quarto capítulo será desenvolvida a análise pormenorizada do dossiê genético, começando com uma apresentação rápida daquele que é o objeto central do estudo, o prototexto de “O ponto sensível”, e, especialmente, analisando os casos “periféricos” que auxiliarão não apenas o

desenvolvimento de hipóteses que buscam explicar o processo criativo de Carone, mas também lançando bases para o que podem se tornar estudos futuros. Nessa parte, analisarei três exemplos complementares: o prototexto de outro conto do autor, o prototexto de um texto de não-ficção e o prototexto de uma tradução. No capítulo cinco, retomo “O ponto sensível” e busco entender, a partir de anotações feitas por Carone, como o texto foi escrito e qual o seu papel no conjunto da obra do escritor natural de Sorocaba. O objetivo é delinear o “espelho sem fundo”, a hipótese que tenta explicar seu processo criativo.

Por meio deste trabalho, será possível não apenas olhar para os manuscritos de Modesto Carone como esse objeto científico ávido por interpretação, como também apontar a fartura de estudos que tanto seus arquivos quanto os arquivos de inúmeros outros intelectuais e escritores mantidos pelo CEDAE podem oferecer aos estudantes e pesquisadores do IEL-Unicamp.

Capítulo 1 – Da crítica genética à crítica ao processo

A crítica genética é fruto da crise nos estudos literários pós-maio de 1968, representada pela ascensão de um “novo período produtivo, chamado pós-estruturalismo, no qual as propostas neomarxistas e a teoria estruturalista dos anos 60 se fundem, dando lugar a novos paradigmas em várias áreas” (Pino; Zular, 2007, p. 8). De maneira resumida, pode-se dizer que a crítica genética é uma resposta à rigidez estruturalista diante do texto literário, da obra acabada e da exclusão da figura do autor da base interpretativa.

Ainda que devedora do mesmo estruturalismo em relação aos métodos de análise e à abordagem em relação à textualidade, assim como se constituindo tal qual uma oposição à estética da recepção, no sentido de delimitar bases interpretativas para o ato de *produção* de um texto, a crítica genética busca instaurar “um novo olhar sobre a literatura” (Grésillon, 2007, p. 19) a partir do estudo dos manuscritos literários, em especial os modernos, uma vez que tais documentos parecem carregar traços de uma dinâmica, de um movimento, ou seja, a do texto em *gênese*, em criação (Grésillon, 2007). Como define Pierre-Marc de Biasi (2010, p. 9), esse novo olhar sobre os manuscritos só se tornou possível graças ao que ele chama de “*nettoyage par le vide*”, ou seja, uma “limpeza à vácuo” que “o movimento estruturalista, hostil à filologia, operou entre 1960 e 1975”.

As raízes da crítica genética são muitas e, ainda hoje, motivo de controvérsia. Sua relação com a filologia clássica, uma disciplina de raízes milenares que sofreu grandes transformações ao longo dos séculos (Souza, 2006), é estabelecida a partir do trabalho de um grupo de pesquisadores germanistas para organizar os manuscritos de Heinrich Heine na Biblioteca Nacional da França, nos anos 1960 (Hay, 2007; Pino; Zular, 2007), e desde então, há um intenso debate quanto ao que a diferencia da filologia, que já lidava com manuscritos literários desde o Renascimento (Lebrave, 2002; Pino; Zular, 2007; Souza, 2006).

Adalberto de Oliveira Souza (2009) cita alguns teóricos como precursores dessa tendência crítica, em especial Gustave Lanson, com sua proposta de reunião do máximo de informações sobre o autor e a obra para a realização de um trabalho crítico, e Gustave Rudler, cuja obra *Techniques de la critique et de l'histoire littéraire* define como importante para o trabalho crítico uma definição dos mecanismos mentais dos escritores. Souza cita ainda o trabalho de Louis Audiat, um dos primeiros críticos literários a ter interesse pela psicanálise, e os estudos dos manuscritos de Paul Valéry feitos por Octave Nadal.

No entanto, entre esses teóricos, o foco era o estabelecimento de uma “versão final” de um trabalho literário, fundamentados na própria filologia, que em sua relação com os manuscritos, os vê como referência para a leitura de um texto original (Pino; Zular, 2007, p. 17). A crítica genética nasce com um objetivo diverso da filologia: sua proposta é, a partir da análise metódica dos manuscritos, elaborar “uma série de hipóteses sobre as operações escriturais” (Grésillon, 2007, p. 19), de modo que possa jogar um pouco de luz sobre o processo de escrita, o que implica em uma dessacralização do texto considerado “definitivo”, “finalizado”. Nesse sentido, a noção de literatura que se delimita dentro dessa modalidade de pesquisa seria a de “literatura como um *fazer*, como atividade, como movimento” (*Ibid.*, p. 19), ideia que coloca novamente em foco a presença do autor, se não como determinante, ao menos como marca importante da subjetividade do processo de escrita.

É importante destacar o contexto de surgimento da crítica genética para que se possa entender como ela se diferencia não apenas da crítica literária praticada até então, como também da filologia. De um lado, o cenário teórico, de crise do estruturalismo e da influência neomarxista que levará ao pós-estruturalismo (Pino; Zular, 2007) e à reformulação e desconstrução de muitos de seus conceitos (como a fuga da rigidez das estruturas, das oposições binárias e da restrição do sentido) incitava novas formas de reflexão, especialmente sobre o que pareciam conceitos intocáveis, como o de “obra”, o de “texto” e o de “autor”. Biasi (2010) chama essa crise do estruturalismo de dessubstancialização do texto, ou seja, o resultado da ruptura com conceitos formalistas e com as análises simbólica e psicobiográficas, que caracterizam uma revalorização do texto como “entidade autossuficiente (o ‘fechamento’ do texto) e dotado de um estatuto exemplar (forma pura, modelo de modelo) que o legitimava como objeto de pesquisa científica” (Biasi, 2010, p. 9), mas que também levava o próprio texto a um papel de mera confirmação de pressupostos, a uma “redução ao estado de *analogon* formal” (*Ibid.*, p. 9).

Do outro lado, a profusão de manuscritos de grandes autores que eram mantidos por instituições francesas e levaram à criação do Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), ligado ao Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), apresentava-se como um tipo de material de estudo que demandava, também, não apenas novas formas de reflexão, como novas formas de se aproximar desse material. Diante dos questionamentos das supostas verdades universais da literatura, o manuscrito literário parecia um revigorante novo foco de estudo. Esse novo material surgia como “a promessa de um contato real com a substância literária” (*Ibid.*, p. 9), ou seja, um imenso campo no qual se abriam inúmeros temas de pesquisa.

Com o objetivo de “pensar os manuscritos a partir de visões específicas, como a linguística, a autobiografia e a informática” (Pino; Zular, 2007, p. 13), o ITEM já indicava não apenas a face interdisciplinar da crítica genética, como também seu caráter disruptivo em relação aos conceitos estruturalistas de texto. A partir de então, alguns autores buscaram delinear a disciplina, carente de método, mas repleta de potencial.

No ensaio “‘O texto não existe’: Reflexões sobre a crítica genética”, Louis Hay (2002) trata justamente da mudança de foco e do emprego do termo “texto”, desde a Idade Média, quando carregava em seu significado a ideia de algo formal e puro, relacionado à Sagrada Escritura, até as tentativas de reconceituações estruturalistas dos anos 1960, com as formulações semiológicas e linguísticas de Julia Kristeva, A.J. Greimas, Georges Poulet e Gérard Genette, relacionando “texto” a “obra” e “literatura”. Para Hay, a crítica genética se beneficia dessas transformações, especialmente quando as reflexões da linguística estrutural chegam a seus limites interpretativos quando da passagem de conceitos como “escrita” para “escritura”, de “enunciado” para “enunciação escrita”, do “texto”, singular, para “textos”, no plural.

Da mesma forma, partindo da noção estruturalista do “texto concebido como um produto acabado” (Arrivé apud Hay, 2002, p. 33), o autor vai questionar a rigidez e as relações confusas entre termos como “discurso”, “texto” e “narrativa”, e perceber, a partir de Roland Barthes, a necessidade “de uma segunda etapa teórica dedicada à construção de um novo objeto” (Hay, 2002, p. 33). Na reflexão sobre essa “nova” teoria do texto, o próprio Barthes leva em consideração a análise de Julia Kristeva e sua ideia de “fenotexto” e “genotexto”, que funciona como um modelo em dois estados, diferenciando assim os momentos nos quais as operações de significância são construídas pelo autor e reconstruídas pelo leitor (Kristeva, 1975). Esses conceitos são fortemente relacionáveis com o que o manuscrito apresenta como a *gênese* do texto, o momento no qual o autor trabalha nas operações de escritura.

A reformulação do conceito de texto por Roland Barthes considera cinco conceitos-chaves: “práticas significantes”, “produtividade”, “significância”, “fenotexto e genotexto” e “intertexto”. O caráter de “prática significativa” do texto se dá porque é nele que “ocorre o encontro entre sujeito e língua” (Barthes, 2004, p. 269) da maneira mais básica possível. A “produtividade” do texto reside não no sentido de *produto*, mas no sentido de um campo no qual produtor do texto e leitor geram seu processo de produção, ou seja, da escrita à leitura, o texto “trabalha” a língua, desconstruindo suas facetas comunicativas, representativas ou expressivas, e a partir disso

reconstrói uma outra língua, volumosa, sem fundo nem superfície, pois seu espaço é estereográfico, do jogo combinatório, infinito assim que se saia dos limites da comunicação corrente (submetida à opinião, à *doxa*) e da verossimilhança narrativa ou discursiva (*Ibid.*, p. 271).

A “significância” relaciona-se ao que o texto carrega como sentido, é o “texto em ação” (*Ibid.*, p. 278), o infinito de possibilidades que podem ser operadas no campo da linguagem. O “fenotexto” seria o espaço no qual a obra potencial gera a “significância infinita” (*Ibid.*, p. 274), no qual se pratica a análise textual, ou seja, um espaço no qual não se questiona acerca do sujeito do texto. O genotexto, que “é estruturação, não estrutura” (*Ibid.*, p. 275), é o campo próprio da significância e no qual o sujeito “se desloca, se desvia e se perde quando enuncia” (*Ibid.*, p. 275).

Por fim, todo texto é um “intertexto” porque sua “desconstrução-reconstrução é *permutar* textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele” (*Ibid.*, p. 275). É onde Barthes define texto como *tecido*, uma vez que todo texto é “um tecido novo de citações passadas” (*Ibid.*, p. 276). Essa definição e esses conceitos abrem novos percursos para a análise do texto moderno, especialmente em relação ao sujeito da escritura. Ela também desatrela o texto de uma noção medieval sacralizada, que via apenas na obra finalizada um objeto digno de atenção, permitindo, assim, que a obra em seu *processo* de criação despertasse atenção.

Essas reflexões levam diretamente às particularidades do trabalho com o manuscrito, que é empírico e está limitado por diversas circunstâncias, como a material (só é possível trabalhar com os manuscritos disponíveis) e o caráter parcial, fracionado, das operações mentais que mesmo o mais completo dossiê genético é capaz de fornecer. Além disso, é um trabalho que deve considerar a dualidade da natureza do objeto, ou seja, o manuscrito, que é “dado material enquanto documento observado, e construção intelectual enquanto prototexto” (Hay, 2002, p. 35).

Cabe aqui definir e diferenciar algumas nomenclaturas: “manuscrito”, “rascunho” e , especialmente, “prototexto”. Segundo Almuth Grésillon (2007, p. 329), prototexto (do francês *avant-texte*), é o “conjunto de todos os testemunhos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura, e organizado em função da cronologia das etapas sucessivas”, entendendo-se como “testemunhos genéticos” quaisquer documentos escritos que comprovem a gênese do texto, ou seja, sua criação, seu desenvolvimento. Para Bellemin-Nöel (1993), o prototexto representa certo olhar sobre os documentos de redação de um escritor. Em outras palavras, o prototexto é “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” (Bellemin-Nöel, 1993, p. 141).

Diferencia-se, assim, o conceito de “prototexto” dos conceitos de “manuscrito” e “rascunho”, uma vez que “manuscrito” está relacionado ao suporte e é “proveniente *da mão do escritor*” (*Ibid.*, p. 131), se destaca pelo seu caráter testamental, filial, enquanto “rascunho” é o que dá o testemunho de um trabalho, interessa por “seu aspecto *inacabado*” (*Ibid.*, p. 131). O prototexto, por sua vez, é o fruto mesmo da atividade da crítica genética, da abordagem dos rascunhos pelo crítico, configurando um recorte, uma “construção adequada a uma certa exploração” (*Ibid.*, p. 139). Enfim, não existe o prototexto, mas vários prototextos. Da mesma forma, entre “prototexto” e “texto”, a diferenciação se dá a partir de sua posição *anterior* à obra publicada (por isso *avant-texte*). Isso, no entanto, não se estabelece como hierarquia.¹ A obra publicada representa para o crítico genético apenas mais uma fase de um processo criativo, e não necessariamente seu ápice ou seu ponto final.

O trabalho com a nova noção de texto, que comporta tanto a obra publicada quanto as versões que antecedem a obra publicada, cria, por si só, uma nova noção de literatura, ou ao menos “um novo olhar sobre a literatura” (Grésillon, 2002, p. 147), abrindo diversas possibilidades em relação à escrita e ao processo criativo, uma vez que os manuscritos nos forçam “a levar em conta o aleatório, [...] nos impõem uma reflexão sobre o heterogêneo, [...] também nos levam a defrontar o polimorfo” e a observar como mesmo “uma única palavra isolada pela escritura [...] é suficiente para imantar o sentido de uma página inteira” (Hay, 2002, p. 36). Também o processo de construção intelectual, ou seja, a montagem do dossiê genético e a transcrição, implica uma nova leitura e

estabelece entre o documento e o prototexto uma relação propriamente dialética: toda transcrição de manuscrito é modelada por um olhar, o qual, por sua vez, deve ser modelado também pela realidade do seu objeto, se deseja produzir dele uma representação adequada (*Ibid.*, p. 36-37).

Essa nova leitura exige que se dê um novo estatuto para os manuscritos literários, uma vez que esses documentos eram privados e, a princípio, não destinados aos olhos de terceiros,

¹ Dirk Van Hulle (2019), por exemplo, sugere que, diferentemente de uma concepção linear do processo, um “antes” e “depois” da publicação do texto, a relação entre as fases de um processo de escrita, ou seja, a exogênese (a relação da escrita com as “fontes externas” de inspiração), a endogênese (a fase de redação do texto) e a epigênese (as retomadas e os desdobramentos da gênese após o texto ser publicado, seja em reescritas ou em processos pós-editoriais), se dá em uma estrutura de interconexão entre ações genéticas, formando um triângulo que entrelaça essas fases. O resultado é a percepção de que o processo não apenas não se encerra, como pode ser retomado em adição às fases de inspiração e escrita, já que a epigênese marca a existência desse texto no mundo externo do escritor e, conseqüentemente, a possibilidade de que essa existência exterior influencie revisões posteriores.

muito menos à publicação (Grésillon, 2002). Nesse sentido, o que o manuscrito representa para a crítica genética é seu papel como testemunho de um ato, da literatura em seu momento de criação, e que leva também a um movimento de dessacralização do texto “definitivo”.

Como campo de pesquisa, Grésillon define o discurso da crítica genética a partir de duas metáforas: uma “organicista”, ou seja, que está relacionada à ideia de criação, de “*nascimento do texto*” (Grésillon, 2002, p. 150), metáfora que carrega consigo um campo semântico: “*gestação, parto, geração, concepção, embrião, aborto*” (*Ibid.*, p. 150), assim como metáforas relacionadas ao mundo orgânico, como “os *entroncamentos*, os *parentescos* e as *filiações* da história textual – com suas *ramificações*, suas *germinações* e seus *enxertos*” (*Ibid.*, p. 151); e uma “construtivista”, contrária à primeira, “como o artificial se opõe ao natural, o cálculo à pulsão, a coerção ao desejo” (*Ibid.*, p. 151), ou seja, de uma reação ao artista inspirado pela musa, ou pelos deuses, e ligada a um campo semântico processual, que evoca “o *bastidor*, o *ateliê*, o *laboratório*, o *mecanismo* [...] *oficina, fábrica, indústria, máquina*” (*Ibid.*, p. 151).

A ideia por trás dessas metáforas é que elas representam tradições históricas conhecidas e debatidas dentro do que se entende por “criatividade”, assim como também atravessam o discurso da crítica genética ao mesmo tempo, produzindo a junção de duas visões aparentemente distintas, a saber, as ideias de “escrita como lugar de pulsão e de cálculo” (Grésillon, 2007, p. 23). Assim, a principal busca do geneticista é pelo que seriam as evidências de uma “espontaneidade organizada” (Walser, apud Grésillon, 2007, p. 23). Sob esse viés, o ato de escritura revelaria a dinâmica entre o planejamento, a organização e a elaboração de um trabalho metódico, e o automático, o espontâneo de um processo que está constantemente sob a possibilidade do ato inconsciente, da inspiração momentânea, do lapso inesperado.

Vendo no manuscrito esse lugar no qual “a escrita transbordante do desejo e a manuscrição regrada do cálculo” (Grésillon, 2002 p. 155) se articulam, há uma associação entre o trabalho do geneticista e o de um detetive (Grésillon menciona o personagem C. Auguste Dupin e “A carta roubada”, de Poe), no qual se encontram

tendências contraditórias: ao fascínio apaixonado corresponde o ideal de classificação; ao desejo, a ciência; ao investimento de si, a investigação do pesquisador; à proximidade do convívio com o criador, o distanciamento do objeto; aos fantasmas do corpo-a-corpo com a escrita, a reconstrução dos mecanismos da produção textual (*Ibid.*, p. 157-158).

A motivação para a prática, resposta que Grésillon dá à pergunta “Crítica genética para

quê?” (*Ibid.*, p. 158), seria um “espaço inexplorado” da crítica, no qual o geneticista atuará não apenas “dando a ver” os documentos autógrafos, que carregam em si tanto a faceta de documentos de arquivos, quanto a faceta de documentos que “contribuíram para a elaboração de um texto e são os testemunhos materiais de uma dinâmica criadora” (*Ibid.*, p. 160), mas também extrapolando essa atividade a partir do momento em que classifica e lê os manuscritos:

do traço congelado, isolado e com frequência esquartejado pela mão que escreve, ele remonta às operações sistemáticas da escrita: escrever, acrescentar, suprimir, substituir, permutar, às quais identifica os fenômenos percebidos. A partir dessas redes de operações, ele faz conjecturas sobre as atividades mentais subjacentes: constrói – e esta é a sua segunda tarefa – hipóteses sobre os caminhos percorridos pela escrita e sobre as significações possíveis desse processo de criação (*Ibid.*, p. 160).

Ou seja, nesse espaço inexplorado, o geneticista deve inferir questões e hipóteses para tentar iluminar o processo de escritura. Grésillon cita algumas questões interessantes:

o que é escrever? Como se escreve? Como analisar a língua escrita quando o documento empilha o paradigmático sobre o sintagmático? O que é escrita literária? Qual é o estatuto teórico desses prototextos? Eles fazem parte da literatura? Há ‘acontecimentos’ na escrita que marcam a invenção?” (*Ibid.*, p. 160).

Para que essas perguntas pudessem ser respondidas pelo pesquisador, foi necessário que outras questões centrais fossem estabelecidas, especialmente aquelas relacionadas à “noção de texto, a de escrita e a de autor” (Grésillon, 2002, p. 161). Primeiro porque há o que parece ser uma inadequação dos métodos de análise do texto ao prototexto, uma vez que o primeiro apresenta uma “estrutura acabada”, enquanto o prototexto “revela-se radicalmente incompatível com uma representação textual de duas dimensões” (*Ibid.*, p. 161). Ainda que haja uma relação evidente entre o prototexto e o texto que ele “gerou”, o interesse gerado pelo prototexto está em seu “estatuto de um estado entre outros” (*Ibid.*, p. 161), ou seja, ainda que o prototexto não seja “obra”, seu papel dentro da crítica literária é enriquecer o *corpus*, ampliar o conhecimento sobre o texto.

Quanto ao conceito de escrita, está evidente seu caráter de atividade, seja em um

sentido material, pelo qual se designa um traçado, uma manuscrição, uma inscrição, nível que supõe o suporte, o utensílio e, sobretudo, a mão que traça; [...] um sentido cognitivo, pelo qual se designa a instalação, pelo ato de escrever, de formas linguageiras dotadas de significação; [...] o sentido artístico, pelo qual se designa a emergência, na própria manuscrição, de complexos linguageiros reconhecíveis como literários (*Ibid.*, p. 165-166).

Por fim, em relação à ideia de autor, relaciona-se ao que parece uma tentação de evocar o sujeito que escreve, mas evitando o caráter mítico da figura do autor. Mas é fato que “os manuscritos nos obrigam a apreender, a levar a sério a questão dessa instância escrevente” (*Ibid.*, p. 171), uma vez que sua presença está marcada ali, no traçado que sua mão deixou no manuscrito, na rasura que seu ímpeto ou seu controle criativo o levou a fazer, na consistência de sua enunciação. Enfim, “os manuscritos são não apenas o lugar da gênese das obras, mas também um espaço onde a questão do autor pode ser estudada sob uma nova luz: como lugar de conflitos enunciativos, como gênese do escritor” (*Ibid.*, p. 173).

Hay também se dedica a discutir o papel do autor no processo produtivo do manuscrito, uma vez que é dele a “decisão [que] corta o cordão umbilical da gênese e converte o prototexto em texto” (Hay, 2002, p. 40). Nota-se então, que o objeto da crítica genética encontra-se no limite do que as ideias estruturalistas definem, uma vez que mesmo todos os critérios de textualidade apresentados na trajetória da constituição do conceito de texto (história do texto, coerência interna, leitura e intenção do autor, ou “fenotexto” e “genotexto”, “práticas significantes”, “significância”, “produtividade” e “intertexto”, de acordo com Barthes) não são constantes e nem mesmo sua reunião pode formar um sistema (Hay, 2002), ou seja, não fornecem garantias de estabilidade capazes de agrupar todo e qualquer manuscrito dentro de uma definição. Nas palavras de Pino e Zular (2007, p. 18), o manuscrito moderno é “um objeto novo, que escapa às estruturas”. A própria observação empírica do manuscrito revela seu caráter plural, sua diversidade, sua particularidade. Assim, o que Hay conclui é que, se não é possível dizer que o texto “existe”, também não é possível defini-lo de maneira absoluta. A operacionalidade dos conceitos é evidente e escancara a necessidade de olhar para o *texto* como *textos*; a necessidade de não mais opor prototexto e texto, e sim de relacionar escritura e escrito. E é a partir daí que é possível retomar a questão do autor, ou do “sujeito da escritura”, que, antes posto de lado pela crítica contemporânea, “reaparece hoje no centro de interrogações novas” (*Ibid.*, p. 42), ou seja, o autor retorna como esse elemento entre “o vivido e a folha em branco” (*Ibid.*, p. 42), repleto de tensões, cálculos, pulsões e recalcamientos.

Por fim, a crítica genética se estabelece como disciplina independente por ter constituído “um propósito definido, um objeto, um campo demarcado de estudo”, que é a “indagação do nascimento de uma obra de arte, como ela foi surgindo, como ocorreu o processo criativo” (Souza, 2009, p. 291). Para todos os efeitos, é uma disciplina muito bem delimitada para tão pouco tempo de existência.

No entanto, durante as poucas décadas de prática dessa jovem tendência interpretativa, pode-se dizer que alguns de seus tópicos essenciais foram discutidos e problematizados, principalmente a partir de novas percepções históricas, sociais e teóricas. É o que indicam Claudia Amigo Pino e Roberto Zular em *Escrever sobre escrever: Uma introdução crítica à crítica genética* (2007), obra que problematiza alguns tópicos dessa disciplina que, ainda que institucionalizada, continua a apresentar dilemas e questionamentos derivados de seu próprio objeto de trabalho, o manuscrito, que por suas particularidades, acaba por impossibilitar uma metodologia se não coesa, ao menos padronizada. De maneira resumida, pode-se dizer que a principal crítica do trabalho é ao conceito de *processo*, ou seja, a reconstrução das etapas da criação de uma obra literária. Para os autores, essa reconstrução é uma idealização, um objetivo utópico (Pino; Zular, 2007).

A base para essa problematização se sustenta em dois pontos. O primeiro se dá pelo modo como a prática da crítica genética se desenvolveu no Brasil, diferentemente da forma como ela se deu na França, onde a disciplina nasceu. Os interesses que circundam o trabalho com o manuscrito literário, e como esses interesses deslizam para modos diferentes de lidar com ele, representam uma primeira característica dessa questão. Na França, o trabalho com o manuscrito deriva do que seria a busca por uma “reconstituição do processo de criação” (Pino; Zular, 2007, p. 148), reflexo de sua posição cultural de centralidade, de acumulação, de manutenção de um papel de “Metrópole das Letras”, para evocar a noção de Pascale Casanova (2002).

Já no Brasil, devido ao seu distanciamento, a sua condição colonial, o manuscrito literário não conduz ao caminho da reconstituição de um processo, mas a uma via de explosão dos conceitos europeizantes, baseada na própria descontinuidade de sua história, na própria imposição de línguas, de estruturas, de campos de poder, enfim: entender a constituição do processo criativo como algo fragmentário, relacionável à formação da própria identidade nacional, que é múltipla. Do mesmo modo, quando se leva em conta a produtividade acadêmica, a dependência do financiamento e os prazos limitados acabam se tornando empecilhos à tentativa de reconstrução. O tempo que se leva para reunir determinados manuscritos em um dossiê e decifrá-los seria injustificável diante das dinâmicas e burocracias da academia. Para superar tais problemas de procedimento, os autores sugerem o trabalho em equipe, no qual a divisão de tarefas tornaria a constituição do processo ou trabalho menos lento, ou simplesmente a escolha pela não-reconstituição do processo (Pino; Zular, 2007), focando em outros aspectos e detalhes da escritura literária contida nos documentos redacionais.

O segundo ponto considera que, dentro dessa utopia do processo, está a ideia de *cronologia*, muito cara aos teóricos fundadores da disciplina (Grésillon, 2007; Hay, 2007). No entanto, o próprio aspecto pós-estruturalista da crítica genética exige que se considere que, na outra ponta do processo interpretativo, ou seja, no lado contrário ao do manuscrito, está o crítico, que *constrói* a cronologia do manuscrito, cronologia esta nunca dada (Pino; Zular, 2007), pois deriva de um questionamento da historicidade do que seria essa continuidade cronológica.

O crítico genético que tenha o privilégio do acesso à riqueza de materiais e documentos de trabalho deve estar atento ao fato de que nem todo processo de criação apresenta “estados prévios” (Pino; Zular, 2007, p. 20) devidamente organizados ou coerentes. É apenas a observação desses documentos dentro de um conjunto, um “dossiê genético”, que podemos, comparativamente, “observar os manuscritos como portadores de um movimento de criação” (*Ibid.*, p. 23). Esse “movimento”, ou “processo”, no entanto, se mostra mais complicado de definir, dentro de sua estrutura móvel, derivada do olhar sobre um objeto visivelmente desordenado como é o manuscrito literário.

Como conceito utópico, o processo pode ser entendido como uma reconstituição das etapas da criação (Pino; Zular, 2007). Os autores citam Almuth Grésillon, para quem o processo “seria principalmente um processo de leitura, e não de um autor, mas do geneticista” (Pino; Zular, 2007, p. 27). Ou seja, o processo só existe a partir da leitura de um dossiê, a partir da interpretação do crítico, a partir do *trabalho* do crítico sobre o prototexto, que consistiria em duas fases: a primeira, aquela no qual ele reúne, classifica, decifra, transcreve e edita os manuscritos selecionados para compor um dossiê; e a segunda, a fase na qual se deve “construir hipóteses sobre o caminho percorrido pela escritura” (*Ibid.*, p. 27), e que derivaria da identificação dos processos realizados pelo autor, como as rasuras e acréscimos, que dariam indícios das “operações mentais subjacentes” (*Ibid.*, p. 27) indissociáveis da escritura.

Mas há, ainda, outro elemento fundamental dentro da questão do processo: o tempo. Para Grésillon, o trabalho do crítico consiste em traduzir os indícios espaciais identificados nos manuscritos em *indícios temporais*. Essa tradução surge do esforço de sequenciar os elementos inseridos no manuscritos dentro de uma temporalidade que dá o mínimo de coerência e cronologia ao processo:

O manuscrito, assim, não se apresenta como uma sequência, mas como um espaço heterogêneo, no qual diversos tempos convivem e dialogam entre si. A tarefa do geneticista seria tentar colocar esses tempos dispersos no espaço em uma ordem temporal – não uma ordem perfeita, não uma cadeia

indestrutível –, mas em um movimento com direção” (*Ibid.*, p. 28).

Para Hay, o tempo é um dos aspectos que diferenciam a leitura de uma gênese da leitura de um texto, uma vez que, “no manuscrito, em vez do tempo real da leitura e do tempo ficcional da narrativa, o leitor afronta o *tempo de um processo*, que é preciso fazer reviver a partir de seus traços” (Hay, 2007, p. 122, grifo nosso). Esse deslocamento do tempo estaria relacionado à maneira como a crítica genética se posiciona contra o princípio contemplativo dos “textos para sempre imóveis e fixos” (Hay, 2007, p. 99). É um deslocamento em direção à percepção da obra em seu devir, e não em seu resultado. Ler os manuscritos seria contemplar essa “memória em movimento” (*Ibid.*, p. 99), na qual a escritura, a partir do planejamento e da aleatoriedade das associações mentais que o abala revelam um caráter submisso do tempo à arte literária.

Nota-se então que a reconstituição do processo deveria levar em conta uma percepção ampla do tempo da escritura e incorporá-la em sua interpretação, ou seja, tridimensionalizar a interpretação: autor, escritura, tempo. O processo de reconstituição da gênese é, assim, um objeto científico, que deve ser “encarado não como uma obra de arte, mas como um objeto intelectual” (Pino; Zular, 2007, p. 30). Ao posicionar o foco sobre o processo e não sobre o manuscrito em si, o geneticista se vê livre de um problema, mas encontra outro.

Se, por um lado, esse posicionamento exige o geneticista de “considerar a versão inicial de um romance ‘uma obra de arte’” (*Ibid.*, p. 30), respeitando as decisões autorais que levaram ao texto final publicado, por outro lado, “essa posição gera um grande impasse: se o processo não é dado, é construído pelo geneticista, sua beleza então também será construída pelo pesquisador” (*Ibid.*, p. 30). Destaca-se o fato de que “o objeto da crítica genética *não é um texto, um material*, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou” (*Ibid.*, p. 31, grifos nossos).

A noção de processo é, então, questionada pelos autores a partir de críticas à continuidade como um conceito puro. Resultante das novas perspectivas históricas da escola dos *Annales* e do pós-estruturalismo, a retomada da historicidade dá à ideia de processo em crítica genética certa coerência, porque é dentro dessa noção de reconstrução histórica que ela se sustenta, mas complica a idealização da reconstrução do processo e o estabelecimento de uma cronologia do mesmo.

Em *A arqueologia do saber*, Michel Foucault propõe que o trabalho de reconstrução cronológica da história em direção a uma origem é impossível, uma vez que essa mesma

origem é inacessível (Foucault, 2008). Em seu lugar, aparecem séries “às vezes breves, distintas umas das outras, rebeldes diante de uma lei única, frequentemente portadoras de um tipo de história que é própria de cada uma, e irreduzíveis ao modelo geral de uma consciência que adquire, progride e que tem memória” (Foucault, 2008, p. 9). Em outras palavras, Pino e Zular apontam que, para Foucault, essa mutação na forma de ver o documento indica que um “esquema linear” (Foucault, 2008, p. 9) se torna difícil de estabelecer, e seria mesmo contraproducente, pois é uma ideia que ignora a impossibilidade de se chegar a uma origem.

Da mesma forma, ao evocar o pensamento anticolonialista do caribenho Édouard Glissant, os autores vão destacar que a ideia de criar cronologias é “própria de uma configuração européia” (Pino; Zular, 2007, p. 33), logo, uma lógica colonial que ignora e mesmo apaga as formas de conhecimento de outras culturas, culturas essas que “veriam o mundo como diálogo, como relação entre culturas, e não como imposição de uma cultura” (*Ibid.*, p. 33). A busca pela “origem”, tópico da gênese, estaria ligada às poéticas europeias, preocupadas com ideias de “inspiração”, de “filiação”, de “tradição” e outros conceitos que apontam para uma ideia de “origem”. Nas Américas, por outro lado, com o apagamento cultural promovido pelos europeus, a história não é uma linha contínua: o extermínio dos povos originários levou à grande “rasura inicial” (*Ibid.*, p. 34), cuja consequência seria um choque que interromperia a sucessão, tornando sem sentido a ideia de cronologia.

Tudo isso configuraria uma “tendência mundial à valorização do descontínuo, do heterogêneo, do polimorfo e da palavra rasurada” (*Ibid.*, p. 34), o que tem muita relação com o pós-estruturalismo e sua crítica a um historicismo linear e universal (Bonnici, 2009), ainda que, curiosamente, essa tendência também seja europeia. Além disso, como Pino e Zular apontam a partir de Michel de Certeau, a escrita como uma prática “estaria intimamente ligada ao sistema de produção capitalista. Ela pressuporia a existência de um lugar neutro, a página, que seria transformada durante o ato de escrever, tornando-se um produto, um objeto novo” (Pino; Zular, 2007, p. 37). Essa ideia, como base da sociedade capitalista, e ligada a uma noção de educação que constitui a vivência burguesa, leva a escritura a se tornar “um princípio de hierarquização social que privilegia ontem o burguês, hoje o tecnocrata” (Certeau, *apud* Pino; Zular, 2007, p. 37). Assim, a ideia de escrever estaria ligada a uma noção de processo como lógica fabril.

A proposta que os autores apresentam para que seja possível se desvencilhar dos problemas levantados nos questionamentos resumidos acima é “trabalhar a escrita não mais como um processo, mas como espaço de descontinuidades, hesitações, rupturas” (Pino; Zular, 2007, p. 2). Assim, estudar esse espaço é estudar as práticas que levaram ao seu surgimento.

A partir disso, os autores não veem mais a crítica genética como uma “crítica do processo”, mas sim como uma “crítica *ao* processo”. A noção de processo será entendida não mais como algo contínuo, mas como formado por “séries breves, justapostas, portadoras de uma nova história” (*Ibid.*, p. 41); em outras palavras, como uma sucessão de descontinuidades, que servirão para delimitar, dentro do manuscrito, o enunciado. Esse enunciado seria delimitado e definido “por suas rupturas com outros enunciados” e por suas “condições de enunciabilidade” (*Ibid.*, p. 42). Mas as categorias de descontinuidade, enunciado e condições de enunciabilidade devem ser repensadas para a criação literária.

A ideia de “enunciado” no manuscrito, para a crítica genética, é a de um espaço de relações que tem a função de “personificar” as descontinuidades do processo. Por seu caráter de indefinição diante da recepção, sua função não pode ser estética: ela será outra coisa, ela revelará uma condição antes oculta, ou seja, a das relações que levaram à *constituição* da obra. Tudo com base no olhar do pesquisador, que deve estar atento não apenas aos enunciados situados dentro do manuscrito, mas também “no que acontece fora deles, entender como são também discursos de instituições (por exemplo, a literatura, a escrita como tecnologia, a pesquisa em crítica genética etc.)” (Pino; Zular, 2007, p. 44).

Ao fixar a análise dos manuscritos com base nas descontinuidades, no enunciado como um espaço de relações e no estudo das práticas de escrita, a proposta de Pino e Zular remete ao que Grésillon (2007) propõe como os espaços teóricos da crítica genética, ou seja, abordagens que podem levar ao desenvolvimento teórico da disciplina: abordagem genética como produtora de uma estética literária da produção, como um história das práticas de escritura e como o espaço científico das produções escritas em geral.

De maneira resumida, o que se propõe é uma nova postura diante do trabalho com o manuscrito, a partir da qual

devemos perguntar que fatores (culturais, sociais, filosóficos, literários) fizeram com que ele [o manuscrito] chegasse às nossas mãos. Como e quando ele foi escrito? Como se escrevia naquele momento? Por que o livro foi (se foi) publicado? Por que ele produz algum prazer literário? Por que o documento foi conservado? Por que eu, pesquisadora em crítica genética, me interesso por esse manuscrito em particular? Ao responder algumas dessas perguntas, poderemos entender as práticas nas quais esse documento se insere e, ao mesmo tempo, perceber como ele as questiona (Pino, 2007, p. 77).

É tentando aplicar essas problematizações que esse trabalho sobre alguns manuscritos de Modesto Carone se desenvolverá.

Capítulo 2 – Apreciação geral do “fundo Modesto Carone”

A atividade de instituições de guarda de arquivos em universidades ou centros de pesquisa do país têm se mostrado muito relevante recentemente, especialmente quando se constata, por exemplo, como a efeméride dos 100 anos da Semana de Arte Moderna rendeu uma quantidade animadora de pesquisas e artigos, possibilitadas graças ao acesso a documentos de artistas modernistas conservados por essas instituições. Essa relação com o modernismo se revela, inclusive, no quão próxima estão as ideias de constituição de uma intelectualidade nacional e o desenvolvimento desses centros, que carregam três características essenciais:

os acervos são formados predominantemente de documentos recolhidos na terceira década do século XX e nas seguintes; apenas parte do material incorporado recebeu o tratamento especializado completo; as políticas de ampliação do acervo e dos instrumentos de investigação têm sido intermitentes nas instituições públicas (Cardoso; Barbosa, 2022, p. 153).

É notável, então, como o desenvolvimento da crítica genética no Brasil anda lado a lado com o estabelecimento de práticas arquivísticas, com a valorização crescente dos arquivos de intelectuais e, ao mesmo tempo, com as dificuldades que essas práticas enfrentam diante da instabilidade do investimento governamental e da desvalorização da produção científica. Instituições como o CEDAE sofrem, muitas vezes, com a invisibilização resultante do remanejamento de recursos ou com a dificuldade em tornar públicas, e especialmente populares, suas práticas e atividades, assim como as benesses de seu trabalho para a cultura brasileira.

Quando foi fundado, em 1984, o Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” tinha como missão a organização e conservação de materiais produzidos em pesquisas e projetos realizados pelos professores do Instituto de Estudos da Linguagem, assim como o objetivo de contribuir para o desenvolvimento de novos projetos por meio da preservação de documentos de interesse à pesquisa nas áreas de literatura e linguística brasileiras.

O primeiro arquivo pessoal recebido pelo Centro foi o do pesquisador, ensaísta, tradutor, crítico literário, jornalista e ex-professor do IEL Alexandre Eulalio, de quem o Centro pega emprestado o nome como homenagem. No ano seguinte, o acervo do escritor modernista Oswald de Andrade foi comprado pelo IEL, constituindo assim importante fundo para os estudos sobre o modernismo no Brasil.

Com o passar dos anos, dezenas de conjuntos documentais foram incorporados ao acervo, desde arquivos pessoais a materiais resultantes de pesquisas na área de linguística. Entre os intelectuais titulares de fundos no Centro, cito nomes como Monteiro Lobato, Brito Broca, Hilda Hilst, Flávio de Carvalho e Guilherme de Almeida. Do mesmo modo, o acervo reúne arquivos relacionados à Associação Brasileira de Linguística (ABRALIN), à Associação de Linguística e Filologia da América Latina (ALFAL), ao Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL), assim como os arquivos resultantes dos projetos “Análise do Discurso Indígena”, liderado por Eni Orlandi, e “Cafundó”, coordenado pelo professor e ex-reitor da Unicamp Carlos Vogt, entre outros. O acervo do CEDAE visa atender “a interesses de pesquisa que vão da sociologia à neurolinguística, passando pela literatura, pela antropologia, pelas artes plásticas, pela linguística, pela arquitetura, pelo teatro etc.” (CEDAE, 2013-2023).

O “fundo Modesto Carone” foi constituído a partir de duas doações. A primeira se deu em 2012 e compreendeu todo o arquivo pessoal do escritor, formado em sua maioria por “originais da produção literária e das traduções realizadas pelo titular, assim como exemplares editados desses trabalhos” (CEDAE, *loc. cit.*). Além disso, Carone mantinha cópias de vários artigos sobre seus trabalhos, publicados em jornais e revistas especializadas, algumas correspondências, documentos pessoais e levantamentos sobre a história de Sorocaba, cidade do interior do estado de São Paulo onde ele nasceu e onde se ambientam algumas de suas histórias, como *Resumo de Ana*. Todos esses documentos passaram a compor seu fundo no CEDAE. A segunda doação, por sua vez, foi formalizada em 2020, após a morte do titular, e contempla toda a sua biblioteca, formada por um enorme acervo com mais de 4.000 livros.²

A comissão de avaliação de mérito e importância do fundo, composta pelos professores doutores Alcir Pécora, Francisco Foot Hardman e Antonio Arnoni Prado, concluiu, na ocasião da doação, que os documentos possibilitariam “a pesquisadores, professores e estudantes o desenvolvimento de estudos atualizados e inovadores nas áreas dos estudos literários e da tradução” (CEDAE, *loc. cit.*), fator que foi considerado essencial para a recomendação da incorporação do acervo do intelectual ao CEDAE.

Excluindo a biblioteca, que ainda não foi catalogada pelo CEDAE, o “fundo Modesto Carone” conta com aproximadamente 500 documentos manuscritos ou datiloscritos e 600 documentos impressos, entre manuscritos e rascunhos de seus textos literários, de suas traduções, artigos e correspondências. Especificamente, encontram-se no fundo os

² Segundo trabalhadores do CEDAE, as informações são de que a biblioteca de Carone, doada para o CEDAE, reúne 4.700 obras, mas até o momento foram conferidos um total de 3.100 livros.

manuscritos de vários de seus contos, entre publicados e inéditos, completos e incompletos; cadernos manuscritos com rascunhos referentes ao capítulo “Ciro” do romance *Resumo de Ana*, de 1998; além de diversos manuscritos com versões das traduções de Kafka diretamente do alemão. Todos esses documentos podem ser compreendidos e contemplados dentro do que se entende como o objeto de trabalho da crítica genética, ou seja, os manuscritos de trabalho (Biasi, 2006), ou documentos de processo (Salles, 2000) que atestam as atividades criativas de Carone.

Nesse sentido, o fundo apresenta material o bastante para o desenvolvimento de diversas pesquisas, cujo número nem mesmo pode ser estipulado aqui. Em relação à análise do processo de escrita, foco desta monografia, a abundância de material permite o contato com prototextos de contos e novelas de ficção, textos críticos, rascunhos de aulas e mesmo poesias: há todo um volume de poesias do autor que nunca foi publicado (reunidas sob o título *A flauta arisca*, aparecem em 3 versões datadas de 1976 e 1977 na pasta 6).³ Muito provavelmente são os primeiros trabalhos literários do autor, como o próprio mencionou em entrevista ao número 1 da revista *Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea*, em novembro de 2001.⁴

Outro interessante tema de pesquisa que tais papéis permitem é a intersecção entre crítica genética e tradução, que será brevemente desenvolvida no capítulo 4. No momento, basta pensar no quanto esse material pode contribuir para a compreensão do processo de tradução de um texto, uma vez que a documentação de Carone apresenta manuscritos e datiloscritos de grande parte da obra de Franz Kafka. Isso sem mencionar pesquisas sobre a influência da biografia na escritura, que encontra em *Resumo de Ana* seu principal objeto⁵, assim como a relação entre gênese e crítica literária, uma vez que diversos textos de não-ficção do autor se encontram conservados no fundo.

Além do que foi descrito acerca do “fundo Modesto Carone”, o CEDAE oferece opções muito interessantes: o “fundo Monteiro Lobato” traz um conjunto de livros que carrega toda uma marginália manuscrita pelo escritor paulista; o “fundo Hilda Hilst” traz

³ Listagem, 2020, p. 16.

⁴ Disse Modesto Carone na entrevista: “as primeira coisas que escrevi foram poesia (está tudo *escondido*)” (In: *Rodapé: Crítica de literatura brasileira contemporânea*, nº 1. São Paulo, SP: Nankin Editorial, 2001, p. 199). Como o arquivo do autor agora pertence ao CEDAE, cabe aos pesquisadores verificar, entre outras coisas, por que o autor escondia suas poesias.

⁵ Em uma entrevista para Dionísio (2011), Carone confirma que *Resumo de Ana* foi escrito a partir de uma história real, contada por sua mãe. Arêas (1997, p. 128) considera *Resumo de Ana* uma biografia, um “relato *verdadeiro*”. Por sua vez, André Medina Carone informou, em entrevista a mim concedida no dia 14 de junho de 2023, que seu pai lia muito *Teresina etc.*, de Antonio Candido, enquanto escrevia o romance. Nesse sentido, um estudo interessante seria o de indagar os manuscritos quanto a um estudo da biografia como forma literária e de que maneira *Resumo de Ana* resulta disso.

correspondências, cadernos pessoais e manuscritos; o “fundo Flávio de Carvalho” oferece uma gama de materiais para estudo, como manuscritos de obras inéditas que poderiam ser organizadas em edições críticas; e manuscritos da produção literária de Ronald de Carvalho poderiam possibilitar um novo retrato do modernismo brasileiro, fugindo um pouco das exauridas figuras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Enfim, o acervo do CEDAE se mostra representativo do que Cardoso e Barbosa (2022, p. 163) veem como uma atividade vanguardista relacionada à preservação do impacto do movimento modernista no Brasil, com sua “diversidade, inconsistência, fragmentação, falta e acúmulo de traços ora repetitivos, ora contraditórios, formando conjunto quase-caótico que aponta para possibilidades amplas e instiga a imaginação”. Ainda, o trabalho do CEDAE, assim como o de outros centros de documentação e instituições de guarda de arquivos em universidades do Brasil, se mostra como verdadeiro baluarte de uma postura antidesmonte e antimemorialismo, que infelizmente tem se manifestado no país nos últimos anos, a partir de políticas governamentais que sistematicamente sucateiam instituições públicas e descredibilizam a produção acadêmica. São instituições culturais que mesmo diante de dificuldades de ordem prática, “com carência de pessoal qualificado ou baixos orçamentos, vêm mantendo seu trabalho com extrema competência e empenho, para garantir a continuidade da atividade indispensável dos pesquisadores” (*Ibid.*, p. 163).

Partindo desse viés, é importantíssimo que sejam incentivadas pesquisas que se aproveitem dessa oferta de material, nos moldes do que o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), por exemplo, desenvolve com a Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) e no Programa de Pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução (PPG-LETRA), que já basearam diversos de seus estudos no arquivo do escritor Mário de Andrade, mantido pela Biblioteca Mário de Andrade (por exemplo, Kimori, 2016; Lopes, 2012; Tokimatsu & Christini, 2012; Silva, 2003), estudos esses que foram publicados na *Manuscrita*, revista que existe desde 1990. Busca-se, assim, um estreitamento das relações entre o Departamento de Teoria Literária (DTL) e o CEDAE. Evidentemente, não se desconsidera aqui as atividades que foram e são realizadas por professores e pesquisadores do instituto a partir do acervo do CEDAE; a ideia é que a crítica genética possa ser trabalhada como disciplina no instituto, com base na quantidade de manuscritos disponíveis no Centro. Ainda que, diferentemente do IEB-USP, não existam no IEL professores contratados como pesquisadores do material arquivístico, a abundância de material se revela como um indício de que esta questão merece ser debatida no instituto.

Especialmente para os alunos matriculados no curso de Estudos Literários, um acervo

tão rico quanto o do CEDAE pode ser muito bem aproveitado em disciplinas que relacionem crítica genética, criatividade e escrita acadêmica. Da mesma forma, o acervo se apresenta como um campo aberto de pesquisa para a pós-graduação. O Instituto de Estudos da Linguagem pode, aos poucos, se constituir também como um polo de pesquisa da gênese da literatura, desde que se observem as possibilidades de ampliação do conhecimento científico que estão logo ali, no prédio ao lado.

Capítulo 3 – Dossiê genético: recorte e interpretação

Crítica genética é o estudo da gênese literária, ou seja, dos processos criativos e das práticas de escrita que levaram ao desenvolvimento e à criação de um texto literário. No entanto, diante do que foi discutido no capítulo 1, ou seja, tendo como questões a utopia da reconstituição do processo e da cronologia (Pino; Zular, 2007), se torna necessário uma abordagem diferente do manuscrito literário para o estudo genético. Essa abordagem considera o conceito do “recorte” como o mais indicado. Essa proposta será desenvolvida neste capítulo.

Sistematizar o trabalho do crítico geneticista é uma das maneiras de dar foco para seu processo. Foi com esse objetivo, por exemplo, que Jean Bellemin-Noël classificou a análise genética partindo de três definições acerca de seu objeto de trabalho, diferenciando “manuscrito”, “rascunho” e “prototexto”, como explicado também no capítulo 1. Definir esses três estágios para os documentos de redação (Bellemin-Noël, 1993) de um artista nos ajuda a definir recortes analíticos.

No entanto, a própria definição de “prototexto” abre diversas problemáticas. Primeiro, porque não há uma maneira concreta de tratar esses “documentos de redação”. Existem, claro, atitudes básicas, como fotocopiar ou microfilmar os manuscritos que estejam à mão, como forma de preservação; além, é claro, da transcrição, espécie de fixação dos rascunhos, tarefa da qual resulta o estabelecimento de “unidades redacionais”, ou seja, “agrupamentos de frases, mais raramente de palavras, que ocupam espaço definido nos fólios dos manuscritos, isto é, [...] que foram *redigidos num único impulso* ou durante uma mesma sessão de trabalho” (Bellemin-Noël, 1993, p. 146). Essas unidades redacionais serão, em grande parte, o foco do crítico genético; no entanto, espera-se dele também um mergulho no “não-textual”.

Segundo, porque Bellemin-Noël (1993) propõe que a leitura do prototexto deve seguir os mesmos moldes da leitura do texto. É por isso que ele separa as unidades redacionais em 4 categorias: as “*informações extratextuais*”, ou seja, elementos que não têm relação com os enunciados literários, ou seja, registros biográficos, de memória, etc; as “*indicações de inscrição*”, que indicam a presença de um escritor, a manifestação do sujeito que escreve, isto é, métodos de composição, de organização, o esmero ou desleixo no traçado etc; os “*comentários relativos ao texto*”, que são, como o próprio termo diz, comentários sobre o que foi escrito, mas que são raros, uma vez que podem ser substituídos pela simples rasura; e a “*nota de regência*”, que é o comentário próximo ao metatextual, que implica um juízo

destinado ao próprio sujeito, com o objetivo de organização da obra.

Por sua vez, Pierre-Marc de Biasi sistematiza a análise genética em 4 fases da gênese: a *fase pré-redacional*, a *fase redacional*, a *fase pré-editorial* e a *fase editorial* (Biasi, 2006). A análise dos manuscritos depende da elaboração de diversos passos para estabelecer o prototexto em etapas cronológicas. A partir daí, cada fase pode permitir a análise de indícios das escolhas do autor, o que permite “interpretar o conjunto do processo de criação e buscar uma significação para cada uma dessas escolhas que ele fez para criar o seu texto e dar forma à sua obra” (Souza, 2009, p. 293). As fases passam pelo estabelecimento dos documentos, a especificação das peças, a classificação genética e a decifração e transcrição, que podem ser beneficiadas por técnicas de perícia científica, de codicologia, de análise óptica (a *laser*) e de análise informática.

Essas sistematizações, ainda que sugiram o “recorte” como forma de abordagem, conduzem à ideia ultrapassada de reconstituição do processo, como também foi explicado no primeiro capítulo. Partindo da abordagem da crítica genética como um estudo das práticas de escrita a partir das discontinuidades dos documentos (Pino; Zular, 2007), no entanto, devemos estar atentos a outras questões.

O recorte em crítica genética parte, basicamente, de duas opções de estudos: a busca pela *origem*, quando o foco é a reconstituição das etapas de trabalho do escritor, e a busca por uma *escritura*, quando se busca estabelecer uma relação entre documentos a fim de se recuperar um “movimento escritural”. O importante, assim, é que não se perca de vista que os pesquisadores genéticos “baseiam suas pesquisas no trabalho de comparação” (Pino; Zular, 2007, p. 104), ou seja, não é possível prosseguir sem que ao menos dois documentos sejam confrontados na busca por uma diferenciação, por uma transição, por uma modificação que eles carregam.

Nesse ponto, a primeira característica do recorte é definida na sua função delimitadora:

Ao limitar o trabalho do geneticista à comparação de dois textos, por exemplo, não podemos ter a pretensão de reconstruir o processo de criação. Uma opção desse tipo implica a necessidade de criar um recorte dentro do processo. Assim, o objetivo do trabalho, nesse caso, não seria dar conta de todas as etapas da elaboração da obra, mas de um aspecto dessa elaboração ou, nas palavras de Willemart, de movimentos da escritura (*Ibid.*, p. 105).

Assim, ao se isolar esses movimentos da escritura, comparando documentos, opera-se uma busca de espaços de relações. Disso, poderia derivar a concepção de que, quanto mais documentos em comparação, mais indícios de movimentos de escritura poderíamos ter, mas Pino e Zular (2007, p. 105) fazem um importante alerta: uma grande quantidade de

documentos pode levar a um comprometimento da “profundidade da reflexão”. Ou seja, pode ser mais proveitoso que se aborde um tema ou elemento em um dossiê genético do que tentar elaborar uma descrição de todo o processo criativo.

O recorte em crítica genética parte, portanto, de uma tentativa de estabelecer um espaço de relações. A ideia “é isolar alguns movimentos de escritura dentro de nosso dossiê” (*Ibid.*, p. 122), com base no interesse do pesquisador, no que ele deseja investigar, e não como uma forma de tentar compreender a importância daquilo para o escritor. Nesse sentido, o recorte está diretamente ligado à uma relação objeto/pesquisador, ou seja, “os manuscritos não são uma coisa independente da forma como os olhamos; eles adquirem seus contornos sob o nosso olhar, movem-se sob nosso olhar, e não fora dele” (*Ibid.*, p. 122). Mais do que pensar no que aparece primeiro, o objeto ou o olhar sobre o objeto, devemos entender que “o recorte é dado a partir do processo de leitura, ou seja, da relação entre pesquisador e manuscrito” (*Ibid.*, p. 122).

O recorte deste trabalho envolve um prototexto central e três casos periféricos. Considerando que elaborar um dossiê genético significa “atribuir artificialmente uma unidade a um conjunto de documentos sem unidade” (*Ibid.*, p. 137), é necessário explicar logo de início que esse constructo parte de certas restrições que, relacionadas à acessibilidade aos documentos e ao tempo disponível para a pesquisa, contribuem para um recorte que, de um lado, não busca o esgotamento do assunto e, do outro lado, também busca apresentar ou abrir vias de pesquisa para o trabalho de um escritor que, mesmo consagrado em seus trabalhos ficcionais e de tradução, com certeza ainda não pode ser considerado canônico nem tem a mesma popularidade de outros nomes estudados na crítica genética brasileira hoje.

Do mesmo modo, é um recorte que parte de condições que, como observam Pino e Zular (2007, p. 123), “deve se referir especificamente a essa realidade da criação”. Em outras palavras, a escolha pelos manuscritos de Modesto Carone se relaciona a fatores óbvios da minha vivência, experiência e estudos no IEL. São fatores constituintes da decisão de estudar os manuscritos de Modesto Carone: 1) o fato de ter eu estudado as obras de Franz Kafka em uma disciplina da graduação, entrando em contato com as traduções feitas por Carone; 2) o fato de Modesto Carone ter sido um importante nome do Departamento de Teoria Literária do instituto; 3) o fato de seus documentos terem sido doados para um centro de documentação no qual realizei atividades referentes a uma Bolsa de Apoio Social (BAS) concedida pelo Serviço de Apoio ao Estudante (SAE); e 4) o fato de minha orientadora ter sido aluna de Carone quando estudava na Unicamp e, a partir do meu interesse pela crítica genética e pela leitura dos manuscritos, ter me indicado a leitura dos trabalhos ficcionais do autor. Enfim, toda a

elaboração do dossiê é transpassada por esse eixo situacional.

O prototexto central deste trabalho envolve os rascunhos e planos de trabalho do conto “O ponto sensível”, texto publicado pela primeira vez em 1984 no livro *Dias melhores*. A narrativa acompanha um personagem que mantém uma estranha e violenta relação com uma mulher chamada Elisa. Certo dia ela desaparece, e a partir daí ele embarca em uma espécie de confusão mental psicótica que envolve passeios pelos esgotos da cidade, a interação com ratos, a divisão em um Duplo feito de sujeira, até o reencontro com Elisa e seu suicídio. É o conto mais longo publicado por Carone. Essa escolha foi realizada não só devido à complexidade do texto publicado, mas por apresentar o que parece ser uma centralidade nas narrativas curtas do autor, o que este trabalho tentará evidenciar.

Os casos periféricos são: os rascunhos do conto “Corte”, lançado também no livro *Dias melhores*; os rascunhos do texto “Anotações sobre o conto”, que integrou uma antologia como introdução; e os rascunhos de uma tradução de um conto de Franz Kafka intitulado “A Prova”. Essas escolhas foram realizadas com base no que podemos chamar de “facetas” do autor: além de ficcionista, Carone era tradutor, professor e crítico literário, e ao abordar um prototexto de cada tipo de atividade, foi possível identificar e relacionar suas similaridades e distinções.

De modo a facilitar a leitura deste trabalho, algumas codificações e siglas foram formalizadas, conforme a lista de abreviaturas. A codificação utilizada neste ensaio é exclusiva dele, uma vez que o “fundo Modesto Carone” ainda não foi organizado e codificado pelo CEDAE. Inclusive, a organização de alguns manuscritos e a identificação de suas versões publicadas podem servir de fonte para o trabalho de base de organização do fundo, quando este for realizado, futuramente. De maneira geral, os prototextos são renomeados por abreviação do título do texto que constituem sua cadeia de ligação, seguido por uma letra que o identifique como um documento escrito à mão (A), escrito à máquina (B) ou impresso (C). Por exemplo, o prototexto manuscrito de “O ponto sensível” é nomeado OPS-A. A definição desta codificação foi vagamente inspirada no trabalho de Silva (2003), quando a autora constituiu uma edição crítica e genética do conto “Linha reta e linha curva” de Machado de Assis.

Quanto às transcrições, foram realizadas a partir de uma adaptação do método de transcrição diplomática, que a princípio tem como função “ajudar o pesquisador a decifrar” (Grésillon, 2007, p. 170) o prototexto. É uma forma de transcrição que possibilita, ao mesmo tempo, uma reprodução integral do manuscrito, por respeitar a posição dos elementos que compõem a página, desde a ortografia, passando pelas rasuras, até os símbolos

metaescriturais; e uma visão simplificadora desses mesmos elementos, uma vez que traduz visualmente uma variedade de rasuras e intervenções que dificultam a leitura do manuscrito. Por exemplo, as rasuras, que apareciam em diversas variações, como em zig-zag, em onda, com mais de um tachado e em tarja, foram simplificadas nas transcrições como um tachado simples, para que fosse possível ler com mais facilidade aquilo que havia sido removido pelo *scriptor*. Da mesma maneira, palavras aparentemente ilegíveis foram verificadas com atenção até a última possibilidade de deciframento, de modo que a composição da transcrição fosse a mais completa possível. No caso de palavras definitivamente ilegíveis, foi empregado o símbolo “?”, na quantidade de caracteres conjecturada para a palavra em questão, em fonte diferente.

Para que fosse possível uma leitura homogênea do prototexto, as transcrições foram realizadas com a mesma tipografia: Courier New para os manuscritos, Times New Roman para os datiloscritos. Isso implica que, no caso de intervenções manuscritas nos datiloscritos, essas intervenções foram transcritas com a fonte Courier New, para que isso ficasse evidente na leitura. Tentou-se padronizar, na medida do possível, o tamanho do texto manuscrito, as rasuras que envolviam símbolos, como o “X”, assim como caixas, balões e outros símbolos de reescritura. O objetivo foi respeitar a característica principal da transcrição diplomática, na qual “cada unidade escrita figura no mesmo lugar da página que aquele do original” (Grésillon, 2007, p. 335), e, ao mesmo tempo, facilitar a interpretação.

É importante ressaltar que, nas transcrições diplomáticas realizadas para este estudo, as inscrições “MC”, no topo dos manuscritos (fig. 1), fazem parte da identificação prévia dos documentos feita pelo CEDAE e, por isso, não foram consideradas no trabalho.

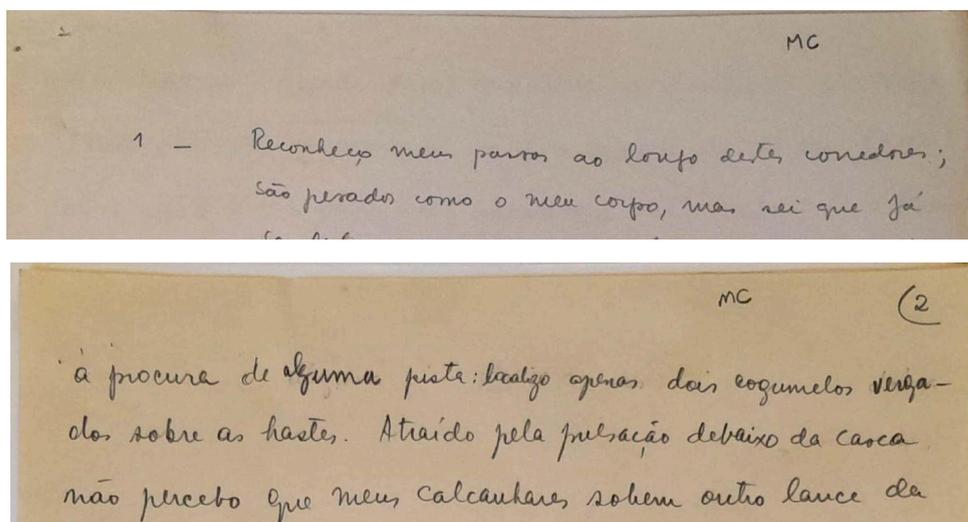


fig. 1

Além das transcrições diplomáticas, em alguns trechos deste trabalho são realizadas transcrições linearizadas⁶, que são assim chamadas por reduzir “a dimensão paradigmática das reescrituras ao curso sintagmático da linha” (Grésillon, 2007, p. 169), ou seja, por traduzir horizontalmente a sistematização “desordenada” da (re)escritura, apresentando “um texto legível da esquerda para a direita e de cima para baixo” (Pino; Zular, 2007, p. 139). Nesses casos, a transcrição linearizada já representa uma espécie de interpretação, por alinhar reescrituras dentro de uma ordem temporal que não necessariamente representa as escolhas do autor, e sim representa a leitura realizada pelo pesquisador.

É importante observar, no entanto, que a transcrição linearizada entrou em desuso pela maioria dos críticos genéticos por apresentar um texto que ignora as especificidades do manuscrito literário e que, apesar de apresentar uma leitura “linear”, acaba convertendo o processo de escritura em um texto de leitura mais complicada (Pino; Zular, 2007). A justificativa para seu uso neste trabalho, no entanto, está em sua utilização pontual, sempre apoiada pela menção ao prototexto ou à transcrição diplomática quando necessário.

A observação superficial dos prototextos organizados no Apêndice mostra que, por um lado, o autor parecia escrever quando já tinha muito do texto desenvolvido na própria mente: a escritura corre sem rasuras ou interrupções; por outro lado, à medida que a atividade avança, as intervenções começam a se acumular: surgem rasuras, palavras riscadas, apagadas com borracha e rabiscos. Isso parece indicar que o estado criativo tenha certo limite de premeditação (quando o autor realmente tem em mente como o texto ficará), limite esse que vai se expondo à medida que o trabalho avança e as necessidades de intervenções (sejam elas imediatas ou posteriores) são mais frequentes.

O autor escrevia primeiramente a lápis: esse parece ser seu procedimento não apenas na ficção, mas também nas traduções, nos artigos e nas aulas. Os textos datilografados também sofrem intervenções manuais, à caneta preta e, com menos ocorrências, a lápis. O espaço de suas páginas manuscritas são totalmente aproveitados de maneira horizontal: as bordas laterais são praticamente ignoradas, em uma escritura que quase simula um jorro criativo. Complementarmente a isso, os espaços interlineares são os mais utilizados para as reescrituras, que brotam apoiadas por traços e setas indicadoras.

Notando-se, então, essas similaridades, este trabalho buscará, agora, especificar seus espaços relacionais e suas descontinuidade, não apenas relacionando o macro do dossiê, ou

⁶ Para as transcrições lineares deste trabalho foram utilizadas as seguintes codificações: palavras entre // representam rasuras; palavras entre < > representam acréscimos entrelinhas; palavras entre [] representam acréscimo na margem; palavras entre * * representam conjecturas; e palavras representadas por ???? representam palavras ilegíveis. O traço vertical | representa quebra de linha no manuscrito.

seja, àquilo que se perde nas lacunas documentais, ao que não se vê do processo entre um manuscrito e outro, mas também no nível micro, nas relações frases/palavras/rasuras que saltam aos olhos em meio a essa escritura aparentemente padronizada, na qual a página apresenta uma utilidade horizontal. Nesse sentido, busca-se construir uma ideia geral da prática de escrita de Carone a partir dos manuscritos reunidos no dossiê.

Capítulo 4 – O prototexto de “O ponto sensível”: introdução

Uma variante manuscrita de “O ponto sensível” foi montada a partir de documentos encontrados em duas pastas (tomando como referência a listagem do “fundo MC”): do início do conto até o fim da parte III, os fólhos estavam na pasta 5 (documento 4), enquanto as partes IV e V estavam na pasta 4 (documento 2). A versão de “O ponto sensível” que constava na pasta 4 (documento 2) era formada por uma parte datiloscrita e uma parte manuscrita. Dos prototextos que compõem o dossiê, esse foi o único que precisou ser reconstituído — os outros encontravam-se devidamente organizados.

Um dos fólhos é uma folha de rosto que indica que o título da reunião de contos que se tornou o livro *Dias melhores* tinha como título provisório *O ponto sensível*, mesmo título do conto, primeiro indicativo da importância desse texto dentro do projeto literário de Carone, como este estudo pretende indicar (fig. 2). Essa versão anterior do que seria o livro, com a data “1980”, é, por enquanto, a base para a datação do manuscrito OPS-A.

OPS-A é composto por 37 fólhos, e apenas no último há inscrições no verso (ver Apêndice). A variante do conto está escrita completamente a lápis e traz boa parte de seus fólhos enumerados pelo *scriptor*, o que facilitou a reunião dos documentos esparsos. Uma observação inicial permite verificar que essa variante manuscrita apresenta poucas rasuras, ao menos em uma quantidade que indique um grande trabalho de reescritura. Isso abre duas hipóteses de interpretação. A primeira, mencionada acima, indica que o *scriptor* iniciava sua escritura apenas após um longo processo de reflexão que não se encontra registrado manualmente nesse arquivo. Essa tendência pode ser apontada a partir da continuidade do traçado inicial não só do manuscrito, mas das partes, ou subcapítulos, do prototexto. É possível notar como nos fólhos 2, 9 e 16, por exemplo, o traçado não apresenta rasuras. Por outro lado, os fólhos 24 e 33 apresentam mais rasuras, mas ainda assim, dentro de um nível que não representa, à primeira vista, reelaborações muito complexas.

Essa tendência de escritura vai ao encontro do que afirmou André Medina Carone⁷ em conversa privada: segundo ele, seu pai era um homem de retórica extremamente concatenada, de pouca experimentação, tanto no papel quanto na fala. Seu momento de escrita só se iniciava após um longo tempo de elaboração mental, não só em seus textos de ficção, como também em suas traduções.

⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 14 de junho de 2023, via Google Meet, mas não gravada.

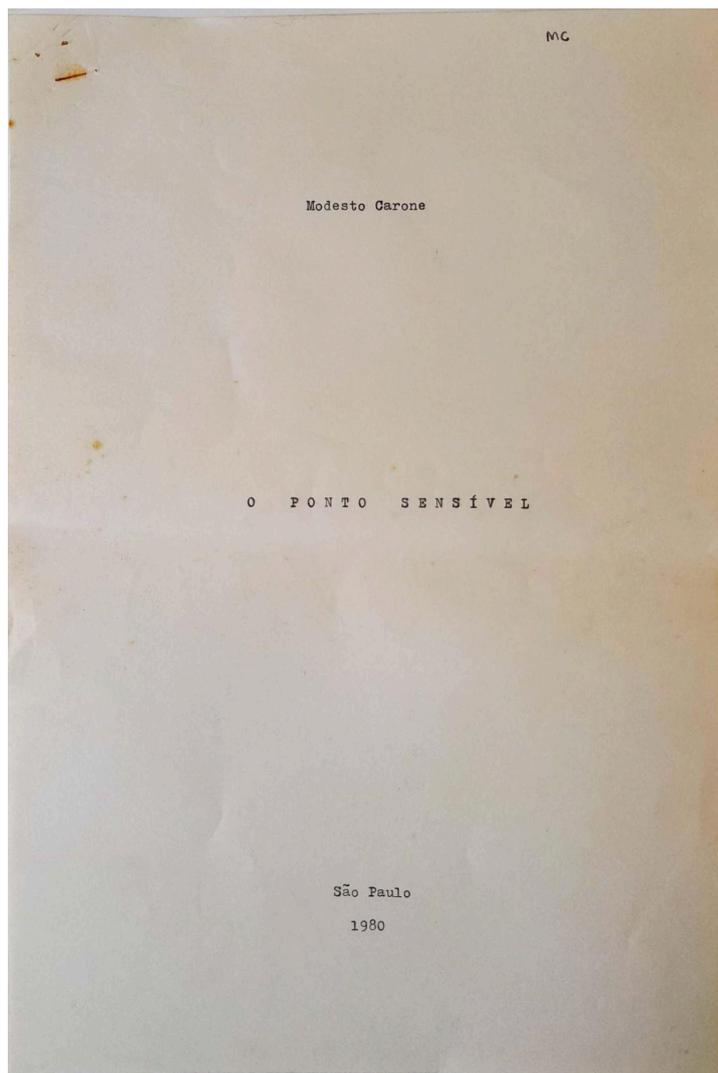


fig. 2

Evidentemente, isso não significa que o processo seja completamente “limpo”. Como aponta Philippe Willemart (1993), a escritura comporta uma profunda tensão não só entre o *scriptor* e sua contraparte leitora, mas também entre o que é planejado e o que é executado. Nessa tensão entre olho que lê e mão que (re)escreve, há toda uma intersecção entre textos que são perdidos, criados e recriados (além de uma dependência ao nó Real, Simbólico e Imaginário — Willemart bebe constantemente da psicanálise lacaniana), revelando não só essa tensão entre escritor-autor e escritor-leitor, mas também a noção de que, mesmo que planeje, o ato da escrita afetarà os planos, pela ação do inconsciente:

O estudo dos manuscritos confirma a impossibilidade do escritor em prever o que fará, apesar das anotações de ordem e dos planos. Que seja antes ou depois de tal momento de escritura, o escritor se sente ultrapassado, para não dizer desamparado, e não pode manter uma posição definida de antemão. O inesperado o surpreende a cada rasura (Willemart, 1993, p. 69).

Entendemos aqui que planejamento não se refere apenas ao que o autor elabora mentalmente, mas também àquilo que ele elabora manualmente, como listas, cadernos de anotações, planos de escritura e mesmo indicações direcionadas ao próprio escritor. Isso está profundamente ligado ao conceito central da escritura como um lugar de pulsão e cálculo (Grésillon, 2007).

No caso abordado aqui, é notável como o aumento crescente das rasuras ao longo do processo de cada parte indica, se não uma abertura do planejamento ao pulsional, ao menos um esgotamento daquilo que outrora se imaginou definido mentalmente. Esse texto imaginado, conjunto de pulsões e desejos que, ativos na mente do artista, se entrelaçam e levam ao incômodo, e que Willemart (2002) chama de “primeiro texto”, é de um conteúdo que sequer podemos conjecturar: não é possível acessar a mente do escritor, nem mesmo através de seus manuscritos. É possível, porém, notar tendências: uma tendência ao aproveitamento total da página em seu eixo horizontal; uma tendência à preservação do verso do fólio; uma tendência à rasura mínima, detalhista, que será analisada mais adiante.

Há, no entanto, a segunda via de interpretação, hipótese que não pode ser desconsiderada no trabalho com documentos redacionais: a de que uma variante anterior do texto foi perdida ou não foi preservada pelo autor, e OPS-A seja o resultado de uma reescritura, um “passar a limpo”, trabalho que, também segundo André Medina Carone na mesma entrevista, era costume do pai.

Essa via interpretativa precisa ser considerada por indicar, também, parte característica do trabalho com os manuscritos: nem tudo é preservado, nem tudo é localizado, e é preciso trabalhar com o que se tem em mãos (Hay, 2007). Daí também o recorte ganha contornos mais simples e impede, de imediato, uma reconstrução total do processo, porque impossibilitada pela lacuna.

Assim, dentro do “fundo Modesto Carone”, essa é a única versão manuscrita do texto e, também, a mais anterior possível que restou no arquivo do autor. Uma transcrição completa dos seus fôlios não foi necessária: a caligrafia do autor é bem legível, sendo necessário apenas decifrar algumas rasuras. Além disso, algumas alterações são indecifráveis porque os trechos foram apagados à borracha e reescritos, algo que apenas verificações com o auxílio de tecnologia poderiam ajudar a ler.

Como foi definido acima, o trabalho do crítico genético consiste, de modo geral, na leitura comparativa entre documentos redacionais, de modo que seja possível perceber neles uma diferenciação, uma transição, uma modificação que carreguem (Pino; Zular, 2007). A existência de apenas um manuscrito de “O ponto sensível”, sendo ainda um manuscrito que

porta poucas rasuras, que aparentemente não revela muitas pistas da gênese da obra (Biasi, 2006), ou seja, a aparente falta de material, de rasuras e de movimentos de escritura perceptíveis pode passar a impressão de que sua análise será infrutífera.

Essa impressão é falsa, ainda que baseada em uma verdade absoluta da crítica genética, a de que

lidamos com índices do percurso [...] e não o processo propriamente dito. Não temos acesso a todos índices, ou seja, a todos os registros que o artista faz ao longo do processo. Além disso, *o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros*. Desse modo, por mais completo que seja o dossiê com o qual lidamos, não temos acesso a todo o caminho criativo, mas a muito desse percurso (Salles, 2008, p. 113, grifos nossos).

Destaca-se ainda o fato de que “o objeto da crítica genética *não é um texto, um material*, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou” (Pino; Zular, 2007, p. 31, grifos nossos). É esse o recorte, assentado no cruzamento entre o que se procura e o que se encontra. Nesse sentido, um prototexto não será constituído apenas pelo documento redacional no qual o texto foi, digamos, “depositado”. É necessário considerar, especialmente no estudo de manuscritos literários, “rascunhos, diários, anotações, enfim, todo suporte material para a escritura verbal” (Salles, 2008, p. 36), uma vez que esses materiais podem revelar métodos e pensamentos que auxiliaram o trabalho do escritor.

Isso se encaixa com o que Grésillon (2007) define como ler o prototexto “em todos os sentidos”. Em outras palavras, “‘Ler em todos os sentidos’ significa encontrar eixos de leitura que não se baseiem na linearidade da escritura” (Pino; Zular, 2007, p. 145). Um processo de criação, por mais planejado ou caótico que seja, deriva de uma série de mecanismos mentais que não necessariamente funcionam de maneira linear.

Como aponta Willemart (1993), o conceito de “primeiro texto” reflete justamente essa tensão entre tempos: o tempo da pulsão, o tempo do desejo, o tempo que rege a escritura. De maneira geral, entre o “primeiro texto” e o texto que o manuscrito mostrará ao autor, há todo um processo, um trabalho engendrado que revela um primeiro texto que “se constrói fora do tempo no total desconhecimento do escritor” e um manuscrito que “exige uma pulsão de escrever funcionando e um mergulho no tempo da escritura medido ao preenchimento das páginas” (Willemart, 1993, p. 81).

O que podemos concluir a partir dessas definições é que os vários documentos que compõem um dossiê representam não as correntes de um processo linear, mas sim essas discontinuidades que estão relacionadas não só à definição do recorte, mas a um estudo atento

das rasuras, dos movimentos de escritura, das pistas deixadas pelo escritor. Dentre as diversas formas de rasura (substituição, acréscimo, eliminação etc.) existe a possibilidade de justaposição entre elas, de uma variação que, nesse caso, não deve tomar o lugar do estudo das descontinuidades, mas servir como um conceito que auxilie a definição de relações. Novamente, é a descontinuidade no nível micro, mas também no nível macro: o que não é localizado pode falar pela sua ausência.

Uma análise de OPS-A será realizada, então, com base em anotações avulsas feitas por Modesto Carone e encontradas nas pastas de seu arquivo. No entanto, é necessário, antes, uma breve análise dos casos periféricos. Esses casos periféricos foram assim definidos porque, por um lado, ajudam a exemplificar as práticas de escritura do autor, revelando as várias facetas de um intelectual e, por outro lado, permitem que certos paralelos e certos desvios sejam levantados, com o objetivo de enriquecer a análise. Ainda que pareçam exceder o limite do recorte ou prejudicar a “profundidade da reflexão” (Pino; Zular, 2007, p. 105), a grande quantidade de documentos analisados a partir daqui serve para atingir parte do objetivo deste trabalho, que é incentivar o estudo genético, não só dos documentos de Carone, mas de outros disponíveis no CEDAE.

4.1 – Os casos periféricos: O prototexto de “Corte”

O conto “Corte”, que foi originalmente lançado, assim como “O ponto sensível”, na coletânea *Dias melhores*, traz em suas variantes manuscritas e datiloscritas um interessante detalhe: a breve narrativa do homem que se prepara para responder a uma carta de pêsames e tem o dedo mordido por um esquilo quando abre a gaveta da escrivaninha era intitulada “O ponto sensível”, desde sua primeira variante detectada (fig. 3). O título, que seria posteriormente transferido para o outro conto, mais longo e aparentemente central no projeto literário de Carone, se mantém assim até a última variante datiloscrita (CT-B fº 5, vide Apêndice), na qual o *scriptor* finalmente o modifica, à caneta, rasurando e escrevendo:

“/O PONTO SENSÍVEL/ </O/ CORTE>”,

sobre o título datiloscrito. Isso parece indicar que a escrita desse texto, com suas três variantes manuscritas (reunidas em CT-A) e suas cinco variantes datiloscritas (reunidas como CT-B),

antecede ou é contemporânea à escrita do conto “O ponto sensível”, ou melhor, do prototexto OPS-A.

Esse prototexto apresenta interessantes pontos para começarmos a delinear uma prática de escrita. O *n* de “numa postura” (CT-A fº 1, fig. 3) foi emendado após a rasura de “com”, indicando uma tendência ao aproveitamento do já escrito. O mesmo acontece no verso do fólio, quando, na última linha, a letra “o” vira um “a” apenas com o acréscimo de um leve traço à direita. Casos similares sugerem que as rasuras só eram inseridas quando necessário.

Classificar cronologicamente o prototexto CT-A foi uma tarefa relativamente fácil, uma vez que as três fases de composição, tomando o recorte do manuscrito, se mostram na manutenção de alterações feitas em intervenções e reescrituras. Os primeiros dois fólhos que compõem CT-A, inscritos frente e verso, caso incomum nos documentos do “fundo MC” estudados, indicam uma primeira fase redacional, especialmente pela presença de três potenciais títulos rasurados no topo do fólio 1: “Posto de Escuta”, “Terminal do Silêncio” e “Nota de Rodapé” (fig. 3).

Qual seria a relação entre os três títulos descartados e a ideia geral do conto? Seriam essas palavras soltas propostas de títulos ou apenas informações extratextuais? Cantarino (2020, p. 42, grifo nosso) chama a atenção para a relação entre o caráter enxuto das narrativas de Carone e os elementos dos quais pode ser necessário extrair significado: “pelo estilo conciso dessas narrativas, todos os elementos que se situam para além do texto propriamente dito têm força de expressão, como as epígrafes, as notas e os *títulos*, por exemplo”.

Isso é válido para o prototexto, mas por razões diferentes: qualquer inscrição no corpo do manuscrito possui algum peso, até mesmo por seu caráter extratextual, o que ainda assim tem relação com mecanismos de escrita. Uma memória repentina durante o trabalho de escrita, uma frase que se ouve de algum lugar, alguma referência literária, tudo está envolvido nas dinâmicas da escritura. Nesse caso, o peso dessas rasuras é o de ampliar as possibilidades interpretativas das reescrituras, já que o prototexto serve de repositório do imprevisível que vem do inconsciente. Ele é resultado das “possibilidades armazenadas na cultura de seu tempo” (Willemart, 1993, p. 48). Ou seja, o inconsciente do escritor está repleto de referências construídas a partir da cultura em que vive, e será no prototexto que essas referências, mesmo que imprevisíveis, serão retrabalhadas de acordo com o desejo do narrador. Desse modo, é difícil cravar o que “Posto de Escuta”, “Terminal do Silêncio” e “Nota de Rodapé” teriam em relação ao conteúdo da escritura do conto. A posição no topo e centralizada indica que são títulos. Mas teriam sido escritos antes ou depois da redação da narrativa?

é do tipo de conexão formalisticamente atraente (ou mesmo exagerada) que, no entanto, só faz sentido na mente do pesquisador: é impossível acessar o inconsciente do escritor por meio do manuscrito (Willemart, 1993) de forma que possamos apontar tal encadeamento de palavras e conceitos como uma espécie de chiste que deságua no manuscrito; mas cabe ao pesquisador assumir a construção do processo do autor como um ato de leitura (Pino; Zular, 2007), levando a suposições tentadoras.

Talvez o ato de escrever cartas — atividade constante no romance de Huxley, uma vez que representa o meio de comunicação mais comum da época, e que é o ato que move o personagem no conto de Carone — seja uma relação mais interessante. Ainda assim, muitas coisas ficam em aberto aqui: Carone leu, de fato, o livro de Huxley? Seria necessário uma consulta à sua biblioteca, o que, no presente momento do desenvolvimento dessa pesquisa, não pode ser feito, uma vez que o acervo de livros de sua doação ainda não foi processado e incorporado ao fundo.

Para além da relação dos títulos, outras questões atestam a posição dos dois primeiros fólios de CT-A como primeira variante do texto. A frase de abertura sofre uma mudança que a direciona para a concisão que se mantém até a versão publicada:

“Surpreendi o esquilo na escrivantina quando me | me /preparava para escrever/
/<dispunha a>/ <sentei para /responder/> /<responder a escrever>/ <responder a>
uma carta de pêsames.”

Essa primeira oração, repleta de rasuras, logo no início do manuscrito, parece contrariar a ideia de que a escritura do autor só se iniciava após um longo processo de reflexão e que gerava uma versão muito próxima da que seria publicada. Por outro lado, também pode indicar que essa prática não é necessariamente uma regra: a reescrita serve ao propósito do texto, e neste caso, concisão e precisão parecem ser os componentes essenciais do estilo do autor. É o que indicam outras alterações, que refletem uma constante busca pelo que parece um adjetivo preciso: “ótimo” é substituído por “aceitável” e este termo se mantém em todas as variantes, mas não se mantém no texto publicado. Do mesmo modo, no fólio 1 de CT-A, o trecho “Isso esclarece que ao passar a ponta do indicador no dorso do lápis eu tenha levado uma mordida” é alterado para “Isso explica que ao passar o dedo no dorso do lápis eu tenha levado uma mordida” e, depois, no fólio 3, se torna apenas “Ao passar o dedo no lápis levei uma mordida” (ver Apêndice). A brevidade da narrativa se esclarece como diretriz ao longo do que as rasuras indicam: por isso “com estrondo”, que reforça a maneira como a gaveta é fechada, é cortado no verso do terceiro fólio e não retorna mais. Mesmo a busca pela precisão

dos adjetivos não parece satisfatória, o que justificaria a remoção deles na versão publicada.

A busca pela concisão, pela brevidade, se confirma, por exemplo, na última frase do conto, que é retrabalhada em praticamente todas as variantes. Se no verso do fôlio 1 de CT-A temos

“/Já/ Convencido | de que a impotência ameaçava /estragar/ </comprometer/ o>
meu dia | /bati/ <fechei> a gaveta /com firmeza/ <sem hesitação> e saí do
escritório
/disposto a/ <pronto para> enrolar /o/ a /dedo com algodão e/ <ponta do indicador
com /um/ algodão e> esparadrapo.”,

em CT-A fº 3 (verso) passamos para

“Convencido de que | a impotência ameaçava o meu dia, empurrei a gawe-|ta em
silêncio e saí do escritório disposto a enrolar | a ponta do indicador numa tira de
esparadrapo.”,

sendo que é possível notar trechos apagados com borracha, como um “em” antes de “numa”. Essa frase se mantém quase sem alterações mesmo nas variantes datiloscritas. No entanto, no fôlio 5 de CT-B ela surge ainda mais reduzida:

“Convencido de que a impotência ameaçava o meu dia, empur-|rei a gaveta em
silêncio e saí do escritório disposto a tapar a | ferida com uma tira de esparadrapo.”

O cuidado com a seleção das palavras na composição dos textos ficcionais de Carone também foi observado por Cantarino (2020, p; 52), que vê nessa seleção “o que dá à sua obra uma enorme precisão”. O estudo do prototexto de Carone ilumina essa percepção, e o cuidado com a seleção das palavras se destaca nas rasuras e nas reescritas, observáveis na medida do possível.

No entanto, outro movimento escritural chama a atenção: quando o *scriptor* rasura uma palavra e testa opções, mas depois restitui a palavra rasurada. No verso do fôlio 1 de CT-A isso ocorre, por exemplo, com a palavra “dominavam”: rasurada e substituída por “contaminavam” para, em algum movimento posterior, “contaminavam” ser também riscada e a palavra “dominavam” retornar, no espaço entrelinha. Algo parecido acontece com o trecho “tampo envernizado da escrivaninha”: as palavras “tampo” e “envernizado” são rasuradas e, no espaço entrelinha, o autor insere “verniz”, rasura essa palavra e retoma “tampo”. A reflexão quanto à rasura, quanto à escolha da palavra, se desenvolve durante a escritura, em um movimento que não pode simplesmente ser “imaginado”, ele exige a inscrição da palavra no papel, movimento que sugere certa tensão com a ideia de uma pré-criação, escritura planejada na mente do autor e sugerida pela limpeza visível dos manuscritos.

O fólio 2 complementa CT-A com esboços. O último parágrafo do conto é retrabalhado no segundo bloco de textos (indicado pelo asterisco que aparece no fólio 1, sobre a palavra “ameaçava”), separado por uma linha horizontal do primeiro bloco, “Todas as vezes que eu olho para os meus | calcanhares imagino que eles estão sangrando” (fig. 4), trecho que não foi aproveitado nas variantes seguintes do prototexto, o que pode ser indicativo do esboço de alguma ideia inicial para outro texto do autor.

No verso do fólio, o *scriptor* trabalha variações de um trecho que complementa a descrição do esquilo:

“Mesmo porque /com o tempo/ <na luz de fora> eles se desfaz- |ziam rapidamente no verniz.”

“Além /disso/ <do que> eles se desfaziam /facilmen-|te/ <rapida-|mente> no verniz iluminado.”

Isso aponta para uma noção de que os manuscritos, ou ao menos o verso dos manuscritos, tenham servido como espaço de experimentação tanto quanto a face na qual se depositava a escritura, mas esses exemplos são encontrados em número muito menor. A tendência que se observa, como dito anteriormente, é o uso de apenas um dos lados do fólio, salvo as raras exceções.

Enquanto os dois primeiros fólios de CT-A dão indícios, com suas inúmeras rasuras, de formarem a variante mais anterior possível desse prototexto, os fólios 3 e 4 apresentam pouca ou mesmo nenhuma alteração, além de uma caligrafia mais caprichada, o que, além de desaboná-las da necessidade de uma transcrição neste trabalho, indicam que são versões passadas a limpo. O mesmo vale para o quinto fólio de CT-B, que é uma versão sem alterações, exceto no título, como já mencionado na abertura deste capítulo. Ainda assim, algumas das alterações que aparecem nesses manuscritos não derivam das alterações feitas no fólio 1 de CT-A. Isso nos leva a abordar as variantes datiloscritas.

As versões datiloscritas desse prototexto (5 fólios batidos à máquina, com alterações manuais) apresentam uma maior dificuldade de definição de uma cronologia: as reescritas muitas vezes parecem levar à supressão de palavras sem uma rasura prévia, assim como outras palavras, antes removidas, retornam. Isso não configura, de acordo com a abordagem empregada aqui e explicitada mais acima, um problema interpretativo, mas indica como a força da escritura se dá pela sua temporalidade própria, uma vez que o “manuscrito [...] não se apresenta como uma sequência, mas como um espaço heterogêneo, no qual diversos tempos convivem e dialogam entre si” (Pino; Zular, 2007, p. 28).

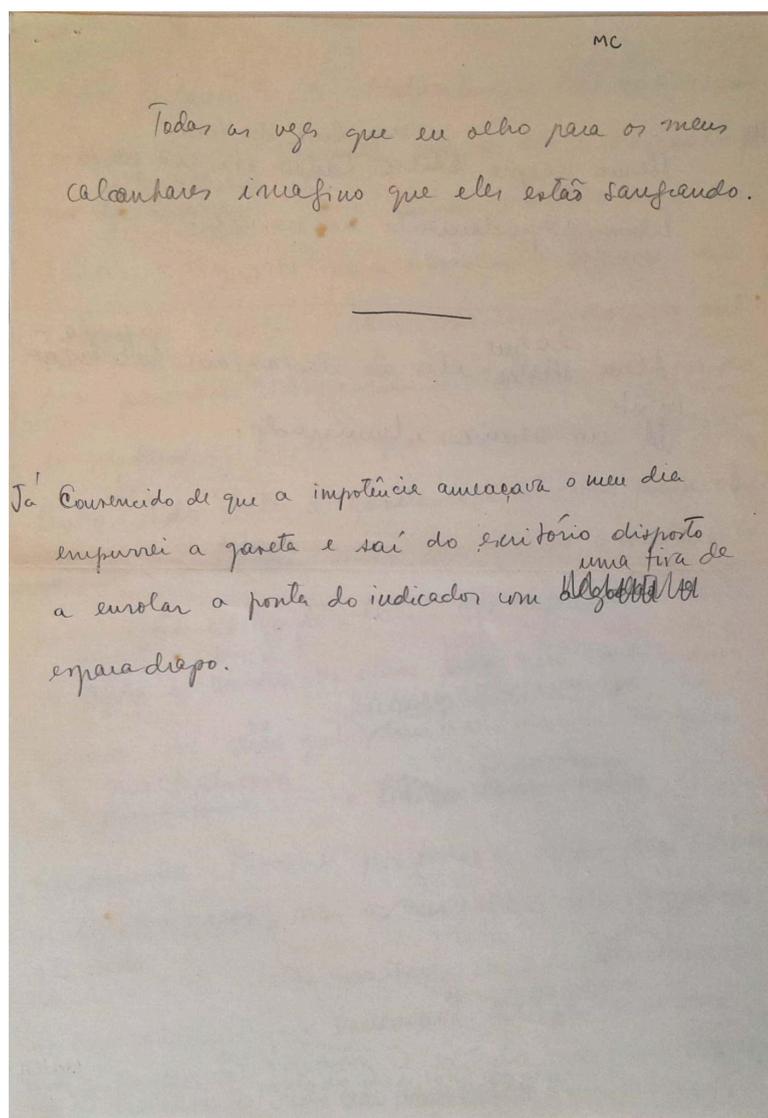


fig. 4

Do primeiro fólio de CT-B para o segundo, o trecho “Interpretei a cena” virou “Interpretei o fato”, mas não há rasura que indique o momento da inserção; é assim que o prototexto se mantém até a última variante e, também, no texto publicado. Além disso, a frase se repete da mesma maneira no fólio 4 de CT-A, o que indica não só o processo de passar a limpo, mas também algo mais vital: que as fases manuscritas e datiloscritas do trabalho de Carone não seguiam o que poderíamos considerar, no senso comum, como uma ordem “lógica”, ou seja, do trabalho de redação primeiro à mão, com o lápis, que depois o levaria a “passar a limpo” à máquina e, em seguida, ao envio do texto para a fase editorial. Tudo indica que Carone também fazia o processo contrário, ou seja, transferia os textos dos fólhos batidos à máquina e alterados à caneta para o papel manuscrito, a lápis, gerando uma nova variante passada a limpo.

(Benjamin, 1987, p. 146), para mostrar como o gesto também importa na ficção de Carone. O gesto em Kafka ganha contornos de acontecimento, é “por assim dizer um drama em si” (*Ibid.*, p. 147), é privado de suas bases tradicionais e elevados a temas de reflexões. Pensemos no gesto do pai em *O veredicto*, de pé sobre a cama, a mão tocando o forro, o dedo indicador “que se mexia de lá para cá” (Kafka, 1998, p. 22), ou na mãe de Gregor Samsa, “com os braços bem estendidos e o dedo apontado” (*Idem*, 1997, p. 28) exprimindo seu pavor ao ver o filho transformado em um inseto: a gestualidade em Kafka dissolve o acontecimento (Benjamin, 1987), conduzindo sua significação e, evidentemente, nosso olhar, que estaciona sobre a força de uma gestualidade intrigante. Algo similar ocorre com a visão que Benjamin desenvolve do teatro épico brechtiano, conceitualmente gestual, no qual “a interrupção da ação está no primeiro plano” (Benjamin, 1987, p. 80).

Guardadas as devidas proporções, o mesmo ocorre com alguns textos de Carone, o que contribui para a relação que Dionísio (2009) estabelece entre os contos do escritor brasileiro e a ficção do escritor tcheco. Toda a narrativa de “Corte” se desenvolve a partir dos movimentos do personagem e, ainda que o foco pareça ser a surpresa da presença de um esquilo dentro de uma gaveta, tudo gira em torno da iniciativa de responder a uma carta de pêsames.

O personagem abre a gaveta para pegar lápis e papel e logo o texto destaca a automaticidade e a minúcia de seus movimentos: “É notório que comportamentos dessa ordem estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza” (CT-A fº 1, fig. 3). Ao ter o dedo mordido, ele recua, com dor e espanto, e então tem o impulso de bater a gaveta para expulsar o animal, mas se vê preso pelo modo como o esquilo afiava os dentes no grafite, seduzido pelo que parecem “sinais” que ele não consegue decifrar. No fim das contas, o acontecimento o desanima, a impotência que ameaça seu dia, que o rondava antes de se deixar levar pelo automatismo da escrita, finalmente leva à anulação da atividade. Ele decide cobrir a ferida com um esparadrapo. Tudo está ligado ao corpo. Mesmo o lápis, de estrutura simétrica, ganha um “dorso”, que é inserido à caneta no fólio 2 de CT-B e se mantém até a versão final.

Pode-se chegar a tal conclusão, obviamente, apenas lendo o conto publicado. “Corte” se trata de um processo de escrita que é interrompido por um motivo aparentemente banal, mas carrega os elementos de uma prática na gestualidade, na participação do corpo até o momento em que há um *corte* do gesto, antes que ele se complete. A interrupção, no entanto, deriva de um processo mais sutil: o personagem se enchera de coragem para escrever, para responder a uma carta de pêsames. Ou seja, ele precisou vencer a inércia causada pelo luto. O narrador indica isso quando diz que seu “limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável” (fig.

5). É por isso que o texto foca nos músculos dos dedos, no físico, para justificar esse esforço. O “nível aceitável” se torna, então, uma pista para a anulação que o texto apresenta, um conto sobre não fazer o que ele iria fazer. A mínima coisa que acontece (a mordida do esquilo) o impede porque sua coragem era frágil. Mas embora esse acontecimento seja mínimo, é também insólito, um esquilo na gaveta roendo o objeto da escrita. O esquilo é a sua própria falta de coragem.

O que se indica aqui é que os mecanismos da montagem dessa proposta se encontram no manuscrito, representados nas rasuras e nos ajustes que refinam tal ideia. Afinal, o que parece saltar aos olhos diante da análise dos manuscritos é como o conto traz um registro do próprio processo de escrita de Carone, conforme o vemos se desenrolar aqui neste texto: trabalho manual, lápis sobre a folha de papel, automatizado, de gestos quase impulsivos, involuntários.

Uma questão, no entanto, permanece sem resposta: o que teria levado Carone a alterar o título para “Corte” e reaproveitar “O ponto sensível” para outro texto? Poderíamos conjecturar que a mudança de título se dá dentro de um ajustamento de projeto literário, que em Carone estaria ligado a uma linguagem que se propõe a criar o que Arêas (1997, p. 122) chama de “uma assimetria inesperada de vozes inspiradas por motivações opostas e tensionadas”. Ou seja, o ajuste do título, de “O ponto sensível” para “Corte”, derivaria dessa dualidade que a narrativa carrega (o corte no dedo mordido, mas também o corte na atividade, a interrupção), dualidades que se espalham em seus textos breves em pares opostos, como inconsciência e consciência, tolice e esperteza, apatia e gesto, conformismo e revolta (Arêas, 1997). Essa alteração realça o caráter dialógico de seus manuscritos, em especial diante do fato de os dois contos ocuparem o mesmo livro. Será observado, também, que o título “O ponto sensível” se insere no corpo do texto, no penúltimo parágrafo do respectivo conto, o que pode justificar definitivamente sua mudança.

4.2 – Os casos periféricos: O prototexto de “Anotações sobre o conto”

“Anotações sobre o conto” foi publicado como apresentação no livro *Boa companhia: contos*, lançado pela Companhia das Letras em 2003, uma antologia com doze contos de escritores e escritoras contemporâneos. Trata-se de um breve ensaio acerca da forma “conto”, desde sua relação com o romance e a novela, passando por suas características centrais e

citando autores que ajudaram a definir sua forma moderna. No fundo MC consta uma variante manuscrita do texto, que denominamos ASC-A, além de uma variante registrada como datiloscrita, mas que é, na verdade, uma impressão do texto passado a limpo, provavelmente escrito no computador e enviado via fax pela Companhia das Letras (ver Apêndice), com pouquíssimas marcações manuais, denominada ASC-C. Entre os prototextos de não-ficção analisados, é um dos que carrega o maior número de rasuras, apresentando-se mais caótico visualmente.

São raros os estudos da gênese da não-ficção no Brasil.⁸ Tomando como base a revista *Manuscrita*, em uma pesquisa pelas palavras-chave “não-ficção”, “ensaio” e “arquivo de escritor”, por exemplo, os únicos trabalhos que se debruçavam sobre texto não-ficcional eram os relacionados a ensaios de Mário de Andrade (Carvalho, 2012) e Henriqueta Lisboa (Alves, 2016). O trabalho recente de Alencar e Melo (2022) propõe aproximações interessantes entre o trabalho de criatividade e a área da educação. Refiro também o estudo que Anjos (2015) fez sobre a escritura dos artigos de imprensa de Proust. Ainda assim, são poucos exemplos, especialmente os voltados à produção intelectual brasileira. Entendemos que o estudo da gênese de um texto ficcional ou de um poema pareça mais atraente, pelo caráter artístico do texto e das relações entre o processo e a criatividade; no entanto, a via do estudo da gênese da não-ficção parece um caminho promissor e pouco explorado, que pode encontrar no “fundo Modesto Carone” e em outros fundos do CEDAE um interessante veio de pesquisa.

Podemos supor que os mecanismos de criação de um texto de não-ficção são diferentes dos de ficção? Em relação à natureza de seus resultados literários, provavelmente sim. Por outro lado, em relação ao trato com os manuscritos, ao processo de escritura, talvez as similaridades apontem para a agência de processos mentais não tão distintos. Isso demandaria, evidentemente, um novo foco de estudos, que envolvesse não só o trabalho sobre os prototextos, mas também nos campos neurológico, linguístico e psicológico.

Ainda que consideremos, por hipótese, que a gênese de um texto de não-ficção seja

⁸ A proposta interdisciplinar da crítica genética levou ao desenvolvimento, no Brasil, de estudos relacionados às áreas de artes plásticas, cinema, artes cênicas e até mesmo fotografia, como os inúmeros dossiês da *Manuscrita* apresentam. No entanto, estudos voltados especificamente para a não-ficção na literatura (gênese do ensaio, da biografia, da reportagem, da aula etc.) são bem mais raros do que na França, por exemplo, onde esse campo de estudos é mais farto, com pesquisas voltadas para manuscritos de escritores do Iluminismo, como Voltaire, Casanova, Rousseau e Kierkegaard, por exemplo, como atesta o nº 34 da revista *Genesis*, ou de manuscritos de filósofos como Schopenhauer, Wittgenstein e Marcuse, conforme o nº 22. Ou, ainda, os estudos sobre escritura científica, no nº 20 da mesma revista, além de um volume dedicado à gênese da crítica (nº 56). Evidentemente, isso é reflexo não só das políticas de aquisição de manuscritos, mas também do desenvolvimento da própria disciplina em ambos os países, como expliquei no capítulo 1. Mais exemplos em <http://www.item.ens.fr/revue-genesis/>.

essencialmente diferente da gênese de um texto de ficção, a proposta aqui é que possamos analisar ASC-A como um exemplo das práticas de escrita de Carone e buscar entender o que o manuscrito nos mostra, uma vez que, visualmente falando, os fólios de textos não-ficcionais não são tão diferentes dos fólios de ficção (fig. 6).

As similaridades começam no próprio material: a escrita a lápis, o aproveitamento horizontal total do espaço da página, a caligrafia legível, ainda que menos caprichada, especialmente a partir do fólio 2. Os espaços entrelinhas são similares, assim como a preservação dos versos: apenas no fólio 1 o *scriptor* utiliza o verso para uma anotação que se torna nota de rodapé no texto publicado. Os fólios também apresentam muitas marcas de borracha, indicando fases do processo que são, no momento, impossíveis de serem definidas.

Algumas questões interessantes surgem aqui: que tipo de iniciativa processual diferencia e determina a escolha pela borracha e a escolha pelo traço, pela rasura? Existiria uma prática de escrita que, às vezes, era deixada de lado ou mesmo esquecida pelo autor? Ou o *scriptor* rasurava conscientemente, a fim de imprimir um traço processual, a fim de preservar as marcas da escritura?

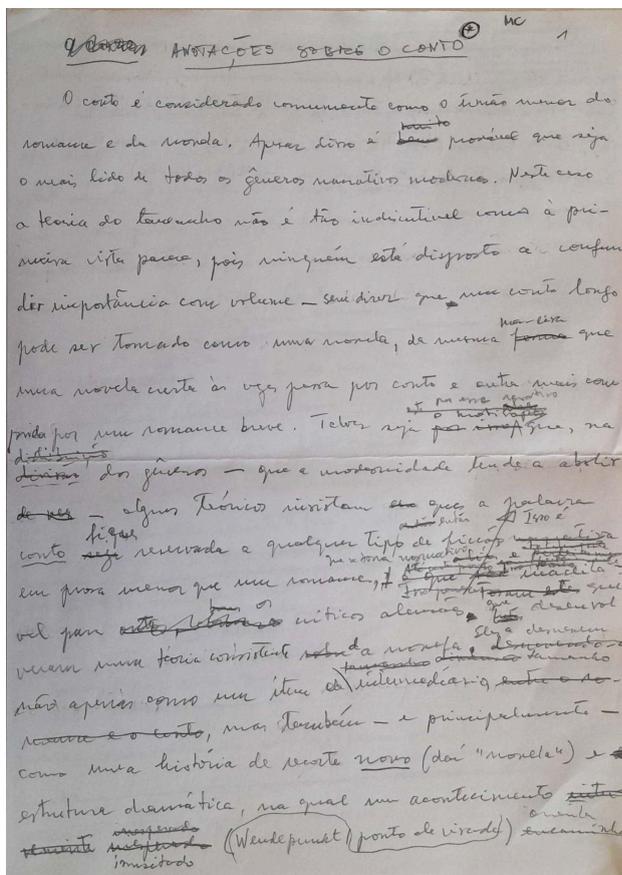


fig. 6

Esses questionamentos podem conduzir à hipótese da prática de uma gênese exibicionista, que em Moraes (2007) se relaciona à troca de cartas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, na qual este explica como criou um de seus poemas de uma maneira que pode confundir o pesquisador menos atento. Aqui, derivo do estudo de Moraes e pego emprestado seu conceito para pensar se a gênese exibicionista também poderia ser um trabalho manuscrito que é realizado, marcado e rasurado com o objetivo de impressionar, de gerar uma falsa noção de processo.

A presença quase aleatória das marcas de borracha nos arquivos de Carone, unida ao que parece uma contradição entre a presença de manuscritos tão limpos em alguns casos e tão rasurados em outros, assim como a restituição de palavras rasuradas, como observado no prototexto de CT, leva-nos a pensar no quanto Carone estava ciente não apenas das discussões sobre o manuscrito literário, uma vez que era professor universitário, como também de seu próprio papel como intelectual, de qual seria o impacto de, conscientemente, deixar seus documentos redacionais para um centro de documentação como o CEDAE, situado dentro de uma instituição de pesquisa literária. Como tradutor de Franz Kafka, é possível afirmar, inclusive, que Carone conhecia a trajetória conturbada dos manuscritos do autor, deixados sob a guarda de Max Brod, e a importância cultural dos rascunhos de uma obra literária como testemunho de um trabalho. Seus manuscritos e rascunhos seriam, por essa razão, uma produção *conscientemente* exibicionista?

Apesar disso, hipótese da gênese exibicionista parece exagerada: não foi encontrado, até o momento, algum documento que oferecesse uma contradição maior do que as aparentes dissonâncias listadas acima, insuficientes para acusar o *scriptor* de tal prática (ainda que trechos de uma entrevista no próximo capítulo pareçam apontar para uma discrepância entre o discurso e a prática). O que se pode deduzir a partir de ASC-A é que o prototexto apresenta uma fase redacional inicial, com um fluxo de escrita que se sobrepõe e altera diversas passagens, tornando o texto mais completo e mantendo a concisão característica do autor.

Comparando ASC-A e ASC-C (este muito similar ao texto publicado), percebe-se o impulso escritural inicial, já notado nas variantes de CT, de modo que as primeiras frases do texto quase não se alteram do manuscrito para o impresso e do impresso para o publicado. No entanto, a partir da metade do primeiro fólio, as rasuras passam a integrar o manuscrito com cada vez mais abundância, modificando suas características. Esse acúmulo do que parece uma intrusão progressiva da rasura no prototexto pode ser entendido, então, como indício de uma pressão cada vez maior do campo do impulso sobre o campo de premeditado, do pré-criado,

para resgatar a dinâmica “pulsão vs. cálculo” delineada por Grésillon (2007).

Alguns trechos não sofrem rasura em ASC-A, mas desaparecem em ASC-C. É o caso de

“Talvez seja /por isso/ <o motivo /por/> </este aliás/> <por esse motivo> que, na | /divisão/ </distribuição/> dos gêneros — que a modernidade tende a abolir | /de vez/ — alguns teóricos insistam /em/ que a palavra | conto /seja/<fique> reservada a qualquer tipo de ficção /narrativa/ | em prosa menor que um romance, <que se torna normativo>”,

que em ASC-C se torna apenas

“Talvez seja esse o motivo por que, na divisão dos gêneros alguns teóricos insistam que a | palavra *conto* fique reservada a qualquer tipo de ficção em prosa menor que um | romance, que se torna então dominante”.

Além disso, é notável como algumas das rasuras, substituições e inserções estão acumuladas e quase ilegíveis. Esse caos visual (fig. 7) praticamente impede, no momento, uma reconstituição mais detalhada da sequência temporal das alterações (o que também não é necessariamente o foco deste trabalho). Um manuscrito repleto de rasuras, que pareceria uma maravilha aos olhos do crítico geneticista, oferece, ao mesmo tempo, um grande desafio em relação à compreensão de seu processo.

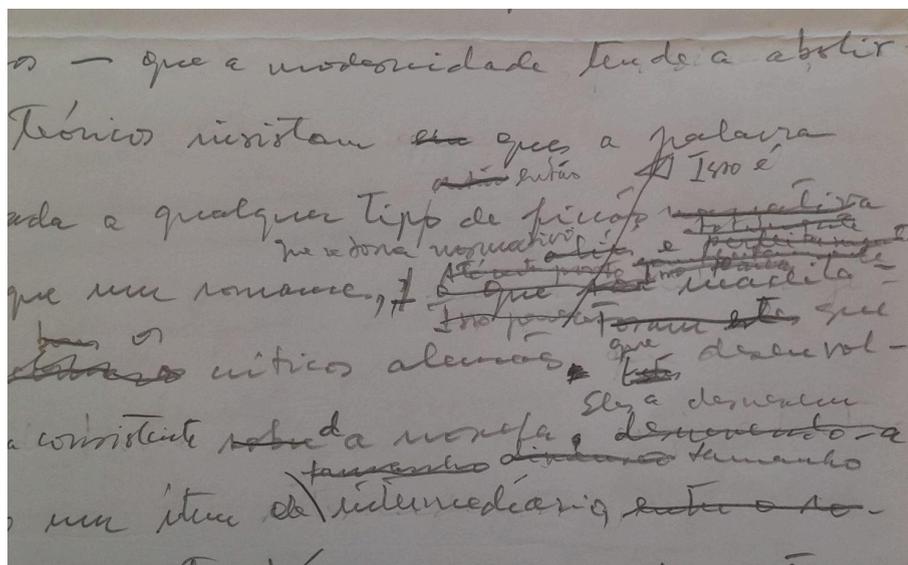


fig. 7

Ainda assim, é possível notar como algumas dessas inserções, mesmo que pareçam detalhes importantes para o *scriptor*, visto a necessidade de inseri-las, não compõem nem ASC-C, nem o texto publicado. Por exemplo, uma observação quanto à extensão do romance,

“que <às vezes passa dos limites>” (ASC-A, fº 3, no Apêndice), desaparece em ASC-C (assim como “Grande Sertão: Veredas” é substituído por “Tom Jones” em uma inserção entrelinha). Do mesmo modo, uma referência a James Joyce e ao conceito de “epifania”, mesmo inseridos em letra miúda no topo do fólho 4, não permanecem na variante posterior. No fólho 5, a palavra “*malaise*” (“mal-estar”, em francês) é inserida em entrelinha e sublinhada no último parágrafo, no qual Carone relaciona o caráter fragmentário e repentino do conto ao que ele define como um mundo contemporâneo “de alto a baixo administrado”. No entanto, a palavra também parece não se encaixar com o tom conciso do texto, e desaparece em ASC-C.

Em relação a ASC-C, como dito acima, o documento traz poucas alterações manuais, mas uma é muito significativa. Em ASC-A, fólho 4, Carone faz uma referência a uma suposta citação de Ivan Turgueniev:

“Aqui os exem-|plos são tão numerosos que cabe lembrar a observa-|ção de Turg<u>en<i>ev /,/ <no sentido> de que todos nós descendemos do | “/O/ Capote”, de Gógol”.

Em ASC-C, no entanto, o trecho é alterado, com a inscrição entrelinha à caneta, para

“Aqui os exemplos são tantos que cabe invocar a | afirmação de Turgueniev no sentido de que todos os /escritores descendem de “O/ <os contistas modernos saíram de debaixo do> “Capote” de Gogol”.

Nesse caso, dois movimentos são perceptíveis: primeiro, Carone torna mais impessoal o discurso, removendo “todos nós descendemos”, em algum momento descontinuado, e substituindo-o por “todos os escritores descendem de”; e segundo, ele desenvolve a metáfora de “sair de debaixo” d’*O Capote* de Gógol, no sentido de apresentar o conceito de descendência ou de influência de uma maneira mais visual, criando um interessante efeito poético. O trecho na versão publicada, “todos os contistas modernos saíram de debaixo do capote de Gogol” (Carone, 2003, p. 9) amplia ainda mais esse efeito ao passar a palavra “capote” para caixa baixa, duplicando a visualidade da metáfora.

Algumas dessas discontinuidades identificadas entre ASC-A e ASC-C parecem indicar a possibilidade de que entre as duas variantes houvesse outra versão, manuscrita ou datiloscrita, com o processo um pouco mais refinado. Podemos supor isso devido ao estado de ASC-A, muito mais cru visualmente, diante do que aparece em ASC-C. Provavelmente um processo de reescrita, que não deixou vestígio documental, se colocou entre as variantes.

Resultam dessa breve análise de um prototexto de não-ficção mais perguntas do que

respostas: quais são os processos redacionais que diferenciam *essencialmente* a gênese de um texto ficcional de um não-ficcional, especialmente quando o espaço gráfico dos manuscritos são tão similares? No caso de Carone, um autor cuja poética já foi definida tanto como “literatura de segunda mão” (Dionísio, 2009), no sentido aplicado por Gerard Genette à hipertextualidade, quanto como uma linguagem de distanciamento crítico (Arêas, 1997) em relação à forma como seus personagens passam por acontecimentos estranhos, estaria a não-ficção também sujeita ao jogo das influências e da intertextualidade? Não seria o prototexto ASC-A um documento que atesta o caráter *intertextual* do texto em si, ou seja, de um tecido cheio de “retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele” (Barthes, 2004, p. 275), ou ainda, como Kristeva define, a partir de Bakhtin, como um “mosaico de citações” (Kristeva, 2005, p. 68)? E não seriam suas rasuras um indício de que, mesmo que o manuscrito se construa com citações e referências, uma vez depositadas sobre o manuscrito e depois removidas, elas pesam em sua constituição, permanecendo na “memória da escritura” (Willemart, 1993)? Ou na verdade o texto não-ficcional “aciona”, por assim dizer, mecanismos mentais diferentes durante sua escrita? Se for esse o caso, quais sinais desse diferente processo o manuscrito nos dá? Interessantes perguntas que suscitam novas investigações.

4.3 – Os casos periféricos: O prototexto de “A prova”

A atividade que consagrou definitivamente Modesto Carone no cenário intelectual brasileiro foi sua atuação como o primeiro tradutor de Franz Kafka diretamente do alemão para o português. Carone traduziu quase toda a obra de Kafka, desde os textos que o autor publicou em vida, passando por dois de seus romances incompletos (*O processo* e *O castelo*), partes de seu diário e até as narrativas inéditas, papéis que haviam sido salvos por Max Brod não só da sentença destrutiva do testamento do amigo, como também da perseguição nazista aos judeus (*cf.* Balint, 2021). Boa parte dos documentos redacionais dessas traduções se encontram no “fundo Modesto Carone” do CEDAE.

O prototexto analisado neste capítulo é o da tradução do conto “Die Prüfung”, de Franz Kafka, que na tradução ganhou o título de “A prova”. “Die Prüfung” faz parte dos textos kafkianos que nunca foram publicados em vida pelo escritor tcheco. No Brasil, o conto foi lançado na antologia *Narrativas do Espólio*, de 2002, organizada pelo próprio Carone. A

versão manuscrita AP-A é constituída por dois fólhos manuscritos, à caneta preta, com intervenções à caneta e à lápis. A variante AP-C é a impressão do documento escrito no computador, também com apenas dois fólhos e apenas uma rasura à caneta no fólho 1. Finalmente, AP-C1 é uma segunda variante impressa da tradução, aparentemente publicada em um suplemento literário, com uma correção gramatical a lápis (ver Apêndice).

Em relação a AP-A, uma diferença imediata: o uso da caneta preta. A diferença no processo pode indicar que, diferentemente do caso de ASC-A e ASC-C, que indica uma variante perdida entre eles, AP-A seja uma variante posterior, resultante de uma primeira tradução, talvez mais crua, feita à lápis, processo que representa a grande maioria de seus rascunhos manuscritos. Apesar da diferença do material utilizado na escrita, a semelhança visual com os documentos redacionais tanto de ficção quanto de não-ficção aproximam os processos criativos empregados e somam indícios para que se considere o estudo dos prototextos de tradução como um campo em aberto dentro da produção de Carone.

A crítica genética da tradução é um ramo da crítica genética que começou a se desenvolver na década de 1990 e, no Brasil, a partir dos anos 2010 (Cordingley; Montini, 2019). Seu surgimento se dá como um cruzamento entre a Crítica Genética e os estudos da tradução, que ganhava novos desdobramentos a partir dos anos 1970. De forma geral, o estudo da gênese da tradução se dá ao aplicar a “metodologia da crítica genética [...] para textos traduzidos” (Cordingley; Montini, 2019, p. 92), mais especificamente, para os documentos redacionais de tradutores.

Partindo da ideia básica da crítica genética de que o texto publicado é apenas mais uma fase do trabalho textual, e não o ponto final de um processo, a gênese da tradução coloca o trabalho de tradução como mais uma fase do processo criativo, mas dessa vez, com foco no processo do tradutor. Uma de suas questões centrais é a discussão da *autoridade* do autor, uma vez que o trabalho de tradução, dependendo da estratégia adotada pelos tradutores, intervém no texto de maneira a deslocar ou mesmo dividir a questão da autoria. O estudo do manuscrito, então, deve focar na busca pelos traços de um processo criativo, no qual o tradutor, mantendo uma relação com o texto base, deve desenvolver um outro texto que é, ao mesmo tempo, um texto do autor e do tradutor.

É uma forma de pensamento que acompanha a valorização recente do trabalho criativo dos tradutores. Ela parte da superação do pensamento de que a tradução é efêmera: o tradutor não mais vive “na sombra do autor” (Cordingley; Montini, 2019, p. 97); assim como, para a crítica genética, a ideia do gênio criativo é ultrapassada; a partir da análise material do trabalho do tradutor, seria possível ver como o processo de traduzir é similar ao de escrever.

Esse estado da teoria da tradução é resumido por Siscar (2001) como resultante de uma oposição ao logocentrismo platônico (logo, fortemente derivada da desconstrução de Jacques Derrida), que teria influenciado a noção geral da tradução “como transferência de significados” (Siscar, 2001, p. 86). A nova postura, por outro lado, busca resgatar o interesse e a importância do texto traduzido, resgatando-o de seu estigma de um derivado de *status* inferior ao original, e definir que “não existe original *antes* de sua tradução; é a tradução que, de alguma maneira, *cria* seu original” (*Ibid.*, p. 87).

Assim, atribui-se aos tradutores o papel de produtores de sentido “e à tradução a condição de espaço onde se deixam ler os traços ideológicos e pulsionais da constituição do texto” (*Ibid.*, p. 87). Desse modo, ao desmistificar o original, “enfaticamos o trabalho do tradutor, seu papel ativo, e talvez possamos dar um novo sentido, inclusive, à mal compreendida ‘criatividade’ que viabiliza o conhecimento e o rigor no trato com seu objeto” (*Ibid.*, p. 88).

A desmistificação do texto original e a valorização do trabalho do tradutor abre espaço para que se leia a tradução como obra literária *per se*. Foi por essa via que Marie-Hélène Paret Passos, por exemplo, desenvolveu boa parte de seus estudos de crítica genética, ao considerar que traduzir um texto literário é uma tarefa que envolve criatividade, e não apenas a passagem do texto de uma língua para outra, e que os indícios dessa criatividade podem ser encontrados nos manuscritos dos tradutores.

Passos (2007) explica que o espaço da tradução, ou seja, o manuscrito do tradutor, também carrega traços que evidenciam um trabalho criativo, assim como o manuscrito do escritor carrega traços da gênese do texto. Fazendo uma relação sutil entre o trabalho da tradução literária e o da transcrição dos manuscritos, a autora busca mostrar como o tradutor também tem, como parte de seu trabalho, de reunir o que lembra um dossiê genético, mas ligado à obra que precisa traduzir. Com isso, “o material genético de um texto traduzido nos leva ao universo criativo do tradutor” (Passos, 2007, p. 258). Isso poderia nos levar a pensar que há uma relação muito próxima entre o ato de transcrever um prototexto e traduzir um texto literário, visto que ambas são atividades que derivam de uma tentativa de transmitir uma ilegibilidade. No entanto, há uma grande diferença entre transcrever e traduzir: a transcrição não é um ato criativo, enquanto a tradução o é.

Passos (2007) parte de teóricos da tradução, como Peter Bush, para destacar a

importância do tradutor possuir um “talento” para a escrita,⁹ e de Henri Meschonnic (Passos, 2007, p. 260) em relação à “ligação, tão forte quanto recôndita, entre traduzir e escrever”, para situar a atividade como uma reinvenção do discurso, uma vez que o texto fonte é invenção de discurso. Esse raciocínio remete à máxima de Haroldo de Campos (2006, p. 35), para quem a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, porém recíproca”. Por outro lado, se escrever é inventar um discurso que traduz um pensamento, uma ideia, um impulso mental, então o ato de traduzir criaria uma relação *mise en abyme*, uma vez que escrever já é traduzir (um pensamento, uma ideia, um impulso mental). Logo, traduzir também é implementar níveis de relação entre textos.

Para Cordingley e Montini (2019, p. 96) “A tradução é ao mesmo tempo origem e transmissão”, ou seja, deve-se considerar que há um trabalho de originalidade, derivado de um texto fonte, mas também um trabalho de escritura, que serve para passar adiante um outro texto. Por isso, as relações entre prototexto e pós-texto se tornam mais complexas, uma vez que o foco são as traduções em sua gênese, derivando de um texto que, em teoria, está “finalizado”.

Do mesmo modo, a questão da visibilidade do tradutor e da subjetividade da escritura, uma vez que a tradução de um texto deve levar ao desenvolvimento de um texto que se liga a outro de maneira definitiva, implica em uma situação na qual autor e tradutor devem ter o mesmo status: “não se trata de destituir o autor, trata-se de existir ao lado dele com o mesmo tipo de reconhecimento: um autor que produziu uma obra literária” (Passos, 2007, p. 262). O fazer tradutório é um ato de linguagem que ecoa a “língua do outro, refletida pelas vibrações de sua sensibilidade própria, de seu historicismo, já contaminados pelas suas leituras, pelos autores que ele admira” (*Ibid.*, p. 262). Em outras palavras, no texto traduzido se inscreve a memória do tradutor. Por isso, a crítica literária deve ser capaz de analisar uma tradução como uma obra literária independente, e não como um mero texto passado para outro idioma, visto que a tradução é um trabalho criativo.

Evidentemente, a tradução é um ato criativo que traz, inerentemente, uma condição específica de produção, o que Passos (2012, p. 127) relaciona à ideia de *contrainte* típica do Oulipo: a limitação da tradução é “o texto fonte a partir do qual outra obra literária é criada, inventada, pois se o texto fonte foi invenção de discurso, a tradução também há de ser”. Essa

⁹ Uma entrevista de Modesto Carone a Brito (2008, p. 113) mostra que o tradutor de Kafka tinha o mesmo pensamento. Ao criticar a tradução de *O processo* feita por Torrieri Guimarães (tradução que foi feita de forma indireta, por meio da tradução francesa do livro), Carone afirma: “Para traduzir um escritor como Kafka, precisa ser escritor, entende? Não para traduzir assim. Por isso tem que saber escrever muito bem. Tem que ter uma ideia clara do que é aquela obra”.

ideia da limitação da tradução também dialoga com Campos (2006, p. 35), no sentido de que, “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” ele é. Uma tradução sempre terá como base, como *fonte*, um texto anterior. Esse texto fonte desafia a potencialidade criativa do tradutor, exige dele mais do que apenas verter palavras para um outro idioma.

A tradução se dá como um processo duplamente reflexivo, porque, primeiro, internaliza esse texto base, essa fonte, descontextualizando-o, transformando-o a partir da singularidade do sujeito leitor/tradutor/escritor e, depois, (re)escrevendo-o em e como outro texto, resgatando a leitura/tradução internalizada, como um movimento criativo que traduz não só o texto como também o pensamento do escritor (Passos, 2012).

Paret Passos defenderia, anos depois, que o processo de tradução deveria ser realizado não a partir do texto impresso, mas a partir dos manuscritos de um autor, o que daria ao tradutor o acesso ao processo do escritor, e não apenas ao texto publicado (Passos, 2011). Isso, no entanto, não parece relacionável ao trabalho de Carone, uma vez que, provavelmente, o tradutor nunca teve acesso aos manuscritos de Franz Kafka, papéis que até poucos anos atrás estavam envolvidos em uma disputa jurídica (Balint, 2021).

Ao analisarmos a importância de Carone como tradutor de Kafka em nosso país, notamos como sua agência como sujeito leitor/escritor/tradutor determina uma nova maneira de ler o texto kafkiano (*cf.* Brito, 2008). Em entrevista concedida à Revista *Leia* em dezembro de 1990, Carone explica não só sua metodologia para traduzir Kafka, como também assume a grande influência que o escritor tcheco teve na sua ficção:

Eu faço e refaço muitas vezes [a tradução], elaboro versões alternativas. Aí volto ao original e cotejo, vejo se não escapou alguma coisa e se é possível encontrar outras soluções. No caso de Kafka há um guia de 2 mil páginas que esclarece problemas filosóficos, escrito especialmente para a obra dele, uma enciclopédia. Outras vezes cotejo com outras traduções — em francês, inglês, italiano e espanhol, que são as línguas às quais tenho acesso.

[...]

Foi a partir de Kafka que passei a produzir um outro tipo de ficção, com a qual eu me identifico: a literatura desapaixonada, de linguagem sem retórica, próxima do relato direto, de uma literatura factual em relação a certas fantasmagorias que fazem parte da realidade contemporânea (Carone, 1990, p. 33).¹⁰

Percebe-se no relato o que seria parte do processo do Carone tradutor: ele faz e refaz a tradução, em várias versões, além de consultar não só traduções em outros idiomas, como

¹⁰ In: PINHEIRO, Sônia. “O ofício criativo da tradução”. Revista *Leia*, dez. 1990, p. 31-33. Consultada no “fundo Modesto Carone”, *cf.* Listagem, 2020, p. 36.

também o que seria uma enciclopédia sobre Kafka.¹¹ Esse seria seu “dossiê”, material do qual parte, além do texto em si, para realizar seu trabalho. Carone, como tradutor, estava interessado em “recuperar o estilo do Kafka, aquilo que chamamos a linguagem protocolar de Kafka” (*Ibid.*, p. 32).

Por outro lado, ao confrontar a declaração do autor de que ele realizava várias versões da tradução com o material que se encontra disponível no CEDAE, surge uma discrepância entre o discurso do autor e a prática revelada pelos prototextos, uma vez que boa parte dos manuscritos de tradução encontrados são semelhantes aos prototextos AP-A e AP-C, ou seja, poucas ou apenas uma variante inicial, seguida de uma variante impressa, o que pode indicar o descarte ou a perda de documentos redacionais. Inclusive, entre os originais de tradução preservados no fundo MC, e especialmente entre as traduções das narrativas curtas, o prototexto AP-A é um dos mais interessantes que encontrei justamente pela quantidade de rasuras que apresenta, indicando um processo de tradução mais laborioso (fig. 8).

A principal questão que se coloca neste capítulo é: o que o manuscrito nos mostra como prática de escrita de Modesto Carone na tradução? Tomando-se AP-A como exemplo, pode-se notar como algumas rasuras indicam cortes relacionados a um refinamento, ato que partiria dessa busca pela concisão kafkiana. O trecho

“seja como for o essencial é que | não sou chamado para o serviço, outros foram chamados | e não se candidataram mais a isso do que eu”,

no fólio 1, é rasurado de modo a ficar mais direto:

“seja como for o essencial é que | não sou chamado para o serviço, outros foram chamados | e não fizeram mais pedidos do que eu”.

Em outros casos, é a linguagem protocolar que se define. Por isso, no fólio 2, o trecho

“inclinando-se, então, | sem dúvida, sobre o parapeito, para olhar embaixo um pouquinho”

é rasurado, tornando-se

“inclinando-se, então, | sem dúvida, sobre o parapeito a fim de olhar um pouco para baixo”.

Da mesma forma, as experimentações com “/Por esse motivo/</Em vista disso/>

¹¹ Não fica claro se essa “enciclopédia” é uma publicação estrangeira ou um dossiê escrito pelo próprio Carone. Uma análise de sua biblioteca, doada ao CEDAE, seria uma boa forma de iniciar uma investigação para localizar tal material.

Outros traços da intervenção criativa de Carone no conto se relacionam às adequações de diagramação dentro de um padrão brasileiro. Assim, no fôlio 2, segundo parágrafo, há uma indicação de quebra de parágrafo, separando a fala do freguês, que convida o narrador para se sentar, da narração em si (AP-A fº 2, no *Apêndice*). Uma consulta ao original em alemão mostra que o conto é formado por 4 blocos de parágrafos, com as falas marcadas por aspas. Carone deliberadamente troca as aspas pelo travessão e quebra o quarto parágrafo do original, organizando as falas de modo a deixar a sequência menos confusa. Assim, em quadro comparativo:

ORIGINAL EM ALEMÃO:	TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS:
<p>»Warum willst du fortlaufen? Setz dich her und trink! Ich zahl's.« So setzte ich mich also. Er fragte mich einiges, aber ich konnte es nicht beantworten, ja ich verstand nicht einmal die Fragen. Ich sagte deshalb: »Vielleicht reut es dich jetzt, dass du mich eingeladen hast, dann gehe ich«, und ich wollte schon aufstehn. Aber er langte mit seiner Hand über den Tisch herüber und drückte mich nieder: »Bleib«, sagte er, »das war ja nur eine Prüfung. Wer die Fragen nicht beantwortet, hat die Prüfung bestanden.« (Kafka, 2012, p. 377).</p>	<p>— Por que você quer ir embora correndo? Sente-se aqui e beba! Eu pago. Por isso então me sentei. Ele me perguntou algumas coisas, mas não soube responder; na verdade nem entendi as perguntas. Diante disso eu falei: — Talvez se arrependa agora por ter me convidado; sendo assim vou embora — e quis me levantar. Ele porém estendeu a mão por cima da mesa e me pressionou para baixo. — Fique — disse ele. — Era apenas um teste. Quem não responde às perguntas passou na prova (Kafka, 2002, p. 131).</p>

Além disso, outro interessante aspecto de AP-A, AP-C e AP-C1 podem servir como base de uma análise relacionada à equalização do *status* do autor e do tradutor: nos três documentos, o nome de Franz Kafka é removido. Em AP-A, o *scriptor* rasura tanto o nome de Kafka quanto a frase “Tradução de Modesto Carone”. Em AP-C, o nome do escritor alemão sequer aparece. E, mais interessante ainda, em AP-C1, além da alteração gramatical já citada, as únicas intervenções do *scriptor* são uma numeração e uma rasura sobre o nome de Franz Kafka (ver *Apêndice*). Esse movimento do *scriptor*, de remover o nome do autor dos textos que traduziu, soa não apenas como uma forma de padronizar seus rascunhos, mas também como uma tentativa de igualar a condição de autoria. Por mais que Franz Kafka seja o autor de “Die Prüfung”, o autor de “A prova” não é mais apenas Franz Kafka, mas *também* Modesto Carone. A remoção do nome do escritor alemão parece indicar essa iniciativa do tradutor de “existir ao lado dele” (Passos, 2007, p. 262), de mostrar que sua tradução é um trabalho criativo pelo qual foi responsável.

O fato de Carone não assinar seus manuscritos, no entanto, pode indicar algo menos

impactante: o simples fato de que os documentos de trabalho de um escritor servem apenas para seu uso próprio, tornando a assinatura do manuscrito um movimento desnecessário. Mas também pode indicar que a afirmação de sua autoria segue por uma via negativa, ou seja, ao rasurar tanto seu nome quanto o nome de Franz Kafka, elimina-se o peso da autoria do processo tradutório e ganha contornos mais precisos o próprio processo tradutório, ou o processo de escrita nos textos ficcionais. Acreditamos que ambas as hipóteses convivem em harmonia.

A partir das poucas relações entre movimentos de escritura realizados neste capítulo, é possível notar como os documentos redacionais das traduções de Carone são, por si só, objetos de estudo interessantíssimos não só para a crítica genética da tradução, mas também para o estudo da tradução, da língua alemã e da obra de Franz Kafka. Seus manuscritos apontam para diversas questões: como se dão as relações de proximidade e distanciamento em relação ao texto fonte durante o processo tradutório? Como as restrições da forma original impactam o trabalho do tradutor? Como o contato com outras línguas influencia a tradução do alemão? Como se dá a agência do tradutor em outros âmbitos da escrita kafkiana para além da sua linguagem burocrática? E, acima de tudo, como esse trabalho de traduzir um escritor tão importante do cânone europeu influencia a escrita ficcional de Modesto Carone para além do que o autor admitiu?

Capítulo 5 – O prototexto de “O ponto sensível”: análise

De volta ao principal documento deste trabalho, podemos enumerar alguns dados acerca do processo de escrita de Modesto Carone:

1) o escritor trabalhava a maior parte do tempo com lápis, raramente fazia uma primeira versão à caneta, aproveitava todo o espaço horizontal dos fôlios, mantinha uma caligrafia regular e legível, utilizava a borracha em vários momentos;

2) a tendência ao reaproveitamento do que foi escrito indica um jorro inicial de escritura, seguido pela releitura e inserções entrelinhas, mas com uma forte tendência a reaproveitar o que está escrito ao traçar inserções;

3) as inserções que surgem rasuradas nem sempre passam para a variante seguinte;

4) os componentes essenciais da escrita do autor, concisão e precisão, são trabalhados nos manuscritos, constituindo a lógica de boa parte de seu processo;

5) o autor passava a limpo boa parte dos seus escritos, mas as fases manuscritas e datiloscritas dos trabalhos não seguiam necessariamente uma lógica linear;

6) os escritos ficcionais analisados indicam uma tendência em destacar a corporeidade dos movimentos;

7) a concepção que o autor tinha do trabalho de Franz Kafka, com sua escrita “desapaixonada”, parece resultar em uma contaminação em sua obra.

Com isso em mente, retomemos o espaço escritural de OPS-A, que apresenta um traçado visivelmente organizado, com poucas rasuras. A tendência à concisão tem uma relação paradoxal aqui: apesar de ser o mais longo entre os contos de Carone (em sua última versão publicada o conto tem vinte páginas), o tom preciso e econômico se sustenta por meio dos parágrafos quase simétricos, pela ausência absoluta de diálogos, pela direção subjetiva da narração. A “construção convulsa que pode indispor o leitor” (Arêas, 1997, p. 120), e que marca basicamente todas as suas narrativas, se encontra estendida, alongada em “O ponto sensível”, como se esse conto, maior e mais elaborado, fosse uma tentativa de prolongar o contato com uma subjetividade em constante transformação e apagamento.

Antes de passarmos para a análise, é necessário citar que “O ponto sensível” possui ao menos sete variantes datiloscritas no “fundo Modesto Carone”, algumas incompletas. A mais antiga é datada de 1980: composta de 25 fôlios, são as páginas iniciais, até a parte III do conto, que estavam reunidas às partes IV e V manuscritas que foram deslocadas para a montagem de OPS-A. Há versões pré-editoriais datadas de 1982, com 36 fôlios, e 1984. com

35 fólhos, retiradas dos documentos que compõem o livro *Dias melhores*. Também há a variante de 1991, com 33 fólhos, da coletânea *As faces do inimigo: Pequenas narrativas*, que não foi lançada. Já as últimas variantes datam de 2007 (uma com 23 e outra com 25 fólhos) e compõem versões pré-editoriais do livro *Por trás dos vidros*, lançado também em 2007. Essas versões foram escritas no computador e impressas, trazendo poucas intervenções manuais, a maioria de caráter corretivo: acréscimos ou cortes de letras, revisões gramaticais, trocas ou cortes pontuais de palavras.

O grande número de documentos é reflexo do constante retrabalho não apenas sobre o conto “O ponto sensível”, mas também sobre os outros textos reunidos em *Dias Melhores* e *Por trás dos vidros*. A partir disso, aponto três questões importantes: 1) é possível analisar o processo criativo de um autor a partir de documentos que parecem dizer tão pouco? 2) qual o verdadeiro impacto de correções tão pequenas na percepção geral do processo de escrita de Carone? e 3) é necessário que todos esses documentos componham o dossiê de OPS?

O recorte deste trabalho se limita a uma exploração mais ampla do trabalho de Carone, o que talvez comprometa a profundidade, mas atua como uma abertura de frentes de pesquisa. Nesse sentido, é possível responder pelo menos a terceira pergunta: não há necessidade de inserir os datiloscritos de OPS no dossiê, uma vez que eles não impactam na abordagem do recorte. Por essa razão, esses documentos não constarão no Apêndice, pois não compõem o recorte.

A partir de agora, por meio das anotações que provavelmente guiaram a escrita de “O ponto sensível”, será possível ver como essa tentativa de estender uma sensação de repetição foi planejada em sua estrutura, em contraponto a suas narrativas curtas, que em sua maioria não ocupam mais que três páginas.

5.1 – As anotações avulsas

As anotações avulsas, nomeadas AA, são formadas por três documentos que não estavam juntos no fundo MC, por isso, aparentavam não ter relação: o fólho 1, anotado frente e verso, constava na pasta 5 (junto a vários esboços de contos, como os manuscritos e datiloscritos que compõem os prototextos de CT), enquanto os fólhos 2 e 3 estavam anexadas ao conjunto de escritos datiloscritos *As faces do inimigo: pequenas narrativas* (documento encadernado, mantido na pasta 2 do fundo MC, com data “1991” na folha de rosto). Esse

documento encadernado, junto aos fólhos anexados a ele, indica que Carone planejava a reunião de alguns textos curtos com base no que parecem ser unidades temáticas (fig. 9 e 10). Dividido em três partes, o projeto reunia contos publicados em seus livros anteriores (*As marcas do real*, *Aos pés de Matilda* e *Dias melhores*), além de textos inéditos ou nunca publicados em livro.

As Faces do Inimigo

<u>Primeiro</u>	<u>O de consigo mesmo</u>	
(Resumo)	{ <i>As Faces do Inimigo</i> <i>Mabuse</i> <i>Chuva de Campesinha</i> <i>Noite de Cairo</i>	4
(Autoscopia)	{ <i>Pista Dupla</i> <i>Fendas</i>	2
(Divisão do eu)	{ <i>Duelo</i> <i>Jogo das Partes</i> XXXXXXXXXX	2
(Móveis)	{ <i>Recator</i> XXXXXXXXXX <i>Corte</i> <i>Beis Familiares</i> <i>O Espantoso</i>	4
(São Paulo)	{ <i>Passeio de Ano</i> <i>Dias Melhores</i>	2
(Referentes)	{ <i>O Assassino Ameaçado</i> <i>As Marcas do Real</i> <i>Desencontrado de Schuster</i>	3
(Novela-resumo)	{ <i>O Ponto Sensível</i> - (I)	

fig. 9

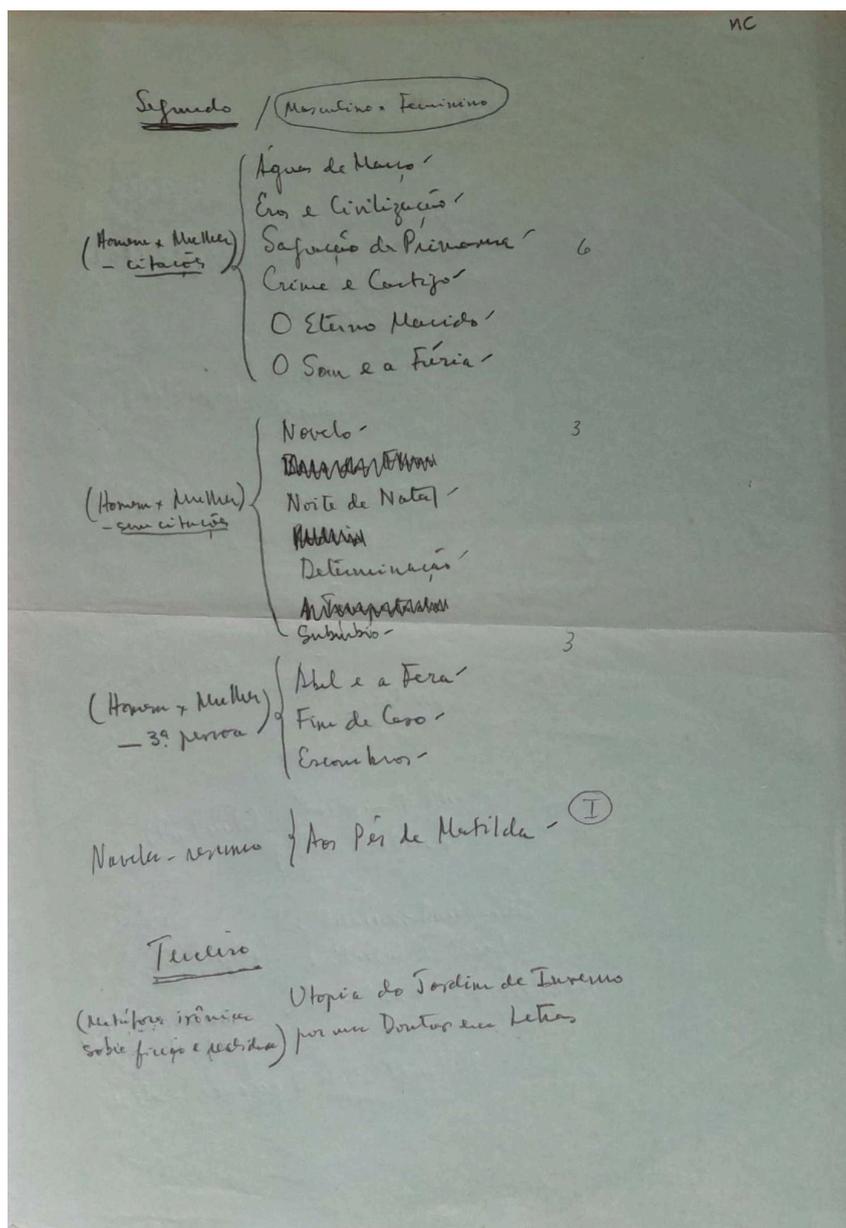


fig. 10

Os fólios 2 e 3 de AA, lápis sobre papel verde, mostram que as três partes do projeto possuem temas centrais: na primeira parte, o tópico é “O eu consigo mesmo” (fig. 9); na segunda parte, “Masculino x Feminino”; e na terceira, “Metáfora irônica sobre ficção e realidade” (fig. 10). Dentro dessas três divisões, há divisões menores, com temas que elaboram ou especificam os temas principais. Assim, na segunda parte, “Masculino x Feminino”, temos, por exemplo, a especificação “Homem x Mulher – citações”, englobando contos como “Eros e Civilização”, “Crime e Castigo” e “O Som e a Fúria”, títulos que fazem referência direta a obras importantes da literatura e que indicam a “releitura cáustica e/ou

bem-humorada dessas obras” (Arêas, 1997, p. 120), assim como a “vinculação com o desempenho de múltiplos papéis pelo escritor, com a sua atuação como crítico literário, ensaísta, tradutor e professor” (Silva, 2020, p. 126).

O conto “O ponto sensível” é posicionado como “novela-resumo” da primeira parte, intitulada “O eu consigo mesmo”, que teria como temas os tópicos “Repressão”, “Autoscopia”, “Divisão do eu”, “Móveis”, “São Paulo” e “Referentes” (fig. 9). Um estudo apenas desses tópicos, em relação aos contos por eles reunidos, seria com certeza capaz de confirmar uma estrutura organizacional da obra de Carone, baseada em eixos temáticos que já foram apontados por vários autores (Arêas, 1997; Cantarino, 2020; Dionísio, 2019; Silva, 2020), como a relação da obra de Carone com o período ditatorial brasileiro, com a cidade de São Paulo e a forte intertextualidade. O mesmo pode ser dito sobre os temas das segunda e terceira parte. Os fôlios 2 e 3 de AA parecem, então, confirmar questões e apontamentos que estão impressos em seus textos. São documentos de grande relevância para os estudiosos de Modesto Carone, pois comprovam, com lápis sobre papel verde, uma definição precisa que o próprio escritor tinha sobre seu projeto literário.

Em relação ao conto “O ponto sensível”, sua indicação como “novela-resumo” pode até mesmo extrapolar os tópicos aos quais Carone o relaciona, como veremos mais adiante. Limitando-nos momentaneamente aos temas que organizam a primeira parte do que seria *As faces do inimigo*,¹² veremos como quase todos estão presentes, em maior ou menor grau, no conto “O ponto sensível”.

Alguns são mais simples e fáceis de apontar: “Móveis”, por exemplo, que em AA se refere aos contos “Recato”, “O Espantalho” e “Corte”, indica que o desenvolvimento da história se relaciona a algum móvel presente em cena (em “Recato”, o móvel é uma cadeira; em “O Espantalho”, é um guarda roupa; em “Corte”, é uma escrivaninha). Essa organização, inclusive, já havia aparecido em *Aos pés de Matilda*, segundo livro de contos do autor. A polissemia da palavra “móvel”, e todas as associações que podem derivar disso, é destacada por Arêas (1997, p. 126), que vê nos contos dessa série em *Aos pés de Matilda* uma “denúncia gaiata dos limites da arbitrariedade das figurações, e também como variações bem humoradas de estratégias de desmascaramento”. Em “O ponto sensível”, podemos relacionar ao menos dois móveis importantes para a narrativa: a *poltrona* na qual o narrador vê a si mesmo, e a *cama* na qual passa por momentos insólitos com Elisa.

¹² É importante destacar que essa antologia não foi publicada seguindo a organização delineada nos fôlios 2 e 3 de AA. É mais provável que a reunião de contos tenha servido como um protótipo para o que seria, depois, o livro *Por trás dos vidros*.

O tópico “São Paulo” indica a ambientação da narrativa. Se em “Passagem de Ano” e “Dias Melhores” essa ambientação é quase secreta, o prototexto OPS-A indica que a história de “O ponto sensível” se desenrola no Largo do Arouche: a praça é referenciada nos fôlios 2 e 12 de OPS-A (ver Apêndice). Em todas as outras vezes que a localização é dada, o *scriptor* usa apenas “Largo” (f^o 4, 6, 7, 12 e 37). Na versão publicada em *Por trás dos vidros*, Carone substitui todas as palavras “Arouche” por “Largo”, deixando a ambientação mais vaga. É o manuscrito que nos confirma onde a história se desenrola, permanecendo como memória da escritura (Willemart, 1993).

O tema da “Autoscopia” talvez seja um dos elementos principais da narrativa. Segundo o Dicionário Aulete Digital, *autoscopia* significa “exame ou auscultação de si próprio”.¹³ A palavra vem do grego antigo *autós* (αὐτός, “si mesmo”) e *skopós* (σκοπός, “vigiar”, “escutar”, mas também “escopo”, “objetivo”). Sob esse viés, a palavra pode ser compreendida como um estudo de si mesmo, uma auto-avaliação. Como indica o artigo de Sadalla e Larocca (2004, p. 421), a autoscopia pode ser considerada uma metodologia de coleta de dados, uma “técnica de pesquisa e de formação que se vale de videogravação de ações de um ou mais sujeitos, numa dada situação, visando a posterior auto-análise delas”.

No entanto, outro sentido é atribuído à palavra quando aplicada nos campos da psicologia, da psiquiatria e da neurologia. Nesses casos, a “autoscopia” se refere ao que se entende por “out-of body experiences”, ou “experiências extra-corporais”. As definições médicas vão de “uma experiência visual em que o sujeito vê uma imagem de si mesmo no espaço externo”¹⁴ (Denning; Berrios, 1994, tradução nossa), passando por um fenômeno “no qual uma pessoa visualiza ou experimenta uma verdadeira imagem alucinatória de seu duplo”¹⁵ (Grotstein, 1983, tradução nossa), até “experiências visuais ilusórias raras durante as quais o sujeito tem a impressão de ver um segundo corpo próprio no espaço extrapessoal”¹⁶ (Blanke; Mohr, 2005, tradução nossa). Ou seja, a autoscopia seria essa impressão de ver o próprio corpo (Bünnig; Blanke, 2005) a partir de uma perspectiva externa.

Nesse sentido, a palavra “autoscopia” se encaixa perfeitamente nas experiências do narrador de “O ponto sensível”. Desde a primeira frase do conto, “Ouço meus passos ao longo do corredor, mas sei que eles já se descolaram do meu corpo” (Carone, 2007, p. 125), essa perspectiva se torna a camada de subjetividade que complexifica a narrativa, com o

¹³ Ver Dicionário Online - Dicionário Caldas Aulete: <https://www.aulete.com.br/autoscopia>

¹⁴ No original: “a visual experience where the subject sees an image of him/herself in external space”.

¹⁵ No original: “in which a person visualizes or experiences a veritable hallucinatory image of his double”.

¹⁶ No original: “rare illusory visual experiences during which the subject has the impression of seeing a second own body in extrapersonal space”.

personagem não apenas ouvindo seus próprios passos, como também contemplando a si mesmo em diversas ocasiões: ao chegar perto de um banco de pedra na praça, ele se vê e se surpreende “sonhando de costas” (*Ibid.*, p. 128); e por meio de um espelho, quando se vê sentado em uma poltrona, cruzando a perna sobre o joelho. Em outro momento, ele para diante de si mesmo: “faz duas horas que não me movo diante de mim” (*Ibid.*, p. 140). O mesmo acontece no final do conto, quando ele persegue o som dos próprios passos, que o levam ao terraço e, conseqüentemente, ao suicídio, quando salta lá de cima.

O desenvolvimento do que seria uma “psicopatologia” ou “ilusão”, para utilizar palavras dos autores citados logo acima, é muito mais complexo neste conto do que naqueles que estão reunidos sob essa temática no fôlio 2 de AA: o conto “Pista Dupla”, cujo narrador assume ter “duas caras” (*Ibid.*, p. 156), está mais para o tema do Duplo do que para o da Autoscopia; já “Fendas”, no qual o narrador examina as “poças do meu [próprio] crânio” (*Ibid.*, p. 162), possui uma conexão mais direta com o tema. Ainda assim, é em “O ponto sensível” que a Autoscopia parece de fato se desenvolver como um elemento narrativo de peso, de modo que essa visão de si mesmo representa o estado mental do narrador, visivelmente perturbado, deslocado de seu próprio corpo e, conseqüentemente, de seu próprio ser.

Da mesma forma, a “Divisão do eu” é um dos elementos que tornam esse conto mais intrigante. Nos contos aos quais o tópico se refere em AA (“Duelo”, “Jogo das Parte” e o rasurado “Reflexos”, que consta em *Por trás dos vidros*), a divisão do eu não se dá de forma tão plena quanto em “O ponto sensível”. Nesse conto, o narrador se divide em dois, deixando uma contraparte, uma espécie de “Duplo” feito de lama, dentro da banheira. Logo em seguida, ele o destrói, dando-lhe um golpe com o cabo do rodo. Nesse caso, é como se houvesse uma relação direta entre a “Divisão do Eu” e a “Autoscopia”: o homem de lama é uma imagem alucinatória (Grotstein, 1983) do Duplo do narrador, a separação que resulta de sua convivência com os ratos, referência que será retomada mais adiante.

“Repressão”, por outro lado, é um tema mais sutil. Considerando os contos reunidos sob esse tema em AA (“As Faces do Inimigo”, “Mabuse”, “Choro de Campanha” e “Noite de Ciro”), o tema se desenvolve com base no contexto histórico da ditadura civil-militar de 1964, seja como marca de uma vigilância acirrada, que leva ao absurdo (Arêas, 1997), seja para representar a tendência da sociedade contemporânea à regressão (Cantarino, 2020). “As Faces do Inimigo”, por exemplo, é sobre um homem que vigia, constantemente, o crescimento dos pelos de seu corpo, enfurecido por saber que o crescimento destes fogem ao seu controle. “Mabuse”, por sua vez, é um pequeno texto sobre um olho que vigia o narrador (mas que

também parece ser uma metáfora para o ânus) — um texto curtíssimo que carrega uma aura de horror e surrealismo (e que pode fazer referência tanto ao pintor Jan Gossaert, cujo pseudônimo era “Mabuse”, quanto ao filme franco-italo-alemão *Os Mil Olhos do Dr. Mabuse*, de 1960, dirigido por Fritz Lang e baseado no personagem criado pelo escritor luxemburguês Norbert Jacques).

Sob esse ponto de vista, a “Repressão” em “O ponto sensível” se dá em diversos níveis, o primeiro deles na estranha relação entre o narrador e Elisa, personagem etérea, misteriosa, que parece até mesmo ser um fantasma que o assombra. Em uma das cenas com Elisa, carregada de erotismo e perversão, o narrador apanha um cinturão e bate na mulher até que as forças de seu braço se esgotem. Os gritos da mulher parecem não atingir os ouvidos do narrador; no entanto, “a animosidade dos vizinhos indica que eles repercutem no corredor” (Carone, 2007, p. 131), o que torna sua existência física ainda mais indefinível. Depois da sessão de tortura, o narrador vai até a cozinha para beber água e, quando retorna, Elisa já não está mais no apartamento.

Em outro momento, o narrador sofre uma opressão violenta por uma figura que ele não consegue ver:

Tomado de pavor, seguro os ombros que se mexem e suspendo-os até os meus: um urro e sou projetado por um golpe que me acerta do escuro. Percebo nesse instante que duas solas de ferro andam pela minha coluna. Quero me livrar do peso absurdo; a fala não sai e estou imobilizado rente ao chão. Na iminência de desmaiar, sinto o hálito de um animal na cara: a goela rouca me acusa de fuga e abandono. Não compreendo a sequência de frases, nem sei se elas seguem alguma ordem conhecida; mas é evidente que chegam de um álbum de família extraviado numa gaveta fora de uso (*Ibid.*, p.132-133)

O clima de opressão é constante no conto. Mais adiante, quando desce até o esgoto, sua relação com os ratos começa com certa animosidade: “O idílio só é rompido pelos ratos. Não que eles me ataquem ou impeçam de sonhar; [...] O que me aflige são as pupilas vermelhas como pontas de cigarro que vigiam meu sonho” (Carone, 2007, p. 135). Depois, a relação se estabiliza: “Só hoje reconheço que o convívio prolongado com os ratos desfez o medo e a hostilidade” (*Ibid.*, p. 136). É assim que o narrador também se identifica com eles, ao notar como a existência dos animais é reprimida pela existência da humanidade acima de suas cabeças, no nível da rua: “Agarrado aos ferros [do bueiro], deduzo a história de tensão que arrasta as caras descoradas pelas ruas e não me reconheço no desfile que passa sobre a minha cabeça” (*Ibid.*, p. 138).

E, finalmente, a repressão se dá em um nível interno, dentro da percepção que o

narrador parece ter dos fatos. A história de “O ponto sensível” parece se desenrolar como um *loop* temporal, uma repetição: a última cena do conto indica que Elisa pulou do terraço do prédio com uma criança no colo, e aparentemente o narrador pulou atrás dela, pulo que é indicado tanto na primeira parte do conto, quando ele se vê “de bruços no cimento” (Carone, 2007, p. 126), quanto na quinta e última. Toda a relação que se desenvolve com Elisa na parte II do conto é de forte repressão, seja do homem sobre a mulher, seja de sentimentos que só são expurgados diante da violência. Depois que Elisa desaparece, na parte III, e o narrador desce até o esgoto, seu comportamento parece indicar uma tentativa de se alienar da realidade, de reprimir o abandono sofrido; no entanto, ele retorna para o apartamento, para a superfície, e novamente o trauma se insinua em sua psique: a divisão do eu, o descolamento da realidade, os passos que se afastam de seu corpo e o levam novamente ao terraço, na parte V, fazendo com que reveja Elisa e o bebê, reiniciando o ciclo em seu mergulho “num espelho sem fundo” (*Ibid.*, p. 145).

Nesse sentido, o desenvolvimento da narrativa é uma repressão do eu ao que parece querer irromper do inconsciente, ou seja, a culpa, a responsabilidade pelo acontecimento funesto. A ideia do *loop* se relaciona diretamente à característica constitutiva do inconsciente de repetir, compulsivamente, alguma lembrança que não necessariamente traz uma descarga de prazer (Roudinesco; Plon, 1998). É a essência do que Freud descreve em *Além do princípio do prazer*, ou seja, a ação de uma energia residual daquilo que escapa ao princípio do prazer e que, ao repetir a experiência de dor, indica um instinto de retorno à origem, de retorno a uma condição anterior ao fato traumático (Freud, 2010). Se, como Lacan determina no *Seminário II*, “o inconsciente se manifesta sempre como o que vacila num corte do sujeito” (Lacan, 1988, p. 32), esse corte atua, no conto, como o corte em um filme, que sempre leva a uma próxima cena, em uma montagem que, nesse caso, é a montagem da repetição: “no seio mesmo dos processos primários, vemos conservada a insistência do trauma a se fazer lembrar a nós. O trauma reaparece ali, com efeito, e muitas vezes com o rosto desvelado” (*Ibid.*, p. 57). Assim, toda a narrativa se desenvolve como uma rememoração do desprazer, da dor de uma perda que não pode ser assimilada, uma sequência de cenas que sempre apontam para o mesmo fato, um fato doloroso que o narrador não parece capaz de aceitar.

O único tópico difícil de encontrar, de definir em “O ponto sensível”, é o último da lista no fôlio 2 de AA, o tema dos “Referentes”, especialmente se o comparamos aos contos reunidos ali. “O Assassino Ameaçado”, “As Marcas do Real” e “Desentranhado de Schreber” são três dos textos mais intrigantes de Carone, especialmente quando reunidos entre suas

narrativas ficcionais. São textos que parecem deslizar na direção de outros gêneros e discursos (Silva, 2020), dançando numa corda bamba entre a ficção, a biografia e o ensaio.

O primeiro texto é a descrição visual da pintura “O Assassino Ameaçado”, de Magritte — o título do conto quando publicado em *Dias melhores* era “O Assassino Ameaçado (alusões a partir do quadro de Magritte)” —, o que para Arêas (1997, p. 127) representa um equilíbrio entre a interpretação do retrato falado e a descrição da “poesia tornada visível”. O segundo texto se parece com uma minibiografia do poeta Georg Trakl,¹⁷ com especial foco expressionista sobre seu vício em ópio, clorofórmio, veronal e cocaína (Arêas, 1997). Por fim, o terceiro e aparentemente mais fictício entre os textos narra a história de um homem que desenvolve mecanismos psíquicos para controlar os urros que solta aleatoriamente. Cantarino (2020) destaca diversas relações nesse texto: sua intertextualidade tanto com a obra autobiográfica *Memórias de um doente dos nervos*, escrita por Daniel Paul Schreber, quanto com o estudo que Freud fez a partir dessa autobiografia, classificando Schreber como um doente paranóico, no texto de 1911 “Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (*dementia paranoides*) relatado em autobiografia”, que ficaria conhecido como “O Caso Schreber”; assim como também recorda o fato de que Marilene Carone, então esposa de Modesto Carone, traduziu o livro de Schreber, publicado no Brasil em 1984.

Nesses três casos, a questão dos “Referentes” é óbvia: os textos não apenas dialogam diretamente com outras formas de discurso, como só existem *a partir* dessas referências. As narrativas derivam diretamente de um ponto referencial, seja ele a pintura de Magritte, a história da vida de Trakl ou a autobiografia de Schreber. No entanto, no caso de “O ponto sensível”, qual é o seu referente? Seria necessário uma pesquisa muito profunda não só dos manuscritos do autor, como também de sua biblioteca, em busca do registro de alguma leitura ou algum acontecimento que se relacione diretamente com o conto. As barreiras são grandes: os contos “Referentes” permitem associações logo a partir de seus títulos (como “O Assassino Ameaçado”) ou do conteúdo do texto (como “As Marcas do Real”). Mas o que o título “O ponto sensível” entrega como referente? À primeira vista, nada. Da mesma forma, qual processo, qual dinâmica levou Carone a escrever os contos “Referentes”? Seria preciso, igualmente, uma análise dos prototextos relacionados. O espaço para tal estudo é insuficiente neste trabalho. Por outro lado, a proporção de conexões entre os temas do fôlio 2 de AA e o conto “O ponto sensível” indica fortemente que, talvez, o caso de encontrar o tema “Referente” no texto seja apenas questão de tempo.

¹⁷ Lembremos que Carone dedicou um estudo à poesia de Trakl, o livro *Metáfora e montagem*, de 1974.

Desse modo, com uma margem de acertos bem larga, podemos concluir que os tópicos temáticos do fôlio 2 tiveram peso na escrita de “O ponto sensível”. A narrativa pode, inclusive, ser relacionada ao tema da segunda parte do esquema, exposta no fôlio 3 de AA, o tópico “Masculino x Feminino”, visto que a relação tensa entre homem e mulher está muito bem representada na convivência entre o narrador e Elisa. Carregando uma gama de temáticas tão amplas dentro do que o autor costumava trabalhar, o conto se destaca cada vez mais como central dentro de seu projeto literário.

Focando agora no fôlio 1 de AA, podemos notar como as anotações avulsas trazem o que parecem ser tópicos estruturais de “O ponto sensível”, espécie de planejamento de escrita que só encontra paralelo no arquivo de Carone nas anotações que o escritor fez para escrever o trecho “Ciro” do romance *Resumo de Ana*.¹⁸ Esse é outro indicativo da centralidade de “O ponto sensível” no projeto artístico do autor: de escrita mais complexa, a narrativa exigiu um plano de escritura que apresenta temáticas e diretrizes embrionárias do texto.

Na parte frontal do fôlio 1 (fig. 11), uma lista de seis tópicos enumera o que seria a sequência dos acontecimentos do conto. De alguma forma, esses seis tópicos se transformaram em cinco partes. Eles foram escritos em tom narrativo, como um esboço. Por outro lado, no verso do fôlio (fig. 12), há outra sequência de seis tópicos, que se relacionam diretamente ou modificam sutilmente o que se apresenta na parte frontal. Números rasurados à esquerda dos dois primeiros tópicos indicam que a ideia inicial era estabelecer, no verso, uma sequência dos tópicos da parte frontal do fôlio 1: um “7” e um “8” aparecem sobrepostos antes do primeiro tópico, um “9” está inscrito antes do segundo. A sequência estabelecida, no entanto, repete-se, do 1 ao 6, rasurados com um “X”, o que parece indicar que o *scriptor* assinalava os tópicos à medida que os passava para a escritura.

No tópico “1” (AA-fº1, fig. 11), a primeira frase do conto surge no que deve ser seu primeiro esboço: “Reconheço meus passos ao longo destes corredores; são pesados como o meu corpo, mas sei que já se destacaram de mim”. Enquanto isso, no mesmo tópico no verso do fôlio (fig. 12), notam-se indicações de inscrição mais direcionadas ao trabalho de composição: “passeio ao longo dos corredores”, sublinhado, é o mote da parte I; já “narrar no presente”, entre parênteses, é diretriz que guia esse início de narrativa. A indicação é seguida à risca: toda a parte I é narrada, de fato, no presente, enquanto as partes restantes trazem uma mescla da narração no presente e no passado.

¹⁸ As notas estão dentro da pasta 2 do fundo MC, reunidas como “9) Anotações manuscritas (11 p.)” (cf. Listagem, 2020). São cartões em papel verde que demandam um estudo mais aprofundado, o que não cabe neste trabalho.

- 1 - Reconheço meus passos ao longo destes corredores; são pesados como o meu corpo, mas sei que já se deste caram de mim (Perigo-os ... etc)
mendigos, crianças, eus
- 2 - Abro a porta do apartamento convencido de que vou estar só por algumas horas. Pura ilusão: Eliza está em alguma parte do quarto esperando por mim.
- 3 - Entro no banheiro e verifico a limpeza da pia. O cheiro acido porém domina as quatro paredes. (visões, no varo, Schuber)
- 4 - De manhã abro a tampa de ferro que dá acesso às tubulações do apartamento. São os varos comunicantes da casa com a rua... (diar, de sumam, feriados, padaria, bandeiras, etc)
- 5 - Sei que estou sentado na poltrona com um copo da mão, mas minha primeira providência é acender o fogo para o café (...)
(estrepido - o atinal)
- 6 - As voltas destes corredores me chamam para o terraço. Provo a porta que dá para a escadaria de ferro, mas não a encontro logo. (a vista do Vale, o voo no vazio).

fig. 11

- 7 X - paseio ao longo dos corredores (narrar no presente): subida ao terraço, vista do Vale.
- 8 X - os encontros com Elisa no esuro.
- X - visões no banheiro
- X - descida pelas tubulações: vista da rua
- X - os encontros com a auto-imagem
- X - volta aos corredores: suicídio

fig. 12

As notas de regência entre parênteses no fôlio 1, “(Persigo-os... etc)”, e, logo abaixo, “mendigos, crianças, ecos”, se relacionam com o restante do tópico “1” no verso do fôlio: “subida ao terraço, vista do Vale”. A redação de OPS-A indica que a referência a mendigos e crianças não foi aproveitada, assim como a “vista do Vale”: a parte I do conto se desenrola quase totalmente sem contato com outros seres humanos, exceto por uma ida à padaria e a referência a uma barraca de flores aberta. O “Vale”, provavelmente, se transformou no “Largo”. Quanto aos ecos, a palavra parece ter se degenerado ao longo da escritura, remetendo ao som dos passos no corredor, à “pulsação” de um cogumelo, ao som explosivo de uma motocicleta, ao barulho de panelas. Por outro lado, a subida ao terraço é o fio condutor desse trecho da narrativa, uma vez que é nessa direção que os passos do narrador se deslocam, atraindo-o.

No tópico “2”, tanto na frente quanto no verso, aparecem as primeiras referências a Elisa. A anotação na frente do fôlio 1 indica o prosseguimento da ação: o personagem entraria no apartamento e sua solidão seria quebrada pelo aparecimento de “Eliza”, assim mesmo, com “z”. Na escritura de OPS-A, a ação de entrar no apartamento acontece ao fim da parte I; no início da parte II o narrador começa por narrar sua “relação ambígua” com Elisa. O que permanece na escritura é a natureza “etérea” de Elisa: se nas anotações a personagem “está em alguma parte do quarto” esperando pelo narrador, em OPS-A e na versão publicada, Elisa é uma presença que o narrador só vê “de relance, quando as luzes de fora atravessam as dobras da cortina” (Carone, 2007, p. 129). Da mesma forma, ela surge repentinamente: o narrador ouve “um pigarro seco que vinha do canto do quarto” (*Ibid.*, p. 129), confirmação da presença de Elisa. É nessa parte do conto que se desenrola a estranha cena na qual o personagem a castiga com um cinturão, depois é confrontado pela figura que pisoteia suas costas, até ser recolhido do chão pela própria Elisa, que o amamenta como a uma criança. Já no verso do fôlio 1 de AA a referência é mais sumarizante: “os encontros com Elisa no escuro” serve como guia ao foco da parte II do conto.

O tópico “3” parece ser o menos aproveitado em relação ao que se desenvolve no conto: no verso do fôlio ele é resumido como “visões no banheiro”; na parte frontal, ele ilustra um comportamento mais obsessivo: “Entro no banheiro e vistorio a limpeza da pia. O cheiro acre porém domina as quatro paredes. (visões no vaso, Schreber)”. A anotação “Schreber” exigiria uma leitura mais aprofundada, uma vez que essa referência já aparece em outro texto de Carone (“Desentranhado de Schreber”), o que indica certa atração do escritor por essa história ou, talvez, apenas indicando um guia para o comportamento paranoico do narrador. Abordando apenas o que o texto nos oferece, destacamos que a parte III do conto se desenrola

muito mais em relação ao que está descrito no tópico “4” de ambos os fólhos, quando o narrador encontra uma passagem que liga seu apartamento aos esgotos. Essa ida aos esgotos se segue ao desaparecimento de Elisa, e indica uma tentativa do narrador de recalcar os fatos que o levaram até a solidão.

A descida pelas “tubulações do apartamento”, como indica o tópico “4” no fólho 1, levam o narrador ao esgoto, ao convívio com os ratos e ao que parece um processo de desumanização. Do mesmo modo, a ideia de que as tubulações sejam “os vasos comunicantes da casa com a rua...” (fig. 11) induz a ideia de comunicação entre o inconsciente e o consciente do narrador: “vasos comunicantes” remete à obra de André Breton, *Les Vases Communicants*, de 1932, importante texto do autor surrealista que empreende “uma análise do sonho e seus ecos na experiência humana” (Andrade, 2011, p. 6). Os vasos comunicantes seriam uma metáfora visual emprestada da física, na qual dois vasos são interligados por um duto aberto em suas bases, “utilizados para demonstrar de forma concreta os princípios da Lei de Stevin, segundo a qual um líquido divide-se equilibradamente entre as duas colunas de acordo com sua densidade” (*Ibid.*, p. 6). Para Breton, ambos os vasos representariam o estado de vigília e o sono,

duas instâncias aparentemente distintas, mas comunicadas por um duto que torna sua essência única. Dessa forma, valida-se o automatismo psíquico proposto pelo Surrealismo: a realidade absoluta nasceria da plena comunicação dos dois vasos, por meio das imagens que, nascidas sem a censura do ego, comunicariam os conteúdos secretos – recalçados – do inconsciente, abrindo um caminho para que se acesse a falta constitutiva (*Ibid.*, p. 6-7).

Por mais que a referência aos “vasos comunicantes” não permaneça na escritura de “O ponto sensível”, sobrevive como “memória da escritura” (Willemart, 1993) o que eles representam: a relação entre consciente e inconsciente, mundo do sonho e mundo real, a espiral paranóica que leva o narrador do conto a viver vários dias nos esgotos, entre os ratos, enfim, uma narração que confunde pela aparente falta de lógica dos acontecimentos, que parecem escapar de um canto obscuro da imaginação, tudo isso permanece em OPS-A, como ecos dos manuscritos na obra publicada.

O movimento narrativo de descer ao esgoto parece indicar, visualmente, o processo de renegação, com o narrador negando “a realidade externa para reconstruir uma realidade alucinatória” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 656), o que o classificaria como um psicótico. Partindo da hipótese de que Elisa está morta e o narrador carrega alguma culpa por isso, ao mesmo tempo em que suas alucinações de castigo trazem grande prazer, é compreensível que,

após a solidão opressora, a convivência pacífica com ratos do esgoto ofereça certo bálsamo. Mas o tom de alucinação da descrição indica que aqueles acontecimentos podem ser meramente imaginários, uma fantasia que mascara a dificuldade em lidar com os fatos. É o retorno da asma, indicada desde os primeiros parágrafos do conto, que o força a voltar para o apartamento e, conseqüentemente, para sua realidade.

O tópico “5” do verso do fôlio 1 resume algo que, na verdade, ecoa em toda a narrativa: “os encontros com a auto-imagem”. O narrador vê a si mesmo durante todo o conto, como foi detalhado acima, quando falamos sobre “Autoscopia”. A parte IV, no entanto, é aquela na qual o narrador se encontra com seu Duplo de lama, conforme o tema da “Divisão do eu”. No fôlio 1, o tópico “5” é detalhado como outro esboço: “Sei que estou sentado na poltrona com um copo da mão, mas minha primeira providencia é acender o fogo para o café (...) (estrangulo-o afinal)”. Na parte IV, depois que o narrador se separa do Duplo de lama e o destrói com um golpe, ele vê a si mesmo mais duas vezes, uma na poltrona, como indica a anotação, e outra na cama. É na cama, no entanto, que se desenrola um verdadeiro embate consigo mesmo: “O aviso não é um rebate falso: ao primeiro contato com o travesseiro, esbarro na minha pele. Arrepiado, dou uma cotovelada no estômago; a resposta é um soco que me derruba da cama” (Carone, 2007, p. 142).

O narrador se enfrenta, sente em si mesmo os golpes que aplica ao outro. O final da parte IV o leva ao estrangulamento: “mergulho do tapete sobre a cama e colo os dedos na minha garganta. Reajo o quanto posso ao estrangulamento” (*Ibid.*, p. 142). Em seguida, ele esconde o corpo em um armário. É o cheiro de decomposição desse corpo, desse outro-eu morto, que vai levá-lo a abandonar o apartamento depois de tanto tempo.

Ao matar o próprio eu, o narrador se vê novamente perturbado pela asma e pelos passos que se descolam de seu corpo. Se vê, outra vez, tentado a segui-los. Assim, se desenvolve o sexto e último tópico, detalhado no fôlio 1 como “As voltas destes corredores me chamam para o terraço. Procuo a porta que dá para a escadinha de ferro, mas não a encontro logo. (a vista do Vale, o vôo no vazio)”; resumido no verso do fôlio como “volta aos corredores: suicídio”. Esboçados nas anotações, tanto a ideia do suicídio quanto o “vôo no vazio” são trabalhados dentro de OPS-A, transformando-se no mergulho “num espelho sem fundo”, ato final da narrativa.

5.2 – O espelho sem fundo

A leitura dos tópicos estruturais presentes em AA e sua comparação com a escritura de OPS-A indica que, mesmo que tenham ocorrido modificações no processo da escritura, no processo de passagem do sumarizante para o narrativo, eles ainda carregam muita correspondência com o que se desenvolve no manuscrito. Nesse sentido, pode-se concluir que Carone utilizava anotações apenas quando a proposta narrativa demandava certa complexidade.

O que parece se destacar a partir da leitura tanto de OPS-A quanto de AA (isso sem contar todos os datiloscritos que não foram considerados no prototexto, mas que pesam em volume) é que “O ponto sensível” empreende uma forte sensação de repetição. A repetição, por sua vez, remete ao espelho: Arêas (1997, p. 120) destaca a presença quase constante de espelhos nas narrativas de Carone, “acessórios constantes do cenário”, e como eles parecem levar ao congelamento das cenas, o que se relaciona ao teatro brechtiano e à forte impressão do gesto (Benjamin, 1987). Em “O ponto sensível”, os espelhos surgem ao menos 5 vezes, seja no metal de uma fechadura, que “me devolve a imagem de um homem com a barba por fazer” (Carone, 2007, p. 129), seja na superfície do espelho que se embaça com “o vapor que subia do buraco [embaixo da pia]” (*Ibid.*, p. 134), seja no espelho que revela tanto o eu refletido quanto o eu que senta na poltrona e cruza a perna sobre o joelho. Isso sem falar no último espelho, o “espelho sem fundo” (*Ibid.*, p. 145) que representa o mergulho do terraço, o mergulho para a morte no asfalto, mas também o mergulho no abismo sem fim. Abismo que, por ser espelho, permite se ver mas, por ser sem fundo, devolve o vazio — nada mais do que a repetição do nada. O espelho reflete a imagem; *repete* a imagem. O mergulho é uma ruptura do sujeito (Cantarino, 2020), que vigia a si mesmo, que mata a si mesmo, mas que não se vê nesse espelho porque o que ele lhe devolve é irreconhecível.

Característica marcante da obra de Carone é esse impacto da leitura, esse incômodo gerado, assim como a dificuldade da interpretação. Leitura para a qual ou o leitor “decide pela releitura atenta e árdua em busca da significação — sempre difícil; ou escolhe a renúncia de tal empresa. De duas uma: ou abraça o texto, ou atira o livro para longe” (Garcia, 2009, p. 9). Contos que trabalham no nível “dos fenômenos com as minúcias e fragmentos” (*Ibid.*, p. 20), o que dá a eles um tom generalista e alienante, com foco na repetição e na não-particularidade e que, por isso, se aproximam da produção de Franz Kafka (mas nunca o bastante, como o agrimensur K. nunca se aproxima o suficiente d’*O Castelo*, para citar a comparação de

Garcia). É a “transversalidade literária” (Dionísio, 2011), a ressonância dos elementos, aspectos e procedimentos kafkianos dos quais Carone aparentemente não pôde escapar diante de sua proximidade com a obra do escritor tcheco.

Essa proximidade, no entanto, precisa ser revisada, uma vez que o arquivo de Carone, assim como as datas de lançamento de seus livros, indicam que a produção ficcional do autor é anterior ao trabalho de tradução. A produção dos contos de *Dias melhores*, por exemplo, remonta a 1980, ainda que o livro só tenha sido lançado em 1984, um ano depois do início de suas atividades traduzindo Kafka. Por mais que o autor admita em entrevistas que lia Kafka em inglês desde os 18 anos e que escrevesse “a partir de Kafka”, estudos como o de Arêas (1997) apontam outros paralelos tão ou mais importantes, como a inspiração em Dostoiévski, além de Freud, como Cantarino (2020) deixa claro. Além disso, as entrevistas em que Carone comenta escrever “a partir de Kafka” são dos anos 1990, período em que o autor trabalhava em *Resumo de Ana*. Não seria esse romance mais influenciado por Kafka do que os contos, anteriores ao contato do autor com o texto original em alemão? A associação com Kafka parece ser o caminho mais fácil para explicar a escrita concisa, dura e desapaixonada de Carone. Porém, a tese de uma absorção¹⁹ do estilo de Kafka não soa satisfatória quando se observa o impacto dos manuscritos.

Se há um espelho sem fundo, certamente ele se reflete no manuscrito: ele é o manuscrito. Um olhar frontal não revela, de imediato, nada. Entrega uma imagem apática, quase sem traços, de rasura mínima, detalhista, que se aproveita do escrito para a reescritura, que deixa marcas mudas de borracha, que corta palavras apenas para reescrevê-las no espaço entrelinhas. Que, no espaço das descontinuidades, produz alterações que não deixam pistas, ou uma palavra coberta por uma tarja preta, indecifrável. O manuscrito silencia diante de sua similaridade com a versão publicada.

Os espaços relacionais, no entanto, falam bastante. Ao comparar OPS-A com todos os prototextos brevemente analisados neste trabalho, é possível notar como Carone escrevia sob diretrizes muito fixas: a escrita a lápis, como se simbolizasse a fragilidade das palavras, facilmente removíveis, substituíveis; o jorro da escritura, representado visualmente pelo uso de todo o espaço horizontal, mas ordenado a partir do respeito ao espaçamento entrelinha, espaço de alteração, de reescritura, assim como pela caligrafia regular, legível, que caracteriza

¹⁹ Aliás, haveria de fato uma absorção? O quanto das relações entre o trabalho de Carone e de Kafka são de fato fruto de seu trabalho como tradutor? Qual o peso de seu conhecimento crítico na sua escrita ficcional? Seria possível afirmar uma “angústia da influência” (Bloom, 2002) de Kafka sobre Carone? Ou sua ficção teria se desenvolvido *apesar* de Kafka? Enfim, questões que podem ser melhor compreendidas com mais estudos de seus manuscritos.

sua disciplina. Do mesmo modo, as discontinuidades aos poucos se revelam: no reaproveitamento do que foi escrito para traçar rasuras discretas, uma letra que vira outra com um simples traço leve; nas inserções que nem sempre sobrevivem aos processo de passar a limpo, alterações que somem ou surgem quando a reescritura estabelece sua própria ordem, repetida mas, ao mesmo tempo, nova; na borracha que apaga o rastro do processo, mas também deixa seu próprio rastro, uma marca de efemeridade; nas variantes não localizadas ou perdidas, nos rascunhos que saltam de um visual caótico para uma digitação ordenada na máquina de escrever ou no computador, percepção de um profissional das letras que experimentava ferramentas, que ia do manual para o digital, que imprimia e rasurava, que reescrevia à mão o que a tipografia padronizada da máquina parece omitir: a respiração da palavra que salta da mão que escreve.

De sua escrita concisa, o manuscrito se faz testemunha nos cortes, na escolha de palavras, mas também na precisão do que marca o papel logo na primeira escritura, nas alterações pontuais que mantém o eixo de uma ideia delineada logo nas primeiras frases. Da relação de proximidade entre os manuscritos ficcionais, testemunham a troca de títulos, a manipulação em busca da palavra ideal. Entre os manuscritos ficcionais e não-ficcionais, a similaridade visual, mas também a busca por uma concisão típica de seus contos, donde um texto sobre o gênero conto recebe metáforas, costura referências, se torna, por si só, peça de intertextualidade. E entre o manuscrito ficcional e o tradutório, o testemunho de um trabalho criativo, mas também de uma diretriz tradutória, do respeito à linguagem protocolar e desapassionada de Kafka, projeto intelectual de grande sucesso.

Mas é no espaço relacional entre AA e OPS-A que este trabalho colhe seus principais resultados. As anotações avulsas manuscritas provam um projeto de obra, provam leituras inferidas sobre o trabalho do autor, provam uma noção de elaboração do próprio processo. Nos tópicos estruturais que guiam a escritura de “O ponto sensível” surgem os esboços de um texto: frases que serão retrabalhadas, orientações que são aproveitadas ou caem por terra; referências se perdem na escritura, mas ficam guardadas em sua memória e ecoam subliminarmente. E nas temáticas que o autor agrupa seus contos, salta aos olhos um conceito ficcional: narrativas que, em meio ao choque da realidade e do sujeito, do *corte* do inconsciente, revelam uma condição de opressão, dor e desorientação.

Reafirmo, agora com indícios reunidos a partir da leitura dos prototextos, a centralidade de “O ponto sensível” dentro da obra de Modesto Carone. A transferência do título, retirado do que se tornaria o conto “Corte”, reflete o cuidado com as palavras e o profundo planejamento e diálogo que Carone mantinha entre seus rascunhos. Inclusive, o título aparece

em um trecho do conto, o que indica que as alterações seguem uma lógica, um propósito derivado da precisão narrativa que guia a maior parte dos seus movimentos escriturais. “O ponto sensível” é um dos poucos textos do autor que traz tópicos estruturais como guia da escritura, representados nas anotações do fôlio 1 de AA. A complexidade do texto também deriva de seu caráter aglutinador de uma gama de temas que autor trabalhava, relacionados nos fôlios 2 e 3 de AA: a repressão do contexto histórico, a relação conturbada entre homem e mulher, as questões relacionadas ao eu e à duplicidade inconsciente/consciente, assim como a ambientação e a constituição de um cenário que não é meramente palco, mas reflexo do que se desenrola na narrativa. E ainda que nem todas as temáticas sejam diretamente relacionáveis ao texto escrito, um texto tão poderoso quanto misterioso, como é o texto de Modesto Carone, certamente pode continuar falando diante de uma investigação mais profunda. Tudo isso reflete a importância que “O ponto sensível” tem dentro do projeto narrativo do autor: espelho sem fundo como metáfora de processos mentais misteriosos e fascinantes.

Considerações finais

A pesquisa empreendida neste trabalho, realizada entre janeiro e novembro de 2023, buscou, de um lado, compreender os mecanismos que guiaram a escritura do conto “O ponto sensível”, de Modesto Carone, estabelecendo sua centralidade no projeto literário do escritor e, do outro lado, estimular a prática da crítica genética dentro do IEL, a partir de uma maior integração entre o instituto e o CEDAE. Quanto ao primeiro objetivo, é certo dizer que a análise dos prototextos no capítulo 5, se não evidenciou, ao menos delineou o que estudos posteriores podem corroborar. A leitura dos arquivos de Modesto Carone mantidos pelo Centro indica que o autor planejava manualmente apenas as narrativas que carregavam certa complexidade. Os rascunhos de seus textos curtos mostram um impulso de escrita que se descarregava na forma de um texto extremamente preciso e, na maioria das vezes, de curtíssima extensão. “O ponto sensível”, como testemunham seus prototextos, exigiu mais do que um mero jorro escritural, e sim um esboço estrutural que, uma vez preservado, destaca a centralidade de um texto enigmático mas, ao mesmo tempo, representativo de toda uma visão literária.

Quanto à tentativa de encorajar os estudos genéticos no instituto, isso só o tempo dirá. Artigos derivados deste trabalho serão produzidos como forma de dar continuidade aos estudos do acervo de Modesto Carone. Institucionalmente, planejamos medidas mais claras para incentivar os estudos genéticos, como jornadas acadêmicas e um grupo de estudos; no entanto, são medidas que levam tempo. A princípio, ficam esboçados os passos básicos de uma forma de aproximação de um objeto científico: a leitura inicial, da obra publicada, de onde pode derivar o interesse pela gênese literária e pelos meandros da criatividade; a investigação dos antecedentes da formação de um fundo/acervo; a consulta, quase sempre exaustiva, de pastas e mais pastas de arquivo; o processo de fotografar e/ou digitalizar documentos, seguindo protocolos de conservação apropriados, cuidados imprescindíveis no tratamento com um material tão valioso; a decifração e a transcrição dos documentos que vão compor um dossiê genético, assim como a definição de seu recorte; a leitura, também exaustiva, das rasuras, dos movimentos de escritura, assim como a percepção das discontinuidades, a busca imaginativa pelo que não se faz presente; a atenção aos sinais de uma prática de escrita e, especialmente, das condições de sua enunciabilidade (Pino; Zular, 2007).

As condições de enunciabilidade que envolvem o trabalho de Modesto Carone são

determinantes para que possamos entender suas práticas de escrita. Como professor universitário de literatura, sobressai um gigantesco conhecimento acerca das formas e dos gêneros literários. De sua formação como germanista, que o próprio escritor, em entrevista a Brito (2008), vê como uma preparação *inconsciente* para o trabalho de traduzir Kafka, deriva uma percepção muito clara da prática do ficcionista, donde se origina sua escrita misteriosa, dura, aparentemente sem paixão e que dificulta a interpretação, mas que fala, nos planos ocultos da narrativa, para evocar as *Teses sobre o conto* de Piglia (2004), sobre uma realidade na qual o absurdo “é tratado como se fosse natural, corriqueiro” (Garcia, 2009, p. 52). De um contexto histórico de repressão, vigilância, perseguição, resulta uma literatura forte e ambígua, que confunde, que exige um posicionamento diante do texto. De seu trato com as palavras, nasce uma literatura que instiga, que não se abre a uma primeira leitura, que permanece como enigma, mesmo que esteja, recentemente, longe dos holofotes.

Desenvolver uma leitura genética de uma obra é envolver-se em uma teia de referências, impulsos e provocações. É sentir-se, ao mesmo tempo, como um investigador que esmiuça os segredos de alguém e como um amigo que tem o privilégio de ver não só um trabalho em andamento, uma parte de um ateliê criativo, mas também os sinais mais crus de um trabalho (do) inconsciente. Na linha de Willemart (1993, p. 95), a leitura psicanalítica do manuscrito, do prototexto, carrega maior precisão do que a leitura psicanalítica de um texto dito “finalizado”, porque o manuscrito, por estar mais *próximo* da “mão que escreve ou do corpo pelo qual ele passa”, ou seja, mais próximo do inconsciente do escritor, estaria mais carregado de indícios, “falaria” mais, quebraria o silêncio.

Parte da beleza da crítica genética reside nessa busca por aquilo que o manuscrito fala. Uma busca por escutar uma voz que soa como sussurros do inconsciente e carrega muito mais do que as palavras parecem dizer. Privilégio de quem pode parar para ouvi-las; privilégio de um instituto de pesquisa que tem, em sua posse, vozes do inconsciente de tantos autores e autoras; vozes que só aguardam o ímpeto da curiosidade para *dizer*.

Bibliografia

Livros:

- BALINT, Benjamin. **O último processo de Kafka: A disputa por um legado literário**. Tradução Rodrigo Breunig, Porto Alegre, RS: Arquipélago Editorial, 2021.
- BARTHES, Roland. **Inéditos, I: Teoria**. Tradução Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas volume 1). 3ª ed., São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987.
- BIASI, Pierre-Marc de. **A genética dos textos**. Tradução Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2010.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução Marcos Santarrita, 2ª ed., Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2002.
- BRITO, Eduardo Manoel de. **Quando a ficção se confunde com a realidade**: As obras In der strafkolonie/Na colônia penal e Der process/O processo de Kafka como filtros perceptivos da ditadura civil-militar brasileira. São Paulo, SP: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008. Disponível em: <https://spap.fflch.usp.br/node/29>. Acesso em 6 nov. 2023.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: Ensaio de teoria e crítica literária**. 4ª ed., São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.
- CARONE, Modesto. **Por trás dos vidros**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007.
- CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª ed., Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2008.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14**: História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.
- GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética: Ler os manuscritos modernos**. Tradução Cristina de Campos Velho Birck; supervisão de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2007.
- HAY, Louis. **A literatura dos escritores**: questões de crítica genética. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2007.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Gesammelte Werke**: Gebunden in feinem Leinen mit goldener Schmuckprägung. Der Prozess, Das Schloss, Sämtliche Erzählungen. München, Germany: Anaconda Verlag, 2012.
- _____. **Narrativas do espólio** (1914-1924). Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **O veredicto/Na colônia penal**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed., São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.

- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Tradução M. D. Magno, 3ª ed., Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1988.
- PASSOS, Marie-Hélène Paret. **Da criação genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade.** Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2011.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.
- PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética.** São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2007.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise.** Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães, supervisão Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** 2ª ed., São Paulo, SP: EDUC, 2000.
- _____. **Crítica genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** 3ª ed. rev., São Paulo, SP: EDUC, 2008.
- SILVA, Ana Cláudia Suriani da. **Linha reta e linha curva: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos Estudos Literários: Objetos, disciplinas, instrumentos.** São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.
- WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?** São Paulo, SP: EDUSP, 1993.

Artigos, dissertações e teses:

- ALENCAR, Renata; MELO, Tailze. Processo de criação do professor-autor: esboços para a composição de uma paisagem em movimento. **Manuscritica: Revista De Crítica Genética**, (48), p. 22-38, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/201643>. Acesso em 6 nov. 2023.
- ALVES, Túlio César Vieira. Vigília poética: Uma abordagem da estruturação redacional do texto crítico de Henriqueta Lisboa. **Manuscritica: Revista De Crítica Genética**, (31), p. 103-115, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177873>. Acesso em 6 nov. 2023.
- ANJOS, Yuri Cerqueira dos. Os manuscritos de imprensa de Marcel Proust: incursões em um ateliê de escritura jornalística. **Manuscritica: Revista De Crítica Genética**, (29), p. 32-45, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177795>. Acesso em 6 nov. 2023.
- ARÊAS, Vilma. A ideia e a forma: A ficção de Modesto Carone. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 49, v. 3, p. 119-139, 1997. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-49/>. Acesso em 6 nov. 2023.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. **Manuscritica: Revista De Crítica Genética**, (4), tradução Carlos Eduardo Galvão Braga, p. 127-161, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177402>. Acesso em 6 nov. 2023.
- BLANKE, Olaf; MOHR, Christine. Out-of-body experience, heautoscopy, and autoscopic hallucination of neurological origin Implications for neurocognitive mechanisms of corporeal awareness and self-consciousness. **Brain Res Brain Res Rev**, 50 (1), p.

- 184-99, 2005 Dec 1. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16019077/>. Acesso em 9 out. 2023.
- BÜNNING, Silvia; BLANKE, Olaf. The out-of body experience: precipitating factors and neural correlates. **Prog Brain Res**, 150, p. 331-50, 2005. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16186034/>. Acesso em 9 out. 2023.
- CANTARINO, Everardo Borges. Vigilância e loucura: Um estudo dos contos de Modesto Carone. **Miscelânea: Revista De Literatura E Vida Social**, 28, p. 39-60, 2020. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1695>. Acesso em 6 nov. 2023.
- CARDOSO, Marília Rothier; BARBOSA, Aline Leal Fernandes. Arquivos literários – a vanguarda ativando os meios de conservação. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (48), p. 151-164, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/204786>. Acesso em 6 nov. 2023.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. O processo de criação do ensaio “amor e medo” de Mário de Andrade. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (10), p. 99-108, 2012 [2001]. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177494>. Acesso em 6 nov. 2023.
- CORDINGLEY, Anthony; MONTINI, Chiara. Estudos genéticos de tradução: uma disciplina emergente. Tradução Juan Manuel Terenzi. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (39), p. 92-106, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177941>. Acesso em 6 nov. 2023.
- DENING, T R.; BERRIOS, G E. Autosopic phenomena. **Br J Psychiatry**, Dec, 165(6): p. 808-817, 1994. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/7881784/>. Acesso em 9 out. 2023.
- DIONÍSIO, Rita de Cássia Silva. Transtextualidades: Ressonâncias kafkianas em Modesto Carone. **Exagium Revista de Filosofia**, v. 6, n. 6, p. 76-88, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/exagium/article/view/5886>. Acesso em 6 nov. 2023.
-
- _____. **Transversalidade literária: ressonância kafkianas em Por trás dos vidros, de Modesto Carone**. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília — Instituto de Letras, Brasília, DF, 2011. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/8781/3/2011_RitaC%C3%A1ssiaSilvaDion%C3%ADsio.pdf. Acesso em 6 nov. 2023.
- FILHO, Paulo Lara Galvão. **O realismo agudo de Modesto Carone**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, SP, 2004. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP_8eb5348cc8b75fcc1a6ab9fe771efd6f. Acesso em 6 nov. 2023.
- GARCIA, Cristiane de Oliveira Fernandes. **Ao redor do castelo: Uma leitura das narrativas de Modesto Carone**. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28042010-110139/pt-br.php>. Acesso em 6 nov. 2023.
- GROTSTEIN, J S. Autoscopy: the experience of oneself as a double. **Hillside J Clin Psychiatry**, 5 (2), p.259-304, 1983. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/6671645/>. Acesso em 9 out. 2023.
- KIMORI, Ligia Rivello Baranda. Mário de Andrade, leitor dos parnasianos: estudo e formação do crítico. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (30), p. 21-31, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177779>. Acesso em 6 nov. 2023.

- LOPES, Telê Ancona. Leituras e Criação: Fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (15), p. 62-95, 2012 (2007). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177610>. Acesso em 6 nov. 2023.
- PASSOS, Marie-Hélène Paret. Tradução literária e crítica genética: Estudo genético do prototexto da tradução para o português do romance de Gabriel García Márquez *Memória de Minhas Putas Tristes*. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (14), p. 127-131, 2012 (2006). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177593>. Acesso em 6 nov. 2023.
- SADALLA, Ana Maria Falcão de Aragão; LAROCCA, Priscila. Autoscopia: Um procedimento de pesquisa e de formação. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 419-433, set./dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/TxHKj8Wc4dyNCxxzQsFnMzy/>. Acesso em 6 nov. 2023.
- SILVA, Efraim Oscar. **Atos de equilibrista: As narrativas de Modesto Carone entre a contenção e a fruição**. Tese (doutorado em literatura). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” — Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, SP, 2020. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP_9848390c464693b66c408e1a84e581f9/Description. Acesso em 6 nov. 2023.
- SILVA, Pedro Paulo da. A biblioteca de Mário de Andrade: notas marginais vinculadas ao futurismo italiano. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (11), p. 275-277, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177506>. Acesso em 7 nov. 2023.
- SISCAR, Marcos. A dificuldade de origem. **Revista Letras**, Curitiba, n. 56, p. 85-93, jul./dez. 2001. Editora da UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18408>. Acesso em 7 nov. 2023.
- TOKIMATSU, Rosana Fumie; CHRISTINI, Beatriz Protti. O manuscrito do leitor Mário de Andrade. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (7), p. 167-173, 2012 (1998). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177438>. Acesso em 7 nov. 2023.
- VAN HULLE, Dirk. Modern Manuscripts. **Oxford Research Encyclopedia of Literature**, 22 November 2019. Disponível em: <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-995>. Acesso em 21 fev. 2024.

Bibliografia geral:

- ANDRADE, Gisele Nery de. Os Vasos Comunicantes: escritura e psiquismo na poética surrealista. **Anais XII Congresso Internacional da ABRALIC – Centro, Centros; Ética, Estética**, 9 p., 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0901-1.pdf>. Acesso em 6 nov. 2023.
- AULETE. **Dicionário Aulete Digital**. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/>. Acesso em 7 nov. 2023.
- BIASI, Pierre-Marc de. A Crítica Genética. In.: BERGEZ, Daniel [et. al.] **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata; revisão de Maria Ermantina Galvão. 2ª ed., São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006, p. 1-44.

- BONNICI, Thomas. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. *In.*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (org.). **Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. rev. e ampl., Maringá, PR: EDUEM, 2009. p. 131-157.
- CARONE, Modesto. Anotações sobre o conto. *In.*: **Boa companhia: Contos**. (Vários autores). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.
- CEDAE. **Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” (CEDAE)**. 2013-2023. Site do centro. Disponível em: <https://cedae.iel.unicamp.br>. Acesso em 7 nov. 2023.
- HAY, Louis. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética. *In.*: ZULAR, Roberto (org.) **Criação em processo: Ensaio de crítica genética**. Tradução Carlos Eduardo Galvão Braga, Jacira do Nascimento Silva e Wylka Carlos Lima Vidal. São Paulo, SP: Editora Iluminuras, 2002, p. 29-44.
- ITEM. **Institut des textes et manuscrits modernes**. Site do Instituto. [s.d.] Disponível em: <http://www.item.ens.fr/>. Acesso em 7 nov. 2023.
- KRISTEVA, Julia. Semanálise e produção de sentido. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: *Un coup de dés*. *In.*: GREIMAS, A. J. (org.) **Ensaio de semiótica poética**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, SP: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, p. 238-268.
- LISTAGEM. **Fundo Modesto Carone** - Listagem. Descrição arquivística por Cristiano Diniz; listagem por Cleonice Aparecida Moreira. Campinas, SP, 2020. Disponível em: https://cedae.iel.unicamp.br/fundos/MC_Listagem.pdf. Acesso em 7 nov. 2023.
- MORAES, Marcos Antonio de. Ligações perigosas. *In.*: PINO, Claudia Amigo (org.) **Criação em debate**. São Paulo, SP: Humanitas, 2007, p. 65-76.
- PASSOS, Marie-Hélène Paret. Crítica Genética e tradução literária: uma interdisciplinaridade. *In.*: PINO, Claudia Amigo (org.) **Criação em debate**. São Paulo, SP: Humanitas, 2007, p.255-268.
- PINO, Claudia Amigo. O espaço da página: digressão a partir de um romance de Perec. *In.*: PINO, Claudia Amigo (org.) **Criação em debate**. São Paulo, SP: Humanitas, 2007, p.77-88.
- PINTO, Manuel da Costa. Modesto Carone, escritor que mudou o jeito como lemos Kafka, morre aos 82 anos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/modesto-carone-escritor-que-mudou-o-jeito-como-lemos-kafka-morre-aos-82.shtml>. Acesso em 17 out. 2023.
- RODAPÉ: crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo, SP: Nankin Editorial, 2001.
- SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica Genética. *In.*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (org.). **Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. rev. e ampl., Maringá, PR: EDUEM, 2009. p. 287-297.
- WILLEMART, Philippe. Como se constitui a escritura literária? *In.*: ZULAR, Roberto (org.) **Criação em processo: Ensaio de crítica genética**. Tradução Carlos Eduardo Galvão Braga, Jacira do Nascimento Silva e Wylka Carlos Lima Vidal. São Paulo, SP: Editora Iluminuras, 2002, p. 73-93.

APÊNDICE: Dossiê genético montado com *fac-símiles* e transcrições de documentos do “fundo Modesto Carone”, mantido pelo Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”.

Compõem o dossiê os seguintes documentos:

- CT-A (ms. conto “Corte”) - 4 fólhos (2 transcritos)
- CT-B (dt. conto “Corte”) - 5 fólhos (4 transcritos)
- ASC-A (ms. texto “Anotações sobre o conto”) - 6 fólhos (todos transcritos)
- ASC-C (imp. texto “Anotações sobre o conto”) - 3 fólhos (sem transcrição)
- AP-A (ms. tradução “A Prova”, de Franz Kafka) - 2 fólhos (todos transcritos)
- AP-C (imp. tradução “A Prova”, de Franz Kafka) - 2 fólhos (sem transcrição)
- AP-C1 (imp. tradução “A Prova”, de Franz Kafka) - 2 fólhos (sem transcrição)
- AA (ms. Anotações avulsas) - 3 fólhos (todos transcritos)
- OPS-A (ms. conto “O ponto sensível”) - 37 fólhos (sem transcrição)

Prototexto CT-A (4 f6lios)

SEM OLHOS
EM GAZA

POSTO DE ESCUTA	mc
TERMINAL DO SILÊNCIO	O PONTO SENSÍVEL
NOTA DE RODAPE	

mc
O PONTO
SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me ~~olhei~~ ^{olhei} ~~para~~ ^{para} ~~responder~~ ^{responder} a ~~uma~~ ^{uma} carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constranja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível ~~aceitável~~ ^{aceitável}. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha pela janela. Interpretei a cena como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É notório que comportamentos dessa ordem estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso ~~há~~ ^{há} os músculos se articulavam ~~com~~ ^{com} uma ~~atitude~~ ^{postura} tão mimíca que não me ~~importei~~ ^{importei} com o ~~que~~ ^{que} se mexia no fundo da gaveta. ~~Isso~~ ^{Isso} ~~me~~ ^{me} ~~esqueci~~ ^{esqueci} que ao passar a ~~parte~~ ^{o dedo} ~~do~~ ^{do} lápis eu tinha levado uma mordida: o ~~esquilo~~ ^{esquilo}

O título "O ponto sensível" consta nas variantes do conto "Corte". No caso do nº 1, é possível ver também outras três possibilidades de títulos, que foram rasuradas (ver p. 40).

A menção ao livro de Aldous Huxley, *Sem olhos em Gaza*, é um dos mistérios deste rascunho (ver p. 42).

Notemos como se dá o aproveitamento do já escrito neste ponto: o trecho "com uma" se torna "numa" após o escritor rasurar o "com" e emendar o "n" próximo à palavra "uma". A pequena desconexão entre as letras "n" e "u" indicam esse reaproveitamento como um movimento de escritura específico (ver p. 41).

CT-A nº 1

<u>SEM OLHOS</u>	POSTO DE ESCUTA	O PONTO
<u>EM GAZA</u>	TERMINAL DO SILÊNCIO	SENSIVEL
	NOTA DE RODAPÉ	

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me dispunha a ~~me preparar para escrever~~ ^{sentei para responder} responder a ~~escrever~~ responder a esse tipo de obrigação me constranja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável ~~ótimo~~. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha pela janela. Interpretei a cena como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É notório que comportamentos dessa ordem estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso ~~porém~~ ^{postura} os músculos se articulavam com numa ~~autoconsciência~~ ^{postura} tão minuciosa que não me ~~importei~~ ^{importei} importei com o ~~Isso~~ ^{Isso} ~~dei conta do~~ que se mexia no fundo da gaveta. ~~Isso~~ ^{explica que} explica que ~~o dedo~~ ^{o dedo} ~~so esclarece que~~ ao passar a ~~ponta do indicador~~ ^{o dedo} no dorso do lápis eu tenha levado uma mordida: o ~~animal~~ ^{esquilo} animal

VERSO

roía justamente ali. Naturalmente ^{mei sei} ~~me sei~~ recuar
 o mais depressa possível, pois a dor e o espanto ~~me~~
~~me dominavam~~ ^{dominavam} me dominavam. Apesar disso mantive uma dis-
 tância adequada para observar o ^{animal} ~~o animal~~: no
 burro o pesoço ia de um lado para outro
 e as patinhas raspavam metodicamente o fundo
 de madeira. Acredito que meu primeiro impulso
^{foi} ~~foi~~ bater a gavela com estondo para obri-
 ga-lo a se ^{retirar} ~~retirar~~; mas me contive o suficiente
 para não apunteni-lo. Ele afiava os dentes
 no ^{grafite} ~~grafite~~ e ^{fixava} ~~fixava~~ os olhos ^{no} ~~no~~ meu rosto; eu-
 quanto isso ^{os} ~~os~~ pelos ^{estavam} ~~estavam~~ em pé
 se ^{multiplicava} ~~duplicava~~ no ^{tempo} ~~tempo~~ da es-
 criamicha. Procurei por todos os meios decifrar os
 sinais ~~luminosos~~, mas a ansiedade me impedia
 não pude de reconhecer neles qualquer sentido. ~~Comencei~~
 de que a impotência ameaçava ^{* interromper o} ~~interromper o~~ meu dia
^{pechei} ~~pechei~~ a gavela ^{sem hesitação} ~~sem hesitação~~ e saí do ^{monte} ~~monte~~ ^{do} ~~do~~ ^{escritório} ~~escritório~~ ^{para} ~~para~~
^{enrolar} ~~enrolar~~ q ^{dedo} ~~dedo~~ ^{com} ~~com~~ ^{algodão e} ~~algodão e~~ ^{para} ~~para~~ drapo.

As rasuras no trecho final do rascunho indicam uma busca pela concisão. As experimentações neste sentido podem ser conferidas nas outras variantes (ver. p. 44 e p. 110).

CT-A nº 1 (verso)

Este movimento de escritura é bem sutil: o “o” se torna um “a” apenas com o acréscimo de um leve traço à direita. Assim, “enrolar o dedo” é modificado para “enrolar a ponta do indicador” (ver p. 41).

roía justamente ali. Naturalmente ^{precisei} ~~tive~~ ^{que} recuar
 o mais depressa possível, pois a dor e o espanto já
 me ^{contaminavam} ~~dominavam~~. Apesar disso mantive uma dis-
 tância adequada para observar o ^{animal} ~~esquilo~~: no
 escuro o pescoço ia de um lado para outro
 e as patinhas raspavam metodicamente o fundo
 de madeira. Acredito que meu primeiro impulso
^{foi} ~~tenha~~ sido bater a gaveta com estrondo para obri-
 gá-lo a se ^{retirar} ~~render~~; mas me contive o suficiente
 para não afugentá-lo. Ele afiava os dentes
 no ^{grafite} ~~lápiz~~ e ^{fixava} ~~corria~~ os olhos ^{no} ~~pele~~ meu rosto; en-
 quanto ^{os} ~~seus~~ pelos ^{erizados} ~~agitados~~ em pé
 se ^{multiplicava} ~~duplicava~~ no ^{verniz} ~~tampo~~ envernizado da es-
 crivaninha. Procurei por todos os meios decifrar os
 sinais luminosos, mas ~~a~~ ~~ansiedade~~ ~~me~~ ~~impedia~~
 não pude ~~de~~ reconhecer neles qualquer sentido. Já Convencido
 de que a impotência ^{* comprometer o} ~~estragar~~ meu dia
 fechei ^{sem hesitação} ~~com firmeza~~ e saí do escritório ^{pronto} ~~dispos-~~
^{para} ~~to~~ a enrolar ^{ponta do indicador com um algodão e} ~~ca~~ ~~dedo~~ ~~com~~ ~~algodão~~ e esparadrapo.

Transcrição CT-A nº 1 (verso)

Todas as vezes que eu olho para os meus
calcanhares imagino que eles estão sangrando.

Este esboço não foi reaproveitado nas variantes seguintes do processo. Talvez seja alguma ideia para outro texto do autor (ver p. 45).

Já convencido de que a impotência ameaçava o meu dia
empurrei a gaveta e saí do escritório disposto
a enrolar a ponta do indicador com ^{uma fita de} ~~alguma coisa~~
e para depois.

Neste fôlio, e em seu verso, o *scriptor* retrabalha trechos do texto (ver p. 45 e 98).

Todas as vezes que eu olho para os meus
calcanhares imagino que eles estão sangrando.

Já convencido de que a impotência ameaçava o meu dia
empurrei a gaveta e saí do escritório disposto
a enrolar a ponta do indicador um ^{uma tira de} algodão e
esparadrapo.

VERSO

Na luz de fora
Mesmo porque ~~no~~ ~~tempo~~ eles se desfaziam rapidamente no verso.

Alem ^{do que} ~~disso~~ eles se desfaziam ^{rapidamente} ~~facilmente~~
mente
no verso iluminado.

Os versos dos manuscritos como espaço de experimentação aparecem com menos frequência no acervo do autor (ver p. 45).

na luz de fora
Mesmo porque ~~com o tempo~~ eles se desfazi-
am rapidamente no verniz.

do que
Além disso eles se desfaziam rapida-
mente ~~facilmen-~~
te no verniz iluminado.

O PONTO SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constranja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabara de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha pela janela. Interpretei a cena como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É notório que comportamentos dessa natureza estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articularam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no lápis lesi uma mordida,

A caligrafia caprichada e a pouca incidência de rasuras eximiu alguns rascunhos de passarem por um processo de transcrição (ver p. 45).

VERSO

pois o esquilo roía logo ali. Naturalmente reuei o
mais depressa possível: a dor e o espanto me domi-
navam. Apesar disso mantive uma distância adequada
para observar o animal - no escuro o pescoco ia de um
lado para outro e as patinhas raspavam metódica-
mente o fundo da madeira. Acreditto que meu primeiro
impulso foi bater a gaveta ~~de madeira~~ para obrigá-
-lo a se retirar; mas me contive o suficiente para
não afugentá-lo. Ele afiava os dentes de frente no
grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso
os pelos em pé emitiam um halo que se duplicava
no tempo da escrivaniha. Procurei por todos os meios
decifrar os sinais, mas não pude reconhecer neles
qualquer sentido; mesmo porque eles se desfaziam rapi-
damente no arviz iluminado. Consciente de que
a impotência ameaçava o meu dia, empurrei a gavi-
ta em silêncio e saí do escritório disposto a enrolar
a ponta do indicador em uma tira de esparadrapo.

CT-A Fº 3 (verso)

O PONTO SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constranja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha de janela. Interpretei o fato como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É evidente que comportamentos dessa natureza estão automatizados ao ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no dorso do lápis lesi uma mordida, pois o esquilo roía logo ali. Naturalmente reculi o mais depressa possível: a dor e o espanto me

dominavam. Apesar disso mantive a distância adequada para observar o animal — seu telescópio ia de um lado para outro e as patinhas raspavam metódicamente o fundo de madeira. Acreditava que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a se retirar, mas me contive o suficiente para não apavorá-lo. Ele afiava os dentes na grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pêlos do corpo emitiam um halo que se multiplicava no tempo da escrivania. Procurei decifrar os sinais a tempo, mas não consegui reconhecer o menor sentido neles; a demora foi fatal porque o uruz não os registrava. Convinco de que a importância ameaçava o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio e saí do escritório disposto a enrolar a ponte do indicador numa tira de esparadrapo.

O PONTO SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constranja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha ~~para~~^{da} janela. Interpretei a cena como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É notório que comportamentos dessa natureza estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no lápis levei uma mordida, uma vez que o esquilo roía logo ali. Naturalmente recuei o mais depressa possível: a dor e o espanto me dominavam. Apesar disso mantive uma distância adequada para observar o animal ^{no seu} ~~no seu~~ o pescoço ia de um lado para outro ~~na escava~~ e as patinhas raspavam metodicamente o fundo ~~de~~ madeira. Acredito que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a se retirar; mas me contive o suficiente para não afugentá-lo. ~~Ele~~ Ele afiava os dentes da frente no grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pelos em pé emitiam um halo que se duplicava no tampo da escrivaninha. Procurei por todos os meios decifrar os sinais, mas não ^{conseguia} reconhecer ^{nesses} ~~nesses~~ qualquer sentido, ~~o que me levou a pensar que~~ ^{o verniz absorvia cada vez mais rapidamente se desluziam rapidamente no verniz iluminado}. Convencido de que a impotência ^{ameaçava} o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio e saí do escritório disposto a enrolar a ponta do indicador numa tira de esparadrapo.

Esta alteração pontual ("para" substituído por "da") é um dos indícios para determinar que este fólio é a primeira variante para as variantes datiloscritas (ver p. 47).

Outro indício de que esta é a primeira variante datiloscrita: o trecho "A demora foi fatal..." surge aqui e permanece tanto nas variantes seguintes quanto no texto publicado (ver p. 47).

A demora foi fatal porque cada vez mais absorvia o verniz rapidamente.

O PONTO SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me senti para responder a uma carte de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constanja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha ^{da} pela janela. Interpretei a cena como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É notório que comportamentos dessa natureza estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no lápis levei uma mordida, uma vez que o esquilo roía logo ali. Naturalmente recuei o mais depressa possível: a dor e o espanto me dominavam. Apesar disso mantive uma distância adequada para observar o animal ^{no escuro o seu} o pescoço ia de um lado para outro ~~no escuro~~ e as patinhas raspavam metodicamente o fundo da madeira. Acredito que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a se retirar; mas me contive o suficiente para não afugentá-lo. ~~xxxxxxxxx~~ Agora Ele afiava os dentes da frente no grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pelos em pé emitiam um halo que se duplicava no tampo da escrivaninha. Procurei por todos os meios decifrar os sinais, mas ^{consegua} não ~~pude~~ reconhecer ^{neles} neles qualquer sentido, ^{porque além disso} e mesmo porque eles ~~se desfaziam rapidamente no verniz iluminado~~ ^{o verniz os absorvia cada vez mais rápido} ^{afinal} ~~se desfaziam rapidamente no verniz iluminado~~. Convencido de que a impotência ^{ameaçava} ameaçava o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio ^{Já} e saí do escritório disposto a enrolar a ponta do indicador numa tira de esparadrapo.

*A demora foi fatal porque
cada vez mais
o verniz os absorvia muito rápido.*

Transcrição CT-B fº 1

O PONTO SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constanja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha da janela. Interpretei o fato como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É notório que comportamentos dessa natureza estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo ^{do lado do} no lápis levei uma mordida, uma vez que o esquilo roía logo ali. Naturalmente recuei o mais depressa possível: a dor e o espanto me dominavam. Apesar disso mantive uma distância adequada para observar o animal - no escuro o seu pescoço ia de um lado para outro e as patinhas raspavam metodicamente o fundo de madeira. ^{Acreditava} ~~Supunha~~ que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a se retirar; mas me contive o suficiente para não afugentá-lo. Ele afiava os dentes ~~de um lado~~ no grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pêlos em pé emitiam um halo que se duplicava no tampo da escrivaninha. Procurei por todos os meios decifrar os sinais, mas não ^{pude} ~~consegui~~ reconhecer neles qualquer sentido; A demora foi fatal porque o verniz os absorvia cada vez mais rápido. Convencido ~~de que~~ ^{lá} de que a impotência ameaçava o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio e saí do escritório disposto a enrolar a ponta do indicador numa tira de esparadrapo.

O trecho "Interpretei o fato" surge nesta variante, mas também no fº 4 de CT-A, o que indica que o *scriptor* não necessariamente seguia um processo linear de escrita manual e trabalho à máquina: as práticas de escrita parecem se intercalar (ver p. 47).

O PONTO SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constranja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha da janela. Interpretei o fato como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É notório que comportamentos dessa natureza estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no ^{dorso do} lápis levei uma mordida, uma vez que o esquilo roía logo ali. Naturalmente recuei o mais depressa possível: a dor e o espanto me dominavam. Apesar disso mantive uma distância adequada para observar o animal – no escuro o seu pescoço ia de um lado para outro e as patinhas raspavam metodicamente o fundo de madeira. ^{Acredito} ~~Suponho~~ que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a se retirar; mas me contive o suficiente para não afungentá-lo. Ele afiava os dentes ~~da frente no~~ grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pêlos em pé emitiam um halo que se duplicava no tampo da escrivaninha. Procurei por todos os meios ~~decifrar~~ os sinais, mas não ^{pude} ~~consegui~~ reconhecer neles qualquer sentido; A demora foi fatal porque o verniz os absorvia cada vez mais rápido. Convencido ~~afinal~~ ^{já} de que a impotência ameaçava o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio e saí do escritório disposto a enrolar a ponta do indicador numa tira de esparadrapo.

Transcrição CT-B nº 2

O PONTO SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constanja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha da janela. Interpretei o fato como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É notório que comportamentos dessa natureza estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no dorso do lápis levei uma mordida, uma vez que o esquilo roía logo ali. Naturalmente recuei o mais depressa possível: a dor e o espanto me dominavam. Apesar disso mantive ~~uma~~ distância adequada para observar o animal - ~~de lado~~ ^{de um lado} para outro ^{no escuro} e as patinhas raspavam metodicamente o fundo de madeira. Acredito que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a se retirar; mas me contive o suficiente para não afugentá-lo. ^{Mata} Ele afiava os dentes na

grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pêlos ~~do corpo~~ ^{do corpo} emitiam um halo que se duplicava no tampo da escrivaninha.

Procurei por todos os meios decifrar os sinais, mas ~~não conseguia reconhecer~~ ^{absorvia cada vez mais} a demora ^{foi fatal} porque o verniz os ~~absorvia~~ ^{absorvia} cada vez mais rápido. Convencido de que a impotência ~~me~~ ^{ameaçava} o meu ^{dia} empurrei a gaveta em silêncio e saí do escritório disposto a enrolar a ponta do indicador numa tira de esparadrapo.

Procurei por todos os meios decifrar os sinais, mas não reconhecia ~~nenhum~~ ^{nenhum} deles; a demora foi fatal porque o verniz os absorvia cada vez mais rápido.

Algumas rasuras feitas pelo *scriptor* levavam apenas à reescrita do mesmo trecho: indícios de que o espaço do manuscrito traz o diálogo entre diversos tempos do processo (ver p. 46).

O PONTO SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constranja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha da janela. Interpretei o fato como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É notório que comportamentos dessa natureza estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no dorso do lápis levei uma mordida, uma vez que o esquilo roía logo ali. Naturalmente recuei o mais depressa possível: a dor e o espanto me dominavam. Apesar disso mantive uma distância adequada para observar o animal – no escuro ^o seu pescoço ^{se movia ig} de um lado para outro ^{no escuro} e as patinhas raspavam metodicamente o fundo de madeira. Acredito que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a se retirar; mas me contive o suficiente para não afugentá-lo. ^{Agora} Ele afiava os dentes na grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pêlos ^{do corpo} ^{em pé} emitiam um halo que se duplicava no tampo da escrivaninha.

Procurei por todos os meios decifrar os sinais, mas ^{conseguiu} não pude reconhecer neles ^{o menor a tempo} qualquer sentido; a demora ^{o menor} foi fatal porque o verniz os ^{absorvia cada vez mais} absorvia cada vez mais rápido. Convencido de que a importância já ameaçava o meu ^{humor} dia, empurrei a gaveta em silêncio e saí do escritório disposto a enrolar a ponta do indicador numa tira de esparadrapo.

Procurei por todos os meios decifrar os sinais, mas não reconhecia ^{o sem o menor} a tempo neles nenhum sentido neles; ^A demora foi fatal porque o verniz os absorvia cada vez mais rápido.

Transcrição CT-B fº 3

O PONTO SENSIVEL

Surpreendi o esquilo na escrivadinha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constanja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha da janela. Interpretei o fato como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. ~~Esses são~~ ^{E' evidente que} comportamentos dessa natureza estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no dorso do lápis levei uma mordida, ~~o~~ ^{pois} o esquilo roía logo ali. Naturalmente recuei o mais depressa possível: a dor e o espanto me dominavam. Apesar disso mantive a distância adequada para observar o animal - seu pescoço ia de um lado para outro ^{me sacudia} e as patinhas raspavam metodicamente o fundo de madeira. Acredito que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a ~~se retirar~~ ^{se retirar}, mas me contive o suficiente para não ~~atragalá-lo~~ ^{apurrá-lo}. Ele afiava os dentes na grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pêlos do corpo emitiam um halo que se ~~duplicava~~ ^{duplicava} no tampo da escrivadinha.

~~Procurei por todos os lados decifrar os sinais, mas não pude reconhecer neles o menor sentido; a demora foi fatal porque a impotência ameaçava o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio e sai do escritório disposto a enrolar a porta do indício numa tira de esparadrape.~~

o meu dia

Procurei decifrar os sinais ^{o tempo}, mas não pude reconhecer neles o menor sentido; a demora foi fatal porque o ^{o tempo} não os segurava. Convinco de que a impotência ^{me} ameaçava o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio e sai do escritório disposto a enrolar a ^{porta do indício} numa tira de esparadrape.

O PONTO SENSÍVEL

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me constanja, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha da janela. Interpretei o fato como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. ^{Sei} ~~É sabido~~ ^{É evidente que} que comportamentos dessa natureza estão automatizados a ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no dorso do lápis levei uma mordida, *pois* o esquilo roía logo ali. Naturalmente recuei o mais depressa possível: a dor e o espanto me dominavam. Apesar disso mantive a distância adequada para observar o animal – ~~seu~~ ^{no escuro} ~~pescoço~~ ia de um lado para outro ^{ve} as patinhas raspavam metodicamente o fundo de madeira. Acredito que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a ^{desaparecer sumir se retirar} ~~se retirar~~, mas me contive o suficiente para não ^{apavorá-lo} ~~afugentá-lo~~. Ele afiava os dentes na grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pêlos do corpo emitiam um halo que se ^{espalhava duplicava} ~~duplicava~~ no tampo da escrivaninha.

~~Procurei por todos os meios decifrar os sinais, mas não consegui reconhecer neles o menor sentido; a demora foi fatal porque o verniz os absorvia cada vez mais rápido. Convencido de que a impotência já ameaçava o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio e saí do escritório disposto a enrolar a ponta do indicador numa tira de esparadrapo.~~

os ~~já os absorvia~~ ^{já} ~~os absorvia~~ ^{rapidamente} ~~o meu dia~~ ^{vertiginosamente} ~~o meu dia~~ ^{o meu dia} ~~o meu dia~~ ^{o meu dia}

~~Procurei decifrar os sinais a tempo, mas não pude reconhecer neles o menor sentido; a demora foi fatal porque o verniz não os segurava. Convencido de que a impotência já ameaçava o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio e saí do escritório disposto a enrolar a ponta do indicador numa tira de esparadrapo.~~

CORTE

~~O PONTO SENSÍVEL~~

Surpreendi o esquilo na escrivaninha quando me sentei para responder a uma carta de pêsames. Embora esse tipo de obrigação me incomode, naquele momento meu limiar de resistência tinha chegado a um nível aceitável. Foi estimulado por ele que resolvi dedicar uma parte da manhã à expressão dos meus sentimentos. Eu acabava de tomar café e reparava que a fumaça do cigarro tingia de azul o sol que vinha da janela. Interpretei o fato como uma motivação ao trabalho e abri a gaveta para pegar o lápis e uma folha de papel. É evidente que comportamentos dessa natureza estão automatizados ao ponto de ninguém perceber que os realiza. No meu caso os músculos se articulavam de um modo tão minucioso que não me importei com o que se mexia no fundo da gaveta. Ao passar o dedo no dorso do lápis levei uma mordida: o esquilo roía logo ali. Naturalmente recuei o mais depressa possível, pois a dor e o espanto me dominavam. Apesar disso mantive a distância adequada para observar o animal - seu pescoço ia de um lado para outro e as patinhas raspavam metodicamente o fundo de madeira. Acredito que meu primeiro impulso foi bater a gaveta para obrigá-lo a se retirar, mas me contive o suficiente para não apavorá-lo. Ele afiava os dentes na grafite e fixava os olhos no meu rosto; enquanto isso os pêlos do corpo emitiam um halo que se multiplicava no tampo da escrivaninha. Procurei decifrar os sinais a tempo, mas não consegui reconhecer o menor sentido neles; a demora foi fatal porque o verniz não os segurava. Convencido de que a impotência ameaçava o meu dia, empurrei a gaveta em silêncio e saí do escritório disposto a tapar a ferida com uma tira de esparadrapo.

Apenas no fº 5 das variantes dactiloscritas o conto ganha um título novo, "O corte", e em seguida, com a rasura do "O", seu título final, "Corte" (ver p. 40).

nc 1

ANOTAÇÕES SOBRE O CONTO

O conto 6 considerado comumente como o l6m6o menor do romance e da novela. Apesar disso 6 ^{tanto} ~~seu~~ prov6vel que seja o mais lido de todos os g6neros narrativos modernos. Neste caso a teoria do trav6lho n6o 6 t6o indistinctiva como 6 primeira vista parece, pois ningu6m est6 disposto a confundir import6ncia com volume - sem dizer que um conto longo pode ser tomado como uma novela, de mesma ^{na l6xa} ~~forma~~ que uma novela curta 6s vezes passa por conto e outra mais comprida por um romance breve. Talvez seja ^{na sua origem} ~~por isso que~~, na divis6o dos g6neros - que a modernidade tende a abolir ~~de vez~~ - alguns te6ricos insistam em que a palavra conto ^{seja} reservada a qualquer tipo de fic6o narrativa em prosa menor que um romance, ^{na 6rea narrativa} ~~o que faz~~ independente vel para ~~estes~~ ^{os} cr6ticos alem6es ^{que} desenvol- veram uma teoria consistente sobre a novela, ^{de modo que} denominada n6o apenas como um item de interm6di6rio entre o ro- mance e o conto, mas tamb6m - e principalmente - como uma hist6ria de verdade novo (da "novela") e estrutura dram6tica, na qual um acontecimento inter- romance ^{ocorre} insuperado insuperado insuperado (Wendepunkt) ponto de virada encaminha

Este rascunho se destaca pela grande quantidade de rasuras, como 6 poss6vel notar neste e nos f6lios seguintes. Com o que parece ser um processo mais ca6tico, este documento testemunha uma fase inicial do trabalho do scriptor, registrando as experimenta66es e as cita66es que, mesmo depois de removidas, permanecem na mem6ria da escritura (ver p. 53).

O conto é considerado comumente como o irmão menor do romance e da novela. Apesar disso é ^{muito} bem provável que seja o mais lidos de todos os gêneros narrativos modernos. Neste caso a teoria do tamanho não é tão indiscutível como à primeira vista parece, pois ninguém está disposto a confundir importância com volume - sem dizer que ^{maneira} um conto longo pode ser tomado como uma novela, da mesma ^{forma} que uma novela curta às vezes passa por conto e outra mais comprida por um romance breve. Talvez seja ^{este por esse motivo} ~~por isso~~ ^{aliás} ~~que~~ ^{o motivo por} que, na distribuição divisão dos gêneros - que a modernidade tende a abolir de vez - alguns teóricos insistam ^{então então} em que a palavra conto ^{fique} seja reservada a qualquer tipo de ficção ^{narrativa} em prosa menor que um romance, ^{Até certo ponto} ~~que~~ ^{aliás é perfeitamente} ~~os~~ ^{inaceitáveis} ~~Foram estes~~ ^{Estes} ~~que~~ ^{Eles a descrevem} desenvolveram uma teoria consistente sobre ^{tamanho} a novela, ~~descrevendo-a~~ não apenas como um item de ^{tamanho} ~~intermediário~~ ^{dimensão} entre o romance e o conto, mas também - e principalmente - como uma história de recorte novo (daí "novela") e de estrutura dramática, na qual um acontecimento ^{inesperado} ~~intencionalmente~~ ^{inesperado} ~~inesperado~~ ^{inútil} ~~inútil~~ ^{(Wendepunkt} ~~o~~ ^{ponto de virada)} ~~encaminha~~ ^{orienta}

Algumas rasuras são indecifráveis neste documento. Por essa razão, optou-se por registrar, na transcrição, a impossibilidade de sua decifração momentânea com o uso de pontos de interrogação no lugar das palavras em questão (ver p. 33).

contida nos livros

(*) Foram apontadas neste artigo ideias e sugestões de Ian Reid
(The Short Story), Charles E. May, org. (Short Story Theoria), Norman Fried-
man (Form and Meaning in Fiction), Julio Cortázar (Valis de Cronó-
pico), Georg Lukács (Die Theorie der Roman) e Benno von Wiese
(Die Novelle ~~2~~; Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka).

VERSO

*Foram aproveitadas neste artigo idéias e sugestões ^{contidas nos livros} de Ian Reid (The Short Story), Charles E. May, org. (Short Story Theories), Norman Friedman (Form and Meaning in Fiction), Julio Cortázar (Valise de Cronópio), Georg Lukács (Die Theorie des Romans) e Benno von Wiese (Die Novelle † ; Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka).

trama
 a coisa narrada para o desenlace com a necessidade
 interna de uma peça no palco de teatro, o que encerra a trajetória narrativa
 Seja como for até o fim do caminho do começo para o fim do conto
 Voltando ao conto, e o senso comum indica que
 ele deve ter uma certa brevidade, embora o ato de
 confiná-lo dentro de dimensões muito específicas seja
 já
 inútil do ponto de vista literário, uma vez que nenhum
 nenhum suporta por escalas
 gênero possa ser definido pela aritmética em termos
 quantitativos aritméticas. Cada um deles muda de aspec-
 sem parar, sendo uma cautela cautela rasoável
 to continuamente além do que se deve é essencial
 crédito histórico
 dar o devido peso ao fato de muitos escritores pertence-
 rem a uma afirmarem sua pertinência a uma
 determinada tradição. Um grande contista como
 por exemplo,
 Maupassant, escrevia contos com começo, meio e
 fim, à maneira aristotélica, ao passo que outro -
 um Tchekov - mundial
 que já existiram na história da literatura
 dos maiores que já existiram, Tchekov - monstro sagrado do -
 afirmava sustentava dizia gênero -
 dizia que ^{ou} quando alguém terminava de escrever
 A partir disto
 uma história curta, deveria ^{ria} suprimir o começo e
 Por isso, A impressão que se tem, é a de lendo sua produção
 o fim; Sabe-se que os ^{seus} as obras-primas, do conto
 é de que ela esta só tem um em prosa breve
 tchekoviano são só miolo, "como uma tartaruga", se
 romancista para dar voz a
 gundo a boa metáfora de um escritor inglês. segundo
 um símile para seguir
 uma metáfora que fez carreira. acompanhar

Transcrição ASC-A nº 2

Evidentemente há obras semelhantes em alguns aspectos e diferentes em outros, o que, na realidade, permite a conclusão de que não existe algo como formas pré-existentes. Nada impede, ~~no entanto~~, que certas generalizações sirvam de balizas para os gêneros ~~de que tratam estas anotações~~ (sem levar em suas ~~suas~~ fusões ou superações). Assim é que um romance, dada sua extensão, que ~~parece ilimitada~~ ("Guerra e Paz", "Grande Sertão: Veredas" ~~O Homem sem Qualidade~~), pode ser adequadamente descrito como a representação extensiva de toda uma existência, na qual a velocidade de cruzeiro e o "amoroso demorar-se nos detalhes" fazem parte do empenho artístico ~~da~~ construção. Uma novela, por sua vez, afina o foco e o alcance ~~em função~~ do seu caráter dramático e ~~assume a~~ ^{assume se} ~~postura~~ ^{postura} decisiva de uma representação intensiva de um período / da existência ("A Morte de Ivan Ilith", "Tonio Kroeger", "Casa Velha") capaz de tornar transparente ~~tudo o~~ resto. Nessa / ordem de raciocínio, o conto ~~pode ser concebido~~ como representação intensiva de um instante agudo da existência, ~~na qual~~ o herói passa de um patamar de consciência para outro, superior, mesmo que não se dê conta disso no espaço

exíguo do que ^é ~~narrado~~ ^{apresentado} ~~foi~~ ^{narrado}. ^{Aqui os} ~~exemplos~~ ^{relatados} ^{(“epifania” ou revelação 4}

^{ou revelação:?????)} ^{para} ^{segundo} ^{James Joyce)}

plos são tão numerosos que cabe lembrar a observação de Turgên^uiev^v, ^{no sentido} de que todos nós descendemos do “O Capote”, de Gógol.

^{Esse tipo de alta elevado,} ~~Esse tipo de~~ ^{alta} ~~concentração/~~ num momento de crise, ^{aproxima decisivamente}

~~obviamente~~ ^{?????????} o conto com ^d a poesia, uma vez ^{significado do} que sua linguagem e o ~~sentido~~ ^{daquilo} que ela veicula depende de valores como tensão interna, ritmo, res-

^{Nesse sentido} ^{ou seja: Nesse sentido} ^{Basta dizer que} ^{??????????} ~~piração e timbre das palavras.~~ / ~~Qualquer falha~~ ^{na corrente} ^{fluxo} ^{fr} ^{fraqueza} ^{falha} ~~ou até~~

^{o fio no} ^{fluxo} ^{breve} ~~afrouxamento do teor verbal de uma narrativa curta~~

^{fatal} ^{uma vez} ^{já que ela o conto} ^{visto que} ^{uma} ~~podem ser fatal, porque ela não tem o mesmo tipo de~~

^{ser} ^{desastrosos} ^{do conto é} ^{a sua} ~~organização da prosa cerrada que alheia à prosa instru-~~

~~mental.~~

^{Tudo isso} ~~Isso~~ remete a Edgar Allan Poe, o primeiro a teorizar ^{o gênero} ^{enquanto} ^{ela propõe} ^{este} ^{ela} sobre o conto e a remeter o vigor que ~~ele~~ ^{exige} como ^{peça} ^{literária.} ~~Do mesmo~~ De modo análogo ao que ^{que - -}

^{na qual} ^{que parece} ^{ele acerta mais vezes} Henry James fez em relação à novela, ~~que~~ ^{compa-}

^{rava} ^a ^{um} ^{soneto} ^e ^a ^{um} ^{diamante} ^{que} ^{ele} ^{chegou} ^{em grande parte por causa de} ^{que} ^{levando em conta o} ^{????} ^{este} ^{suas} ^{tendências} ^{teatrais,} ^a ^{comparar} ^{ao} ^{soneto} ^{que} ^{as} ^{vezes} ^{ele} ^{parece} ^{preferir} ^{as}

^{teatralidade e exigência} ^{matéria e formas condensada} ~~romance, em nome de sua exigência de forma e conteúdo,~~ ^{conhecidos} ^{clássicas}

^a ^{lição} ^{de} ^{Poe} ^{vai} ^{ser} ^{no} ^{sentido} ^{as} ^{formulações} ^{de} ^{Poe} ^{vão} ^{no} ^{sentido} ^{de} ^{que} ^o ^{conto} ^{não} ^{depende} ^{do} ^{seu}

tamanho, mas do ^{sim de} fato de que produz^{ir} um efeito único sobreⁿ a mente do leitor, e ~~pode ser lido de uma assentada,~~ o que é conseguido pelo artista ^{através da} pela invenção de incidentes ^{eficazmente eficazmente agilmente combinados com eficácia} que ele ~~combina~~ para alcançar um alvo preestabelecido. Sendo assim ^{já} a primeira ^{frase} sentença da obra já ^{já} deve tender para o efeito ^{visado} desejado ^{para que} para o todo não ^{naufraque} fracasse — o que ^{praticamente} ^{assumir} ^{a assumir} ^{admitir} equivale^{por} a ~~dizer~~ que o contista escreve ~~por assim dizer,~~ do fim para o começo. Nesse sentido ele trata ^{em} em geral ^{em geral} de um único personagem ^e de um único acontecimento, além e de uma série de emoções evocadas por uma situação única ^{onde de onde} — ~~Disso resulta~~ ^{o resultado, obviamente,} ^{Daí resulta, obviamente,} a "unidade de impressão" ^{mente} que o autor norte-americano poeta e prosador ^{vê como} o autor considera como a ^{principal} principal propriedade ^{inerente à} da prosa narrativa ^{breve. que} curta — ^{portanto neste caso} ^{assim} ^{dessa maneira} ^{Talvez isso explique porque ela} qual pode ^{ser} lida de uma ^{só} assentada, como um poema.

Vale ^{no entanto} ainda dar um passo além ^{naquilo} no que foi dito e lembrar que No mundo contemporâneo, de alto a baixo administrado, a turvação ou a perda da noção ^{dê} totalidade ^é ^{malaise} é sua ^{abrange} decorrência mais ^{abrange} flagrante notória ^{abrange} flagrante, gerando visões fragmentárias ou parceladas da realidade. Nesse contexto que já fazem compõem o momento social da realidade percebida. No que diz respeito ao conto, é este o momento social da sua estética, pois ele ^{tende a} ^{provocar} ^{um} é capaz de produzir "o brilho ^{dos} dos vagalumes ^{de} de

na dentro da escuridão". Em outras palavras, quando
 e longe do apelo comercial bem sucedida ele se con esta ^{gênero} forma inadequadamen-
 considerada te descrita como "menor", sobretudo em relação ao
 atua como funciona como romance, funciona como mimese e contradição do
 existente, de um mísero com ^{me parece aparentemente} que parece condena-
 do à alienação. Pois não há nada que um conto
 não possa tematizar no espaço no espaço e suas ^{através}
 tramas que lhe é próprio, ^{da} sem falar que, na
 arte da implicação, ^{derivada} que o ^{semelhante de uma ordem de asso-} especializa, ele afirma
 sua relevância na arte moderna a ^{ciacões e correlações internas mais fechadas} ao se referir
 alguma coisa a algo mais completo ^{que as de um romance,} que ^{que existe as quando se referir} está fora dele mesmo
 que ^{existe, existe permanece} existe que ele mesmo.
 ?? narrativa longa
 Talvez seja
 Certamente é este o apelo crucial de sua inspi
 modernidade e ^{??????????} como forma
 Sem dogmatismo, E aqui é possível
 É bem possível ^{que} o aspecto crucial da sua
 modernidade como reside nisso exatamente nisso.

Prototexto ASC-C (3 fólhos)

FROM : CIA LETRAS

PHONE NO. : 551138460814

MC
FEB. 10 2003 15:36 P1

ANOTAÇÕES SOBRE O CONTO¹

Modesto Carone

O conto é considerado comumente como o irmão menor do romance e da novela. Apesar disso, é provável que seja o mais lido de todos os gêneros narrativos modernos. Neste caso a teoria do tamanho não é tão indiscutível como à primeira vista parece, pois ninguém está disposto a confundir importância com volume — sem dizer que um conto longo pode ser tomado por uma novela, da mesma maneira que uma novela curta às vezes passa por conto e outra mais extensa por um romance breve. Talvez seja esse o motivo por que, na divisão dos gêneros alguns teóricos insistam que a palavra *conto* fique reservada a qualquer tipo de ficção em prosa menor que um romance, que se torna então dominante e passa a ditar as regras. Trata-se de algo pouco aceitável para os críticos alemães que desenvolveram uma teoria consistente da novela. Eles a descrevem não apenas como um item de tamanho intermediário, mas também — e principalmente — como uma história de recorte *novo* (daí “novela”) e estrutura dramática na qual um incidente inesperado (ponto de virada) força a trama rumo ao desenlace com a necessidade interna de uma peça teatral, o que certamente abrevia o relato.

Seja como for, o senso comum indica que o conto deve ter uma certa brevidade, embora o ato de confiná-lo dentro de dimensões específicas seja inútil do ponto de vista literário, já que gênero nenhum suporta ser definido em escalas aritméticas. Cada um deles muda de aspecto sem parar, sendo uma cautela razoável dar crédito ao fato histórico de que a maioria dos escritores, senão todos, afirma sua pertinência a uma tradição determinada. Um grande contista como Maupassant, por exemplo, escrevia contos com começo, meio e fim, à maneira aristotélica, ao passo que um Tchekhov — monstro sagrado do gênero — dizia que, assim que alguém terminou de escrever uma história curta, deve suprimir o começo e o fim. A impressão que se tem, lendo suas

¹ Foram aproveitadas neste trabalho idéias e sugestões contidas nos livros de Ian Reid (*The Short Story*), Charles E. May, org. (*Short Stories Theories*), Norman Friedman (*Form and Meaning in Fiction*), Julio Cortázar (*Valses de Cronopios*), Georg Lukács (*Theorie des Romans*) e Benno von Wiese (*Die Novelle: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*).

obras-primas em prosa breve, e a de que elas só têm miolo, "como uma tartaruga", para citar uma comparação que fez carreira.

Entretanto há obras semelhantes em alguns aspectos e diferentes em outros, o que, na realidade, permite a conclusão de que não existe algo como formas pré-existentes. Nada impede, porém, que certas generalizações sirvam de baliza para os gêneros, descartadas suas fusões e superações. Assim é que um romance, dada sua amplitude (*Tom Jones*, de Fielding, *Guerra e paz*, de Tolstói, *O homem sem qualidades*, de Musil), pode ser concebido como a representação extensiva de toda uma existência, na qual a velocidade de cruzeiro e o "amoroso demorar-se nos detalhes" fazem parte do empenho artístico.

Uma novela, por sua vez, afina o foco e o alcance da coisa narrada em função do seu caráter dramático e assume a postura de representação intensiva de um período da existência (*A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, *Tonio Kroeger*, de Thomas Mann e... *Casa velha*, de Machado de Assis). Nessa mesma ordem de raciocínio, o conto é apreendido como representação intensiva de um instante da existência no qual o herói passa de um patamar ~~de~~ ^{de consciência para outro, superior -- mesmo que não se dê} ~~de~~ ^{do que é narrado} ~~relato~~. Aqui os exemplos são tantos que cabe invocar a afirmação de Turgueniev no sentido de que todos os ~~escritores descendem de~~ ^{contos, modernos saíram de lábio} "O do ~~Capote~~" de Gogol.

Esse tipo de concentração elevada num momento de crise aproxima decisivamente o conto da poesia, uma vez que sua linguagem e o que ela veicula dependem de valores como tensão interna, ritmo, respiração e timbre das palavras. Ou seja, qualquer falha ou perda de intensidade no plano da escrita pode ser fatal, visto que o tecido verbal de um conto é denso como o de um poema.

Tudo isso remete a Edgar Allan Poe, o primeiro a teorizar sobre esse modo de composição e a ressaltar o rigor que ele tem como peça literária. De modo análogo ao que Henry James fez em relação à novela, as formulações clássicas de Poe vão no sentido de que a qualificação do conto não depende apenas da envergadura, mas do fato de produzir um efeito único na mente do leitor, o que é alcançado pelo artista através da invenção de incidentes eficazmente combinados para atingir o alvo pré-estabelecido. Sendo assim, já a primeira frase da obra deve tender para o efeito visado, afim de que o todo não naufrague -- o que equivale a admitir que o contista escreve do fim para o começo. Nesse sentido, ele trata, em geral, de um personagem único e de um único acontecimento, além de uma série de emoções evocadas por uma situação única. Daí

Esta alteração pontual a lápis no documento impresso é muito relevante: o autor emprega a metáfora que deixa o texto mais interessante, criando um efeito poético no texto não-ficcional (ver p. 53).

resulta a unidade de impressão na mente do leitor — que o autor vê como propriedade inerente à prosa narrativa breve. Sem dúvida isso explica por que ela pode ser lida de uma só assentada

Vale, no entanto, dar um passo além no que foi dito até agora e lembrar que o mundo contemporâneo, de alto a baixo administrado, gera visões obscuras ou fragmentárias da realidade percebida. No que diz respeito ao conto, este é o momento social que integra a sua estética, pois a vocação que tem é a de ser “um brilho de vagalumes dentro da escuridão”. Noutras palavras, quando bem-sucedida e longe do apelo comercial, essa forma inadequadamente considerada “menor”, sobretudo em relação ao romance, funciona como uma espécie de antídoto da alienação. Pois não há nada que um bom conto não possa tematizar no espaço que lhe é próprio — sem mencionar que, através da arte da implicação, que se opõe a uma explicação linear, ele afirma sua relevância como forma de conhecimento ao se referir a alguma coisa mais completa do que ele mesmo. E aqui é possível pensar, sem dogmatismo, que o aspecto essencial de sua modernidade resida exatamente nisso.

HC 1

A Prova ~~Frédéric~~ ~~Kafka~~ ~~de~~ ~~Prague~~

Sou um criado, mas não existe trabalho para mim. Sou medroso e não vou me frente, na verdade não vou me frente ^{nem} ~~mesmo~~ nenhuma clinica de ^{os} ~~curativos~~, mas essa é apenas uma das causas da minha desocupação, é possível também que ^{ela} não tenha absolutamente nada a ver com o fato de estar desocupado, seja como for o essencial é que não sou chamado para o serviço, outros foram chamados e não ^{fizeram} ~~sempre~~ ~~disponíveis~~ mais ~~pedidos~~ ~~do~~ que eu, talvez nem mesmo tenham tido o desejo de ser chamados, ao passo que eu ao menos o tenho, às vezes, com muita força.

Fico por isso deitado no catre no quarto de criadação, olho para as tábuas do teto, adormeço, acordo e volto a adormecer. Às vezes ^{eu} ~~vão~~ até a estalagem ~~para~~ ~~beber~~ ~~uma~~ ~~cerveja~~, onde é servida uma cerveja azeda, muitas vezes ~~eu~~ ~~joguei~~ fora meu copo por repugnância, mas depois bebo de novo. Costo de ficar sentado lá ^{pequena} ~~próximo~~ ~~da~~ janela fechada, sem ~~ver~~ ~~ninguém~~ ~~por~~ ~~dentro~~, ^{posso} ~~ver~~ ~~alguém~~ ~~para~~ as janelas da nossa casa, em frente. Não se vê muita coisa lá, para a rua ^{apenas} ~~apenas~~ ~~no~~ ~~vão~~, segundo creio, apenas as janelas dos corredores e além do mais ^{e além do mais não para} ~~de~~ ~~quais~~ ~~corredores~~ ~~que~~ ^{também inclusive} ~~levar~~ aos apartamentos dos senhores. É possível ^{que me} ~~que~~ ~~em~~ ~~o~~ ~~lugar~~, ~~mas~~ ~~alguém~~ ~~afirmou~~, certa vez, sem ~~ter~~ ~~nenhuma~~ ~~razão~~ ~~para~~ ~~isso~~, e a imprensa geral deu fado de ~~isso~~ ~~o~~ ~~confirma~~. Só raramente as janelas são abertas e quando

Tanto aqui quanto nas versões impressas, o nome de Kafka é rasurado ou suprimido da tradução: indício de que o tradutor assume definitivamente a autoria do texto traduzido? (ver p. 61).

O uso da caneta neste documento parece indicar que sua redação é posterior a uma versão feita a lápis, mas que não foi localizada no acervo do autor (ver p. 55).

A Prova Franz Kafka
Tradução de Modesto Carone

Sou um criado, mas não existe trabalho para mim. Sou medroso e não vou em frente, na verdade não vou em frente ^{nem} ~~tem~~ mesmo alinhado com ^{os} outros, mas essa é apenas uma das causas da minha desocupação, é possível também ^{ela} ~~que~~ não tenha absolutamente nada a ver com o fato de estar desocupado, seja como for o essencial é que não sou chamado para o serviço, outros foram chamados e não se ^{fizeram} ~~se~~ ^{pedidos} ~~candidataram~~ mais ~~a~~ ~~isso~~ do que eu, talvez nem mesmo tenham tido o desejo de ser chamados, ao passo que eu ao menos o tenho, às vezes, com muita força.

Fico por isso deitado no catre no quarto da criadagem, olho para as tábuas do teto, adormeço, acordo e volto a adormecer. Às vezes ^{atravesso} ~~vou~~ até a estalagem ~~da outra~~ ~~????~~, onde é servida uma cerveja azeda, muitas vezes ^{já} ~~já~~ joguei fora meu copo por repugnância, mas depois bebo de novo. Gosto de ficar sentado lá porque ^{pequena} atrás da ^{ninguém} ~~da~~ janela fechada, ^{posso} sem ~~poder~~ ser descoberto por ~~alguém~~, ~~sou capaz de~~ olhar para as janelas da nossa casa, em frente. Não se vê muita coisa lá, para a rua ^{apenas} ~~apenas~~ só dão, segundo creio, apenas as janelas dos corredores e ^{e além do mais} ~~além do mais~~ não ^{os corredores} ~~daqueles~~ ~~corredores~~ ^{que} ~~que~~ levam aos apartamentos dos senhores. É possível ^{também inclusive} ~~que~~ me engane, ^o ~~mas~~ ^{que eu o} ~~alguém~~ afirmou ^o ~~uma~~ vez, ~~sem ter sido~~ ~~perguntado~~, e a impressão geral dessa fachada da ~~frente~~ ^{casa} o confirma. Só raramente as janelas são abertas e quando

isso acontece é um criado que faz, inclinando-se, então, ²
sem dúvida, sobre o parapeito, ^{a fim de} ^{um pouco} ~~para~~ ^{para baixo} olhar/embaixo um pouqui-
nho. São portanto corredores onde ele não pode ser surpreendi-
do. Aliás, não conheço esses criados, ~~que~~ os que estão constante-
mente ocupados lá em cima dormem em outro lugar, não no
meu dormitório.

Uma ¹
² Certa ocasião, quando entrava na estalagem, já estava sentado
um freguês ³ no meu posto de observação. Não ousei olhar ^{exatamente} ~~diretamen-~~
^{já} te para lá e logo na porta quis fazer a volta e ir embora. Mas ele
me chamou ~~????~~ até ~~????~~ ^{me aproximase} para que eu fosse até lá e ficou eviden-
te que ~~também~~ ~~era~~ um criado que eu já tinha visto em al-
gum outro lugar, ~~mas~~ ^{aquele momento} ^{falado} sem ter até ~~então~~ conversado com ele.

- Por que você quer ir embora ?? correndo? Sente-se aqui
e beba! Eu pago. ^(parágrafo) Por isso então me sentei. Ele me pergun-
tou algumas coisas, mas não soube responder, na verdade nem
entendi as perguntas. ~~Em vista disso~~ ^{falei} ~~Por esse motivo eu disse:~~
Diante disso

- Talvez ~~você~~ agora se arrependa por ter-me convidado,
^{por isso sendo assim} então vou embora - e quis me levantar.

Ele porém estendeu a mão por cima da mesa e me
pressionou para baixo.

- Fique - disse ele. - Era apenas ^{um teste} ~~um teste~~. Quem
não responde às perguntas passou na prova.

De: "Novelas do Espólio". Título original: "Die Prüfung".

A prova

Sou um criado, mas não existe trabalho para mim. Sou medroso e não vou em frente, na verdade não vou em frente nem mesmo alinhado com outros, mas essa é apenas a causa da minha desocupação, é possível também que não tenha absolutamente nada a ver com o fato de estar desocupado, seja como for o principal é que não sou convocado para o serviço, outros o foram e não se candidataram mais do que eu para isso, talvez nem mesmo tenham tido o desejo de ser convocados, ao passo que eu ao menos o tenho, às vezes com muita força.

Fico por isso deitado no catre no quarto da criadagem, olho para as tábuas do teto, adormeço, acordo e volto a adormecer. Às vezes cruzo o caminho até a estalagem, onde é servida uma cerveja azeda, já muitas vezes joguei fora um copo por repugnância, mas depois bebo de novo. Gosto de ficar sentado lá porque atrás da pequena janela fechada, sem poder ser descoberto por alguém, posso olhar para as janelas da nossa casa em frente. Não se vê muita coisa lá, segundo creio, para a rua aqui só dão as janelas dos corredores e além do mais não daqueles corredores que levam ao apartamento dos senhores. É possível também que eu me engane, mas alguém o afirmou uma vez sem ter sido perguntado, e a impressão geral dessa fachada da casa o confirma. Só raramente as janelas são abertas e quando isso acontece é um criado que o faz, inclinando-se então, sem dúvida, sobre o parapeito, a fim de olhar um pouco ~~mais~~ baixo. São pois corredores onde ele não pode ser ~~surpreendido~~ ^{para}. Aliás, não conheço esses criados, os que estão constantemente lá em cima dormem em outro lugar, não no meu dormitório.

Certa ocasião, quando entrava na estalagem, um freguês já estava sentado no meu posto de observação. Não ousei dirigir o olhar exatamente para lá e logo na porta quis dar a volta e ir embora. Mas ele chamou para que eu me aproximasse e ficou claro que era também um criado que já havia visto em algum outro lugar, mas sem ter até aquele momento falado com ele.

– Por que você quer ir embora correndo? Sente-se aqui e beba! Eu pago.

Por isso então me sentei. Ele me perguntou algumas coisas, mas não soube responder, na verdade nem entendi as perguntas. Diante disso eu disse:

– Talvez se arrependa agora por ter me convidado; sendo assim vou embora – e quis me levantar.

Ele porém estendeu a mão por cima da mesa e me pressionou para baixo.

– Fique – disse ele. – Era apenas um teste. Quem não responde às perguntas passou na prova.

MC
20

A prova

~~Franz Kafka~~

Sou um criado, mas não existe trabalho para mim. Sou medroso e não vou em frente, na verdade não vou em frente nem mesmo alinhado com outros, mas essa é apenas a causa da minha desocupação, é possível também que não tenha absolutamente nada a ver com o fato de estar desocupado, seja como for o principal é que não sou convocado para o serviço, outros o foram e não se candidataram mais do que eu para isso, talvez nem mesmo tenham tido o desejo de ser convocados, ao passo que eu ao menos o tenho, às vezes com muita força.

Fico por isso deitado no catre no quarto da criadagem, olho para as tábuas do teto, adormeço, acordo e volto a adormecer. Às vezes cruzo o caminho até a estalagem, onde é servida uma cerveja azeda, já muitas vezes joguei fora um copo por repugnância, mas depois bebo de novo. Gosto de ficar sentado lá porque atrás da pequena janela fechada, sem poder ser descoberto por alguém, posso olhar para as janelas da nossa casa em frente. Não se vê muita coisa lá, segundo creio, para a rua aqui só dão as janelas dos corredores e além do mais não daqueles corredores que levam ao apartamento dos senhores. É possível também que eu me engane, mas alguém o afirmou uma vez sem ter sido perguntado, e a impressão geral dessa fachada da casa o confirma. Só raramente as janelas são abertas e quando isso acontece é um criado que o faz, inclinando-se então, sem dúvida, sobre o parapeito, afim de olhar um pouco para baixo. São pois corredores onde ele não pode ser surpreendido. Aliás, não conheço esses criados, os que estão constantemente lá em cima dormem em outro lugar, não no meu dormitório.

Certa ocasião, quando entrava na estalagem, um freguês já estava sentado no meu posto de observação. Não ousei dirigir o olhar exatamente para lá e logo na porta quis dar a volta e ir embora. Mas ele chamou para que eu me aproximasse e ficou claro que era também um criado que já havia visto em algum outro lugar, mas sem ter até aquele momento falado com ele.

a fim de

Observe como o *scriptor* não se exime de rasurar o nome do autor: afirmação de que, mesmo que seja uma tradução, "A prova" já não é mais um texto apenas de Franz, mas também de Modesto Carone (ver p. 61).

hc

— Por que você quer ir embora correndo? Sente-se aqui e beba! Eu pago.

Por isso então me sentei. Ele me perguntou algumas coisas, mas não soube responder, na verdade nem entendi as perguntas. Diante disso eu disse:

— Talvez se arrependa agora por ter me convidado; sendo assim vou embora — e quis me levantar.

Ele porém estendeu a mão por cima da mesa e me pressionou para baixo.

— Fique — disse ele. — Era apenas um teste. Quem não responde às perguntas passou na prova.

Prototexto AA (3 f6lios)

MC

- 1 - Reconheço meus passos ao longo destes corredores; são pesados como o meu corpo, mas sei que já se desta caam de mim (Perigo-os ... etc)
mendiços, ciúncos, etc
- 2 - Abro a porta do apartamento convencido de que vou estar só por algumas horas. Para ilusão: Eliza está em alguma parte do quarto esperando por mim.
- 3 - Entro no banheiro e vistorio a limpeza da pia. O cheiro que paira domina as quatro paredes.
(visões, no varo, Schuber)
- 4 - De manhã abro a lâmpa de feno que dá acesso às tubulações do apartamento. São os varos comunicantes da casa com a rua...
(dias de semana, feriados, padaria, bandeiras, etc)
- 5 - Sei que estou sentado na poltrona com um copo da mão, mas minha primeira providencia é acender o fogo para o café (...)
(estrangulo-o atinal)
- 6 - As voltas destes corredores me chamam para o terraço. Provo a porta que dá para a escadaria de feno, mas não a encontro logo.
(a vista do Vale, o v6o no vario)

Os t6picos que guiaram a escrita de "O ponto sensível" e indicam a centralidade do texto na obra de Carone: entre tantos contos, "O ponto sensível" demandou um trabalho mais complexo de elaboração (ver p. 67).

- 1 - Reconheço meus passos ao longo destes corredores; são pesados como o meu corpo, mas sei que já se destacaram de mim (Persigo-os ... etc)
mendigos, crianças, ecos
- 2 - Abro a porta do apartamento convencido de que vou estar só por algumas horas. Pura ilusão: Eliza está em alguma parte do quarto esperando por mim.
- 3 - Entro no banheiro e vistorio a limpeza da pia. O cheiro acre porém domina as quatro paredes.
(visões no vaso, Schreber)
- 4 - De manhã abro a tampa de ferro que dá acesso às tubulações do apartamento. São os vasos comunicantes da casa com a rua...
(dias de semana, feriados, padaria, bandeiras, etc)
- 5 - Sei que estou sentado na poltrona com um copo da mão, mas minha primeira providencia é acender o fogo para o café (...)
(estrangulo-o afinal)
- 6 - As voltas destes corredores me chamam para o terraço. Procuro a porta que dá para a escadinha de ferro, mas não a encontro logo.
(a vista do Vale, o vôo no vazio)

VERSO

- 7 X - passeio ao longo dos corredores (narrar no presente): subida ao Tenajo, vista do Vale.
- 9 X - os encontros com Elisa no esuro.
- X - visões no bauleiro
- X - desce pelas tubulações: vista da rua
- X - os encontros com a auto-imagem
- X - volta aos corredores: suicídio

Aqui os tópicos aparecem resumidos; há um diálogo constante entre estas linhas, os tópicos da parte frontal do fôlio e as divisões de "O ponto sensível" (ver p. 73).

- 8 X - passeio ao longo dos corredores (narrar no presente): subida ao terraço, vista do Vale.
- 9 X - os encontros com Elisa no escuro.
- X - visões no banheiro
- X - descida pelas tubulações: vista da rua
- X - os encontros com a auto-imagem
- X - volta aos corredores: suicídio

As Faces do Inimigo

Primeiro / O seu curso mesmo

(Requêm)	{	As Faces do Inimigo -	
		Mabuse -	4
		Chão de Caspauha -	
		Noite de Ciro -	
(Autoscopia)	{	Pista Dupla -	2
		Fendas -	
(Divisão do eu)	{	Duelo -	2
		Jojo das Paules -	
		Requêm	
(Móveis)	{	Recator	
		A Estrada Viciada	
		Corte -	4
		Beis Familiares -	
		O Espantoso -	
(São Paulo)	{	Possessão de Anjo -	2
		Dias Melhores -	
(Refecentes)	{	O Anônimo Amecado -	
		As Marcas do Real -	3
		Desentombado de Schuster -	
(Novela-resumo)	{	O Ponto Sensível -	(I)

A reunião dos contos nesta coletânea não publicada segue uma divisão temática definida pelo autor (ver p. 64).

Os temas definidos pelo autor foram notados e estudados em sua obra por vários pesquisadores (ver p. 67).

O papel de "O ponto sensível" como "novela-resumo" indica seu caráter unificador de temáticas trabalhadas pelo autor (ver p. 67).

As Faces do Inimigo

<u>Primeiro</u>	/	<u>O eu consigo mesmo</u>	
(Repressão)	{	As Faces do Inimigo ✓ Mabuse ✓ Choro de Campanha ✓ Noite de Ciro ✓	4
(Autoscopia)	{	Pista Dupla ✓ Fendas ✓	2
(Divisão do eu)	{	Duelo ✓ Jogo das Partes ✓ Reflexos	2
(Móveis)	{	Recato ✓ A Força do Hábito Corte ✓ Bens Familiares ✓ O Espantalho ✓	4
(São Paulo)	{	Passagem de Ano ✓ Dias Melhores ✓	2
(Referentes)	{	O Assassino Ameaçado ✓ As Marcas do Real ✓ Desentranhado de Schreber ✓	3
(Novela-resumo)	{	O Ponto Sensível ✓	Ⓡ

Segundo / Masculino = Feminino

(Homem + Mulher)
- citações

- Aguas de Março -
- Eros e Civilização -
- Safonagem da Primavera - 6
- Crime e Castigo -
- O Eterno Marido -
- O Som e a Fúria -

(Homem + Mulher)
- sem citações

- Novela - 3
- ~~Trabalho~~
- Noite de Natal -
- ~~Admiração~~
- Determinação -
- ~~Interação~~
- Subúrbio - 3

(Homem + Mulher)
- 3ª pessoa

- Abel e a Fera -
- Fim de Caso -
- Escambrão -

Novela - resumo } Aos Pés de Matilda - (I)

Terceiro

(Múltiplas instâncias sobre fruição e produção) Utopia do Jardim de Lucrecia por um Doutor em Letras

Segundo

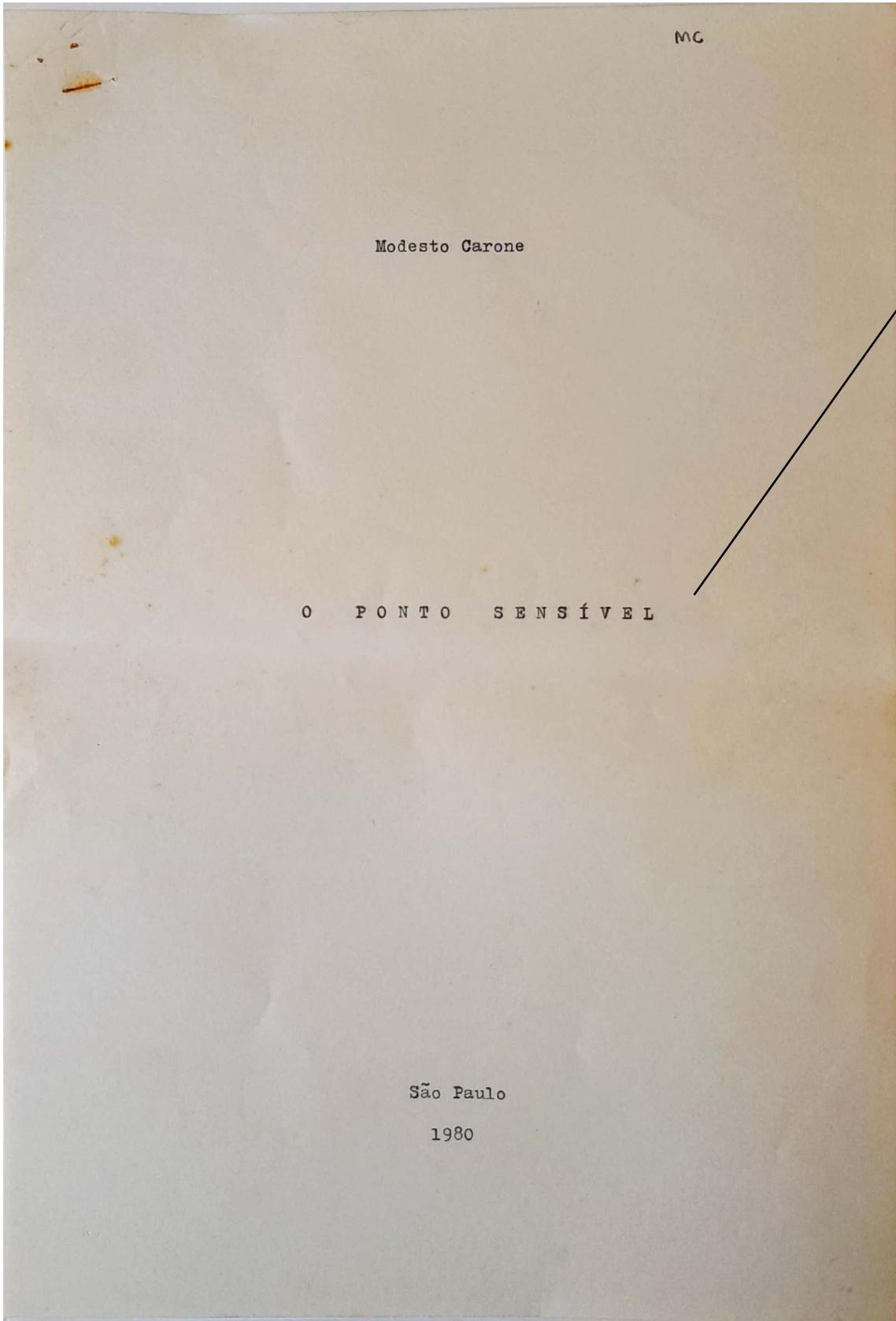
Masculino x Feminino

(Homem x Mulher) - <u>citações</u>	Águas de Março ✓	6
	Eros e Civilização ✓	
	Sagração da Primavera ✓	
	Crime e Castigo ✓	
	O Eterno Marido ✓	
	O Som e a Fúria ✓	
(Homem x Mulher) - <u>sem citações</u>	Novelo ✓	3
	Beco das Flores	
	Noite de Natal ✓	
	Rodeio	
	Determinação ✓	
	A Tempestade	
(Homem x Mulher) - 3ª pessoa	Abel e a Fera ✓	3
	Fim de Caso ✓	
	Escombros ✓	
Novela-resumo	{ Aos Pés de Matilda ✓	(I)

Terceiro

Utopia do Jardim de Inverno
(Metáfora irônica sobre ficção e realidade) por um Doutor em Letras

Prototexto OPS-A (37 f6lios)



A folha de rosto datada de 1980 indica que, antes do título *Dias Melhores*, a coletânea lançada em 1984 tinha como título *O Ponto Sensível*. Esse dado é o primeiro indicativo da importância do texto dentro da obra de Carone (ver p. 36).

OPS-A nº 1

O PONTO SENSÍVEL

1

MC
Minha presença em mim.
Mário de Andrade

Cité pleine de rêves.

Charles Baudelaire

Outro meus passos ao longo do corredor, mas sei que eles já se descolaram do meu corpo. Estou a dez metros da primeira escada e a lâmpada nua que desce por um fio não ilumina mais que alguns degraus. Aperto os olhos para enxergar melhor: nada. As paredes úmidas absorvem qualquer sobra de luz; imagino que é assim que alimentam os cogumelos à noite. Eles só são visíveis de manhã, quando o vento encaçado do Arouche desliza pelos ladrilhos do prédio. Esticam então suas copas e aspiram o ar como esponjas afiladas. Mais de uma vez fui despertado pela afiteção e abri a porta para observá-los de perto. Embora seu tamanho varie, a cor é uniforme — uma pasta de asfalto e fumaça. Talvez por isso respirem com tanta dificuldade: as artérias parecem entupidas do caule ao topo.

Agora entretanto o silêncio nas paredes é completo — sem contar que meus passos também emudeceram. Em vista disso me apaicho diante de uma fresta mais funda

OPS-A nº 2

Geralmente, os fólios que abrem as escrituras de cada capítulo não apresentam rasuras (ou as apresentam em pouca quantidade), indicativo da tendência do *scriptor* de iniciar a escritura apenas após longa reflexão (ver p. 36).

à procura de alguma pista: localizo apenas dois cogumelos verda-
dos sobre as hastes. Atraído pela pulsação debaixo da casca
não percebo que meus calcanhares sobem outro lance da
escada. Ergo-me afobado e corro na direção do eco; nes-
se ínterim sinto que meus saltos não tocam o chão.
Mesmo assim continuo correndo; mas o corredor ficou tão
escuro que já não distingo as paredes; além do que um
cheiro de urina me entorpece: Sem explicação estou de-
bruços no cimento.

Demoro muito tempo nessa posição e quando me le-
vanto meu peito arde. Sou asmático e o contato com o ci-
mento ~~me~~ agrava minha asfixia. Sem dúvida foi o que acon-
teceu, já que não consigo conter o sufoco. Enquanto
resfolego, o espaço que me separa da escada ganha uma
profundidade nova. Efetivamente noto que a articulação
das pernas não o atenua, pois à medida que elas avan-
çam ele recua; concluso que apesar de todos os esforços
não saio do lugar.

Para evitar que a angústia aumente, decido parar. Isto me faz bem, porque posso meter a cabeça aos sons que vêm das janelas. Ao meu lado alguém bate na vidruga, um pouco adiante a descarga desce pelos canos, atrás de mim escuto um barulho de panelas. Acho tudo muito estranho porque são três da madrugada. Realmente hoje eu não quis me deitar cedo para não enfrentar Elita no quarto. Em virtude disso me estiquei num banco do largo até que o sono viesse. Como estive mais cansado do que supunha, dormi algumas horas na mesma posição. Ao acordar com o estouro de uma motocicleta ^{passando,} vi que as ruas tinham ficado vazias e que as bancas de flores pareciam prontas para fechar. Fui andando até a avenida com a impressão de que a pedra do banco havia me marcado as costas. Entredito com a dor não me dei conta de que os passos me abandonaram. A decisão de persegui-los só chegou no instante em que entreei no corredor querendo ~~um~~ um resto de noite tranquilo.

Presinto que os passos estão de tocaia na obscuridade, pois-
so caminho devagar até o miolo da sombra. Pensei em
ficar na ponta dos pés para não fazer barulho, mas reconheci
logo que isso não faria sentido. De qualquer modo a in-
tencão tem alguma vantagem: ao me apoiar na parede pa-
ra garantir o equilíbrio vi que ela parava de recuar.

A rigidez da parede não impede que eu tenha verti-
gers na escuridão. ~~De fato~~ Ela cai sobre mim como uma ca-
pa metálica e me empurra para baixo com um ímpeto
inusitado. É a custo que suporto seu peso, pois a este hora
em geral estou enfraquecido. Seja como for concentro-me
o mais que posso para manter a postura e delimitar
meus contornos. Sob o invólucro negro eles parecem
porosos; suspeito que cedem ao movimento de evasão pa-
ra o ponto de luz que vem do fundo do corredor. Para contro-
lar a dispersão tento reter o fecho luminoso no limite das
pupilas. Presumo que nesse lance muitas órbitas ficam
acesas como duas pedras de carvão. O efeito no entanto é
compensador, porque só assim posso clarear a tulla que estou

seguinte:

Alcanço o primeiro degrau da escada e respiro com alívio: a nuvem passou. Verifico porém que os passos escaparam. Devem estar no pavimento superior descansando à minha espera; é o que sempre fazem quando estou nervoso. Diante disso resolvo me sentar: a tentação da travessia ~~para~~ ~~baixo~~ e o pavor de succumbir ao desvanecimento me extenuam; além do mais o dia já começa a tingir os caixilhos com uma névoa cinzenta e eu não pregui o olho — com excepção das horas que cochilei no banco do largo.

A lembrança me faz saltar da escada e virar a porta do corredor. Para isso curo de olhos abertos a faixa escura que me separa obstinadamente dos vidros da entrada. Ao girar nos dedos a maçaneta de aço sinto que estou no caminho certo; pois apesar de meus pés não roçarem o piso venço as distâncias sem dificuldade.

O Largo está diante de mim em plena madrugada: os luminosos faiscam por todos os lados. Atravesso a rua que dá para o conjunto central de árvores; as estátuas vacilam entre os canteiros. Constato que uma das banacas continue funcionando; embaixo do teto ~~de~~ enferrujado as folhas ainda agitam os ramos mais leves. Sem perda de tempo me aproximo do banco de pedra e me surpreendo sonhando ^{de costas}. Hesito antes de mergulhar os braços no tumulto de inuêfios, mas o impulso que me leva até ali é poderoso: ao me espreguiçar no banco ouço o estrondo de uma motocicleta passando.

Volto a pé até o prédio de apartamentos; meus passos me acompanham sem relutância. Antes de entrar em casa paro na padaria e tomo um café. Já me sinto mais estimulado a andar e quando ^{puxo} a porta do edifício nem dou por mim apoiado na parede. Tomo o elevador com ~~uma~~ naturalidade e me distraio procurando o molho de chaves. ^{no bolso} Em frente ao meu apartamento percebo que o dia está nascendo; de fato um raio de sol brilha no metal da fechadura e me devolve a imagem de um

mc

(7)

um homem com a barba por fazer. Submisso a evidência do cotidiano passo a mão no queixo e entro no hall iluminado.

(2)

As paredes deste quarto são testemunhas da minha relação ambígua com Elisa. Para começar eu só a vejo de relance, quando as luzes de fora atravessam as dobras da cortina. Mesmo assim os traços colhidos ao acaso não formam um conjunto acabado. É por essa razão que me apego aos detalhes todas as vezes que procuro analisá-la. Não que ela fuja inteiramente ao meu domínio — estou convencido de que no essencial eu a controlo. Sendo assim não me surpreende encontrá-la quando preciso, nem me desfazer dela a hora que quero. Quanto ao fato de Elisa oferecer resistência aos meus pedidos, considero-o natural: eu também não me rendo sem critério à sua vontade.

Quando ouvi sua tosse eu tinha acabado de pôr o pijama. Era um pigarro seco que vinha do canto do quarto. A princípio pensei que as juntas do armário estivessem estalando por causa do urão. Faria calor e o befo do asfalto subia à janela como uma exploração silenciosa. Como de costume eu a mantinha fechada para evitar os acessos de asma. A experiência tem mostrado que os vapores da rua me fazem mal — tanto se mais do que a neblina que sopra do Arouche no inverno. Isso explica que eu só saia de casa em casos de extrema necessidade. Por sorte

não preciso de muita movimentação para sobreviver; sou frugal e me visto com simplicidade — sem falar que minhas exigências correspondem ao nível precário de uma aposentadoria.

Outras palavras: vivo intensamente, mas à minha maneira — o que não significa que me ache um modelo. Se me privo é porque não encontro obstáculos para isso. Certamente as perspectivas de quem transforma a redução em estilo podem parecer insuficientes. Acontece que não sinto o apelo habitual da comparação: meu sorriso, minha família e uma lembrança incômoda e a presença de Elisa no quarto me basta.

Isso me vem à mente no momento em que a percebo diante de mim. Elisa tem um cheiro peculiar que não se destaca do rosto ao meu alcance nem da voz que me fala. É um cheiro sem tempo, se é que a afirmação tem sentido; alguma coisa que sobra a despeito de si mesma. Envolve-a pela cintura, enfio a língua na sua boca e no entanto sinto a carne fugindo entre os dedos. Lembro-me então do aroma que se levanta nas ~~marinhas~~ marinhas e constato que estou aqui, que é minha a mão que afana a sua, meu o fôlego que a prende junto a mim.

Evidentemente o ajustamento não elimina a desavença. Pois embora Elisa tenha sob as minhas coxas, o ventre empinado para o alto, noto nos ~~meus~~ gestos uma autonomia que me anula. Sei que basta um comando para trazê-la de volta à minha pele, mas a fresta entre a deixidão e o corpo me enfurece.

Salto de um só golpe da cama e vasilho as gavetas do armário à procura do cinto. É uma relíquia dos velhos tempos que me devolve a segurança. Elisa identifica os gomos de couro e se enrola como um feto no leucop; não acompanho ^{os} seus movimentos, mas concluo que ela está no centro da cama. Planto-me então sobre o tapete de lã e bato com a força que me resta na direção das costas. Não me lembro de ter ouvido gritos, mas a animosidade dos vizinhos indica que eles repentem no corredor. Quando os braços já não conseguem se erguer até o peito, largo o apetrecho no chão e vou para a corincha tomar água. Fico sentado no banco de madeira olhando as rachaduras do teto; só volto ao quarto quando Elisa sai do apartamento. Deito-me na cama ainda quente e procuro evitar o choro; inútil, porque a separação dói como uma chicotada no peito.

Os atitos se atenuam nas épocas amenas do outono. Nes-
ses dias a parte alta do Arache se regenera ~~embaixo~~ do arul-
~~o~~ ~~para~~ mais uma planície^{do} que a paisagem noíde por
arranha-céus. As casas alcançam a nitidez ao toque da
estação adormecida; na curva do lago a torre do sobrado
descobre o prestígio de uma década soterrada. Com a capa
no braço paro diante da sacada e observo a tarde caindo;
o triângulo abafa a linha do horizonte, mas as nuvens resis-
tem à investida dos gases. Volto o pescoço para os lados e si-
go o ângulo que vai do portão de ferro batido às barracas
de flores e as árvores mais copadas. A distensão me faz es-
quecer a sombra dos corredores e os contrastes de Elisa na
cama; esta noite posso me aproximar do seu rosto com a
suavidade de um amante.

Seja como for não é o que acontece. Ao puxar a coberta
sobre a cabeça percebo que alguém força a porta com o peso do
corpo. Ergo-me sobre o transeiro a tempo de ver a fechadura
rolar em cima do tapete. A porta está escancarada, mas não
há ninguém por perto. Quando atiro o cobertor para os pés
da cama ouço o gemido que vem do canto das paredes. Cal-

ço finalmente os chinelos e dou os primeiros passos na direção do som; nesse lance bato o joelho ~~debaixo~~ numa quina. Imagino que seja alguma cadeira fora do lugar; sei no entanto que isso é pouco provável, pois mantenho o quarto numa ordem minuciosa. Abaixo-me em pânico e faço menção de esfregar o ponto dolorido; e' então que passo os dedos num crânio exposto. Revo imediatamente até a cama: pela primeira vez em muitos anos lamento não ter um interruptor à mão. Sento-me na beira do estado sem decidir o que fazer; enquanto isso os gemidos se aproximam das minhas pernas. Estou disposto a saltar pela porta; desisto quando um feixe de luz filtra pelas cortinas e incide sobre a massa de ossos. Eles estão voltados para baixo e balançam até a nuca. Os soluços agora soam mais nítidos e inflam na curva das costas. Tomado de pavor afarro os ombros que se mexem e suspendo-os até os meus: um urro e sou projetado no chão por um golpe que me alcança do escuro. Percebo nesse instante que duas rodas de ferro caminham pela minha coluna. Quero me livrar do peso absurdo; a fala não sai e eu estou imobilizado rente ao chão. Na iminência de desmaiar sinto o hálito de um animal na

13
cara: a gargante rouca me acusa de fuga e abandono. Não compreendo a seqüência de frases, nem sei se elas seguem qualquer ordem conhecida; mas ~~parece~~ é evidente que chegam de um álbum de família extraviado numa gaveta fora de uso.

E' Ela quem me recolhe do chão e coloca na cama. Quando acordo, seus dedos estão cobrindo os ferimentos do meu rosto; as costas parecem em carne viva. Creio que gemo alto, porque ela me põe no colo e me esfrega um algodão no pescoço. Estou com os olhos fechados pelo esgotamento e não tenho forças para falar; ela me embala nas coxas e sussurra alguma coisa no ouvido. Como não reajo logo, desabotoa a blusa no escuro e tira um dos seios; acompanho os movimentos com os dedos grudados à sua pele. Ela introduz o bico de carne na minha boca e me manda sugar. A ponta do seio está corada e o leite espremido pela mão desce como um jato pela minha garganta. Nesse instante abro os olhos e tomo consciência do calor da sua carne: é o meu primeiro contato profundo com ela. Quando o prazer me invade o corpo te-

mc (14)
nho. os olhos molhados de surpresa e reconhecimento.

OPS-A nº 15

(3)

Descobri o túnel para a rua depois que Eliza desapareceu de casa. Era inverno e fazia muito tempo que eu a invocava sem resposta. Cheguei a pensar que ela negociava para aquecer minha dependência. De fato eu passava as noites em claro chamando-a pelo nome nos cantos do quarto. Quando suspeitei que não tinha forças para trazê-la de volta passei a esquadriñar o resto do apartamento. Minha ansiedade era tamanha que espalhei peças íntimas e retratos meus por todos os lugares; a grande esperança é que ela apauhase um deles e cedesse à saudade. Pura ilusão, porque os cômodos continuavam desertos. Meruo assim eu os vigiava com uma vigilância encarniçada. Tanto que mal a noite caía meu fôro aumentava e as unhas começavam a raspar convulsivamente o assoalho.

Foi numa dessas incursões que dei com a tampa debaixo da pia. Lembro-me de que tinha saltado do hall para o banheiro quando o reflexo de um luminoso bateu no vitrô

e deixou um halo nos ladrilhos. Presumi que a causa fosse algum filete de água no chão, mas a área estava enxuta. Com a maior cautela caminhei pela linha iluminada. Ao me convencer de que não era uma armadilha enfiei o dedo no sulco e puxei a peça para o alto; o cheiro de isoto me fez retroceder até a porta. Fiquei algum tempo observando a coluna de vapor que subia do buraco; quando ele se dispersou na altura do espelho me aproximei das bordas e espiei dentro; do fundo ecoava o rumor das bolhas e dos insetos mais volumosos. Atraído pela novidade dispus-me a descer; a tarefa era menos penosa porque as alças suportam meu peso. Acredito que levei algumas horas para alcançar a base, pois assim que ~~eu~~ pus lei para o cimento o brilho do dia já se infiltrava pelos canos.

Não sei dizer quantas vezes percorri este caminho. O fato porém é que ele não me amedonta mais. Pelo contrário, apesar do desencanto com Eliza a atmosfera de ferrugem e reclusão me revigora. A cada curva que faço tenho

~~o~~ a impressão de ângulos novos e a imagem de um perigo. É natural portanto que me ajuste ao impacto da decomposição e ao guincho das ratonanas. Embora eu perceba que os vapores ainda me enfraquecem e que a vivacidade dos focinhos me imobiliza à margem das poças, mais fundas, não posso negar que meus nervos estão estabilizados — a tal ponto que consigo dormir em qualquer galeria.

Na realidade dou preferência à que se ergue no pátio das adutoras. Ali a abóbada de concreto lembra um céu descampado e a espuma da água me reflete. Mesmo sem sono, gosto de me estender na rampa à beira do canal e seguir o desenho dos reflexos no alto das ogivas. Eles imitam a coneteza e se multiplicam com a afilidade de um caleidoscópio. Nem sempre as figuras são discerníveis, mas através dos frequentes recomponho cenas de sonhos esquecidos. O bem-estar que então se propaga pelos membros é tão flutuante que tenho a sensação de ser feliz.

O idílio só é rompido pelos ratos. Não que eles me ataquem ou ~~me~~ impeçam de sonhar; em geral são avre- diós e se recolhem às tocas quando me proponho a espantá-los. O que ~~me~~ aflige são as pupilas vermelhas como pontas de cigarro que vigiam meu sono; mais de uma vez acordei ofuscado por elas. Reduzido à inércia, minha única alternativa é ficar em pé e contemplar a evolução das chispas na obscuridade.

Pelos dentes arreganhados noto que os ratos ~~do bairro~~ vivem famintos; com certeza as manilhas não retêm detrito suficiente. Isso explica que algumas ninhadas sejam de tempos em tempos dizimadas pelos adultos. Embora eu não tenha presenciado nenhuma cena desde que estou aqui, os guinchos me alertam para o sacrifício. Eles ressoam nos metais à medida que os olhos se inflamam pelos cantos. \int Verifico que não estou a salvo diante do que acontece, por isso tomo providências. Uma delas é percorrer os corredores mais inspectos calcando os saltos das botas no chão. As ratazanas captam os sinais à distância e silenciam

durante horas. É a idade que depois voltam a perseguir os filhotes, mas reparo que já estão pacificadas. Quando não se acalmam, recorro aos meus resíduos e espalho-os com as mãos pelas paredes; assim que me afasto, megotes inteiros começam a comer. Enquanto se saíam porro decausar sem contrainfinito, pois os espécimes mais vorazes se comportam como se eu não existisse; interessa o que ofereço, não o que sou. Se ainda assim insistem em rondar # meu sono eu me exalto e distribuo golpes a como; sei que os ratos feridos são devorados lentamente pelos que se conservam ileso. Nas ocasiões o silêncio nos tubos se torna compacto e eles recordam as alamedas de um cemitério. Não me impressiono, porque é dessa forma que asseguro o meu recolhimento.

Só hoje reconheço que o convívio prolongado com os ratos desfez o medo e a hostilidade. Tanto que me levanto na galeria das adutoras e não encontro nenhum deles à minha espera; camufo pelos palanques de pedra e não os vejo escapar pelas frestas. Quando me deito para dor-

mir; as pupilas cor de vinho vão-se apafando; a dômeço, cercado de penumbra e sossego. Nas noites frias os meninos se aninham nas mechas mais finas do meu cabelo e aquecem o ventre lizo no meu pescoço. Não os afugento porque adivinho no contato mais um conforto do que uma ameaça.

Debruçado afóra sobre as pedras apalpo a pasta do tempo na barba emaralhada; as rugas avançam da fronte até as pálpebras como as lúthas de um subterrâneo. Não estou mais só aqui do que estive ^{lá} fora, no entanto o tremor da superfície abala a água parada. A vista afiada regista a lama do fundo e descobre a fermentação que me falta. E ^{de} vermelho, ou embaraço, o sopro que atinge meus cílios?

Foi observando o movimento noturno dos rataranas ^{a boca-de-lobo} que localizei ^o tinha reparado que ao cair da noite elas se agrupavam na entrada do túnel e de um salto desapareciam no escuro. Imaginei que armazenassem naquele lugar as provisões maiores. Movido pela curiosidade segui-as sem fazer barulho e dei com a portinhola de cobre; ao constatar que meu tronco passava pela abertura

passei para o outro lado. O cheiro de lixo recuete me ardeu tanto nos olhos que cuetei a olivisar as grades no alto. Do chão até as barras de ferro a distância era bem maior que a envergadura de um homem. Tentei agarrar uma delas pulando com os braços estendidos para cima, mas desisti depois de algum tempo: a luz que entra pelas fendas é forte demais e distorce a noção de profundidade. No entanto eu ouvia distintamente a batida dos passos na calçada e a trespidação de motores no leito da rua. Enquanto meus músculos reagiam ao choque eu recuperava com lágrimas nos olhos uma relação que julgava superada.

Estava a meio metro das grades quando a manhã iluminou a cela de cimento; mais um pouco e podia segurá-las com as mãos. Durante a noite eu havia acompanhado as ratas e descoberto o caminho por onde elas costumam chegar à boca-de-lobo. Verifiquei que as saídas da construção funcionam como degraus e inicii a escalada; apesar de ter escorregado muitas vezes e ferido os joelhos e as pontas dos dedos nas arestas, consegui

alcancear as traves do buleiro. Ao olhar para baixo tive uma vertigem e quase despenquei, pois estava desabitinado ao desconforto da altura.

O esplendor do meio-dia chega a mim através das grades e atrai meus sentidos para a agitação da avenida. O perfil dos prédios lamina o céu como agulhas de uma cordilheira; o sol que atravessa a cortina de gases desliza nas paredes da frente. Ao longo do viaduto as colunas estremecem e diante das portas e vitrines se desloca a maré humana. Das mulheres mais coradas às velhas sujas de pintura, das balconistas pobres aos maricatas, dos mendigos e operários aos bandos de píquetes e vendedores, deduzo a história de tensão que durante anos me arrastou pelas ruas. Sei que agora estou deste lado e não do outro, e a conclusão, por mais óbvia, me restitui a par amolecada; pois enquanto me agarro aos ferros não reconheço meus traços na multidão que passa sobre a minha cabeça.

mc (24)

las bordas; quando dei por mim os ladrilhos estavam inundados. Ergui-me devagar e pus as pernas para fora: a crosta não se mexeu. Aproveitei a chance e pulei para o centro do banheiro; sem saber o que fazer sentei-me no suporte de madeira a um metro das costas transparentes. Esperei durante um bom tempo que a formação se estorvasse. Ao concluir que ela não só continuava intacta como também fazia menção de puxar a toalha para se luxurar, afanei o rosto ao meu alcance. Depois de levantá-lo com as duas mãos, acertei o cabo bem no meio da cabeça. O conjunto era menos coisa do que aparentava, pois a peça inteira se espatifou ao primeiro golpe. Lembro-me de que a bacia ficou coalhada de cacos; os pedaços que caíram no chão eu recolhi numa pá ~~de cozinha~~ e coloquei na cesta de lixo. Abri em seguida o esguicho e dissolvei os estilhaços como quem se desfaz de um pedacelo. A proporção que eles desapareciam ^{para} ~~no~~ ralo eu ~~me~~ lembrava com alegria dos ratos que ~~seguiram~~ a saída dos canos: na certa eles estavam recompensados.

#

Acordo com fome depois da noite bem dormida e vou até o cabide apagar o roupão; minha vontade é preparar uma omelete com queijo ^{de Minas} para reforçar o café da manhã. Assim que passo pelo espelho de parede dou de cara comigo pela primeira vez ^{desde} que voltei: os cabelos compridos cobrem as orelhas e os ombros ~~debram~~ para a frente. Endireito o tórax o bastante para me surpreender no ~~caso~~ ^{ângulo} do vidro: estou sentado na poltrona e acabo de cruzar a perna sobre o joelho. Não sei se me volto para trás ou continuo me observando de longe; afinal nunca me vi de fora nessa posição. Apesar da diávida sinto necessidade de girar o corpo sobre os calcaneares; quando completo o movimento já não me encontro lá. Dirijo-me então para a cozinha e me sirvo à maneira dos solitários. Não me detenho muito no pormenor porque me ~~preocupa~~ ^{preocupo} ~~na~~ ^{com} a presença no quarto. Talvez me enganar, mas no fundo suspeito de que ~~já~~ ^{já} estava na poltrona antes de abrir os olhos.

#

Parei um dia tranqüilo cuidando da saúde: alimentei-me direito, tomei os remédios necessários, ^{escutei} ouvi música e tomei algumas notas. Nem me passou pela cabeça cercar vestígios meus em outras partes da cara.

#

No entanto é o que devia ter feito, pois faz duas horas que não me movo diante de mim. Atraído pelos ~~meus~~ passos fui à sala e agora inactivo meus traços em busca de um sinal mais preciso: nenhuma discrepância. Na realidade percebo uma agitação atrás dos pupilas, porisso não saio do

lugar. O relógio de parede parece ^{parado} ~~quebrado~~, mas os ponteiros andam regularmente; a única coisa que eu não noto é o balanço do badalo. Nesse meio tempo a tarde ~~abandona~~ o centro das vidraças: o fragor da rua vibra nas persianas fechadas. O mal-estar ~~de~~ da noite se instala debaixo das pálpebras; enquanto isso acompanho os olhos que me examinam. Levanto-me com cuidado do sofá e caminho até a janela; ao me surpreender de costas respiro aliviado. Entretanto o desejo de ~~v~~ ^vpar no pescoço não me faz virar para a poltrona de couro; continuo sentado e não tenho intenção de mover os braços. Só me distendo quando uma ambulância atravessa a avenida com as sirenes abertas; pela direção do som ela corre para o prédio da Santa Casa. A imagem dos tijolos à vista ~~em~~ ^{na} minha mente como uma néquia; assim que volto a mim estou em pé no meio da sala.

#

As tarefas da casa evitam que me ocupe muito de

mim. Já observei que é nas fases afadas de isolamento que não suporto a falta de ordem ~~e privação~~. Faço o inventário da despensa e da geladeira, enumero os itens necessários, apelo para as economias guardadas, nos ~~meios de~~ livros e não recuo diante de um super-mercado. Nesse estágio asseio as paredes, desinfeto as pias, luetro o chão, passo o aspirador no tapete e luetro os móveis com óleo de peroba. O caos físico não me faz dar por mim nem me tira a disposição; pelo contrário é ele que me ajuda a dormir no fim do dia; oito horas depois estou pronto para começar tudo de novo. A melancolia só se insinua quando passo a cuidar das ~~minhas~~ roupas; sei que a partir desse momento estou cada ^{vez} mais próximo de mim — sem contar que não me resta outra coisa senão admirar o que já fiz. Ainda assim encontro pretextos para aperfeiçoar o trabalho, principalmente o de abastecimento. Elaboro as listas de gêneros e utensílios, organizo-os segundo a urgência e a natureza, transporto-os de um armário para outro e depois peço tardes inteiras analisando

do ~~de~~ minha obra. Por mais que ^{me} pressinta o fim da lufaria ⁽²⁹⁾
não posso negar que estou contente com o que vejo — a
tal ponto que quase não me ~~placito~~ ^{vço} criticando tanta im-
tilidade. Volto-me então para a sala e me ~~estendo~~ ^{estiro}
de costas no sofá. O corpo todo dói por causa da
tensão muscular, mas o pior não é isso; na ver-
dade já sei o que me espera de noite.

#

O aviso não é um rebate falso: ao primei-
ro contato com o travesseiro esbarro na minha pele. Arr-
piado dou uma cotovelada no estômago; a resposta
é um soco que me derriba de cama. Ergo-me
do assoalho e apalpo meu peito por cima do len-
çol; o coração registra minha falta de fôlego. Por um
instante desisto de disputar um lugar sob as cover-
tas, mas logo me insurjo contra a intimação. De
fato ela se torna cada vez mais intolerável; tanto
~~que~~ ^{que} quase não respiro — o ar vai direito
~~para~~ ^{para} as narinas ~~no~~ ^{no} colchão. É certamen-

mente a diferença que me leva ao ~~extremo~~ ^{extremo} ~~extremo~~ ⁽³⁰⁾
Tento me aproximar do estrado e sou repellido por um
pontapé nas costelas; as pontas dos dedos se curvam ao
choque nos ossos. ^{O expresso} ~~A aflição~~ cresce ~~acertadamente~~
~~à~~ à medida que o tempo passa: o ar ~~que~~ não chega
aos pulmões e além do mais está escuro como nunca
neste quente. No auge do sufoco resolvo agarrar
~~meu~~ psococo ~~na cama~~ com a energia que me resta.
Visto humbro apenas os pontos em que ele se implanta
no tronco, mas isso já me serve: mergulho do tapete
sobre a cama e colo os dedos na minha garganta.
Reajo o quanto posso ao estrangulamento; entretanto a
~~aflição~~ ^{aflição} que se apodera do meu corpo é mais
forte: relaxo os músculos e deixo de me debater.
Nesse momento o ar entra pelas minhas narinas
como uma tempestade. Afrouxo a pressão sobre a
garganta e me viro de costas comple-
tamente esgotado; nesse interim sinto que o

corpo ao lado ~~e~~ não se mexe. Levanto-me, puxo o leucop
de baixo e faço-o rolar sobre o próprio peso ~~de encontro~~
~~ao~~ ^{para o} chão; amanhã me incumba de guardá-lo em algum
armário.

(5)

Decidi abandonar o apartamento assim que o corpo entrou em decomposição. Não imaginava que o cheiro fosse tão forte, nem que me afetasse dessa maneira. O fato é que passei dias e noites com o nariz protegido por um lenço enfiado em álcool. Naturalmente fiquei com a vista inflamada, mas o maior grave foi sem dúvida a proliferação de pernas e braços pelos cômodos. No começo o transtorno era suportável porque eles se amontoavam no quarto; aos poucos porém invadiam a casa toda.

Foi diante disso que resolvi voltar à galeria dos ratos; esperava que com o tempo a situação se normalizasse. Lembro-me de que lutei para vencer os obstáculos que impediam o acesso ao banheiro; só depois que desentulhei a área embaixo da pia é que levantei a tampa de tubulação.

A esperança de achar a saída impeliu meus movimentos; a decepção ~~no entanto~~ foi dolorosa porque uma rajada ~~de vento~~ ^{meu peito} ~~colheu~~ ^{colheu} com tanquinho oio-

lência que tive um ataque de asma. Ainda pude ver meu rosto contraído nas pastilhas da parede, depois caí sem sentidos no chão. Ao me erguer o vento assobiava forte e as pilhas de braços e pernas chegavam a meio metro de altura. Perante o mi passe reuni a energia de que dispunha e abri caminho até a porta de entrada. Constatei com espanto que a luz da tarde inundava o corredor e deixava entrever os degraus da escada.

Os passos ecoam bem adiante de mim; suponho que se dirigem ao terraço, mas não tenho ânimo de atalhá-los pelo elevador. Estou com as pernas doloridas de andar sem ~~apoio~~ apoio; além do que o cheiro do corpo apodrecido me persegue de perto. Tento aspirar a brisa que se infiltra pelas rachaduras da parede; em vão, porque os cogumelos se apressaram dela. Já os vejo apontar na sombra: conti-

mc

nuvem cobertos de fuligem e inflam as hostes com desespero. Quando estiverem à mostra ^{pela manhã} as passagens ficarão impraticáveis e nãoerei alternativa senão enfrentá-los. Por enquanto resisto parado no cimento e ordeno os sinais que os luminosos imprimem nas janelas. Confirmo que eles apontam para a fuga deste lugar; os músculos possuem resistem a qualquer comando.

Inesperadamente e com a ajuda dos cogumelos que chego às escadas. Pois assim que a curva do crepúsculo os encobre eles começam a agitar as copas como tendas ao vento. Meus pés são colhidos no tumulto e eu me debruço sobre a esteira venenosa. A pulsação das artérias mais inchadas me atira para a frente; quando a noite cai estou em cima dos degraus.

Subo colado ao corrimão; porisso não noto o luar na claraboia. Entretanto a luz que atravessa os vidros é tão clara que sou forçado a

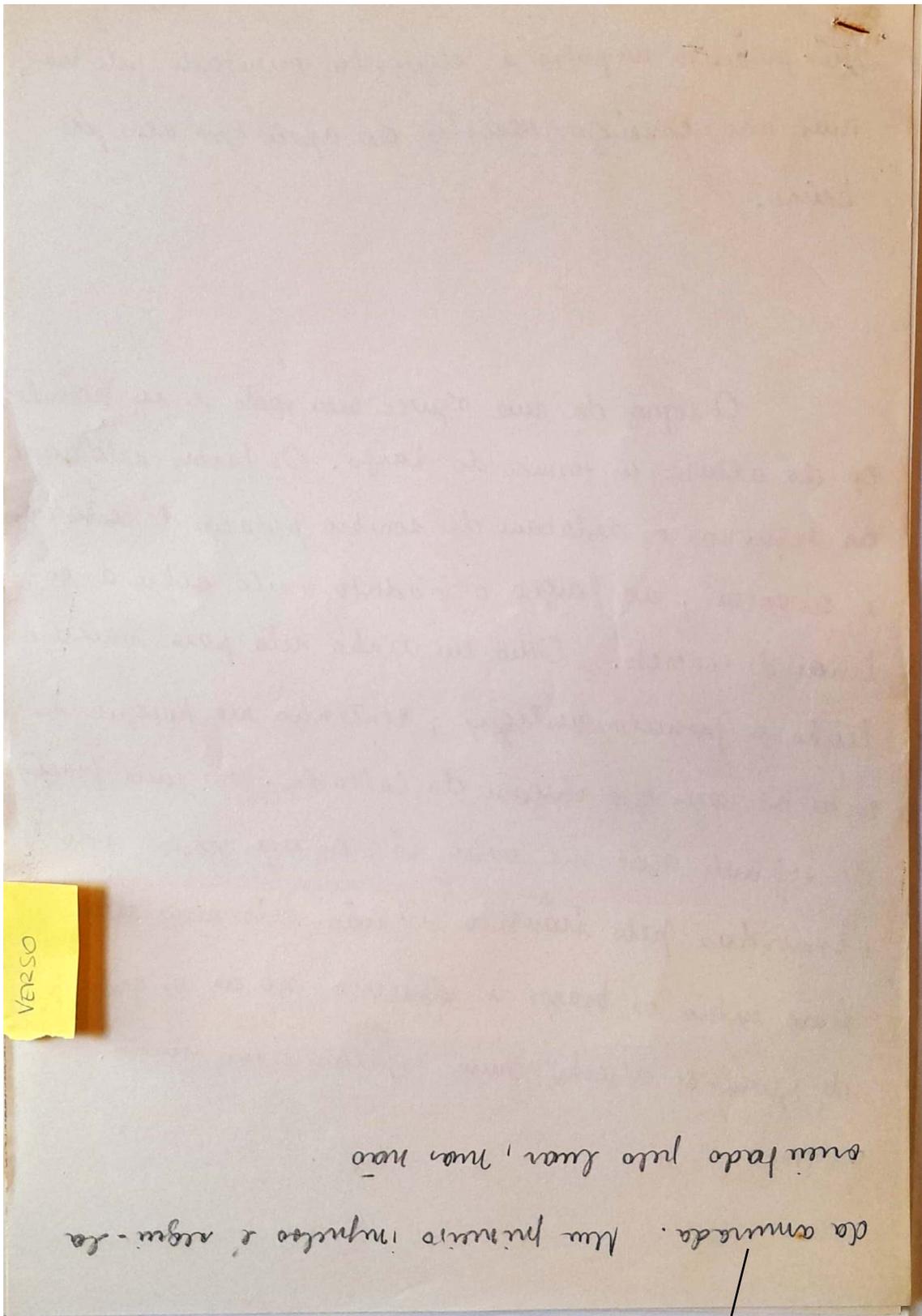
olhar para cima. É nesse lance que a ansiedade de fato me sufoca, pois comprovou a verdade que me leva ao terrap.

Uma lua desproporcional domina o céu. As nuvens correm sobre o olho branco sem atravessá-lo: é como se ele as enfolasse na passagem. A linha dos telhados corta em relevo a massa dos edifícios e as sirenes ~~se~~ refratam na concha dos ouvidos. Não preciso de esforço para ver os pastos, pois eles estão à minha espera ^{desde} há muito tempo.

Assim que os recupero vejo Elisa em cima da amurada. O vento enfuma o vestido branco e faz o ponto sensual dos seios descobertos. Ela carrega uma criança ao colo e uma ~~grande~~ multidão de ratos se aninha a seus pés. Creio que lhe faço um sinal; ela não responde porque tem as faces voltadas para o horizonte.

Meu primeiro impulso é segui-la orientado pelo luar,
mas não consigo resistir ao apelo que vem de
baixo.

O sopro da lua aquece meu rosto e eu reconheço
a altura a forma do larço. Os faróis retalham
as esquinas e destacam de sombra pedaços de estátuas
e árvores; ao longe o viaduto oscila sobre as co-
lunas de concreto. Olho em linha reta para baixo e
tenho a primeira vertigem; contenho-me porque es-
cuto as vozes que chegam da calçada. Por uma fração
de segundo não me acho só; as vozes porém são
abovadas pelo trânsito e não retornam mais.
Abro então os braços e descubro no ar os gestos
de quem se descobre num espelho sem fundo.



OPS-A fº 37 (verso)

No verso, lê-se: “da amurada. Meu primeiro impulso é segui-la orientado pelo luar, mas não”. Esse trecho aparece levemente modificado no fº 37 (p. 184), o que indica que o autor começou a escrever neste lado da folha, depois a virou e refez a frase.