

WILLEMART, Ph. - "A subversão do manuscrito e as ciências não literárias", 1991 (inédito).
YOSHIDA, J. - Proust contre Ruskin : la genèse de deux voyages dans "La Recherche" d'après des brouillons inédits, Thèse de Doctorat de 3ème cycle, Université de Paris-Sorbonne, 1978 (2 vol.) (Inédita).

TRÊS CONCEPÇÕES DA FORMAÇÃO DA ESCRITURA: INQUIETUDES E ESPERANÇA

PHILIPPE WILLEMART

RESUMO - Três concepções da criação decorrem das combinações de dois critérios: 1) o texto deve ser **reencontrado** ou **construído** pelo escritor ? 2) a origem do objeto manuscrito está no escritor ou na linguagem? Na segunda parte, comentamos o nascimento da escritura em um autista e da grafia no mundo ocidental e oriental, e tentamos perceber os pontos negativos e positivos da informática na elaboração de uma escritura.

ABSTRACT - Three concepts of creation proceed from the combinations of two criteria: 1) the text must be **met** or **constructed** by the writer ? 2) the origin of the manuscript is in the writer or in the language? In the second part, we discuss the birth of writing in the autistic child and in the handwriting of the occidental and oriental worlds. We try to find out the advantages and disadvantages of computers in the writing process.

RÉSUMÉ - Trois conceptions de la création découlent de la combinaison de deux critères: 1) le texte doit-il être **retrouvé** ou **construit** par l'écrivain ? 2) qui est à l'origine du manuscrit, l'écrivain ou le langage ? Dans une seconde partie, nous commentons la naissance de l'écriture chez un autiste et celle de la graphie dans le monde occidental et oriental pour ensuite la situer au regard de l'informatique.

*

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

Tivemos diferentes apresentações, todas muito ricas, que não pretendo repetir mas situar em relação ao objetivo de nosso curso, o nascimento da escritura e a concepção de criação.

Cecília Almeida Salles nos falou primeiro do desejo do crítico - eu traduzo nas minhas palavras - mas esse desejo revelaria ao mesmo tempo a natureza, ou melhor, o conceito de criação subjacente. Segundo Bachelard, o crítico tenta violar o segredo das forças ocultas, olhando pela fenda do texto. Se no gesto de ultrapassar a aparência do primeiro olhar se sente transgressor, é porque há um segredo a descobrir, um sistema desencadeador desconhecido, um aquém do texto escondido pela escrita que cobre um tesouro, como Baudelaire cobria de palavras o cadáver de seu poema em *Alchimie de la douleur*. A arte se resumiria em ocultar alguma coisa que o crítico teria que descobrir. O manuscrito seria o lugar por excelência desta transgressão, o lugar oferecido por certos escritores "perversos" ou violado pelo geneticista voyeur. Nessa perspectiva, o manuscrito é comparável à natureza, na qual o cientista descobre segredos com a ajuda de seus instrumentos, microscópios, telescópios, raios laser ou satélites; o manuscrito torna-se objeto científico e o manuscritólogo, um pesquisador não muito diferente de seus colegas em ciências exatas. O cientista, partidário da dinâmica, da termodinâmica ou do caos, procurará sempre repetições, leis, sistemas, mecanismos, uma coerência qualquer até achar uma que explique a maioria, senão a totalidade dos fatos. Se aceitarmos esta visão das coisas, poderemos trabalhar as mesmas hipóteses que nossos colegas cientistas e considerar o manuscrito de três maneiras:

1) Como um bloco maciço, repetição do mesmo, no qual a escritura tenta reproduzir um primeiro texto, já concretizado, constituído de sensações, de semas ou de formas. É a criação a partir de um primeiro modelo como na primeira narrativa da criação, embora nesse caso particular não saibamos de que natureza é a semelhança. O escritor será considerado, neste caso, como um praticante da pesca submarina, que revisita os meandros da rocha à procura desse texto, enfim coerente.

te, que está aí e que a escritura descobrirá ao término de um certo tempo de trabalho. Não se trata de suposições aqui, mas de uma necessidade que se impõe e emerge na página branca pelos rascunhos. O texto a publicar, como a pérola de uma ostra, está lá. Para encontrá-lo, basta retirar as camadas de pó, de pedras ou de algas que, ao mesmo tempo, o cobrem e o protegem do exterior e da ação do tempo.

Os processos que levam ao texto e que procura o geneticista não se chamam rigorosamente processos de criação. Este nome supõe alguma coisa de novo que nasce aqui e agora e não uma volta ao passado. O geneticista procuraria então técnicas que permitiriam esta saída do objeto-texto das diferentes camadas protetoras. Como o engenheiro-geólogo constrói fura-doiras destinadas a atingir as camadas de petróleo localizadas a 2.000 metros, o escritor adotará técnicas que deixarão vir à sua consciência, ou sobre a página, o texto tão caro. O crítico tentará encontrar essas técnicas, mais instrumentais do que criativas. Ele estará tão interessado em saber o que se passa entre a mão que escreve e o que há ao seu redor quanto no que está sendo escrito. Por exemplo, ele procurará saber se o escritor faz yoga ou ginástica aeróbica antes de se pôr ao trabalho, se ele toma alguma droga ou café, se ele pratica a abstinência sexual ou não nos dias em que escreve, etc, resumindo, se ele se prepara mentalmente, espiritualmente ou corporalmente a esse empreendimento de escavações ou de desaterro. As informações virão ou pela correspondência ou pela família e amigos, a par da vida íntima do escritor. Será uma primeira etapa necessária que preparará o estudo do próprio manuscrito. Os fenômenos habituais percebidos no rascunho como os trabalhos na margem, as rasuras, as retomadas e os acréscimos serão considerados como tentativas de desembaraçar o terreno no qual se encontra o objeto raro que se tornará o texto publicado. O crítico procurará as regularidades e formulará leis de ressurgência até elaborar uma teoria não da criação, mas do reencontro ou da descoberta. As duas noções se tocam, mas não se recobrem. As duas espécies de trabalhos, no sentido alquímico da palavra, implicam o mesmo espírito de busca ou a mesma vontade insistente de

saber, mas a descoberta reencontra um passado ou um eterno presente enquanto que a criação vê nascer algo de novo: no sentido de jamais visto. Todas as tentativas do escritor serão consideradas como ensaios para reencontrar esse texto enterrado e não como uma submissão progressiva às leis da gramática e do *bien-écrire* ou uma entrada na narrativa.

Observamos que essa busca do objeto precioso se aproxima bastante da concepção augustiniana da criação que, uma vez lançada, se desenrola no tempo. O criador, para Augustinho de Hippone, se contentaria em desdobrar um ser compacto por um processo irreversível, contrariamente ao crítico que percorreria a flecha do tempo no sentido inverso para reencontrar as condições deste desdobramento. O princípio da razão suficiente de Leibniz não é outra coisa. Os efeitos estão na causa, na qual tudo é previsto. Um determinismo sólido explica os fenômenos naturais como os do manuscrito ou de qualquer invenção humana. A causa final cruza a causa primeira. O círculo se fecha e a circularidade domina o universo. Estamos muito próximos dos modelos do sistema dinâmico dos físicos newtonianos, que reencontra o mesmo nos fenômenos analisados, pouco importa o século ou o contexto. A flecha do tempo existe, mas não pressupõe uma evolução, uma regressão ou uma mudança qualquer no estado das coisas; implica simplesmente uma multiplicação ou um alargamento do que já existe como se o trabalho do artista forçasse o desenvolvimento de um embrião, mas de um embrião particular porque pouco atingido pela ação de forças exteriores.

2) A segunda maneira de encarar a criação no manuscrito é ligeiramente diferente da primeira porque não há começo influenciando definitivamente o que vai seguir; admite a criação contínua, mas centrada no escritor, na alma do autor e não na linguagem, que será a terceira maneira. Essa concepção se reencontra na maioria dos filólogos e, particularmente, em Croce, como o demonstrou Alfredo Bosi. A expressão decorre da intuição do escritor que se clarifica aos poucos. Uma vez descoberta a palavra exata, a escritura é fixada. A intuição não depende portanto de um terceiro ou de uma contribuição exterior, mas de algo que surge do fundo do artista como um

relâmpago ou de um acordo profundo entre uma visão estética e a palavra ou a expressão. Essa harmonia não é conceptual mas, como o significa a palavra, compreensão repentina da verdade. O trabalho do artista tem como função a de criar o contexto que permitirá o nascimento da intuição. Excessivamente visionário, Flaubert, que criava alucinações artificiais para descrevê-las em seguida, se encaixaria nesta categoria. Mas a visão deve ainda corresponder a um dado intuitivo do escritor que estará de acordo com o que ele entende por belo. O mesmo Croce distingue o belo do bruto na sua crítica dos poetas italianos. Poderíamos discursar longamente sobre a terceira qualidade do ser segundo Aristóteles e, do filósofo grego até Lacan passando por Valéry e Freud, nos perguntar o que entendemos por belo, para discutir, em seguida, suas interferências na escritura.

Sabemos também por Alfredo Bosi que o poeta Ungaretti discordava do ponto de vista de Croce, não fundamentalmente, mas quanto à sua concepção da variante. Ela seria mais uma busca do termo exato do que a tradução de uma intuição reservada a um momento mais genérico. A diferença entre o crítico e o poeta questiona o trabalho do geneticista. Parece evidente que Croce concorda com a posição defendida pela crítica genética, para a qual tudo é texto. O rascunho em si não existe se o entendemos como um ensaio para chegar a uma forma ideal. O "du texte" e o "le texte" são equivalentes. Neste sentido, há uma ligação entre a crítica italiana anterior aos anos sessenta, objeto da conferência de Alfredo Bosi, e os estudos genéticos desenvolvidos na França e outros países desde 1970. Os *corredati*, edições críticas italianas enriquecidas de comentários e de variantes, são o anúncio daquelas editadas cada vez mais na França.

Qual será o papel do crítico neste caso? Se o estudioso da gênese segue Ungaretti, procurará as primeiras intuições, desconsiderará as censuras gramaticais, sintáticas, culturais ou estéticas sem ter no entanto base objetiva para delimitá-las, mas poderá articular essas diferentes censuras à primeira intuição e detectará assim certos processos de criação.

Se, pelo contrário, adota o ponto de vista de Croce, a intuição incluirá todos esses dados e não se distinguirá dela já que ela é total e absoluta. O crítico deverá articular as contribuições diversas que suscitaram a intuição e as relações lógicas entre elas.

As duas espécies de leitura se centrarão de qualquer maneira sobre o escritor e seu gênio, isto é sobre o funcionamento de seu espírito, o que promoverá certamente um intenso diálogo com os cognitivistas.

3) A terceira maneira de encarar a criação no manuscrito considera a linguagem como um elemento fundamental do fenômeno e não mais como um simples instrumento de transmissão. Algo se constrói aos poucos pelo trabalho do **scriptor**. A língua desempenha seu jogo usando o conceito lacaniano de alíngua, pelo menos. Mallarmé retoma a música aos músicos e a aliteração e a melodia funcionam de novo. As palavras e as letras adquirem uma autonomia até então desconhecida, o escritor se torna **scriptor**, isto é se coloca a serviço da língua e de suas rimas. Os processos de criação utilizados pelo escritor procuram não mais reencontrar o que está lá ou o que foi lá, mas elaborar novas formas. O presente não é mais um passado mascarado ou sua repetição, mas uma presença recuperando talvez um passado, mas o alargando às dimensões do contemporâneo e do futuro. A repetição será entendida seguindo-se Ricoeur, como uma volta às possibilidades do ser-lá. O futuro suscita o novo e o desconhecido que não podem ser pressentidos senão ao nível de um não sabido que cerca o escritor como uma auréola invisível. A escritura gera uma auto-organização que transforma o escritor em causa instrumental, mas não lhe dá mais o estatuto de criador no sentido de mini-deus. A humildade é a regra. O eu do escritor sofre na sua vaidade. É o drama entre o Eu puro e o Eu personalizado entrevisto por Valéry onde, a obra não sendo mais um espelho, Narciso se perde nos tumultos da escritura. "Et pendant une éternité, (l'Ange) ne cessa de connaître et de ne pas comprendre." (Paul Valéry. *O.C.*, T.I, p.206) O autor, fruto de forças fantásticas e desconhecidas, se torna anônimo. Seu nome não é mais o do escritor, mas do represen-

tante ou do ponto de caída desses encontros inesperados onde se juntam o acaso, as probabilidades, as idéias iniciais e as formas novas. O espírito das catedrais góticas sem arquiteto conhecido reaparece. A obra alarga o Simbólico existente ou propõe um outro.

O crítico poderá acompanhar a evolução de uma escritura, mas não mais tomará o primeiro plano ou a primeira carta anunciando o projeto do escritor como ponto de partida. Toda rasura e todo acréscimo poderão ser considerados o início de uma nova página e de um novo parágrafo. Os começos são múltiplos, os pontos de partida infinitos, o texto novo poderá emergir de qualquer acréscimo. O inacabado é fundamental, os possíveis surgirão a qualquer instante como sob a vara de uma feiticeira. O universo se tornará presente a cada silêncio, o big bang e suas riquezas infinitas poderão ser usados pela escritura nesse intervalo. A rasura só será definitiva o manuscrito uma vez entregue ao editor. A palavra suprimida não desaparecerá e ficará enterrada no inconsciente genético. Ela poderá sempre ser utilizada, senão pelo escritor, pelo menos por um crítico ou um tradutor, interessado em estudar a gênese ou em transcrever o texto em uma outra língua. Às vezes, o próprio escritor rasura sem grande convicção deixando a palavra ou a expressão visível como se previsse uma retomada.

O novo que emergirá não será um futuro já presente desde a origem que se impõe, como Lília parecia dizer, mas um possível colocado à disposição do escritor-autor que, prensado entre a incomensurável atração do Universo e a coerência mínima do texto, escolherá tal palavra, frase ou parágrafo, guiado por uma causa final ignorada. A qualquer momento a criação opera; estamos muito longe das concepções bíblicas ou gregas que situavam a criação em um começo mítico determinado, no início da flecha do tempo e do Universo. Dessas visões do mundo, retomamos apenas o tempo irreversível, porque também não sustentamos a concepção circular do Universo. Tentamos elaborar uma concepção da criação que junta a irreversibilidade e uma revisão contínua.

O conceito de irreversibilidade não recobre necessariamente

a linha reta subentendida pela teoria da evolução ; a irreversibilidade somente se opõe dialeticamente ao reversível e pode significar tanto a linha reta, a curva, a espiral, o zigue-zague ou o entrelaçamento cada vez mais complexo de trajetórias. Retomando Prigogine, diremos que não se trata também de trajetórias originais, conjunto de pontos colocados ponta a ponta, mas de construção de novas regiões nas quais o espaço e o tempo, desligados da geometria euclidiana, inventam jogos desconhecidos. Entendemos porque Lacan não podia acreditar nesse Deus da evolução decalcado no Deus bíblico que teria tudo pensado **ab initio** e dado a partida à máquina do Universo. O determinismo leibniziano não tolera o desejo, nem o inesperado, qualidade essencial do inconsciente. Concordamos aqui com Lilia Ledon da Silva afirmando que é impossível discernir o nascimento da escritura em Proust como Roland Barthes queria fazer. Jean Santeuil ou Contre Sainte-Beuve são pontos de partida, mas não a origem de La Recherche. O mistério das origens fica completo porque o primeiro traço em uma carta, um rascunho ou um caderno, anunciando um início de romance ou de poesia, será apenas desencadeador mas não origem da escritura. A criação é contínua e não depende de um momento inicial. O conceito de **início** não se assemilha ao de **origem**, nem ao de **primeiro texto**. Tanto quanto nosso RSI não pode ser definido uma vez por todas porque deve compor a todo instante com o meio sócio-político e os próximos que frequentamos; assim o texto que se escreve não pode ignorar as palavras que o cercam, nem os terceiros que aparecem, de qualquer horizonte que seja.

Os espaços de uma página inacabada podem ser preenchidos ou destruídos a qualquer instante, o que nos leva ao **ex nihilo** da mãe dos Macabeus. O espaço não clausurado da página é ao mesmo tempo lugar de destruição e de construção ; não se assemilha a um conjunto de forças que se esgotam à medida das rasuras e dos acréscimos segundo a segunda lei da termodinâmica. Porque aberta e objeto de forças não previstas, a destruição suprime palavras e parágrafos, mas varre também o terreno para a eclosão ou a introdução de novos elementos. A pulsão de destruição funciona positivamente neste nível. A

eliminação de elementos indesejáveis favorece ao mesmo tempo o lento nascimento do texto e sua constituição. À semelhança dos movimentos de rejeição que preparam a constituição do eu, o texto reduz os elementos em que ele não se reconhece para se afirmar. Mas tanto quanto o texto morre uma vez entregue ao editor no sentido de que não muda mais até seu primeiro leitor, assim nosso eu morre uma vez imóvel e imutável. Isto quer dizer que se comparamos o manuscrito à vida de um homem, parece que este não para com cinco anos na constituição do seu RSI ou de sua identidade, como o deixa entender a teoria freudiana. Pelo contrário, aberto aos terceiros e ao mundo, seu RSI se faz e se desfaz ao sabor das mudanças da vida, acumulando experiências ou, em termos lacanianos, acrescentando traços subseqüentes ao traço unário. Isto mostra que o manuscrito pode esclarecer um pouco os mecanismos de seu instrumento o escritor ou o homem.

Para concluir esta parte, poderíamos sintetizá-la enumerando os dois critérios que nos ajudaram a descrever essas três concepções da criação literária. O primeiro trata do elemento já presente ou de seu contrário: o texto deve ser reencontrado pelo escritor ou construído por ele, 1 ou -1. O segundo considera a origem do objeto manuscrito: o escritor ou a linguagem que escreveremos 2.1 e 2.2 . A combinação de 1 e de 2.1 dá a primeira possibilidade, a de -1 e de 2.1, a segunda e a de -1 e de 2.2, a terceira opção.

Poderíamos ainda escrevê-las assim: A= -1, 2.1

B= 1, 2.1

C= -1, 2.2

Na segunda parte, sublinharei três dados a quem da escritura, ressaltados respectivamente por Lourival de Holanda Barros, Judith Robinson-Valéry, Leda Barrone e Rubens Matuck, dados sem os quais não há escritura: os afetos, a estrutura psíquica e o nascimento da grafia.

Lourival de Holanda Barros chamou a atenção sobre a aparente contradição que recheava a escritura de Euclides da Cunha. Escritor quase oficial da República pelo jornal que representava, Euclides deixa transparecer seus verdadeiros sentimentos através de uma escritura barroca que glorifica os

jagunços e não os militares desprezados. O primeiro texto desencadeando a escrita, mas que não é por isso sua origem, seria um ressentimento profundo do escritor com a República nascente. Não quero discutir o porquê desse ressentimento em Euclides, mas observar que não se trata de uma reflexão, um raciocínio ou um axioma lógico que decorreriam da inteligência. O ressentimento se situa ao nível da injúria que melindrou algo de importante para o indivíduo; o outro não o reconheceu e o desprezou. O conhecer não está em jogo, mas o entender -lembramos mais uma vez L'Ange de Valéry. Uma parte essencial de um eu não foi considerada e por isso machucada, talvez esquecida. O eu se sentiu diminuído e rebaixado pelo outro. O reconhecimento não foi total e provocou um sofrimento incontornável.

Se eu me estendo tanto nesse sentimento, não é sem motivo. Judith Robinson-Valéry mostrou suficientemente que a morte de Mallarmé teve uma influência considerável na obra de Valéry, não no sentido de causa, mas de condensação que juntava o antes e o depois, as mortes anteriores do pai, da mãe, da irmã e dos amigos, e o quase afogamento em Sète. A partir do falecimento de Mallarmé, a morte se torna uma espécie de estado-limite que impregna toda a obra. A morte repentina desse pai ideal desencadeia um estado de espírito que, lembrando e retomando os acontecimentos parecidos do passado, invade a escritura futura.

De novo, trata-se de afetos e não de razão, de sensações e não de idéias; que condicionam a obra. A relação não é de causa e efeito, mas topológica. O ressentimento ou a morte estão presentes e não provocam fatos narrativos ou poéticos determinados, mas agem simplesmente por sua presença. O poeta ou o escritor não podem esquecer-los e devem contar com eles para os silenciar ou os dizer. Sustentando essa posição, nos situamos nos limites da psicobiografia, mas não entramos nela. O acontecimento ressentido pelo escritor nunca será a causa de um poema ou de uma narrativa, mas poderá ser seu desencadeamento, seu cenário ou mais profundamente seu afeto não sabido, para não dizer inconsciente.

Leda Barrone demonstrou claramente que o nascimento da es-

critura em uma criança analfabeta não dependia fundamentalmente de técnicas, mas de uma diferença. Enquanto acreditava saber escrever, utilizando os ideogramas japoneses copiados de seu kimono, enquanto se deixava iludir pela música ou não distinguia as palavras do conjunto da frase, enquanto não se desligava do mundo da mãe, a criança não conseguia escrever como o desejava a sociedade. A partir da transferência operada na terapeuta e da destruição de seu mundo assinalada pelos seus desenhos espantosos sobre a tempestade, o terremoto, as areias movediças e as plantas carnívoras, se manifestavam um distanciamento ou um luto, diriam os lacanianos, uma produção e não mais uma expressão, que lhe permitirá fazer o passo indispensável e submeter-se ao simbólico das "letras brasileiras", como ela as chamava, a escritura ocidental. Terá feito seu Édipo através de sua psicoterapeuta segundo os freudianos, ou responderá enfim ao desejo do Outro conseguindo se desligar dele, dirão os lacanianos. De qualquer maneira, essa experiência bastante clara sugere que existem condições necessárias para o surgimento da escritura e que o saber-escrever significa um passo enorme vencido pela criança na sua relação com os outros, isto é com o Simbólico, passo pelo qual teve que passar todo escritor. O que proíbe qualquer aproximação selvagem da relação escritor-escritura como se via há algumas décadas ou como o estudante pouco informado tenta ainda fazer.

Rubens Matuck nos permitirá fechar o círculo não de nossa interpretação mas de nossa leitura do conceito de criação. No Ocidente, a letra nasceu do comércio e decorria essencialmente do fiduciário, como assinalava Mallarmé; permitia que os homens se entendessem rapidamente e facilitava suas relações. No Oriente, isto é, essencialmente na China, a língua escrita foi criada para ordenar o império dividido entre suas inúmeras línguas orais, e representava o poder do Imperador.

A origem fenícia, grega, romana, árabe ou chinesa traça formas, reflexos de uma cultura determinada: o círculo e o triângulo dentro de um quadrado para os romanos, as revoluções que se recortam para os árabes e o quadrado dividido em

partes iguais para os chineses. Estas formas originais desapareceram na sua maioria e se refugiaram na arte pictural.

A pele, a pedra, a cera e a folha serviram sucessivamente de suporte até a descoberta pelos chineses do processo que transformava os trapos em papel. A resistência desses diferentes suportes caracterizava a escritura e lhe dava uma certa velocidade e facilidade de comunicação.

Com a informática, continuamos imprimindo caracteres, mas em uma tela e na velocidade da luz. A criação da escritura, materialmente falando, é portanto facilitada com o inconveniente de estar perigosamente estandardizada e de não mais permitir rasuras visíveis, nem de distinguir uma escritura emotiva ou racional, por exemplo. A mão se contenta em digitar e não traça mais letras. O desenho não faz mais parte da escritura nesse sentido. A forma se limita ao agenciamento das palavras e das frases e se retirou do traço padrão.

A criação não leva em conta o material da mesma maneira do que antes. O programa rege de antemão a disposição das linhas. As margens da folha branca não existem. O branco da folha é substituído pelo preto da tela. A dialética verde-preto substitui o contraste anterior preto-branco. Rascunhando, imprimimos no preto e não mais no branco, o que nos força a falar de espaços entre as linhas ou as palavras e não mais de brancos. A escritura oferece um outro tipo de resistência a analisar. O escritor a par de todas as técnicas da informática poderá brincar com o ratinho ou o scanner e assim substituir sua mão presa no teclado. Se quiser, por outro lado, ajudar os geneticistas, deverá entre outras coisas comprometer-se em nada apagar e salvar as palavras ou as frases substituídas. Uma das coisas raras que podemos concluir do ponto de vista do nascimento da escritura a partir dessa conferência de Rubens, decorre do papel cada vez mais importante das letras que já vêm formadas rigidamente. O mesmo processo já acontecia com a máquina de escrever, mas havia uma proximidade maior entre a mão e a máquina, e o escritor podia ainda rabiscar ou corrigir nas entrelinhas. Antes do microcomputador podíamos ainda desenhar as letras e mascarar pudicamente nossos sentimentos e afetos atrás de sua forma

convencional embora a verdade estivesse logo desvelada para o leitor perspicaz através da inclinação e da altura das letras, do traço fino ou largo, rígido ou flácido, etc. O micro suprimiu em parte o corpo e os sentimentos que não podem mais se manifestar pelo traço da letra. As margens e as páginas da esquerda não servirão mais de espaço para exercícios ou ensaios.

Esperando outros achados dos escritores para substituí-los, a crítica genética se contentará com um texto frio, impresso e sem rasuras. A análise terá perdido um de seus suportes fundamentais, o objeto manuscrito. Mas talvez, quem sabe, reaproximando-se das ciências exatas, o estudioso dos manuscritos descobrirá outros elementos que lhe permitirão retomar suas análises a um outro nível ; é o que esperamos.

*

NORMAS PARA ENVIO DE ARTIGOS

MANUSCRÍTICA está aberta a colaborações nacionais e internacionais. Todos os manuscritos devem ser submetidos à apreciação do Corpo Editorial:

MANUSCRÍTICA - APML

Al. Ministro Rocha Azevedo, 373 - aptº 42-A

CEP: 01410 - SÃO PAULO - SP

- * Após o título, o texto deve ser antecedido por um resumo de no máximo cinco linhas, seguido de sua tradução em inglês e em francês.
- * Os artigos devem ser datilografados em espaço duplo, com linhas de 65 toques, e não devem ultrapassar 25 laudas.
- * As notas devem ser mantidas no mínimo possível. Devem aparecer em folha separada ao fim do manuscrito.
- * Ilustrações devem ser originais ou cópias nítidas passíveis de reprodução.
- * Os artigos deverão se fazer acompanhar por uma biografia do autor de no máximo quatro linhas.