

Sur le désir de se jeter à l'eau. E o manuscrito virou livro.

Verónica Galíndez¹

DEPOIS DE TER sido lido como "prototexto", "pré-texto", "documento de gênese", "documento de processo", ou ainda "paratexto", pergunto-me se o estatuto do manuscrito poderia se modificar em função de sua publicação como livro, de maneira autoral, como o fez Pascal Quignard. Analisarei o contexto de publicação de *Sur le désir de se jeter à l'eau*², assim como sua relação com *Butes*, a partir da discussão em torno dos "paratextos editoriais" propostos por Gérard Genette³.

A publicação de *Sur le désir de se jeter à l'eau*

Livro publicado em 2011 pelo escritor francês Pascal Quignard em parceria com a geneticista Irène Fenoglio, contém, entre outros textos, o fac-símile do conjunto dos manuscritos de *Boutès*, texto publicado por Quignard, em 2008, pela editora Galilée⁴ – primeiro "paratexto", uma vez que essa editora somente publica os ensaios do autor. Trata-se de uma empreitada inédita no campo literário. Não pretendo dizer com isso que seja a primeira vez que se publicam manuscritos de escritores. Entretanto, a natureza dessa publicação é original, na medida em que resulta de uma colaboração entre um escritor e uma crítica, além de uma série de especificidades que serão detalhadas adiante.

De fato, a primeira vez que o campo literário francês acolhe a publicação de manuscritos em vida por um autor data de 1971, com *La Fabrique du pré*, de Francis Ponge. Publicado na coleção "Les sentiers de la création" [As trilhas da criação], do editor Albert Skira, a empreitada de Francis Ponge retoma o poema *Le Pré*, publicado alguns anos antes. Tratava-se, então, de dar a ver, no âmbito da proposta de Ponge, os documentos de gênese relativos à criação do poema *Le Pré*, o que acabou produzindo uma espécie de estética da criação (um ato, e não um discurso sobre). Até aqui, não estamos muito distantes da proposta de Pascal Quignard.

Porém, em termos de edição, a publicação de Ponge baseia-se na dificuldade de leitura do conjunto de rascunhos, cuja prova é a transcrição sobre folhas verdes, mas cuidadosamente anunciada: "O texto dos 91 fólios aqui reproduzidos em fac-símile será mais facilmente impresso em papel verde ao final do livro"⁵.

Ora, o que encontramos ao final do livro não passa de uma transcrição de tudo o que é pura e estritamente textual. Nenhum desenho, nenhuma rasura, nenhum rabisco que nos tire da linearidade textual é transcrito. O objetivo é claro: ler. Assim, não se "lê" a hesitação, a errância, o erro. O que está transcrito é simplesmente uma "textualização" dos manuscritos. Isso indica explicitamente que tudo o que um manuscrito contém não é necessariamente "legível", de fato, mas há algo mais: não é "texto".

¹ Professora de Literaturas de Língua Francesa da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: vegarj@usp.br

² QUIGNARD, Pascal; FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

³ Adotei aqui a tradução brasileira do termo *seuils*, soleira, parapeito em francês, feita para *Seuils* (1987), de Gérard Genette, e publicada com o título *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

⁴ *Butes*. São Paulo: Dobra Editorial, 2013.

⁵ PONGE, Francis. *La fabrique du pré*. Paris: Skira, 1971, p. 35.

Para a publicação dos manuscritos, Ponge também retoma sua fabricação por meio da forma, da imagem. Entretanto, trata-se de uma iniciativa pessoal, autoral e que será, por sinal, analisada enquanto tal por Gérard Genette. Por decisão autoral, portanto, o leitor não poderá ler *La fabrique* sem ler o poema. *Le pré* se torna, assim, um conjunto ampliado: poema + fabricação do poema.

Sur le désir de se jeter à l'eau foi publicado como resultado de uma colaboração entre o escritor Pascal Quignard e a geneticista Irène Fenoglio. Sua publicação se inscreve, ou poderia ser inscrita, na sequência dos livros-objetos já publicados por Quignard: *La nuit sexuelle*, *La frontière*, *Tondo*. A respeito do primeiro, Anaïs Franz propõe uma leitura que articula a proposta editorial e a proposta escritural:

Porque o evento de *La nuit sexuelle* é antes de tudo a publicação de um livro, um verdadeiro objeto, um livro tirado da noite da criação, a escrita, branca sobre o fundo preto das páginas, ainda encriptada pela escuridão da linguagem [...].⁶

Aquilo que deveria ser um gesto crítico – montar um dossiê de pesquisa – acaba produzindo efeito no autor, que passa a gostar de se desenganar a respeito do próprio processo criativo e publica, em vida, seus próprios manuscritos. Mas não sem as devidas precauções, já que o texto da contracapa adverte o leitor que essa será a primeira e a última vez que ele o fará:

Normalmente eu destruo tudo para que o quarto fique vazio. Para que a casa fique vazia. E também a alma. Para que a vida fique vazia.
Aceitei [guardar os manuscritos]. Irène Fenoglio me ensinara tanto – me desenganara tanto – acerca do meu próprio trabalho.⁷

O título que dá nome ao livro está presente já no primeiro capítulo, ou, podemos arriscar, no primeiro "texto". Pois o livro não está dividido em capítulos: o que o leitor encontra no sumário são os nomes de Quignard e Fenoglio alternados em número de três cada um, acompanhado de subtítulos:

Pascal Quignard: Sur le désir de se jeter à l'eau
Irène Fenoglio: Le manuscrit de *Boutès*, traces d'une genèse [O manuscrito de *Butes*, traços de uma gênese]
Pascal Quignard: Fac simile du manuscrit de Boutès
Irène Fenoglio: « Chutes » [Quedas]
Pascal Quignard: Les neuf chutes août 2008 [Sobre as nove quedas de agosto de 2008]
Irène Fenoglio: Ouvrir un manuscrit [Abrir um manuscrito]

Assim como o que se produz em Ponge, o manuscrito de Quignard desencadeia uma nova escritura, que passa a incorporar o contexto de fabricação de *Butes*, mas também a abertura a um estrelamento⁸ da leitura dessa

⁶ FRANZ, Anaïs. "Les apocalypses de *La nuit sexuelle*". In. *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*. Paris: PSN, 2011, p. 58.

⁷ QUIGNARD, Pascal; FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 8.

⁸ Uso a figura estelar para pensar o fragmento quignardiano.

iniciativa, figurado pelas “quedas”. Essas “quedas” serão retomadas, principalmente no que diz respeito à temática, em *Les désarçonnés*, livro que coleciona cenas em que se “cai do cavalo”; quedas que interrogam a origem: “É assim que, relatando a queda de Rousseau no caminho de Ménilmontant, em 24 de outubro de 1776, Laurent Jenny escreve admiravelmente: ele cai na origem”⁹. A origem, noção central de gravitação da escrita quignardiana, deve permanecer inacessível. É por isso que o personagem Butes mergulha. Mas não podemos esquecer que ele morre. Ele não sobrevive para contar. A origem não se pode contar porque dela não se pode retornar. A matéria do conto, para Quignard, é o sonho, a divagação, o “bordado”. Daí termos manuscritos tornados imagens. São essas imagens, assim como a lógica imagética, que passarão a assombrar a “gênese” do texto que não se pode contar.

Minha interrogação propõe os manuscritos como uma espécie de paratexto à leitura do texto publicado, *Butes*, mas também como paratexto de escritura em dois níveis: o processo de escritura de *Butes*, figurado pelas imagens dos manuscritos; assim como paratexto de uma sorte de processo de leitura da escritura – tanto por parte do autor como por parte da crítica. Pascal Quignard já imaginara manuscritos para a patriciana Aprononia Avitia, mas também já escrevera muito a respeito do livro, da leitura, da folha, da página. O manuscrito permite-lhe pensar a metamorfose, mas também a leitura, o papel do escritor:

Em determinado grau de meditação, ou seja, de escrita, ou seja, de leitura, não se divide com mais ninguém além de si mesmo a visão que se tem. Se está sozinho diante do objeto invisível com o qual se sonha. [...] Não mais se tem interlocutor possível no real imediato. Nenhum leitor inventariável no grupo dado nesse instante. Uma interdicção não é mais possível. Então, a obra de arte sozinha permite falar a si mesmo. [...] A obra é a interlocução inencontrável do pensamento. Escrever pensa. Em certo grau de pensamento não se pode mais distinguir esses verbos, mas apenas sua ordem. Pensar não escreve. Escrever pensa. Escrever encontra aquilo que quem escreveu não poderia pensar sem a obra escrita.¹⁰

O que significa que há uma perda, há um momento em que o sujeito que escreve se perde, em que o pensamento emerge na escrita e pela escrita. Esse é o momento impossível de se recuperar. É a cena originária que é lida como a cena do nascimento à qual o próprio sujeito não tem acesso. Temos acesso apenas ao relato dessa cena. E, como para Quignard, o escrito não é *ego*, não constitui unidade, não tem *uma* cena originária.

Sur le désir paratexto da escritura

Assim, se retomo a proposta de ler *Sur le désir* como paratexto da escritura de *Butes*, observo que certas escolhas, que vão da capa à faixa comercial de venda de *Butes*, podem nos ajudar a propor um deslocamento da forma como costumamos ler os manuscritos ditos modernos. Para isso, retomo alguns elementos analisados por Genette à luz desse livro:

⁹ QUIGNARD, Pascal. *Les désarçonnés*. Paris: Grasset, 2012, p. 58.

¹⁰ QUIGNARD, Pascal. *Mourir de penser*. Paris: Grasset, 2014, p. 268-269.

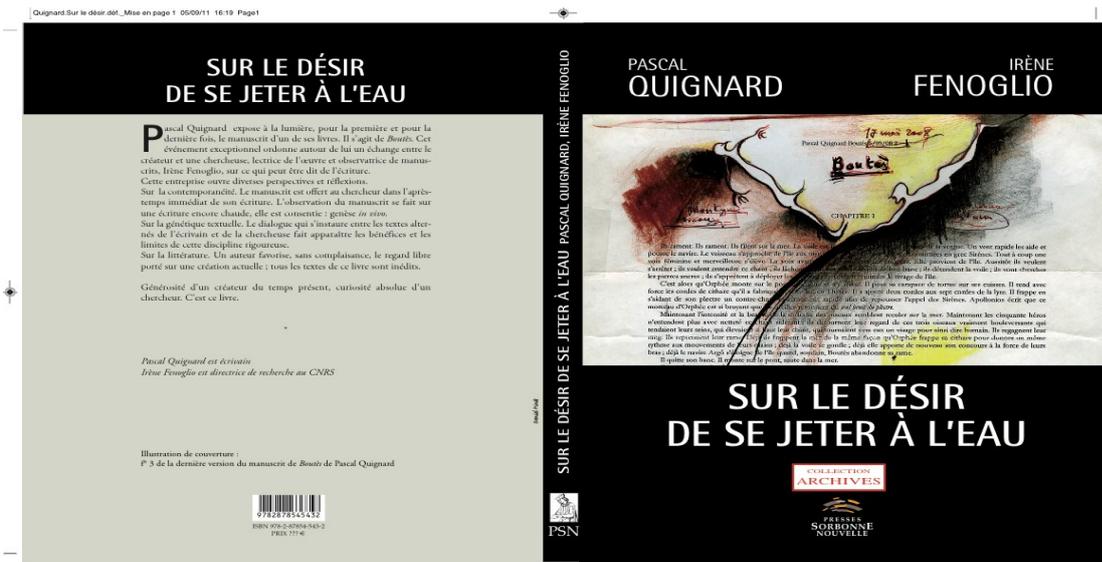


Figura 1 - Capa e contracapa.

A capa comporta uma imagem fragmentada de um dos manuscritos que o leitor encontrará no livro, dividido em dois pelo título da obra e os dois nomes, em colaboração estreita, mas não indicada do ponto de vista estritamente acadêmico (org., por exemplo). Cabe evocar isso aqui porque, e aponto para outro "paratexto", o livro foi publicado em uma coleção proposta por um editor universitário. Além disso, parece interessante ressaltar que, no catálogo da Biblioteca Nacional da França, a obra tem como autor Pascal Quignard e apresentação de Irène Fenoglio.

Portanto, o fólio escolhido para a capa retoma o desenho reproduzido, a *minima*, na faixa comercial de lançamento do livro *Butes* pela Editora Galilée e que não tinha texto, mas apenas a imagem "fonte":

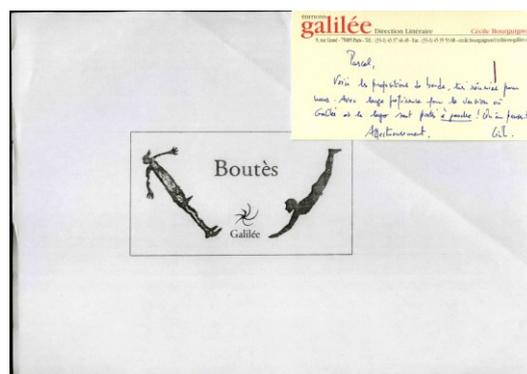


Figura 2 - Proposta editorial para faixa comercial que acompanha a capa.

A relação do desenho da faixa com as demais imagens do manuscrito já foi analisada por Fenoglio em *La Littérature démembrée par les muses*. Meu viés é outro: proponho que há retomada, não repetição, já que não é o mesmo desenho, mas retomada da imagem-fonte em torno da qual gira *Butes*: o triângulo formado pelos movimentos de queda do homem de Lascaux e de mergulho do homem de Paestum.

Sur le désir de se jeter à l'eau. E o manuscrito virou livro.

Além disso, o folio está estrategicamente recortado, dividido em dois, fragmentado em seu sentido literal. Ele retoma, ainda sob forma de imagem, um texto que o leitor já conhece: os primeiros parágrafos de *Butes*, tal como na versão publicada. O texto é cortado no momento exato de enunciação do movimento que se tornará um signo sob o qual se constrói o projeto: o salto de *Butes* ("Ele abandona seu banco. [...] salta no mar").

A epígrafe, tal como proposta por Genette, seria, portanto, imagética. É em torno das imagens que essa escritura se fará ler, a partir de imagens da escritura e não de quaisquer imagens. Faz-se coabitar aqui o homem das primeiras inscrições das quais temos notícia com o homem do sacrifício, aquele que cai em êxtase com aquele que se joga. É nesse abismo produzido por esses dois movimentos que se organiza a imagem originária de *Butes*. É sob o signo dessa imagem que os manuscritos serão propostos.

Já que retomei o termo epígrafe, será que haveria um posfácio em *Sur le désir*? Se, por um lado, não parece haver possibilidade de cura a partir de um movimento inconcluso, como propõe Genette, consigo localizar nesse livro espécies de posfácios que circularam de forma privada e que são expostos publicamente, tais como alguns trechos de correspondência, produzindo uma rasura temporal à leitura de *Butes*.

2

Halm

Monique Halm: o Tuffatore di Poseidonia, assim como o do Túmulo de Tarquínia, mergulham n'água, Pontos, água primordial, nascida dos ventres encaixados de Gaia e Urano. É o katapontismos. Apenas Dionísio Baco renasce, quando de seu ánodos (subida) ritual, das águas do Pântano de Lerna, ao som das trombetas evocadoras.

Cara Monique Halm Tisserant, estou com dificuldades com a sua carta. Sou sempre admirativo diante da sua erudição e diante de tudo o que você me ensinou a respeito dos suplícios antigos. Claro que conheço essa interpretação. Mas não consigo concordar com esse ponto; eu me evado; simples leitor, me digo que em Argos a ação nada tem de uma katabase. Em Argos, o menino Dionísio emergindo do mar, como Jesus em Jerusalém no dia da Ascensão, nada tem a ver com a imagem de Paestum (nem com a de Tarquínia, na qual o mergulhador é quase empurrado do alto de um promontório como uma vítima).

Dionísio touro, rio, maré, oceano, é um deus imerso, que é chamado com trombetas para que saia da água.

Um deus que sai da água é o contrário de um mergulhador.

Se jogar n'água é o contrário de uma Ascensão, de um ánodos.

O mergulhador de Paestum não carrega Sêmele nos braços; não carrega Ariadne nos braços; ele não carrega Afrodite em seus braços; ele não sobe ao ar livre; ele não nasce; eu acho que ele mergulha; eu acho que ele morre...¹¹

Poderíamos até mesmo pensar em uma segunda edição de *Butes* em *Sur le désir* se aderirmos à ideia que *Butes* estaria nele presente como imagem de texto. É como se tivéssemos, por fim, um projeto completo, pois, aparentemente, boa parte do que é desenvolvido em *Sur le désir* tem justamente a ver com uma partilha entre o escritor e a crítica, motivada pela preservação dos manuscritos.

¹¹ QUIGNARD, Pascal; FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 269.

Nesse sentido, portanto, *Sur le désir* se tornaria indispensável para a leitura de *Butes*. No sentido inverso, *Butes* habitaria a leitura de *Sur le désir*. Afinal, como todos os geneticistas bem sabem – e como relembra Irène Fenoglio no livro –, muito raramente lemos um manuscrito de trabalho primeiro (exceção feita, claro, a manuscritos inacabados de escritores com vistas a publicações póstumas). Isto, claro, excluídas as atividades de escrita ou ainda de circulação privada do manuscrito, assim como as leituras do círculo íntimo do escritor ou ainda do editor.

Não relemos *Butes* enquanto texto, mas dele guardamos a imagem enquanto processo de escritura de um texto. *Sur le désir* não se constituiria, portanto, como único paratexto genético que permite a leitura da escritura de *Butes* (interesse quase que inteiramente reservado aos geneticistas), mas poderia ser pensado como paratexto imagético, permitindo que o leitor figure uma "imagem" da escrita de *Butes*, ao mesmo tempo em que lê outros textos que retomam seu contexto de produção, sua circulação, seus desdobramentos, sua primeira recepção.

Essa publicação nos convidaria a "ver" os manuscritos como a imagem de um processo que não poderia se dar a ler. Seria algo da ordem do olhar, voltando à iniciativa de Ponge, mas no que ela encerra de um interesse em "dar a ver" um processo.

Retomo aqui as propostas desenvolvidas por Fenoglio, quando se trata de preparar uma "leitura" do manuscrito:

Um manuscrito não se abre. Ele não se abre como um livro. As folhas estão livres, "soltas". Não há cantos, um desempilhar, um folhear, um desenrolar folha após folha. Nada segura o conjunto. Estamos perdidos.

Não se abre um manuscrito. Ele é desfolhado, espalhado, seus traços desdobrados. O manuscrito de *Butes* é composto exclusivamente de frentes, sem verso. Isso significa que não viramos páginas, mas as distribuímos ao redor para desdobrar o contínuo, para medir sua amplitude e acompanhar as errâncias do conteúdo, assim como o programa.¹²

Não somente o manuscrito não "se abre" como um livro, mas ele tampouco se "lê". Os movimentos de desdobramento, de retomada, de trabalho pontual de reescrita nos fazem girar em falso com relação ao texto publicado. Enquanto pesquisadores, é possível apreendermos movimentos de escrita bem precisos, mas é muito raro procedermos a uma leitura linear. Esse conjunto manuscrito, portanto, não se lê enquanto texto, mas pode ser admirado enquanto imagem.

Sempre na possibilidade de ler essa publicação enquanto prefácio posterior, não haveria retomada, uma vez que o texto de *Butes* não é retomado. Entretanto, parece haver uma espécie de recuperação no sentido em que um contexto, uma historicidade da fábrica do texto, tornar-se-ia eixo em torno do qual giraria essa nova empreitada, tanto para o autor como para a crítica.

Genette propõe que essa modalidade teria a ver com uma "resposta aos críticos"¹³. Proponho, mais bem, que haveria um questionamento extremamente generoso do movimento proposto nos últimos sessenta anos pela Crítica Genética. Questionamento porque os manuscritos não se oferecem imediatamente à leitura. Generoso porque essa iniciativa se vale de uma forma genética: a publicação dos manuscritos, da quase totalidade dos

¹² Ibidem, p. 275.

¹³ GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987, p. 244.

manuscritos relacionados à produção de um texto acabado, inclusive um manuscrito que, *en abyme*, dá conta de um projeto de publicação dos manuscritos.

Questionamento, ainda, porque assinado pelo autor. Generoso porque coassinado pela crítica. Questionamento porque sem síntese. Generoso porque, justamente, sem síntese. Cabe ao leitor mergulhar, fazer o que quiser com os diferentes textos e imagens ou manuscritos. É até mesmo possível, ainda que não pareça, decifrar e transcrever os fôlios com auxílio de uma boa lupa, se o desejo genético for irresistível. Mas o fato é que as relações entre os manuscritos e o texto dependem da relação com a edição de *Butes*.

Caberia lembrar que a literatura sempre teve meios ou mecanismos próprios de encenação, haja vista o prefácio, por exemplo. Nesse sentido, as formas normalmente escolhidas por Quignard teriam mais a ver com algo da ordem do prefácio do que do autobiográfico em todas as suas nuances. Estamos no campo de suas retóricas especulativas¹⁴. Isto posto, estamos no campo de toda recusa filosófica, recusa do logocentrismo. Contrariamente ao que se poderia pensar, os manuscritos não permitem o acesso a um saber sobre o texto ou sobre *Butes* enquanto texto. Ainda, a própria noção de texto estabelecida já foi bastante questionada, não cabendo aqui retomá-la.

Imagem/texto; textimagem

É epitexto todo elemento paratextual que não se encontra materialmente anexado ao texto no mesmo volume, mas que circula de certo modo ao ar livre, em um espaço físico e social virtualmente ilimitado.¹⁵

Seria possível, então, falarmos de epitexto com respeito à relação entre *Sur le désir* e *Butes*? É possível, já que ele não circula com o livro de referência. Ele nem sequer circula no mesmo campo de especificidade no tocante ao campo literário, uma vez que *Sur le désir* se inscreve em uma coleção específica de um editor universitário e *Butes* circula comercialmente. Haveria, ainda, outros elementos a serem explorados.

Além disso, no que tange à gênese e suas figurações, contrariamente aos exemplos explorados por Genette e que remetem à proposta de Poe, *Sur le désir* não constitui um relato da gênese de um processo de criação. Poderia, mais bem, ser considerado parte integrante do texto enquanto imagem.

Assim como os desenhos encontrados nas cavernas de Chauvet e que são objeto de um documentário de Werner Herzog¹⁶, esses manuscritos que chegam até nós são imagens que nos impõem a existência de um processo que não está mais no aqui/agora da enunciação de *Sur le désir*, mas que o habita, o assombra. Tudo o que é "bordado" em torno, antes e depois das imagens, para retomar uma expressão cara a Quignard, é da ordem do não documental, na narrativa à qual não conseguimos escapar.

Por sinal, é o que propõe Fenoglio a partir dessa ideia de entrada de manuscritos:

O manuscrito é uma soleira [seuil] entre o exterior, o livro, já lido, e o interior, o privado, o tempo infinito e o espaço desmedido do espaço-tempo interior do autor.

¹⁴ Enquanto tradição letrada antifilosófica. In. QUIGNARD, Pascal. *Rhétorique spéculative*. Paris: Gallimard, 1995, p. 13.

¹⁵ GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987, p. 346.

¹⁶ HERZOG, Werner. *Die Höhle der vergessenen Träume* [Cave of Forgotten Dreams], 2010.

O manuscrito é a soleira entre um objeto – o livro – e um gesto longo, vindo de longe, antes de seu próprio ritmo, tendo sua inefável maneira de se apresentar.¹⁷

Além disso, não se trata de esquecer, pois parece haver uma desmistificação do movimento de passagem do âmbito do privado ao público. Aquilo que poderia ser da ordem do privado para sempre – Quignard o diz e já o fez diante das câmeras, queimando seus manuscritos – se torna público por uma escolha autoral. Querem manuscritos? – perguntaria o autor. Eu lhes dou manuscritos, mas vejam: não há um saber acerca do processo de escrita.

Ora, ele desvia a questão desse arquivamento, na medida em que se apropria, enquanto autor, do efeito produzido pela imagem de acúmulo de manuscritos, confessando nunca antes ter-se dado conta de quanto trabalho havia por trás do ato. O discurso genético está presente: escrever implica trabalhar, mas não nos damos conta, não podemos nos enganar sozinhos, é preciso compartilhar, só há sentido quando o outro nos mostra o processo. Não estamos mais no campo estritamente editorial, mas começamos a tocar na política. Naquilo que Jacques Rancière¹⁸ chama de produção de dissenso, esses atos não consensuais que acabam nos enganando, produzindo *diferrâncias*...

É exatamente esse o problema que Quignard nos propõe, que ele *me* propõe enquanto geneticista, mas que acaba me conferindo alguma liberdade. Não sou obrigada a buscar uma cronologia de escritura, pois esta acaba de ser multiplicada, deslocada em sua errância e em sua atividade primordial: a leitura.

Re-imprimo, re-corrijo, re-re-digito. Re-re-imprimo, re-re-corrijo, re-re-re-digito.
Etc. É minha alegria.

Não escrever: ler, reler, é a minha alegria.¹⁹

Entretanto, quando a questão é analisar o prototexto, Genette cai na armadilha posta pelos próprios geneticistas no que diz respeito à visita da “fábrica do texto”. O problema, e isso já leva algum tempo, reside justamente nessa suposta capacidade do manuscrito ou de seu conjunto, no caso do prototexto, de “desvelar” ou ainda “mostrar” a “fábrica”. A crítica genética defendeu longamente que era possível mostrar esse percurso de criação da obra por meio da descrição de seu suporte, assim como da constituição de um dossiê genético, que compreende, entre outras operações, a constituição de uma cronologia dos estados do texto.

Assim como a proposta do arqueólogo entrevistado por Herzog em seu documentário, a empreitada de Quignard e o texto de Fenoglio acerca da impossibilidade de leitura dos manuscritos publicados nos sugerem que esses documentos não passariam de imagens de um passado perdido para sempre e que nossa relação com eles só seria possível no plano e sob o signo da narrativa.

¹⁷ QUIGNARD, Pascal; FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 284.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *La méfiance*. Paris: Galilée, 1995.

¹⁹ QUIGNARD, Pascal; FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 3.

Manuscrito e imagem

Na introdução de *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, o trabalho desse autor nos é apresentado a partir de sua relação com as artes. Não seria um diálogo compreendido no sentido em que a literatura ficaria em seu lugar e questionaria as outras artes, mas no sentido de uma prática que não se separa da imagem, da música, da história, e que se dá a ver por meio da escrita.

Calle-Gruber fala de um leitor-tradutor-escritor a partir da leitura de *Zétés*. Ela o situa na origem do projeto de Quignard. Da mesma forma, os manuscritos de *Butes* podem figurar uma incursão nessas origens, nas origens da predação, porque a escrita de Quignard assume a predação há muito tempo. Não só no sentido de buscar a voz, as vozes, mas de se apropriar delas por todos os meios. É um olhar. A publicação dos manuscritos de *Butes* se torna figuração de um desejo que propõe uma leitura nova do texto publicado. Este deixará de ser lido exclusivamente sob o signo da figura vingada daquele que se joga n'água, que decide escutar o próprio desejo, mas incorporará também a imagem do trabalho dessa construção, o desejo de escrever, o desejo daquele que mergulha como uma ave de rapina na escrita e na leitura, nas imagens.

Uma segunda leitura de *Sur le désir* se torna possível a título de objeto de arte em oposição ao que as edições de manuscritos geralmente propõem: um volume de pesquisa para pesquisadores: podemos percorrê-lo só para ver as páginas se sucederem, para construir uma imagem do acúmulo de trabalho, é claro, mas também de irradiação de palavras, de ideias, de línguas. Neles podemos ler ou procurar, com auxílio de uma boa lupa, as modificações feitas no texto, na redação propriamente dita, mas também a presença das imagens que abrem o texto, o assombra, o esmagam.

No próprio volume, Irène Fenoglio propõe uma leitura das relações entre o desenho e a escritura a partir dos manuscritos de *Butes*. Entretanto, proponho aqui uma pausa sobre o próprio ato de publicação dos manuscritos. Primeiramente, é preciso atentar para o formato: um livro quase quadrado, composto de textos e de reproduções fac-similares de manuscritos. No entanto, esses fac-símiles não têm as mesmas dimensões dos originais, sendo claramente menores. É principalmente esse primeiro elemento que faz emergir uma primeira pergunta: a quem se dirige esse livro? À qual repondo com outra pergunta: para que servem os fac-símiles?

Se *Butes* faz emergir a imagem do mergulhador, *Sur le désir* parece fazer emergir a imagem do mergulho do artista. É o mergulho na atividade artística figurada pelos manuscritos, mas que não poderia ser explicada por eles. Também encontramos textos, fragmentos de correspondência, “quedas”. Isso poderia formar um todo, mas ainda estaríamos distantes da autonomia, porque esse livro dificilmente pode ser “lido”, comprado, consumido, sem a leitura prévia de *Butes*. É, portanto, nessa associação que esses dois livros vão começar a coabitar para o leitor: *Sur le désir* que guarda uma “imagem” manuscrita, processual, do texto de *Butes*, que, por sua vez, seria habitado pela imagem do seu processo, mas também por outras imagens gráficas, por uma partilha em forma de cartas, pela forma fragmentária das quedas.

Em *Mémoire de l'origine*, Chantal Lapeyre-Desmaison²⁰ propõe uma reflexão acerca da escrita da imagem em Quignard: “A imagem tem, assim, uma função: é a fonte do renascimento do desejo. Quanto mais forte a imagem, mais poderosa sua renovação”.

Além disso, propor a leitura desses manuscritos como leitura de imagens, portanto como atividade de leitura que produz uma narrativa sobre imagens da criação, vai ao encontro da ideia de cena originária, tal como ela se apresenta em *Rhétorique spéculative*.

²⁰ LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal. *Mémoire de l'origine*. Paris: Galilée, 2006, p. 159-160.

A arte da restauração do passado é uma proeza vã que expõe inevitavelmente ao ridículo. Ao mesmo tempo, a questão de sua origem sempre deu nó na garganta do homúnculo, e talvez possa consistir no pensamento reflexo que engendra a reflexão. A cena invisível assombra. As conjecturas são delírios, mas suas censuras são demências.²¹

Assim, a publicação dos manuscritos de *Butes* pode ser proposta enquanto porta de entrada para uma leitura da escrita, ou como paratexto tal como proposto por Genette, mas ao mesmo tempo, a ideia de que se possa ter acesso à leitura do manuscrito mostra-se frágil. *Sur le désir de se jeter à l'eau* emerge, então, como paratexto na medida em que implica a representação da cena da escritura, cuja cena originária, o Premier Royaume²² [Primeiro reino], permanece invisível, continuando a assombrar toda possibilidade de reconstrução de um processo de criação.

Referências Bibliográficas

- CALLE-GRUBER, Mireille (org.). *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- _____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.
- HERZOG, Werner. *Die Höhle der vergessenen Träume* [Cave of Forgotten Dreams], 2010.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal. *Mémoire de l'origine*. Paris: Galilée, 2006.
- PONGE, Francis. *La fabrique du pré*. Paris: Skira, 1971.
- QUIGNARD, Pascal. *Boutès*. Paris: Galilée, 2008.
- _____. *Butes*. Trad. Verónica Galíndez. São Paulo: Dobra, 2013.
- _____. *Les Désarçonnés*. Paris: Grasset, 2012.
- _____. *Rhétorique spéculative*. Paris: Gallimard, 1995.
- QUIGNARD, Pascal; FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *La méésentente*. Paris: Galilée, 1995.

Recebido em: 20 de abril de 2017
Aprovado em: 4 de junho de 2017

²¹ QUIGNARD, Pascal. *Rhétorique spéculative*. Paris: Gallimard, 1995, p. 36-37.

²² A vida antes da vida, a vida que levávamos antes do nascimento, vida intrauterina frequentemente evocada e retomada na obra de Pascal Quignard.