

Grafias da identidade

Literatura contemporânea e imaginário nacional

LUIS ALBERTO BRANDÃO



FALE
FASE
U F M G lamparina



GRAFIAS DA IDENTIDADE é um convite para uma viagem por algumas modalizações com que se inscreveram os discursos sobre as nações. Viagem reflexiva, que se faz necessária justamente quando se desagregam os Estados-nações e as fronteiras rígidas como aprendemos a imaginá-los. Este é o desafio de Luis Alberto Brandão: tratar não de identidades fixas, paralisadas numa ordem mítica, mas de processos múltiplos de identificação que se abrem, se reorganizam em função de novas demandas.

O autor, ao explorar as virtualidades crítico-teóricas dos textos literários analisados, demonstra que as formulações do imaginário, apesar de relativamente autônomas, estão sempre vinculadas a outras séries culturais: o espaço, a tradição, a história, a língua. Reconhece, no diálogo transnacional, a dicção emblemática do narrar contemporâneo, na qual um "sim" não deixa de conter um "não", o direcionamento objetivo para a "conclusividade" do discurso argumentativo não elimina a propensão para a "sugestividade".

Luis Alberto Brandão avança no debate acerca do espaço. Nos recortes nacionais, há a tendência de inventar fundações e tradições, de ressignificar o espaço como fixo, cristalizado. No recorte aqui proposto, afirma-se a tendência oposta de visualizar o espaço como horizonte que nos acena a distância. Se, numa visão retrospectiva, os passados podem ser muitos, e as tradições, inventadas, um olhar para frente descortina a multiplicidade de futuros. São potencialidades de um presente heterogêneo, que faz, da mescla, elemento vital.

Na grafia identitária de Luis Alberto Brandão, escritor, crítico, viajantes vêem-se em processo, sendo-lhes dado exercitar, em cada porto imprevisto, inumeráveis perspectivas de sonhar. Não deixam de ter, portanto, a esperança como princípio.

BENJAMIN ABDALA JUNIOR

Grafias da identidade

© Lamparina editora

Grafias da identidade

Luis Alberto Brandão

Revisão de provas

Michelle Strzoda

Paulo Telles Ferreira

Diagramação

Carolina Falcão

Projeto gráfico

Viralume (Aline Carrer / Ana Mannarino)

Gerência editorial

Michelle Strzoda

Gerência de produção

Maria Gabriela Delgado

Capa

Fernando Rodrigues

Proibida a reprodução, total ou parcial, por qualquer meio ou processo, seja reprográfico, fotográfico, gráfico, microfilmagem etc. Estas proibições aplicam-se também às características gráficas e/ou editoriais. A violação dos direitos autorais é punível como crime (Código Penal, art. 184 e §§; Lei 6.895/80), com busca, apreensão e indenizações diversas (Lei 9.610/98 – Lei dos Direitos Autorais – arts. 122, 123, 124 e 126).

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional / Luis Alberto Brandão – Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina editora/Fale (UFMG), 2005.

14 × 20,7 cm; 176p.

Inclui bibliografia

ISBN 85-98271-22-5

1. Ensaio. 2. Teoria da literatura. 3. Literatura brasileira. I. Título. II. Série

CDD B869

Lamparina editora

Rua Joaquim Silva, 98, sala 201, Lapa

Cep 20241-110 Rio de Janeiro RJ Brasil

Tel./fax: (21) 2232-1768 lamparina@lamparina.com.br

Fale (Faculdade de Letras da UFMG)

Av. Antônio Carlos, 6.627, Pampulha

Cep 31270-901 Belo Horizonte MG Brasil

Tel.: (31) 3499-5101 www.lettras.ufmg.br

Grafias da identidade

Literatura contemporânea e imaginário nacional

LUIS ALBERTO BRANDÃO

FALE
FACULDADE DE LETRAS
EVGE
U F M G

COLEÇÃO
o grão da voz



Agradecimentos

Este livro é síntese e reelaboração de pesquisas desenvolvidas junto à Faculdade de Letras da UFMG, sobretudo a tese de doutorado “Nação: ficção – comunidades imaginadas na literatura contemporânea”, financiada pelo CNPq e orientada pelo professor doutor Wander Melo Miranda; o projeto “América em movimento: a literatura latino-americana no século XX”, do Núcleo de Estudos Latino-Americanos (Nelam), financiado pelo Fundo Fundep/UFMG e coordenado pela professora doutora Maria Esther Maciel; e cursos por mim ministrados no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PosLit). Ao estimulante ambiente intelectual dessa instituição e ao apoio de Eliana Amarante de Mendonça Mendes (diretora), Veronika Benn-Ibler (vice-diretora), e Maria Antonieta Cohen (coordenadora da câmara de pesquisa), registro meu especial agradecimento.

Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido.

Ricardo Piglia

Earth is the only exile.

Paul Auster

Como se desprende bem da garganta a flexão errada!

Zulmira Ribeiro Tavares

Pensar imposibles es bueno.

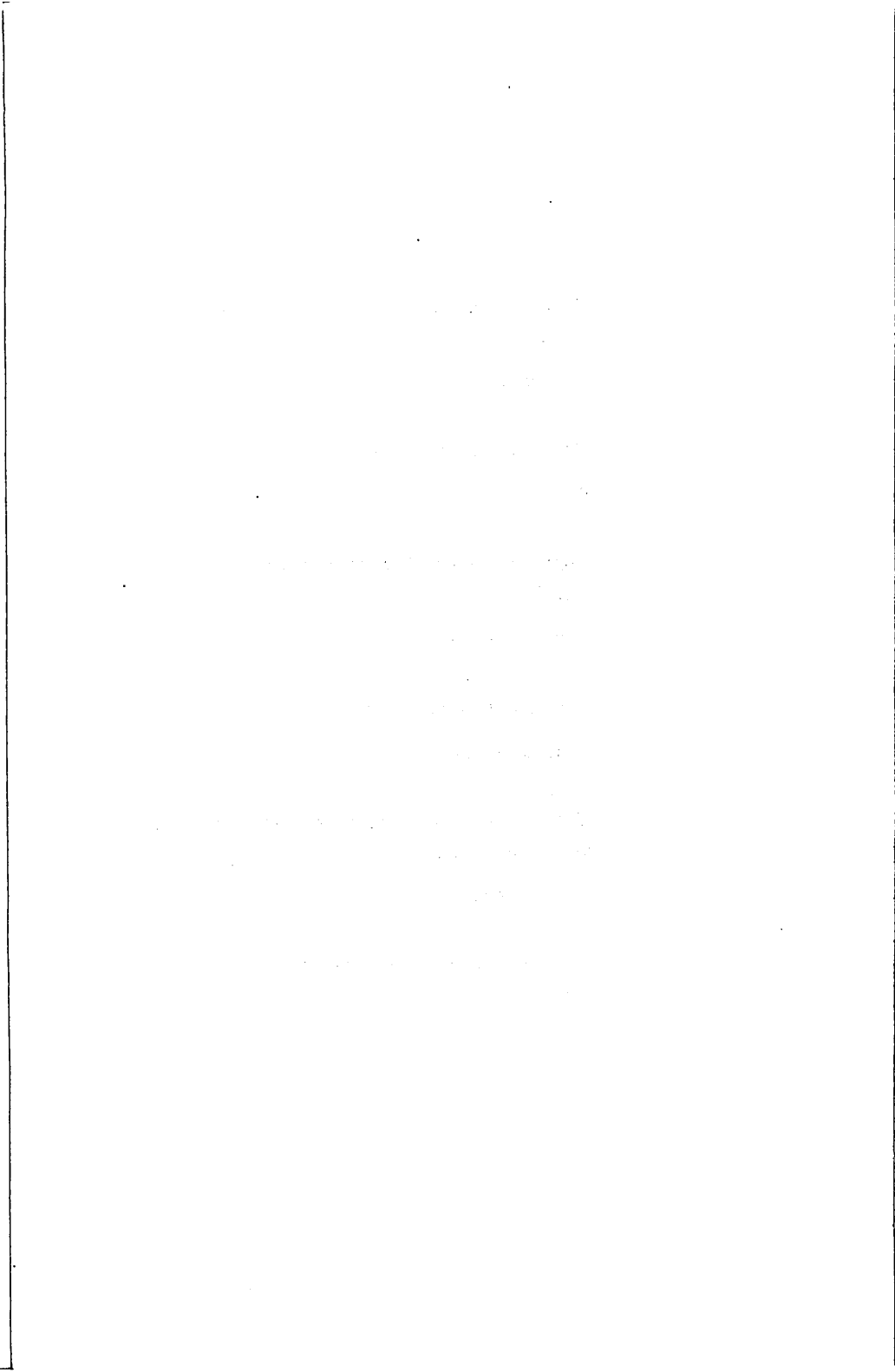
Rafael Courtoisie

Nas paredes nuas, manchas claras assinalavam as coisas ausentes.

Milton Hatoum

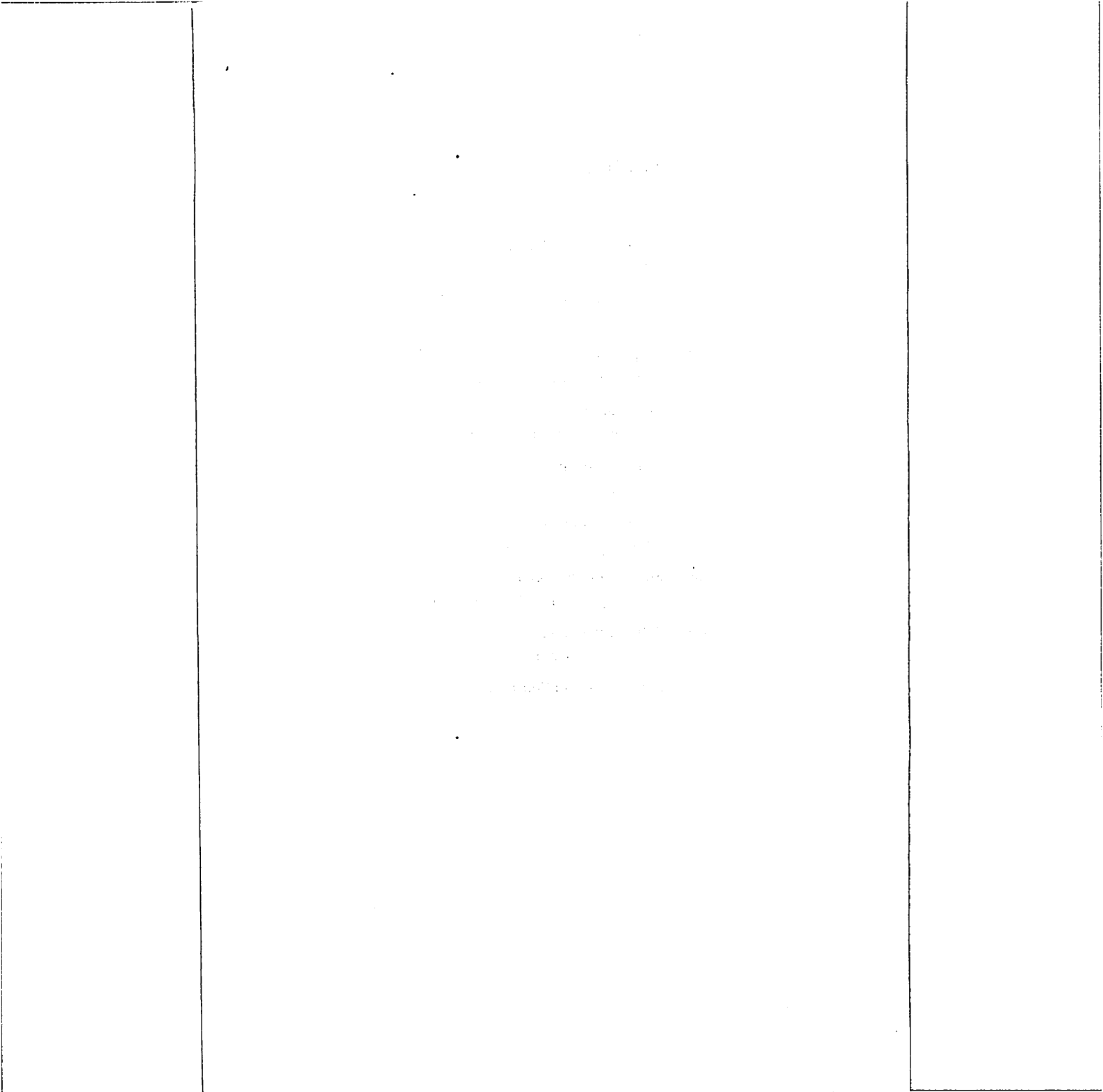
E poi alzai il bicchiere anch'io e dissi: "Alla luce e all'ombra".

Antonio Tabucchi



SUMÁRIO

- 9 **Linhas do imaginário**
Introdução
- 21 **Percurso de sombras**
Indagações ao imaginário nacional: Antonio Tabucchi
- 35 **Mapa volátil**
O imaginário espacial: Paul Auster
- 67 **Porosidades**
O imaginário da tradição: Zulmira Ribeiro Tavares
- 85 **Tramas possíveis**
O imaginário histórico: Ricardo Piglia
- 111 **Vozes estranhas**
O imaginário lingüístico: Milton Hatoum
- 135 **Ficções do inumano**
O imaginário animal: Rafael Courtoisie
- 153 **Saber reversível**
Proposições ao imaginário literário: Antonio Tabucchi
- 163 **Referências bibliográficas**



Linhas do imaginário

Introdução

É fascinante o tipo de saber que o texto literário produz, saber paradoxal que é tão mais vinculado à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela; que é tão mais penetrante e abrangente quanto mais aberto e especulativo. O caráter paradoxal da experiência literária se explica pelo fato de esta tornar possível o questionamento da oposição entre real e ficcional. Entretanto, para se investigar de que maneira a dicotomia é transgredida, não basta que se afirme que a literatura opera a suspensão de limites, não basta que se utilize o argumento de que o real contém elementos ficcionais e de que a ficção traz elementos de realidade. Se se deseja fazer jus à complexidade da experiência proporcionada pela literatura, é imprescindível que se rompa com o próprio sistema de oposições, que se conceba uma relação que incorpore, ao par comumente convocado para a equação que tenta descrever o funcionamento do "mecanismo" literário, uma terceira noção, cuja presença redefina o papel dos outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o imaginário.

Segundo Wolfgang Iser (1996b, p. 13), "como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário". A consequência mais imediata dessa concepção triádica reside no imperativo de se abandonar a pretensão de que seus termos possam ser determinados ontologicamente – pretensão que se manifesta, por exemplo, quando se supõe que o fictício se define pela eliminação dos atributos da realidade. Na tríade, importa o cunho relacional dos termos, o qual torna impossível que se estabeleçam fundamentos. Assim, pode-se afirmar que o fictício

é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário, ou que o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade. A rigor, porém, não se pode dizer o que são o real, o fictício e o imaginário, mas somente sugerir que o primeiro corresponde ao “mundo extra-textual”; que o segundo se manifesta como ato, revestido de intencionalidade; e que o terceiro tem caráter difuso, devendo ser compreendido como um “funcionamento” (id., ib., p. 13-16).

A adoção, neste livro, da perspectiva aberta por essa triade justifica-se por dois motivos. O primeiro é a tentativa de se evitar a polarização que ainda hoje, no início do século XXI, se verifica nas correntes de abordagem crítica do objeto literário. O século XX assistiu à consolidação da teoria da literatura na acepção moderna de campo conceitual e metodológico com potencial de estabelecer e regular suas próprias peculiaridades. Mas deixou, como herança, o embate que contrapõe a perspectiva formalista ou imanentista – cuja premissa básica é haver uma especificidade no modo como a linguagem literária se configura, premissa verificável, com as devidas variantes, no formalismo russo, no *new criticism*, na fenomenologia, na estilística, no estruturalismo e no pós-estruturalismo – à perspectiva sociológica ou culturalista – a qual se esforça para entender a literatura em seu vínculo, mais ou menos determinista, com fatores históricos e sociais, como ocorre na sociologia da literatura, na estética da recepção e nos estudos culturais.¹ Pode-se mesmo reconhecer, nessa tensão, a luta entre o legado romântico-idealista, que advoga a autonomia da obra de arte, cuja negatividade se manifesta especialmente no universo das formas, e o legado realista-positivista, que concebe a obra como reflexo do mundo, sobretudo por meio dos conteúdos sociais que é capaz de veicular.

Com a finalidade de escapar desse quadro de polarização teórica, busca-se aqui pensar a literatura segundo uma perspectiva antropológica ampla, ou seja, como produto humano e simultaneamente definidor do humano. Trata-se, pois, não de adotar a mirada da antropologia como disciplina constituída, mas de conceber, na trilha do esforço em-

1. Para mapeamentos abrangentes do percurso das tendências da teoria da literatura, ver Costa Lima (1983), Eagleton (1997), Fokkema e Ibsch (1992); Freadman e Miller (1994), Lopes (1997); Selden e Widdowson (1993), Nöth (1999) e Coelho (1982).

preendido por pensadores como Wolfgang Iser, uma antropologia literária. O ponto de partida para o desenvolvimento das questões teóricas e críticas propostas neste trabalho é a idéia de que há uma "plasticidade humana" (Iser, 1996b, p. 8) que se manifesta de maneira privilegiada na literatura e nas artes, já que estas são capazes de oferecer uma "auto-interpretação do homem" (id., ib., p. 10). Assim, deixa de possuir relevância a discussão sobre a ênfase na forma ou no conteúdo, significativo ou significado, materialidade ou mimese, já que a literatura é entendida como *operação* que converte a plasticidade humana em texto. Tal plasticidade abarca a experiência do homem com o que percebe como real, o processo imaginário de conceber as limitações e as potencialidades de tal experiência, e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário por meio da ficção. Naturalmente, o fictício e o imaginário estão presentes em qualquer atividade humana; na literatura, contudo, estes se apresentam segundo uma articulação organizada, que pode ser descrita em termos sincrônicos e diacrônicos. Na literatura, o fictício, que é, entre os três termos, o que tem caráter de *ato*, assume papel essencial de transgressão de limites, tanto do que há de *determinação* no real (já que, na ficção, isto é, nas obras, o real se revela transfigurado por efeito do imaginário), quanto do que há de *difuso* no imaginário (já que, na ficção, o imaginário ganha uma determinação – que é, a princípio, um atributo de realidade) (id., ib., p. 14-15).

O segundo motivo para se explorar as potencialidades sugeridas pelas relações entre real, fictício e imaginário vincula-se à proposta de se investigar os inúmeros desdobramentos da pergunta: como se configuram, hoje, identidades coletivas concebidas segundo um prisma nacional? A resposta parece evidente ao se pensar, historicamente, no que é e tem sido a *realidade nacional*, em vigor a partir do século XVIII em boa parte das sociedades humanas, como arranjo institucional, forma de organização geopolítica e econômica.² Todavia, a evidência torna-se rarefeita quando se pensa que há um *discurso nacional*, conjunto de produtos, com graus variados de formalização – incluindo-se aí, sem dúvida, a própria literatura –, no qual se concretiza um quadro de referências sim-

2. Para uma discussão sobre o "surgimento" da nação, ver Palti (2003).

bólicas, um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina *imaginário nacional*. Se identidade é uma noção que não pode fundamentar a si mesma, é por meio de suas *grafias* que ela se manifesta, seja para vir a ser tomada por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na auto-exposição de seu caráter de grafia, como realidade imaginada.

Interessa, sobremaneira, recusar a crença de que pode haver, no texto literário, relação de espelhamento – independentemente de se obter um efeito de fidelidade ou distorção – entre a nação como realidade e como discurso. Por um lado, o ato de ficção literária ultrapassa a realidade nacional, ao criar um discurso em cujas imagens esta não se reconhece integralmente, já que o ato sequer tem a intenção de passar-se por registro da realidade. Por outro lado, a ficção atribui uma forma concreta aos elementos difusos do imaginário nacional, tornando-o, mesmo que somente no campo das realidades simuladas, experienciável. Isso equivale a dizer que, para se analisar as ficções nacionais presentes no texto literário, é necessário acompanhar um duplo movimento em que a ficção *irrealiza* a realidade nacional e, simultaneamente, *realiza* o imaginário nacional.

CAMPO DE FORÇAS

Na estimulante formulação de Benedict Anderson (1989, p. 14), proposta exatamente “dentro de um espírito antropológico”, e que define nação como “comunidade política imaginada”, é possível observar o indiscernível jogo no qual realidade, ficção e imaginário só se determinam relacionadamente. Se se enfatiza que há uma comunidade política que, possuindo a condição de comunidade, se imagina como tal, é o substrato de realidade da nação que sobressai. Se se ressalta que a comunidade só existe à medida que é capaz de se imaginar, ou seja, que é a imaginação que a constitui como comunidade, é o imaginário da nação que ganha destaque. Se, por fim, as comunidades se imaginam de determinada forma, se há um “estilo em que são imaginadas” (id., ib., p. 15); isto é, se adotam e reconhecem, ao se imaginar, feições distintivas que

permitem que sejam identificadas como comunidades específicas, é o ato de ficção, ao mesmo tempo *realizador* do imaginário nacional e *imaginador* da realidade nacional, que fica em primeiro plano. Naturalmente, há formas literárias e não-literárias de se “imaginar comunidades”, já que “as ficções não só existem como textos ficcionais; desempenham elas um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo” (Iser, 1996b, p. 23-24). Contudo, é inegável que, pelo fato de explicitarem sua condição de ficcionalidade, as ficções literárias deixam patente o jogo no qual a plasticidade humana revela seus sentidos.

O fato de o imaginário se manifestar por meio da materialização proporcionada pelo fictício, ou seja, pela concretude de obras particulares, mas jamais corresponder a elas ou nelas se esgotar, impõe um problema: em que medida as ficções que traduzem o imaginário podem ser consideradas representativas de sua amplitude? A questão tem, no âmbito deste estudo, ressonâncias metodológicas importantes, pois trata-se de pensar um caminho para se definir, entre uma grande massa de obras literárias, um *corpus* no qual o imaginário nacional se formalize significativamente. Um primeiro recorte é, sem dúvida, temporal: interessa tomar como referência a literatura contemporânea, entendida como a que se produz a partir das últimas décadas do século XX. Porém, seria um equívoco acreditar que o momento comum de publicação de um grupo de obras represente, por si só, marca de unidade. É mais adequado supor que há, conforme sugere Hans Robert Jauss (1994, p. 47) em sua discussão sobre o problema da sincronia na história da literatura, uma “não-simultaneidade do simultâneo”, em que se leva em consideração o fato de determinada obra ser percebida como atual ou inatual. Deve-se buscar, assim, deslocando-se a ênfase para a recepção, um recorte dentro do recorte: na literatura contemporânea, escolher obras em que se constate um alto grau de *atualidade* em termos da manifestação do imaginário nacional, ou seja, um nível de diferenciação relativamente a obras que meramente reproduzem formas já consolidadas na tradição literária. Em outras palavras, trata-se de selecionar obras nas quais o imaginário nacional se manifeste como indagação, isto é, preserve a intensidade de sua natureza difusa.

A estratégia aqui adotada é partir da hipótese de que o imaginário – lembrando-se que este não é um “algo”, mas um campo de operações, um “funcionamento” – pode ser decomposto em linhas de força ou “submecanismos”, que, por sua vez, também são difusos, mas que, por se presentificarem com nitidez em determinadas obras, são mais eficazmente identificáveis e abordáveis. No caso do imaginário nacional, as linhas de força principais que este livro propõe tomar como eixos – e que podem ser consideradas imaginários autônomos que se combinam – são: espaço, tradição, história e língua.

A presença marcante e recorrente de cada uma dessas séries imaginárias na obra de um escritor foi critério decisivo de escolha. Assim, a narrativa de Paul Auster se oferece como rica fonte para que se vislumbrem questões referentes ao *imaginário espacial*, abarcando relações entre espaço e tempo, cultura urbana e processos identitários, sistemas de localização e representação, desagregação de regimes de espacialidade convencionais e configuração – que inclui um possível “espaço ficcional” – de regimes alternativos.

Na ficção de Zulmira Ribeiro Tavares, o *imaginário da tradição* cumpre papel de relevo, seja por demonstrar a importância dos rituais de pertencimento, segundo os quais, no jogo entre memória e esquecimento, os imaginários nacional e familiar se espelham, seja por explorar as consequências de se explicitar o caráter inventado das tradições, o que corresponde a se constatar a excentricização, ou instabilização, dos imaginários identitários.

Quanto ao *imaginário histórico*, este se presentifica na obra de Ricardo Piglia com a recursividade de questões referentes à relação entre experiência e relato, à faceta realista ou trópica dos discursos, aos processos e convenções que institucionalizam as formas de poder, à perquirição da narratividade do nacional como instância colonizadora ou transformadora do próprio imaginário.

O *imaginário lingüístico*, como propulsão ou obstáculo para formas que se pretendem socialmente agregadoras, encontra na obra de Milton Hatoum uma pulsação crítica na qual vêm à tona interfaces essenciais, como a que se dá entre língua, imaginário religioso e imaginário nacional, a que indaga as passagens e os hiatos entre fala e escrita, ou a que estabelece a noção de tradução em diferentes arranjos que vão da

negociação dos sentidos à incomunicabilidade radical, do compartilhamento ao exílio na língua.

Além dos quatro escritores, cujas obras são tomadas como manifestações inequívocas – ou cuja equívocidade é vivamente significativa – de quatro linhas de força do imaginário nacional, dois outros escritores dão sua contribuição ao presente estudo. Em Rafael Courtoisie, detecta-se um *imaginário animal*, ou, se se preferir, um *imaginário do inumano*, isto é, a veiculação de algumas indagações que, tangenciando o horizonte amplo da noção de identidade coletiva, bordejam os limites que supostamente definem o que é a condição de humanidade.

Já a obra de Antonio Tabucchi comparece em dois instantes. No primeiro, à maneira de um movimento inaugural, desempenha a tarefa de traduzir as inquietações de caráter geral e teórico que norteiam este livro – pelas quais se procura demonstrar que, para o debate sobre o imaginário nacional, é necessário que se conceba também a teoria em termos de imaginário, ou que se pressuponha a intervenção de um *imaginário teórico*. No segundo, à maneira de síntese conclusiva, permite que se discuta o tipo de saber gerado pela literatura – o que corresponde, em certa medida, a que se indague o estatuto do *imaginário literário* – e que se avalie seu papel no contexto de produção e circulação das identidades coletivas concebíveis na atualidade.

TRANSNAÇÕES

Há ainda alguns apontamentos que, justificando a escolha dos escritores, lançam luz sobre os caminhos aqui propostos. Primeiramente, destaca-se a importância de haver, como elemento caracterizador das obras selecionadas, recorrência de questões. Levando-se em conta que não é possível definir o que são o fictício e o imaginário, mas apenas apreendê-los mediante uma “descrição operacional das suas manifestações”, ou seja, “concebê-los em termos de atividades” (Iser, 1999, p. 67-68), cabe enfatizar que, em especial no caso do imaginário, a recorrência é uma operação fundamental. Se o imaginário, como “horizonte de possibilidades” (id., ib., p. 70), é móvel, em constante processo de mutação,

é a recursividade de suas linhas de força que faz com que possam ser observados, em sua natureza difusa, gradientes de rarefação e densidade – naturalmente por meio de concretizações em obras; no caso da literatura, pela ação auto-reveladora do fictício.

Deve-se ressaltar, portanto, que nas obras escolhidas não é apenas a linha de força enfocada com destaque que importa, mas o fato de outras linhas também se manifestarem. Há, por exemplo, forte presença do imaginário lingüístico na obra de Auster, bem como do imaginário histórico em Tabucchi, ou do espacial em Hatoum, e assim por diante. Dessa forma, no trabalho crítico com cada autor, à medida que se focaliza a linha de força principal – definida pela maior intensidade de sua recorrência –, não se perdem de vista as outras linhas, já que todas remetem ao horizonte mais amplo do imaginário nacional. Não se trata, porém, de estabelecer um mero somatório de linhas de força, no qual os imaginários "parciais" se integrariam para formar um imaginário total, mas de indagar os mecanismos de interconexão. Parte-se do pressuposto de que, além da recorrência, a interconexão – atividade de produzir articulações – também é uma operação típica do imaginário.

Pretende-se que as articulações sejam observáveis não apenas no cerne de cada obra particular, ou seja, no jogo interno de interações das linhas de força, mas *entre* as obras. Isso explica o fato de não ter havido preocupação em situar as obras nos contextos específicos de criação. Com isso, não se pretende negar que elas estão, cada uma a seu modo, profundamente inseridas em sua própria cultura – italiana, uruguaia, norte-americana, argentina, brasileira (manauara e paulistana). Sem dúvida, possuem em comum a posição que ocupam na respectiva série literária, ou seja, na série nacional, que continua a ser o critério dominante de alinhamento historiográfico da literatura. É uma posição especial, pois a contribuição que trazem situa-se no limiar entre a inovação – são obras de inegável impacto se se leva em conta o saldo das avaliações críticas, efetuadas em diversos círculos, mais ou menos especializados – e a consolidação, isto é, a incorporação de seus processos ficcionais – não importa se formais ou temáticos – à tradição cultural. Talvez seja precisamente esse limiar que caracterize a *atualidade* de uma obra, no sentido de que ela aborda, de maneira problematizadora, questões emergentes em sua época, as quais, saindo do estado de latência, conquis-

tam o direito de serem consideradas inteligíveis. São obras cujo lugar, de onde falam e sobre o qual falam, é o presente.

Sublinhados os fatores comuns, não se nega, entretanto, que à diversidade das culturas mencionadas correspondem distintos estilos de narrar – mais precisamente, de estilos de narrar a nação – que, obviamente, demonstram diferenças de imaginário. A partir dos autores escolhidos, seria mesmo possível enfatizar contrastivamente as especificidades, por exemplo, do imaginário argentino e do norte-americano. Optou-se, todavia, por se investigar um diálogo *transnacional*, porque se parte da hipótese de que a própria instabilidade da noção de identidade nacional é um dos vetores importantes que definem uma forma contemporânea comum de narrar; de que é viável supor a existência da *transnacionalidade* – que não se confunde com a globalização do imaginário, apesar de esta não ser uma linha de força desprezível – como elemento caracterizador dos imaginários nacionais contemporâneos. Se não há, neste trabalho, a pretensão de produzir um painel exaustivo, não há por que ocultar o desejo de abrangência, que tenta se viabilizar com a exploração de um possível caráter matricial das obras adotadas, as quais, em função do adensamento obtido pelas recorrências, e pela abertura proporcionada por sua interconectividade, garantem que se possam ouvir, nelas e a partir delas, ecos de outras obras significativas da literatura contemporânea.

HORIZONTE TEÓRICO

Este livro opera com o pressuposto de que todo texto literário também é, em certa medida, teórico, ou pelo menos traz em si um poder de teorização, uma espécie de "teoria imaginária", em geral bastante difusa, por não fazer uso dos protocolos que identificam o gesto explicitamente teórico. Esse tipo equívoco de teoria possui um especial interesse, pois traduz o fato de que as obras literárias são, pelos mais diferentes recursos (e tal flexibilidade formal pode ser inspiradora também para projetos teóricos), capazes de configurar algum saber. Isso não significa que aqui se tenha deixado de lado a contribuição de textos teóricos propriamente ditos. Muito pelo contrário: convoca-se uma gama numerosa –

e diversificada em termos de orientação epistemológica – de pensadores, a maioria dificilmente enquadrável em uma única categoria disciplinar, não definíveis exclusivamente como filósofos, historiadores, teóricos da literatura, sociólogos etc. A presença de tais vozes não tem por objetivo “embasar” a leitura das obras literárias. O que se propõe não é um trabalho de “interpretação”, no sentido de que o texto se “explica” ou se “elucida” a partir de dados ou conceitos. Estes comparecem em função de seu potencial articulador, isto é, como operadores que formalizam – mais sintética que analiticamente – certas possibilidades de compreensão abertas pelo texto literário. Segundo essa perspectiva, as referências manifestamente teóricas atuam como elemento concretizador da teoria latente na obra literária. Isso equivale a afirmar que os conceitos têm papel ficcionalizador no que concerne ao “imaginário teórico” inerente à literatura.

Pretende-se que a teoria seja exercida em seu poder operatório, o que não corresponde a tomá-la de forma puramente instrumental, e sim reconhecer sua habilidade formulativa, sua potência concretizadora (isto é, ficcionalizadora), sua vocação propositiva imprescindível. Trata-se, também, de se recusar qualquer fetichismo teórico, segundo o qual, pelas razões mais diversas e por meio da mera repetição, sacraliza-se o pensamento de um autor ou da corrente em que se insere. Não são considerados obrigatoriamente relevantes o contexto original de produção, a orientação ideológica, a explicitação das fontes de certo pensamento, desde que sua força de catálise seja vigorosa. Como consequência dessa opção, observa-se um curioso efeito: produz-se um horizonte de teorização heterogêneo e impuro, marcado por uma plasticidade conceitual na qual a eventual incompatibilidade de certas noções pode permanecer estimulante e irresoluta, ou mesmo revelar estranhas afinidades. Nesse horizonte agonístico, busca-se garantir que a obra literária – em seu movimento de afastar-se de si mesma – tenha primazia na condução do trabalho teórico, e não o inverso.

Admite-se, naturalmente, que foram eleitos alguns pensadores aos quais cabe papel de maior destaque no processo de pontuar o fluxo das investigações. Tais escolhas sem dúvida definem os desdobramentos viáveis na leitura dos textos literários, a qual se revela, portanto, tribu-

tária do grau de contingência e especificidade dos prismas adotados. Contudo, pretendeu-se também que a abrangência das eleições – em seu espectro maleável e, sobretudo, aberto – patenteasse que quase nenhuma delas é insubstituível, ou seja, muitos outros nomes poderiam ter sido selecionados. Assim, por um lado, o relevo na especificidade das contribuições teóricas é uma demonstração de que se crê fundamental a maneira como as idéias ganham forma; um tributo, pois, à “literariedade” – ou à natureza ficcional, no sentido da ênfase no *tornar-se obra* – de todo pensamento. Por outro lado, entretanto, a busca de abrangência representa a recusa de se tratar a citação como fetiche, o nome do pensador – qualquer que seja, e por mais consolidado em certa tradição intelectual – como signo de autoridade discursiva inquestionável.

AVENTURA CRÍTICA

Há um espírito de aventura permeando a concepção e o desenvolvimento deste trabalho. Tal espírito se manifesta, primeiramente, na pretensão metacrítica de se produzir uma reflexão que, tendo como base o texto literário, procura exercitar as próprias possibilidades oferecidas pelo discurso que veicula essa reflexão. Também se manifesta na proposta de se suspender, pelo menos em parte, algo essencial em todo texto crítico: o regime de conclusividade, o qual garante que o raciocínio se desdobre por intermédio de inferências e outras operações lógicas tidas como válidas. Busca-se incorporar, no texto que ora se apresenta, uma característica peculiar da literatura: o regime de sugestividade, em que a particularidade e a imprevisibilidade do que se evoca não se subordinam a esforços de generalização; a não ser, é claro, de generalizações puramente hipotéticas, feitas por quem lê.

Talvez seja mais adequado afirmar que o livro é marcado por uma constante hesitação entre os dois regimes: o da conclusividade, segundo o qual busca-se sempre estabelecer *conseqüências* a partir do que se lê; e o da sugestividade, em que se abdica da conseqüência, ou, pelo menos, em que esta não se sobrepõe à consecutividade das idéias e imagens, que vão se alinhando sem necessariamente se distribuírem em patamares lógicos hierarquizados. Isso se explica pelo fato de que a presente em-

preitada crítica se deseja um campo de experimentação no qual duas operações elementares – leitura e escrita – interagem em combinações diversas. Pode-se dizer que toda leitura tem vocação *imaginarizante*, já que recupera e atualiza a indeterminabilidade das obras. Quando se lê, o texto se irrealiza, sua determinação transforma-se em algo difuso, que vagamente se pode denominar “impressões de leitura”. Já a escrita tem vocação *ficcionalizante*, pois é a produção de uma obra. Quando se escreve com a finalidade de se registrar tais “impressões”, o caráter difuso da leitura ganha forma, torna-se resultado e prova de um ato concreto. A escrita crítica é, pois, a ficcionalização da leitura, um modo de determinação de sua natureza indistinta, a realização de sua faceta ampla e imprecisamente imaginária. Assim, no campo crítico que aqui se propõe, tenta-se preservar o embate entre a negatividade da operação de leitura (mediante a busca de que a sugestividade do literário contamine o discurso crítico) e a afirmatividade da operação de escrita (que inexoravelmente acaba por recompor a conclusividade de *uma* leitura, por menos incisiva que esta seja). Tal embate aparece em distintos arranjos que explicam as variações de timbre observáveis entre um capítulo e outro, livremente inspiradas nas diferenças de timbre entre os escritores abordados: mais “narrativos” ou “teóricos”, “conjeturais” ou “assertivos”, “poéticos” ou “raciocinantes”.

A leitura é, em certa medida, uma luta contra a escrita, apesar de prevista por ela. Por sua vez, a escrita, por mais afirmativa, é sempre aberta à leitura, porque é esta que justifica aquela. Não se pode esquecer, é claro, que há tipos de leitura e de escrita. No caso da escrita literária, a força do sim é bastante relativizada pela do não, ou seja, a escrita é profundamente dependente de que a autonomia da leitura se exerça. Nas ficções literárias, convoca-se insistentemente a propulsão do imaginário, sustenta-se a dinâmica do texto por meio do funcionamento do talvez, do horizonte de possíveis que este abre.

“Propulsão do imaginário” é apenas outra designação para “espírito de aventura”, e espera-se que traduza o desejo que moveu a realização deste trabalho. Afirmar que aqui se pretendeu exercitar as possibilidades do discurso crítico significa acreditar que, de alguma maneira, este se oferece, para leitura, como discurso literário.

Percurso de sombras

Indagações ao imaginário nacional: Antonio Tabucchi

Antonio Tabucchi (1991, p. 7), no livro *Noturno indiano*, afirma que se procura uma sombra. A procura é realizada por um narrador que cruza, com seus inúmeros deslocamentos, a desconhecida e misteriosa paisagem da Índia. A Índia se apresenta como espaço onde todas as referências – sociais, econômicas, políticas e culturais – são imprecisas, fugidias. Trata-se da própria suspensão da noção de espaço. A Índia é uma pergunta, vaga mas insistente, que contamina a visão do narrador e sua capacidade de atribuir sentido ao que testemunha. Indefinida como nação, indefinidora dos conceitos cristalizados de nação, a Índia de Tabucchi é um extenso campo difuso, paisagem imaginária na qual, ao se buscar uma sombra, instaura-se uma discussão sobre as possibilidades de delineamento de qualquer identidade.

No presente texto, também se procura uma sombra. Elege-se também a Índia como espaço de deslocamento. A Índia é um campo teórico, também difuso, como o é o conceito-chave em torno do qual o campo se expande: nação. Busca-se, aqui, operar na fronteira desse conceito, nas bordas em que o poder conceptualizador se dissipa, abre espaço para a perplexidade do ininteligível. Seguindo-se o rastro, em geral sinuoso, de estudiosos que questionam a nação como conceito uno e homogêneo, inserido em um prisma histórico determinista, torna-se desafiador pensá-la da perspectiva de sua indeterminabilidade – se se preferir, da perspectiva de suas margens, desde que se leve em conta a suposição de que estas lhe são constitutivas, e não meramente acidentais. Passa a ser tentador não apenas observar as estratégias que asseguram a luminosidade grandiloqüente emanada dos discursos nos quais a identidade nacional

se apresenta como essência – identidade, como tal, originária e atemporal –, mas também os mecanismos que regem as sombras que, nos interstícios da luz, emergem quando se interroga a nação a partir dos inúmeros fatores de indecidibilidade de seu imaginário.

Se a nação é, conforme pretende Benedict Anderson (1989, p. 14), uma comunidade imaginada, a condição de imaginar é definidora mas também instabilizadora da noção de comunidade. O imaginário viabiliza a luz nacional, mas, simultaneamente, nela inocula sombras. Para se indagar o imaginário nacional, pode-se partir, portanto, de duas poderosas vertentes: um imaginário da luminosidade, que se manifesta nos inúmeros discursos e realidades que, pelas mais diversas razões e métodos, conquistam o poder de celebrar a si próprios; um imaginário da penumbra, cujas concretizações são a contradita de tal poder, as variáveis que perturbam o equacionamento e os princípios de seus métodos e razões.

Entre a luz e a penumbra, a viagem se inicia. No imaginário teórico deste texto, o movimento de teorização – que pretende se distanciar da obra literária para, mesurando-se a distância, revelar matizes do imaginário identitário que ela veicula – convive intimamente com o de narração – que supõe possível aderir à obra, reencená-la no que esta tem de mais intangível, ou seja, ativar a sugestividade de seu imaginário. É assim que, juntamente com o narrador de *Noturno indiano*, penetra-se na paisagem da estranha Índia:

O ônibus atravessava uma planície deserta e uns poucos vilarejos adormecidos. Depois de um trecho de estrada nas colinas, cheio de curvas fechadas, que o motorista tinha enfrentado com uma desenvoltura que me parecera excessiva, agora percorríamos retas enormes, tranqüilas, na silenciosa noite indiana. Tive a impressão que era uma paisagem de palmeiras e arrozais, mas a escuridão era muito profunda para dizê-lo com segurança e a luz dos faróis atravessava rapidamente o campo apenas durante alguma sinuosidade da estrada (Tabucchi, 1991, p. 55).

Assim como os faróis do ônibus que corta a paisagem indiana, o olhar do narrador, que conduz o do leitor, percorre dois espaços distintos. Há

um espaço iluminado, de alta visibilidade, onde a luz se difunde de modo uniforme e retilíneo. Nas grandes retas, o caminho trilhado e o caminho a trilhar formam um só percurso, cuja unidade é apreensível pela visão. O passado, o presente e o futuro da viagem se encadeiam no mesmo desenho, na linha que os interliga. Observa-se que o imaginário da luminosidade pressupõe certo regime temporal, que, por sua vez, pode ser associado à concepção de que os movimentos da história humana se efetuam como continuidade, relação imediata e direta de causa e efeito, teleologia. De acordo com essa concepção, a idéia de nação aparece imersa naquilo que Walter Benjamin (1987, p. 229) denominou tempo homogêneo e vazio, um tempo horizontal no qual ao presente pleno correspondem tanto a visibilidade total e eterna do passado quanto uma perspectiva progressiva e progressista do futuro. Nesse imaginário temporal, o presente é o núcleo, eixo em torno do qual se desdobram o futuro e o passado. Vacuidade e homogeneidade do tempo permitem que a nação seja concebida, por uma pedagogia da luminosidade grandiosa, como realidade imemorial – a nação, ou, pelo menos, o sentimento do nacional, sempre existiu – e eterna – a nação, fronteira concreta, modelagem institucional ou força simbólica, sempre existirá, projeta-se para um futuro infinito.

Há, entretanto, outro espaço que margeia o percurso retilíneo da luz; há outra paisagem, que se esquia à visibilidade pretensamente total. A penumbra vem à tona quando a linearidade do deslocamento cede espaço à sinuosidade da estrada. Nesses momentos rápidos e efêmeros, fragmentos de outra história se iluminam, produzem-se imagens que só se dão a conhecer em lampejos, vislumbres, precisamente porque devem sua existência à descontinuidade da visão. A esse imaginário de sombras que se recusa à totalização da radiância da luz corresponde outra temporalidade. Se se abandona o historicismo, se a história deixa de se imaginar contínua, a temporalidade aparece como forma disjuntiva de representação, sem uma lógica causal centrada. Passa-se a pensar a história como conjunto de temporalidades diferenciais. Rompe-se, pois, com o pressuposto de que há um momento em que as histórias culturais se unem em um presente imediatamente legível. Nessa perspectiva,

o imaginário nacional se articula como agonística de várias temporalidades – moderna, colonial, pós-colonial, nativa etc. (Bhabha, 1990a, p. 303). No esgarçamento do tempo linear, coloca-se em xeque o fulgor do discurso da moderna coesão social, a qual o modelo nacional teria tornado viável.

Quando se observa atentamente “a orla escura da vegetação à margem da estrada” (Tabucchi, 1991, p. 63) ou “o escuro da vegetação que cresce atrás do hotel” (id., ib., p. 97), o mundo de sombras deixa entrever nuances, mesmo que fugidias, de uma outra concepção de nação. Assim como se pode pensar que os faróis do ônibus *criam* um caminho de visibilidade retilínea, pode-se tomar como princípio que a nação é o efeito de uma operação imaginadora que, exibindo ou ocultando o atributo imaginativo, instaura-o na realidade e nos discursos vinculados a tal operação. Assim como os faróis delimitam um campo de luz que se opõe a uma faixa de penumbra, a nação é imaginada como limitada e soberana, com fronteiras finitas e bem demarcadas. As curvas do caminho, porém, provocam desvios de luz. Segundo o imaginário da penumbra, as fronteiras se cruzam, se indeterminam, se interpenetram. Assim como o trajeto tranquilo do ônibus, nas longas retas, parece garantir a homogeneidade do percurso, a nação é concebida, segundo o imaginário da luminosidade, como comunidade harmônica, exercício de companheirismo profundo e horizontal (Anderson, 1989, p. 14-16). No entanto, a inevitabilidade das curvas, que introduzem na luz a intermitência das sombras, revela relações conflituosas. Na incongruência dos caminhos tortuosos, o linear e o sinuoso se conjugam agonisticamente.

No capítulo final de *Noturno indiano*, presencia-se o seguinte diálogo:

– Pensei que uma pessoa como você achasse que na vida é preciso ver o mais possível.

– Não – ela disse convicta –, é preciso ver o menos possível (Tabucchi, 1991, p. 89).

Advoga-se um olhar que vê menos, subtrai-se da luminosidade preestabelecida para penetrar no universo impreciso, mas sempre presente, das sombras. É esse o olhar necessário para se abordar a nação a partir

de sua indeterminabilidade, suas fissuras, suas margens internas. É esse o estratagema para se criar discursos que não obliterem a revelação do caráter difuso do imaginário nacional, caráter que se esconde nas pedagogias nacionalistas das mais distintas modelagens. O desafio é, então, observar de que modo, por meio da negação das sombras, a luz impera; simultaneamente, indagar como as sombras continuamente se insinuam nas minúsculas frestas da luz. O desafio está em se demonstrar que a dicotomia luz/sombra só é válida sob o prisma das ficções luminescentes. Para as obras motivadas pelo imaginário da penumbra, importa exatamente denunciar a dicotomia, para que se torne possível verificar as diversas maneiras de luz e sombras mutuamente se traduzirem. De acordo com a terminologia proposta por Homi Bhabha (1990a, p. 297), importa investigar como se articulam o caráter pedagógico – segundo o qual os povos são apresentados como objetos históricos da pedagogia nacionalista – e o caráter performativo, ou performático, da nação – segundo o qual os povos se apresentam como sujeitos do processo de significação nacional. O imaginário da sombra dá vazão ao desejo de se averiguar o embate entre a temporalidade contínua, acumulativa, do pedagógico (o ver mais) e a estratégia recursiva, infiltradora, do performativo (o ver menos). A cultura nacional – realidade, discurso e imaginário – pode passar a ser entendida, assim, como espaço litigioso, performativo, da *perplexidade dos vivos* no meio das representações pedagógicas da *plenitude da vida* (id., ib., p. 307).

No romance *O fio do horizonte*, de Tabucchi (s/d, p. 21), uma massa de nuvens subitamente envolve o farol e as gruas do porto, dissolvendo-os na névoa. É a mesma e ligeira névoa que cobre, em certos momentos, o mar e a costa. Da cidade, entretanto, essa névoa, muito difusa, não é notada. Só é possível percebê-la deslocando-se até a periferia (id., ib., p. 35).

O ENIGMA E O ÓBVIO

“A Índia é misteriosa por definição” (Tabucchi, 1991, p. 42) – eis a formulação paradoxal do narrador de *Noturno indiano*. Tomada como forma

de se aludir ao caráter impalpável dos imaginários identitários – em especial o imaginário de nação –, a Índia encontra, na irresolução, a mais explícita manifestação de seu poder resolutivo. Se se atribui maior ênfase ao gesto definidor, pode-se, contudo, cair na tentação, tanto na empreitada literária quanto na teórica, de subordinar o mistério ao ideal de decifração. Assim, a busca do delineamento de uma identidade – pessoal e nacional – no espaço desconhecido da Índia pode afigurar-se como tentativa de resolução de um enigma. Entretanto, à medida que as pistas vão sendo seguidas, os rastros trilhados, torna-se novamente presente e aguda a consciência de que se está fadado ao fracasso, de que o enigma é, de fato, sem solução, pois se abre para outros enigmas.

Publicado no livro *Os voláteis do beato angélico*, o texto sugestivamente intitulado “A frase seguinte é falsa. A frase anterior é verdadeira” apresenta a suposta troca de cartas entre Antonio Tabucchi e a personagem Xavier Janata Monroy, de *Noturno indiano*. Em uma das cartas, o signatário Tabucchi (1989, p. 48) afirma:

Finalmente, devo dizer-lhe que, em minha opinião, o sentido mais imediato do *Noturno* reflete um estado de espírito muito menos profundo do que você pode generosamente supor. Por motivos privados a cujo conhecimento, por maçadores, quero poupá-lo e com certeza também porque me encontrava num continente tão distante do meu mundo, experimentei então um sentimento de estranheza muito forte em relação a tudo: a tal ponto que já não sabia por que estava ali, qual o sentido da minha viagem, e que sentido tinha o que andava a fazer e o que eu próprio era. Daí, provavelmente, o meu livro. Em suma, um equívoco. Sou, evidentemente, dado ao equívoco.

Condição inerente ao autor-narrador-personagem, a equivocidade também se revela no fato de serem inconciliáveis as interpretações que os dois missivistas fazem do romance, incluindo-se aí a própria divergência quanto ao significado do termo “equivoco” (id., ib., p. 49). Já em *O fio do horizonte*, a personagem central, procurando recompor uma história obscura, reconstruir um passado que assegurasse existência a um morto de identificação impossível, somente pode seguir indicações precárias, le-

vantar hipóteses não comprováveis. O cunho detetivesco do empreendimento deixa patente que o ponto final não pode ser atingido, nenhuma verdade pode ser revelada. Se no mistério pode haver algo com força de evidência, trata-se da constatação de que a "arte do enigma" (Tabucchi, 1991, p. 42) não é o forte desses sujeitos ficcionais. Nas ficções em que o imaginário da identidade se corporifica sem abdicar de sua pujança de imaginário, não há luz capaz de dissipar o mundo das sombras.

Apesar de atraente, também se mostra inútil a busca de se resolver, segundo a lógica do enigma, a indeterminabilidade do conceito de nação. Pistas que a princípio parecem levar à delimitação de seu significado revelam-se, em análise mais minuciosa, cercadas de incertezas. De acordo com Francesco Rossolillo (1986, p. 795), "o conteúdo semântico do termo, apesar de sua imensa força emocional, permanece ainda entre os mais confusos e incertos do dicionário político". Ernest Gellner (1996, p. 507) afirma que

não há, e provavelmente não pode haver, uma definição universalmente unânime, neutra, por assim dizer, para este termo. A natureza inerentemente contestada da definição é consequência da natureza complexa, complicada mesmo, da matéria-prima a que o termo se aplica.

A obrigação de definir, intrínseca aos dicionários, é confrontada com o fato de que o alto grau de imprecisão de certos termos compromete o princípio categorizador.

No que diz respeito à categoria "nação", os vetores difusos do imaginário se imiscuem intensamente nas subcategorias, ou seja, nos fatores em geral arrolados como dela determinantes. É o caso dos "laços naturais", intimamente associados à idéia de "raça". Como assinala Rossolillo (1986, p. 796),

não é preciso demorar muito para demonstrar que o termo "raça" não possibilita a identificação de grupos que possuem limites definidos, e que, de qualquer forma, as classificações "raciais" tentadas pelos antropólogos – mediante critérios que variam para cada pesquisador ou estudioso – de maneira alguma coincidem com as nações modernas.

O imaginário naturalizante, com frequência evocado em discursos nacionalistas – a mesma terra, o mesmo sangue –, não resiste ao cotejamento com as realidades nacionais historicamente dadas.

Também é insuficiente o vínculo entre nação e língua, pois basta lembrar que

muitas nações são plurilíngües e muitas línguas são faladas em várias nações; que, além disso, o monolíngüismo de determinadas nações, como a França ou a Itália, não é algo original nem espontâneo, e sim, pelo menos em parte, um fato político, fruto da imposição a todos os membros de um Estado (id., ib.).

O caráter de imposição – que também se aplica à noção de homogeneidade de costumes – coloca em dúvida o conceito de uma nacionalidade espontânea, como o de Ernest Renan (1947, p. 903) quando fala de um “desejo de viver juntos”, de um “plebiscito diário” (id., ib., p. 904). O imaginário da livre comunhão de significados culturais – a mesma língua, os mesmos rituais, a mesma tradição, a mesma história – se vê confrontado às barreiras que cerceiam a suposta liberdade.

Cada parâmetro escolhido para desvendar o enigma enreda-se em outros enigmas insolúveis. Gellner (1996, p. 507) enfatiza: “*Nem as fronteiras culturais nem as políticas são em geral nítidas*”. Mesmo se o fossem, não se pode esquecer que é “impossível aplicar o termo ‘nação’ a todas as unidades que são cultural ou politicamente caracterizáveis”. Ao se lançar um fecho de luz sobre a região obscura, outras sombras se formam. Eventuais verdades que se proclamam chaves do mistério da nação são ideológicas, isto é, ficções que, apesar de vigorosamente atuantes, não sobrevivem fora do sistema de poder – em geral nitidamente coercitivo – no qual são tomadas como verdades.

É segundo essa perspectiva de decifração impossível e revelação precária das identidades nacional e pessoal que se pode ler a citação, em *Noturno indiano*, do trecho do poema “Natal”, de Fernando Pessoa. Significativamente alterado em relação ao original, significativamente *traduzido*, já que é recitado em inglês por um indiano, e apresentado na língua do narrador – o italiano –, o trecho diz: “A ciência cega lavra inúteis glebas, a fé louca vive o sonho do seu culto, um novo deus é só

uma palavra, não creias nem procures: tudo é oculto" (Tabucchi, 1991, p. 54).³ Questionando-se a pretensão do conhecimento total veiculada pela racionalidade da Ciência ou do fervor religioso da Fé, revela-se a imprecisão do próprio sentido de *Verdade*. Em outro trecho do mesmo poema, lê-se: "A Verdade nem veio nem se foi: o Erro mudou" (Pessoa, 1986, p. 73).

Não se deve, contudo, menosprezar, sob pena de se estar desconsiderando uma importante arma da ideologia nacionalista, o fato de que muitos discursos de nação – reconhecidamente ficcionais ou não – se alimentam de sua própria obviedade, se apresentam como manifestação transparente de um imaginário da espontaneidade e da concórdia. "Afinal, para que tanto debate se, no fundo, todos *sabemos* o que é uma nação?" Nessa interrogação afirmativa, o caráter indeterminado da nação, ou seja, a inviabilidade de se ter acesso à essência do sentido de nacional, se rende à pressuposição dessa essência. Trata-se de um movimento em que se tenta obliterar a negatividade do imaginário⁴ (que lhe é constitutiva, já que este, na condição de processo pelo qual realidades são *concebidas*, materializa-se em discursos e obras capazes de recusar certos princípios que regem as realidades vividas). Em especial quando se concretiza em ficções que assumem seu estatuto ficcional, como é o caso da literatura, o imaginário – "emergência de possibilidades" – faz com que se crie, conforme assinala Wolfgang Iser (1999, p. 72), "uma alternativa radical aos mundos referenciais, já que essas possibilidades não podem ser deduzidas dos próprios mundos referenciais, sendo por isso capazes de representar a produção de mundos novos ou possíveis".

Decretada a obviedade do nacional, estabelecida a crença de que tudo possui, como em *O fio do horizonte*, uma "evidência definitiva" (Tabucchi,

3. Em italiano, se lê: "La scienza cieca ara vane zolle, la fede pazza vive il sogno del suo culto, un nuovo dio è solo una parola, non credere o cercare: tutto è occulto" (Tabucchi, 1995b, p. 61). No original pessoano, o mesmo trecho diz: "Cega, a Ciência a inútil gleba lavra./ Louca, a Fé vive o sonho do seu culto./ Um novo deus é só uma palavra./ Não procures nem creias: tudo é oculto" (Pessoa, 1986, p. 73).

4. Para a discussão sobre a negatividade do imaginário, ver Iser (1996b, p. 239-271); e Iser (1999, p. 71-74).

s/d, p. 20), torna-se desnecessário investigar o modo como sua significação se constrói. Em *Noturno indiano*, a articulação entre sombra e luz, entre a sensação de enigma e a de obviedade na percepção da Índia – do espaço de identidade nacional e individual – se dá em diversos níveis. Em um primeiro arranjo, ressalta-se o exotismo da paisagem. Vivenciando um tipo de “turismo de luxo” (Tabucchi, 1991, p. 87), em que a cabine do trem é “quase um aquário” (id., ib., p. 36), o narrador lança à sua volta um olhar distanciado, cioso de sua externalidade. Através desse olhar, o que há de enigmático na paisagem recobre-se de uma iluminação predeterminada. A Índia que se vê é a que se quer ver: Índia opaca, Índia já vista. Pode-se pensar que, no exotismo, o aspecto sombreado de toda diferença é visto segundo o prisma do imaginário da luminosidade. O exotismo funciona como operação teatral que garante a segurança de mistérios programados, que simula o enigma com recursos banais, como o porteiro, no Taj Mahal, “travestido de príncipe indiano, de faixa e turbante vermelhos” e “outros empregados também fantasiados de marajá” (id., ib., p. 31). Entretanto, para além das “pesadas cortinas de veludo verde”, que “deslizavam doces e macias como um pano de boca de um teatro” (id., ib.), para além das luzes enganosas do exotismo, a presença sombria e incômoda dos corvos anuncia outras Índias. Com bicos sujos que carregam e espalham pedaços de cadáveres, os corvos “não respeitam o ‘direito de admissão’ vigente no Taj Mahal” (id., ib., p. 30). Desafiando a vigilância dos polidos empregados do hotel, revelam a Índia dos problemas higiênicos, dos ratos, dos insetos, dos esgotos que se infiltram: a Índia das sombras.

Para o olhar atento, a presença insistente dos corvos sinaliza que o Taj Mahal não é somente um hotel. É, na realidade, “uma cidade dentro da cidade” (id., ib., p. 31). O espaço da nação pode ser visto, dessa forma, não apenas como delimitação de fronteiras externas, mas como campo marcado, constitutivamente, pela “liminaridade interna” (Bhabha, 1990a, p. 300). O caráter uno da identidade é recortado pela diferença que se instala intestivamente. As margens do conceito de nação não estão fora de seu domínio, mas no seu cerne. O imaginário da penumbra não apaga a luminosidade: instila-se nela. Assim, a ameaça da diferença deixa de ser questão apenas relativa a *outro* – outra identidade, outro povo, outra

nação – e passa a se referir à “outridade” de si próprio, à identidade como heterogeneidade, à nação como resultante de um conjunto antagônico de significações no qual linhas de força do imaginário nacional se debatem por meio de discursos que, por sua vez, são representações conflituosas de realidades nacionais dispares. Na paisagem óbvia, plenamente iluminada, emergem sub-repticiamente paisagens residuais, enigmáticas. No cenário límpido do Taj Mahal, sobrevoa a sombra dos corvos.

VOCÊ É OUTROS

Não sei quem disse que na pura atividade do olhar há sempre um pouco de sadismo. Pensei quem teria sido, mas não me veio à mente, porém senti que havia alguma coisa de verdadeiro na frase: e assim olhei com maior volúpia, com a perfeita sensação de ser só dois olhos que olham, enquanto eu estava em outra parte, sem saber onde (Tabucchi, 1991, p. 33).

Nesse comentário do narrador de *Noturno indiano*, pode-se identificar, ao “sadismo” e à “volúpia” da “sensação de ser só dois olhos que olham”, a perspectiva confortavelmente distanciada que caracteriza o exotismo. Porém, o “estar em outra parte”, o fato de o olhar não se mesclar naquilo que é olhado, de não haver a incorporação do sujeito na paisagem, deixam vir à tona a incerteza quanto ao espaço que se ocupa. “Sem saber onde estava”, o narrador descortina sua incapacidade de definir a si mesmo. O problema principal que o persegue, e que sustenta boa parte da ação do romance, é encontrar Xavier, antigo amigo desaparecido na Índia. Nota-se, contudo, que o narrador busca a própria identidade. A chave do enigma, que tornaria possível o encontro, surge quando se descobre que Xavier havia trocado de nome – passara a se chamar Mr. Nightingale. A descoberta é óbvia, já que a palavra *Nightingale* significa *Rouxinol*, “belo nome exótico” (id., ib., p. 32) com o qual o narrador fora apelidado no passado.

No instante do suposto desvendamento do enigma, o narrador comenta: “[...] e então tudo me pareceu tão evidente e até mesmo estúpido. E depois

pensei: por que não pensei nisso antes?” (id., ib., p. 80). Retrospectivamente, como convém às evidências, percebe-se que o desenrolar do movimento de busca da identidade – caracterizada, ao mesmo tempo, como misteriosa e óbvia – é gradualmente substituído pela consciência de que a identidade é irreconhecível. Torna-se possível, assim, descrever o universo da identidade do mesmo modo como Tabucchi (1984c, p. 11) descreveu o universo poético de Fernando Pessoa (poeta cuja identidade é um “excesso de anonimato”): trata-se não de um universo cifrado, mas de um “universo *patente*: uma curiosa forma charadística em que, no lugar da incógnita, existe uma ‘cógnita’, que é, todavia, impossível conhecer” (id., ib., p. 89).

A chave do enigma em *Noturno indiano* não revela a identidade, é uma antichave que somente pode revelar que a identidade não existe como fundamento de si mesma. A revelação vem à tona, de modo especial, quando o narrador encontra uma figura estranha, mas comum na Índia, um ser híbrido, entre o humano e o monstruoso. Essa espécie de adivinho, que vê o passado e o futuro, explica, para o narrador, que ele é um *outro*, que é somente *maya* – a aparência do mundo –, e que seu *atma* – sua alma individual –, não se pode saber onde está (Tabucchi, 1991, p. 58-63). A partir de então, abdica-se da procura. O narrador não quer mais encontrar Xavier, ou Rouxinol, ou o seu duplo, ou a si mesmo. A solução do enigma converte-se em enigma sem solução. A busca da verdade transforma-se em narrativa, em literatura. O percurso do narrador torna-se a história de um outro que o procura, que tanto o procurou que, quando o encontra, não tem mais vontade de encontrá-lo (id., ib., p. 95). O narrador transforma-se em personagem. A identidade transmuta-se em máscara. Na viagem à Índia – que passa a ser um livro que narra uma viagem à Índia –, o sujeito só pode existir como produto da narrativa de um outro.

Para se lidar com o sentido de dispersão detectado nos imaginários identitários – mas, paradoxalmente, deixando-o patente –, é preciso atribuir-lhes narratividade, condição em que se enfatiza que a identidade é sempre resultado, e não premissa, de uma série de operações articulada por distintos agentes, série que não pode ser completamente

unificada, pois depende, para sua proliferação, da existência de agentes novos: aqueles para quem se narra. Em *O fio do horizonte*, revela-se que a identidade existe apenas pela conjugação de pequenos fragmentos, como narrativa que cria seus nexos a partir de várias outras narrativas esparsas. A personagem indaga: “Quem és tu para ti? Sabes que se um dia quisesses sabê-lo tinhas que andar por aí à tua procura, reconstruir-te, rebuscar em gavetas velhas, recuperar testemunhos de outras pessoas, marcas espalhadas sabe-se lá por onde e já perdidas?” E constata: “Está tudo às escuras, tem de se ir às apalpadelas” (Tabucchi, s/d, p. 65). No final do livro, a luz que ilumina a personagem não produz a unidade da silhueta, mas dispersão em várias sombras conflituosas: “O descampado era iluminado por focos amarelos antinévoa que extraíam do seu corpo quatro sombras cada uma das quais projetando-se em direção oposta à da outra, como se quisesses fugir dele a cada passo” (Tabucchi, 1995, p. 87).

Supor a narratividade dos imaginários identitários equivale, por sua vez, a também lhes atribuir, como elementar, a condição intersticial, pela qual a identidade somente pode se estabelecer no intervalo situado *entre* o narrar e o ser narrado. Em Tabucchi, esse intervalo é a Índia, lugar em que os homens se confundem com o pó, com meros nomes que se perdem na quantidade infinita de papéis de um arquivo morto. Em um espaço como esse, o imaginário do *humano* não tem, para o narrador, qualquer penetração. É um espaço que exige, como adverte o médico do hospital de Bombaim, que se abandone o “luxo excessivo” das “categorias europeias” (Tabucchi, 1991, p. 20), que se pare de conceber “o Ocidente cristão como o centro do mundo” (id., ib., p. 65). É, pois, a própria ocidentalidade – ou, para se pensar com Edward Said, o “ocidentalismo”⁵ – do imaginário nacional que está em questão.

Tornando possível que se instale a identidade como jogo entre o real, o fictício e o imaginário, a Índia – esse país feito de propósito para se perder (Tabucchi, 1991, p. 20) – deixa vir à tona o caráter de indeterminação que *assombra* a nação. Investigar a nação a partir de suas margens, isto

5. Ver Said (1990, 1992). Para uma contraposição ao pensamento de Said, ver Ahmad (1992).

é, no lapso agonístico entre o desejo de determinar e a força do indeterminável, entre o fundamento e sua impossibilidade, entre luz e sombra, implica que se abandonem – a exemplo do que ocorre quando se desfaz, mediante o imaginário, a polarização real/ficcional – as relações que opõem dentro e fora, identidade e alteridade, nacional e estrangeiro.

Em remotas aulas de astronomia, o narrador de *Noturno indiano* aprendeu que “quando a massa de uma estrela agonizante é superior ao dobro da massa solar, não existe mais estado de matéria capaz de deter a concentração, e esta procede ao infinito; nenhuma radiação sai mais da estrela, que se transforma assim em um buraco negro” (id., ib., p. 79). A partir dessa lição, pode-se pretender que o nacional seja compreendido não como adensamento de significações que se acumulam, tendo como contradita sua irreversível anulação, mas como jogo, negociação dinâmica de sentidos. Segundo o imaginário da penumbra, propõe-se que se conceba o nacional como dispersão de sombras, gradações oscilantes de luminosidade.

Na conclusão do livro *Nações e nacionalismo desde 1780*, Eric Hobsbawm (1991, p. 215) afirma que “‘nação’ e ‘nacionalismo’ não são mais termos adequados para descrever as entidades políticas descritas como tais, e muito menos para analisar sentimentos que foram descritos, uma vez, por essas palavras”. Assim, com o declínio do nacionalismo e do Estado-nação, “o *ser* inglês, ou irlandês, ou judeu, ou uma combinação desses todos” passa a ser experimentado como “somente um dos modos pelos quais as pessoas descrevem suas identidades, entre muitas outras que elas usam para tal objetivo, como demandas ocasionais”. Hobsbawm acredita que o próprio fato de os historiadores estarem fazendo progressos nesse campo de estudos indica que o fenômeno já passou de seu apogeu. Nesse sentido, lembra a idéia de Hegel de que a coruja de Minerva, símbolo da sabedoria, “voa no crepúsculo”, e avalia: “É um bom sinal que agora está circundando ao redor das nações e do nacionalismo”.

Na qualidade de “amante de percursos incongruentes” (Tabucchi, 1991, p. 7), o leitor pode rastrear, no universo da literatura contemporânea, esse vôo e esse sinal.

Mapa volátil

O imaginário espacial: Paul Auster

A pós-modernidade, segundo defende Edward Soja (1993, p. 19), é caracterizada pelo projeto de “abrir e recompor o território da imaginação histórica através da espacialização crítica”. Esse projeto corresponde à reversão da tendência, predominante nas abordagens sociais teóricas do século XIX, de se privilegiar o tempo e a história em detrimento do espaço e da geografia. Tal reversão, que se acentua sobretudo a partir dos anos 1960, representa uma “reequilibração” entre a noção de seqüência – típica de uma perspectiva que prioriza o caráter temporal – e a de simultaneidade – associada a uma perspectiva espacializante:

Assim, o fluxo seqüencial é freqüentemente desviado para levar concomitantemente em conta as simultaneidades, os mapeamentos laterais que possibilitam entrar na narrativa quase que em qualquer ponto, sem perder de vista o objetivo geral: criar modos mais criticamente reveladores de examinar a combinação de espaço e tempo, história e geografia, período e região, sucessão e simultaneidade (id., ib., p. 8).

A redefinição do modo como se concebe a articulação entre tempo e espaço não se restringe, entretanto, ao campo de investigações teóricas da pós-modernidade. Pode-se mesmo supor que tal redefinição representa um dos principais vetores que compõem o imaginário contemporâneo. Sendo assim, a discussão veiculada pelas ciências sociais se apresenta como apenas uma das manifestações de um fenômeno mais geral que afeta todos os modos de percepção – mais ou menos formalizados – e todos os modos de elaboração da percepção – científicos, filosóficos, artísticos.

De que modo a literatura pós-moderna se insere na tendência de se repensar o significado das categorias *tempo* e *espaço* e suas possibilidades de articulação? Em que medida a literatura traduz a sensibilidade contemporânea para tais categorias? De que maneira tempo e espaço interagem, na atualidade, como forças constitutivas do imaginário nacional e dos processos coletivos de identificação? Como ponto de partida para o desenvolvimento dessas questões, toma-se a seguinte passagem do texto "Cidade de vidro", de Paul Auster (s/d2, p. 146), incluído em *A trilogia de Nova York*: "Perguntou-se como seria o mapa formado por todos os passos que dera na vida e qual palavra haveria de compor". A reflexão proposta pela personagem sintetiza uma característica comum em toda a obra de Auster, especialmente nos romances, mas também na produção poética, ensaística, dramática e de roteiros cinematográficos: a compulsão por se definir uma identidade. Tal definição torna-se possível ao se esboçar uma continuidade que é, sem dúvida, temporal – trata-se de "uma vida", conjunto de eventos que se associam para formar uma história cuja significação se desdobra nos níveis individual e social. O mais notável, no entanto, é que "uma vida" é pensada em função de um parâmetro espacial – os eventos são "passos", ou seja, iniciativas de deslocamento, referências que configuram certa geografia.

A concepção de espaço sugerida não é apenas a de um sistema de determinações prévias que condiciona as possibilidades de delineamento dos percursos – trilhas por onde os passos *podem* se aventurar. O espaço também surge como sistema resultante, construção que se efetua exatamente a *partir* dos caminhos trilhados. Daí a noção de espaço como representação, como proposição de um modelo cujas coordenadas produzem um sentido, como "mapa". A personagem de Auster se pergunta se o mapa não é, na verdade, um conjunto de linhas que compõe uma palavra, se o sistema de representação espacial não se traduz em uma unidade de significação reveladora. Indaga, pois, o grau de legibilidade do espaço. Se parece indiscutível que, segundo afirma Manuel Castells (1983, p. 264), "o espaço está carregado de sentido", a literatura de Auster propõe que se problematizem o ato de apreender esse sentido – que é simultaneamente condicionado pelo espaço e dele condicionador

– e, sobretudo, o ato de tomá-lo como vetor fundamental para a configuração de uma identidade.

A passagem de “Cidade de vidro” sugere que o texto de uma vida, além de cronológico, é topográfico, forja a identidade do indivíduo pelo modo como este se relaciona com o espaço que, em distintos sentidos e medidas, pode considerar seu. Sugere, ainda, que a noção de identidade biográfica existe como recorte na rede de trilhas que compõem a identidade social, como possibilidade de um espaço próprio que se diferencia, mas que também se insere em um espaço comum, necessariamente compartilhado.

Esse jogo de identificações e diferenciações na modelagem e no gerenciamento do espaço está, também, na base da articulação do imaginário nacional. Não é por acaso que a idéia de nação, pelo fato de se atrelar freqüentemente à corporificação institucional de um Estado, continua a ser associada a território, fronteiras geográficas bem definidas. Como indica Hobsbawm (1991, p. 32), desde o fim do século XVIII “a equação nação = Estado = povo e, especialmente, povo soberano, vinculou indubitavelmente a nação ao território, pois a estrutura e a definição dos Estados eram agora essencialmente territoriais”. Tal equação não elimina, entretanto, as ambigüidades presentes na idéia de nação. Se é possível conceber a nação tomando-se como referência o fator territorial, o substrato espacial propriamente físico, pode-se, por outro lado, concebê-la como descendência comum, consequência de um pressuposto de etnicidade que reforça o fator consanguíneo e o modo como os laços pessoais se estabelecem. Nessa segunda acepção, o espaço físico subordina-se ao espaço social configurado na temporalidade de sucessão das gerações. Separar as duas perspectivas – o espaço da identidade nacional definido pela delimitação territorial *ou* por um conjunto de laços que se atam no decorrer do tempo – corresponde a pensar geografia e história como instâncias isoladas. O risco principal de tal separação é tratar a geografia como mero cenário para o desenrolar da história.

O surgimento da idéia moderna de nação só ocorreu graças ao fortalecimento de uma concepção de tempo bastante específica. Benedict Anderson (1989, p. 44) assinala que a idéia de nação é tributária do declínio da temporalidade medieval segundo a qual “a cosmologia e a história não

se distinguiam, sendo essencialmente idênticas às origens do mundo e dos homens”, temporalidade marcada pela noção de “simultaneidade longitudinal ao tempo” – em que passado e futuro coexistem com o presente. Tal noção é gradativamente substituída pela de “simultaneidade perpendicular ao tempo” (id., ib., p. 33), mensurável pelo relógio e pelo calendário. Esse outro tipo de percepção temporal torna possível se conceber uma “comunidade compacta que se move firmemente através da história”, conforme fica claro no exemplo dado por Anderson (1989, p. 35): “Um norte-americano jamais encontrará, nem mesmo saberá como se chama, mais do que um pequeno número de seus 240.000.000 de compatriotas. Não tem idéia alguma sobre o que estão fazendo em qualquer tempo. Mas está absolutamente seguro de sua atividade constante, anônima e simultânea”.

A nova temporalidade corresponde ao que Walter Benjamin (1987, p. 229) denominou “tempo homogêneo e vazio” e se pauta, sobretudo, pela idéia de progresso: “A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”. Está configurada, assim, como realça Octavio Paz (1991, p. 98), a temporalidade emblemática da modernidade:

O fundamento da modernidade é um duplo paradoxo: por um lado, o sentido não reside nem no passado nem na eternidade, mas no futuro, de onde a história se chamar também progresso; por outro lado, o tempo não repousa em qualquer revelação divina, nem em algum princípio inamovível: nós o concebemos como um processo que se nega incessantemente e assim se transforma.

O conceito de progresso tem suas raízes na racionalização iluminista das categorias tempo e espaço, em especial com a difusão em larga escala de mecanismos de mensuração que pareciam tornar viáveis, para o homem, a apropriação do espaço e a previsão do tempo. Com as novas tecnologias de representação, em que a geometria dos mapas e a lógica dos calendários substituem a percepção intuitiva e imprecisa dos

sentidos humanos, fortalece-se a crença na continuidade e na homogeneidade do tempo e do espaço. Segundo David Harvey (1993, p. 235), o projeto iluminista pode ser considerado o auge da convergência de fatores que, mutuamente condicionantes, são coerentes com a concepção de temporalidade racionalizável: espaço domesticável, prestígio do indivíduo, soberania da nação.

Mas todos os projetos iluministas tinham em comum uma concepção, com certo grau de unificação, da importância do espaço e do tempo e de sua ordenação racional. Essa base comum dependia em parte da disponibilidade popular de relógios, bem como da capacidade de difundir o conhecimento cartográfico por intermédio de técnicas de impressão mais baratas e mais eficientes. Mas também dependia do vínculo entre o perspectivismo da Renascença e um conceito do indivíduo como fonte e continente últimos do poder social, embora assimilado no interior da nação-Estado como um sistema coletivo de autoridade.

A ênfase na idéia de progresso é típica de uma percepção historicista, dominante no século XIX e princípio do século XX, que privilegia o tempo em detrimento do espaço. Subjugada pelo poder de uma história contínua e linear – passível de ser *prevista* –, a geografia tendia a significar, meramente, “um mundo de passividade e mensuração, em vez de ação e sentido” (Soja, 1993, p. 48). Se é válido supor que a pós-modernidade se anuncia por meio de um novo imaginário, que nasce nos interstícios do questionamento do projeto iluminista, tal anúncio compreende a transformação do modo de se perceber tempo, espaço e o efeito que seus vínculos provocam na definição de identidades individuais e coletivas. Nesse imaginário se inserem o *perguntar-se* da personagem de Paul Auster, o caráter inconcluso da busca de uma palavra-mapa, hipótese de significação que, no tempo, o deslocamento dos passos parece delinear.

A articulação tempo-espaço pós-moderna pode ser pensada a partir de pelo menos três perspectivas. A primeira delas é a de reafirmação do

espaço. Superada a ênfase excessiva na dimensão temporal, o espaço reaparece não mais como dimensão passiva e estática, mas segundo uma ótica problematizadora. Michel Foucault (2001, p. 411) ressalta:

A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acreditado, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.

Henri Lefebvre (1986, p. 42-43, 48-49) propõe que se trate a questão do espaço a partir de um prisma tríplice que abarca as práticas espaciais, as representações do espaço e os espaços de representação. Edward Soja (1993, p. 101), inspirado em Foucault e Lefebvre, sugere a substituição do termo *espaço* – de um modo geral associado exclusivamente a espaço físico – por *espacialidade* – que englobaria a vinculação social do espaço:

O termo "espacial" evoca, tipicamente, uma imagem física ou geométrica, algo externo ao contexto social e à ação social, uma parte do "meio ambiente", parte do cenário da sociedade – seu continente ingenuamente dado –, e não uma estrutura formadora criada pela sociedade (id., ib., p. 101).

O desafio dessa outra geografia seria, assim, o de compreender o espaço como meio, força modeladora da vida social e, simultaneamente, resultado, produto das relações sociais.

A segunda perspectiva vincula-se à primeira, pois também supõe a valorização da categoria espaço. Contudo, não se trata de pensar sua importância contrastivamente com relação à que se atribui ao tempo. Trata-se de enfatizar o caráter indissociável do vínculo espaço-tempo. Essa perspectiva tem como uma de suas principais fontes a teoria da relatividade de Albert Einstein, que, já no princípio do século XX, propunha um espaço quadridimensional em que "o espaço e o tempo são vistos como unidos em um único *continuum*, exatamente como antes haviam sido reunidas em um *continuum* as três dimensões do espaço" (Eins-

tein, 1981, p. 171). Nos estudos literários, a influência dessa noção se revela, explicitamente, na obra de Mikhail Bakhtin, que admite a inspiração einsteiniana na formulação do conceito de "cronotopo" (Bakhtin, 1988, p. 211). Nas teorizações específicas sobre a pós-modernidade, é comum o destaque à idéia de que tem havido, como tenta demonstrar David Harvey (1993, p. 237-276), um processo de "compressão" tanto do espaço quanto do tempo. Fredric Jameson (1996, p. 171) reconhece que

uma certa inclinação para o espacial parece ter sido muitas vezes um dos meios mais produtivos de distinguir o pós-modernismo do modernismo propriamente dito, cuja experiência da temporalidade – o tempo existencial e a memória profunda – se convencionou, desde então, considerar uma dominante do alto modernismo.

Apesar disso, o autor assinala que "a distinção é antes entre duas formas de inter-relação entre o espaço e o tempo que entre essas duas categorias inseparáveis".

A terceira perspectiva consiste em se pensar não na redescoberta da importância do espaço (seja contrastivamente, seja articuladamente com relação ao tempo), mas na tendência ao seu desaparecimento – ou à sua insignificância. Trata-se do prisma daqueles que entendem a pós-modernidade como época caracterizada pela expansão vertiginosa das tecnologias teleinterativas e do emprego da realidade virtual, expansão que, como um de seus efeitos, tende a provocar a "sedentarização terminal" (Virilio, 1993, p. 108), a anulação da necessidade do espaço – público e mesmo privado – em função da hegemonia do universo adimensional das imagens – sobretudo artificiais. A dissipação do espaço, entretanto, não corresponde à simples reafirmação do sentido de tempo. Pelo contrário, o tempo é submetido a uma violenta contração na qual se abole a idéia de história e se elege unicamente a existência do instante. Como afirma Paul Virilio (1989, p. 405-406):

Mas o essencial não seria dito se não voltássemos à primazia do tempo sobre o espaço que se exprime hoje por meio da primazia da chegada (instantânea) sobre a partida. Se a profundidade de tempo suplanta hoje a profundidade de campo, é porque

nossos antigos regimes de temporalidade sofreram uma mutação considerável. De fato, tanto aqui quanto em outros lugares, em nossa vida cotidiana e banal, passamos do tempo extensivo da história ao tempo intensivo de uma instantaneidade sem história, possibilitada pelas tecnologias do momento. Tecnologias automóvel, audiovisual e informática, que se deslocam todas no sentido de uma mesma restrição, de uma mesma contração das durações. Contração telúrica que recoloca em questão não apenas a extensão dos territórios, mas também a arquitetura do imóvel e do móvel.

Segundo esse ponto de vista, experimenta-se atualmente um processo de perda da própria noção de dimensão em decorrência da abolição das referências de espaço e de tempo. Restaria, somente, a dimensão da *velocidade* de propagação das imagens transmitidas ou sintetizadas: "Se o tempo é história, a velocidade é apenas sua alucinação perspectiva que arruína qualquer extensão, qualquer cronologia" (id., ib., p. 406).

Rearticulação das dimensões espaço-temporais ou seu fim? Qual perspectiva revela com maior rigor o que se vive hoje? Pensar em um novo arranjo espaço-tempo que torne possível a redefinição das concepções de história e geografia ou adotar a crença de que ambas sofrem um processo irreversível de aniquilamento? Tentar esboçar "outra história", "outra geografia" denota uma atitude desejável de prevenção contra os riscos da "não-história", da "não-geografia", ou significa um indesejável apego a referências que já esgotaram suas chances de traduzir as feições e as demandas do mundo e do imaginário contemporâneos?⁶

É possível considerar que a terceira perspectiva é, na verdade, um desdobramento radical e especulativo daquilo que, nas outras duas, se apresenta de modo descritivo e razoavelmente verificável. Todas, no entanto, possuem em comum o fato de ressaltarem a mutação dos regimes de espacialidade e temporalidade da Era Moderna. Trazem em seu bojo a mesma consciência de que a noção de identidade individual e coletiva, incluindo a que se articula em um imaginário nacional, é profundamente afetada por essa mutação.

6. Para discussões abrangentes sobre a história da categoria espaço, ver Santos, D. (2002), Wertheim (2001), Lefebvre (1986) e Santos, M. (2002).

O autoquestionamento empreendido pela personagem de Auster é uma tentativa de responder à pergunta: "Quem é você?" (Auster, s/d2, p. 47), tentativa que parte do pressuposto de que a resposta só pode existir na forma de uma palavra, de um texto cuja fidelidade maior ou menor à realidade que evoca e cuja maior ou menor legibilidade dependem do modo como este se compõe em sua qualidade de matéria e produto, significante e significado sociais da articulação tempo-espaço.

Tendo-se como referência a obra de Auster, é um texto dessa natureza que, aqui, busca-se ler-escrever.

CIDADE: LUGAR NENHUM

Para se falar de nação, hoje, é imprescindível que se fale de cidade, que se fale da grande metrópole, forma de organização social mais tipicamente contemporânea e que melhor representa a maneira como o homem atual se relaciona com o espaço e o tempo. A cultura pós-moderna é, fundamentalmente, urbana: cultura que transborda da concepção de cidade modernista, racionalmente planejável e administrável; cultura urbana que instiga uma intensa perturbação do próprio conceito de cidade e, por conseqüência, do conceito de identidade cultural. "É para a cidade que os migrantes, as minorias, os diaspóricos vêm para mudar a história da nação", afirma Homi Bhabha (1990a, p. 319-320). Se o panorama recente da humanidade sugere ter havido, em certa medida, um movimento de *dispersão* dos povos pelos mais distintos países, a cidade se apresenta como espaço possível para o movimento de *reunião*, espaço propício para que se articulem "identificações emergentes e novos movimentos sociais". Nas metrópoles, os limites da nação se projetam: reproduzem-se, entram em embate, reconfiguram-se. Agonisticamente, os imaginários nacional e urbano se interpenetram.

Não é aleatório, portanto, o fato de a literatura contemporânea eleger a grande cidade como referência privilegiada. A cidade surge não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas como agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, como personagem. No caso da obra de Paul Auster, isso ocorre ex-

plicitamente em dois de seus livros: *A trilogia de Nova York* e *No país das últimas coisas*. Em ambos, percebe-se como o esboço da identidade pessoal se conjuga intimamente ao delineamento da identidade coletiva, como a noção de sujeito se define em relação a um modo social específico de agenciamento do espaço e do tempo. Percebe-se, sobretudo, como a cidade aglutina os termos que possibilitam a compreensão do próprio conceito de identidade, o qual se constitui como resultado da problematização de outro conceito primordial: o de limite. O movimento da identidade se revela como deslocamento dos limites da nação e da cidade contemporâneas: movimento paradoxal de explosão e simultânea implosão. Nas palavras de Henri Lefebvre (1976, p. 242):

A cidade sofreu um processo de implosão-explosão, cresceu e se concentrou, mas ao mesmo tempo se dispersou em suas periferias, seus bairros cada vez mais distanciados. Ocorre o mesmo com o espaço nacional: "implode", se divide em regiões e explode, quer dizer, se mescla com outros espaços nacionais em uma interferência concreta.

O processo de implosão-explosão é vivido de modo difuso e fragmentário pelo habitante da grande cidade. As nuances das transformações que ocorrem no espaço urbano tendem a se perder e a se fundir em uma genérica percepção de *mutabilidade contínua*, na desfocada sensação de *metamorfose incessante*. "A parede branca torna-se amarela, torna-se cinzenta, disse para si mesmo. A tinta envelhece, a cidade suja-se de fuligem, o gesso se desfaz. Mudanças e mais mudanças", lê-se em *A trilogia de Nova York* (Auster, s/d2, p. 119). Tal situação é levada ao paroxismo em *No país das últimas coisas*: "Quem mora na cidade não tem garantia de nada. Basta fechar os olhos por um instante, voltar-se e olhar para qualquer coisa, e o que estava diante de você terá desaparecido subitamente. Nada perdura, compreende?" (Auster, s/d6, p. 9).

O espaço da cidade tende a ser "lugar nenhum", quase um "vazio" de percepção, nulidade de referências que torna impossível qualquer identificação estável, qualquer enraizamento; espaço em branco que produz um estado de suspensão dos vínculos entre o indivíduo e o que está a seu redor, que gera a experiência da própria dissolução dos limites da

individualidade; espaço de formas oscilantes que torna recíprocas as tendências de irreconhecer o mundo e de irreconhecer-se:

Nova York era uma cidade inesgotável, um labirinto de passos sem fim. Não importa quão longe ele fosse, o quanto conhecesse da cidade, sempre lhe ocorria a sensação de estar perdido. Toda vez que saía a caminhar, sentia-se como quem deixa a si próprio para trás, entregando-se ao movimento das ruas. [...] O mundo existia do lado de fora, em torno e diante de sua pessoa, e a rapidez com que mudava impedia-lhe de se ocupar muito com qualquer coisa. O movimento, o ato de colocar um pé adiante do outro e abandonar-se ao impulso do próprio corpo era a essência de tudo. Ao vagar sem destino, todos os lugares tornavam-se iguais, e não mais lhe importava seu paradeiro. Suas melhores caminhadas eram quando sentia estar em lugar nenhum, e isto era o que queria: estar em lugar nenhum. Nova York era esse lugar nenhum que construía em torno de si e Quinn não tinha a menor intenção de deixá-lo (Auster, s/d2, p. 8).

A passagem demonstra a ambigüidade do relacionamento de Quinn com a cidade. Nova York é um espaço "construído", pela própria personagem, a seu redor. A cidade é resultado de um desejo de Quinn: a autodissolução em um espaço indefinido. Entretanto, Nova York está lá, já é o espaço efetivamente existente "em torno e diante de sua pessoa". É a cidade que viabiliza e estimula o desejo de "abandonar-se". A cidade é o mecanismo pelo qual se pode produzir a sensação de "perder-se"; mas é, também, o motivo dessa sensação. Nova York é, para Quinn, veículo e causa de seu vagar, expressão e imposição de seus movimentos.

"A cidade *escrita e prescrita*, isto quer dizer que ela significa: ela ordena, ela estipula", enfatiza Lefebvre (1969, p. 49). Assim, a configuração da cidade como "lugar nenhum" não é apenas um modo arbitrário e pessoal de perceber, de ler o espaço urbano. É, sobretudo, uma obrigação, um condicionamento generalizante que determina essa leitura. Eis o que observa, também em relação a Nova York, o narrador de *Palácio da lua*:

Nas ruas tudo é comoção e corpos e, quer se goste ou não, é impossível estar nelas sem aderir a regras rígidas de comportamento. Andar no meio de uma multidão significa nunca ir mais depressa que os outros, nunca permanecer muito tempo atrás de alguém, nunca fazer coisa alguma que interrompa o fluxo de pessoas. Quem respeita tais regras normalmente é ignorado por todos. Há um olhar de gelo muito peculiar nos novaiorquinos quando andam pelas ruas, uma forma natural, e talvez necessária, de indiferença para com o próximo. Pouco importa, por exemplo, a aparência de alguém. Roupas extravagantes, penteados esquisitos, camisetas com *slogans* obscenos, nisso ninguém presta atenção. Por outro lado, é da maior importância a maneira como alguém se comporta dentro das roupas. Gestos estranhos são imediatamente tomados como ameaça. Falar sozinho, coçar o corpo, olhar bem nos olhos de alguma pessoa são transgressões que podem desencadear reações hostis, violentas por vezes, de quem estiver ao redor (Auster, s/d8, p. 65-66).

Fundamental, na cidade, não é o modo de ser das pessoas e das coisas, mas o modo como circulam. Nada se estabelece: nenhum vínculo, nenhuma identificação. Mas o não-estabelecimento é consequência não de escolhas, mas de normas que não podem ser transgredidas. O atributo que define a rua – principal espaço público das grandes cidades, se se recorda que os condomínios fechados, os centros comerciais e mesmo as favelas são espaços de acesso restrito, portanto semipúblicos – é a prescrição de que nenhuma identidade se consolide. Sou habitante da grande cidade se me despojo da pretensão de comunhão, abduco da crença de que pode haver, no espaço público, constituição efetiva de um grupo. O que posso comungar com aqueles que se deslocam a meu redor e não fazem parte de meu círculo privado é somente o desejo de que possamos mutuamente nos ignorar. Anonimato, indiferença: a relação básica ideal é que relações não se estabeleçam.

Tal característica da vivência do espaço urbano pode ser associada a outros aspectos peculiares à cultura contemporânea. Não é difícil, por exemplo, vincular a "nulidade" do espaço público à proliferação e crescente sofisticação dos meios de comunicação de massa. Paul Virilio

(1993, p. 19, 27) sugere que a cultura atual vem substituindo a existência concreta de *imagens estáveis* – que constituem uma “estética da aparição”, baseada na estabilidade das dimensões espacial e temporal – pela produção sintética de *imagens instáveis* – que constituem uma “estética do desaparecimento”, baseada unicamente na velocidade de propagação dessas imagens. A narradora de *No país das últimas coisas* comenta: “Este país é assim. Tudo desaparece, tanto as pessoas quanto os objetos” (Auster, s/d6, p. 99). Num contexto em que a observação direta das aparências dá lugar à teleobservação, necessariamente mediatizada, de “trans-aparências” (Virilio, 1993, p. 102) – cuja concretude se limita à luminosidade impalpável constituinte das imagens –, a cidade se apresenta como “paisagem fantasmática” (id., ib., p. 21), resíduo incômodo de uma era ultrapassada, território grosseiramente empírico, a ser enfrentado por quem não pode se beneficiar da instantaneidade protetora e isolante das ações a distância.

Também é possível associar a cultura urbana aos modos de atuação capitalista e tecnocrático. O espaço da cidade é, segundo Lefebvre (1976, p. 236), “ao mesmo tempo homogêneo e fragmentado”. A tecnocracia busca homogeneizar o espaço com um objetivo primordialmente regulador. É o que produz a tendência, no espaço urbano, de todos os lugares parecerem iguais. O que importa é que o espaço seja convertido em cenário indiferenciado para o funcionamento das máquinas técnica e burocrática. Essas máquinas operam, no entanto, a serviço da divisão capitalista dos espaços. Em função disso, o espaço urbano é fragmentado por um sistema de propriedade privada que, com frequência assombrosa, subdivide-se e reconfigura-se em nome da maior lucratividade. Tal sistema tende, também, a tornar mínimos e insignificantes os espaços públicos, os espaços de sociabilidade, geralmente tratados apenas como locais de fluxo, meros acessos aos espaços privados.

Homogeneidade e fragmentação: massificação e isolamento; impossibilidade de manifestar idiosincrasias e ausência de referências globalizantes; negação da parte, negação do todo. Na cultura urbana, o impasse da noção de identidade: é desafiador configurar tanto o que difere quanto o que torna idêntico.

A ESCRITA DAS RUAS

No romance "Cidade de vidro", de *A trilogia de Nova York*, Quinn, o protagonista, é pago para seguir e investigar minuciosamente os movimentos de Peter Stillman. Investido, por acaso, da função de detetive, Quinn utiliza a oportunidade como tentativa de compreender o comportamento humano, de comprovar que "sob a infinita fachada de gestos, tiques e silêncios, haveria finalmente uma coerência, uma ordem, uma fonte de motivação" (Auster, s/d2, p. 77). Entretanto, Quinn se depara com a "impenetrabilidade" (id., ib.) do comportamento de Stillman, cuja única ação é caminhar incessantemente pelas ruas da cidade, coletando objetos sem valor: "Quinn viu-o recolher um guarda-chuva dobrável quebrado, a cabeça de uma boneca de borracha, uma luva preta, o bocal de uma lâmpada quebrada, vários pedaços de material impresso (revistas molhadas, jornais), uma fotografia rasgada, peças soltas de algum maquinário e vários outros objetos que não pôde identificar" (id., ib., p. 70).

Quinn decide desenhar mapas, traçando os deslocamentos produzidos por Stillman a cada dia. A partir do terceiro desenho, percebe que os mapas são, na verdade, letras; que os movimentos de Stillman configuram uma caligrafia sobre o espaço da cidade. A questão se torna, então, decifrar a mensagem que as letras compõem. Dando continuidade à tarefa de cartógrafo dos passos de Stillman, Quinn obtém a seqüência: OWEROFBAB. Considerando que perdera os quatro primeiros mapas/letras, conclui: as letras formavam a expressão THE TOWER OF BABEL – A Torre de Babel (id., ib., p. 77-82).

Se pensada apenas em termos do significado da expressão, a descoberta de Quinn é óbvia: a grande cidade é a Babel Moderna, lugar da confusão, do desentendimento irreduzível, da impossibilidade de os homens se comunicarem – a inviabilidade mesma de um projeto comum. Se é essa a mensagem que o espaço urbano emite, o desafio está em se compreender o modo como pode ser veiculada, ou seja, as características dos mecanismos de produzir significação que a cidade possui.

Após a descoberta, Quinn desenvolve a seguinte reflexão:

Stillman não deixara mensagem em lugar nenhum. É certo que criara as letras com o movimento de seus passos, mas elas não haviam sido escritas. Eram como um desenho feito no ar com os dedos. A imagem se desfaz ao ser feita. Não há resultado, vestígio ou marca do desenho.

E, no entanto, as figuras existiam – não nas ruas onde foram desenhadas, mas no caderno vermelho de Quinn (id., ib., p. 82-83).

Enfatiza-se, em especial, o caráter dinâmico da significação. A letra – identificação de certa intenção de sentido – é produto de um movimento. O movimento transfere sua instabilidade à letra, que não se fixa. O sentido só existe na instantaneidade de sua produção – que já é, simultaneamente, a instantaneidade de sua dissipação. Todavia, a letra, que era pura virtualidade de sentido, pode ser desenhada; o sentido pode ser interpretado e registrado: pode ser *representado*. O desenho da letra, porém, não é garantia da reprodução do sentido. A representação é determinada por certa maneira de perceber, deliberadamente ou não, o que se observa. Representar é uma forma de interpretar. Fruto de uma caligrafia escolhida ou de uma caligrafia possível, a letra desenhada é uma espécie de criação, maneira de se atribuir sentido. Perguntar-se sobre a existência ou inexistência da mensagem de Stillman é indagar-se sobre a adequação ou inadequação do modo de entender seus deslocamentos.

A perplexidade de Quinn é semelhante à daqueles que procuram investigar a significação do espaço urbano. Por um lado, é preciso não ceder à "ilusão de opacidade", ou seja, à crença de que o espaço é puramente substantivo, como um conjunto de coisas cuja função e cujo sentido são predeterminados e facilmente acessíveis por uma aproximação empírica; crença de que o texto da cidade é único e estático, pois já está escrito no traçado de suas ruas; de que é um texto plenamente físico e, como tal, mensurável e compreensível. Nesse caso, representar o espaço corresponderia a reproduzi-lo. Por outro lado, é preciso não ceder também à "ilusão de transparência", à tendência de se pensar o espaço puramente como construção mental, processo ideativo autônomo no qual o objetivismo sensorial é substituído, ou considerado irrelevante,

pelo subjetivismo da percepção: o texto da cidade só se construiria mediante a atribuição de significados por parte dos que nela vivem (Lefebvre, 1986, p. 36-39). Nesse caso, representar o espaço corresponderia a criá-lo.

O texto da cidade não é opaco, não é um texto já escrito, que demanda mera ação decodificadora de quem o lê. Também não é transparente, não-escrito, como uma folha em branco na qual o leitor pode livre e irrestritamente projetar sentidos. Se parece irresistível a comparação entre o livro e a cidade,⁷ é importante não se esquecer do caráter de mediação desta: “Não posso separá-la nem daquilo que ela contém, nem daquilo que a contém” (Lefebvre, 1969, p. 49). Aquilo que contém a cidade e está contido nela é, exatamente, uma forma de organização social.

Acompanhar os passos de Quinn pelas ruas corresponde a admitir que é impossível conceber a noção de espaço sem se levar em conta o movimento humano, ou melhor, os deslocamentos do social na sua interação com o espaço físico urbano. Tal relação não pressupõe, unicamente, que o espaço predetermina seu uso ou, de modo inverso, que aquele se subordina a este. Para a leitura do texto da cidade, é preciso considerar a relação entre espaço e uso social como uma determinação recíproca. Sociedade e espaço: mediação, interpretação, tradução mútuas. Os deslocamentos da personagem de Auster sugerem que o ato de andar pode constituir uma forma de enunciação – a “enunciação pedestre” proposta por Michel de Certeau (2001, p. 177-179) –, um modo de produzir sentido. Mas Quinn só pode andar por onde as ruas se abrem para seus pés, por certo traçado que, ao mesmo tempo, oferece escolhas e impõe restrições – traçado que, por sua vez, também existe como resultado de um conjunto de escolhas e imposições.

O livro social que *se escreve sobre* e que, simultaneamente, *é escrito pelo* espaço urbano tende a possuir, na atualidade, acentuada dimensão

7. Tal comparação é explorada por muitos teóricos, entre os quais Angel Rama, Giulio Carlo Argan, Roland Barthes, Michel de Certeau, Kevin Lynch e Walter Benjamin. Também é fundamental a discussão empreendida por Victor Hugo no capítulo “Ceci tuera cela”, do romance *Notre-Dame de Paris* (1982).

literária – compreendendo-se o literário, genericamente, como o modo de escrita que explora a flutuação de sentidos, as margens de indeterminação do caráter representável da realidade, o flerte com o imaginário em seu estado mais difuso. Na literatura e na cidade contemporâneas, “o centro do livro desloca-se com cada acontecimento que o conduz adiante”. Livro descentrado ou, paradoxalmente, livro no qual “o centro está em todo lugar” (Auster, s/d2, p. 12).

No diálogo entre Quinn e Stillman, constatam-se a similitude e a diferença dos elementos que configuram cidades e livros: as palavras e as pedras.

– A maioria das pessoas não presta atenção a esse tipo de coisa. Tratam as palavras como pedras, como objetos sem vida, como mônadas que nunca mudam.

– As pedras mudam. Elas se gastam com o vento e a água. Podem erodir. Podem ser esmagadas e transformadas em cacos, pedregulhos ou pó (id., ib., p. 87).

CARTOGRAFIAS

Um breve exame da história da cartografia é suficiente para provar que as formas de representação espacial variam segundo a relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação que abarca tanto possibilidades de percepção quanto projetos de uso – ambos definidos por meio de condicionantes econômicos, sociais e políticos. Assim é que os mapas medievais, em decorrência do isolamento dos espaços feudais europeus, acentuam as qualidades sensoriais e simbólicas, e não as racionais e objetivas da ordem espacial, como é o caso dos mapas renascentistas, que refletem o desejo de conquista e domínio dos espaços. Já a cartografia moderna fundamenta-se na concepção iluminista de um espaço passível de ser minuciosa e racionalmente apreendido e, por consequência, apropriado e controlado. Não é por acaso que, nos séculos XIX e XX, a hegemonia e a supremacia técnica na elaboração de mapas estão associadas a comandos militares, que defendem sobretudo interesses nacionais (Aguilar, 1967; Joly, 1990; Dreyer-Eimbcke, 1992). É pertinente,

pois, supor que a difusão da cartografia se vincula não apenas a um novo quadro geopolítico, mas também à própria consolidação do imaginário nacional.

Com o desenvolvimento significativo das novas tecnologias informatizadas, era de se esperar que, na atualidade, a representação do espaço se tornasse cada vez mais exata e poderosa. É importante destacar, contudo, que tais tecnologias possuem uma dimensão ambígua: na busca da alta definição, da precisão rigorosa das formas de representação, criam-se linguagens codificadas que, por serem progressivamente complexas e mediatizadoras, geram o risco da imprecisão interpretativa:

O desequilíbrio entre a informação direta de nossos sentidos e a informação mediatizada das tecnologias avançadas é hoje tão grande que terminamos por transferir nossos julgamentos de valor, nossa medida das coisas, do objeto para sua figura, da forma para sua imagem, assim como dos episódios de nossa história para sua tendência estatística, de onde o grande risco tecnológico de um delírio generalizado de interpretação (Virilio, 1993, p. 40).

A consciência de que toda forma de representação inevitavelmente é perpassada, de algum modo, pela equação "excesso de exatidão = delírio de interpretação" (id., ib., p. 60) é uma das problemáticas centrais na obra de Auster. Em *Palácio da lua*, Fogg, o narrador, trabalha para Effing, um velho cego. Uma das missões de Fogg é identificar e descrever, em detalhes, objetos apontados pela bengala de Effing. A tarefa, aparentemente simples, revela-se demasiado complexa:

Dei-me conta de que nunca tivera o hábito de olhar atentamente para as coisas, e, agora que me pediam para fazer isso, os resultados eram catastróficos. Até então sempre tivera tendência para generalizar, para ver em tudo semelhanças, em vez de diferenças. Agora, porém, eu estava sendo atirado ao mundo das particularidades, e a luta para traduzi-las em palavras, para recolher os dados imediatos que me vinham pelos sentidos, apresentava-me um desafio para o qual eu não estava preparado (Auster, s/d8, p. 131).

Na tentativa de representar o mundo a seu redor, de criar mapas verbais do universo visível, Fogg encontra não apenas a dificuldade de se situar em relação à particularidade ou à generalidade dos objetos, mas também o problema da mobilidade, o fato de que "tudo estava em constante fluxo":

[...] um tijolo nunca era de fato o mesmo. Estava se desgastando, consumindo-se imperceptivelmente sob a ação da atmosfera, do frio, do calor, das tempestades a que se expunha e, por fim, depois de séculos, podia ter desaparecido. Todas as coisas inanimadas estavam se desintegrando; todas as coisas vivas, morrendo (id., ib., p. 132).

Fogg conclui que o excesso descritivo, a busca de representar algo por meio de uma saturação intensa de informações, afastava-o de sua meta:

Minhas descrições tornaram-se de uma meticulosidade exagerada, tentavam desesperadamente capturar todas as nuances daquilo que eu estava vendo e, para que nada ficasse de fora, reuniam os detalhes num amontoado maluco. [...] Era um acúmulo excessivo de palavras que, em vez de revelarem o objeto descrito, acabavam por obscurecê-lo, soterrá-lo sob uma avalanche de sutilezas e abstrações geométricas (id., ib., p. 133).

A conclusão de Fogg traduz a consciência, bastante disseminada na época contemporânea, de que toda representação, por mais totalizante que pretenda ser, é uma convenção que só pode fornecer, relativamente ao objeto, um conhecimento de determinados aspectos. Consolidada inicialmente no âmbito das representações artísticas, tal consciência abarca formas de representação até então consideradas indiscutivelmente objetivas, como as científicas. Talvez seja irrecusável a hipótese de que, nas muitas esferas do conhecimento humano, tenha se difundido a ação de um "imaginário da irrepresentabilidade", ou, pelo menos, de "crise das representações". Tal ação afeta, sem dúvida, a própria solidez das representações identitárias, como é o caso dos discursos de nação.

A cartografia possível para a contemporaneidade coloca em xeque a pretensão de racionalidade plena na percepção do espaço. É uma carto-

grafia que tende a ser mutável, transitória, parcial, fragmentada, já que ciente de seu caráter contraditório e incerto como forma de representação. Trata-se de um impulso cartográfico que parte do pressuposto de que medir é "deslocar, não somente deslocar-se para tomar as medidas, mas ainda deslocar o território em sua representação, sua redução geométrica ou cartográfica"; e também de que "dimensionar é, de certa forma, defasar, defasar em relação ao observador, este geômetra, este voyeur-agrimensor que produz a medida no instante em que provoca seu próprio deslocamento" (Virilio, 1993, p. 43). Como em *A música do acaso*, o mapa deixa de ser referência de fixação do espaço, de apreensão daquilo que este possui de estável, para buscar traduzir deslocamentos, o que está em constante fluxo, que continuamente escapa:

Instalava-se num motel qualquer, jantava, voltava ao quarto e ficava lendo por duas, três horas. Antes de dormir, abria o mapa e escolhia outra destinação, traçando cuidadosamente o itinerário do dia seguinte. Sabia que o traçado da nova rota a seguir era um simples pretexto, que os lugares em si não tinham significado algum, mas seguiu esse método até o fim – ainda que apenas para pontuar seus deslocamentos, dar a si próprio um motivo de parar para depois prosseguir (Auster, s/d1, p. 18).

CORPO, CASA, CAIXA, CAIXÃO

A narrativa de Auster delinea o urbano como universo propício à indiferenciação do indivíduo, que se dissolve no anonimato dos espaços públicos, perde suas peculiaridades – ou, pelo menos, não é considerado por intermédio delas –, tendendo a ser "confundido com as paredes da cidade" (Auster, s/d2, p. 133). Ao descrever o comportamento dos nova-iorquinos na rua, a personagem Quinn sugere que a percepção possível do espaço urbano, hoje, corresponde à violenta intensificação da percepção primordial de Baudelaire, que associava a cidade a um não-estar: "*Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas*. Em outras palavras, parece-me que estarei sempre bem no lugar

onde não estou. Ou, simplesmente, onde quer que eu não esteja é exatamente onde estou" (id., ib., p. 125).

No entanto, é possível indagar se também não há, em Auster, o movimento oposto, um gesto que contrapõe, ao imperativo do *não-estar*, um desejo, um projeto, uma tentativa de *estar*, de estabelecer uma interação identificadora com os espaços; se não se encontram, em seus livros, ressonâncias de uma tendência que, como acredita Harvey (1993, p. 272),⁸ seria generalizada na pós-modernidade:

Mas é exatamente nesse ponto que encontramos a reação oposta, que pode ser melhor resumida como a busca de uma identidade coletiva ou pessoal, a procura de comportamentos seguros num mundo cambiante. A identidade de lugar se torna uma questão importante nessa colagem de imagens espaciais superpostas que implodem em nós, porque cada um ocupa um espaço de individuação (um corpo, um quarto, uma casa, uma comunidade plasmadora, uma nação) e porque o modo como nos individualizamos molda a identidade.

Uma das características mais marcantes dos textos de Auster é, sem dúvida, a presença recorrente de processos em que os sujeitos ficcionais – narradores e/ou personagens – são reduzidos a estados elementares, que os colocam face a face com a resistência e as limitações de seus corpos. Assim como o espaço público tende a ser anulado pelo anonimato radical dos indivíduos, o espaço privado tende a se configurar como instância de *privação*, na qual o indivíduo abandona tanto as exigências postuladas pela sociabilidade, quanto o conforto por ela oferecido, passando a lidar apenas com as demandas básicas do organismo, atendidas de maneira precária.

Esse processo ocorre em "Cidade de vidro", de *A trilogia de Nova York*, quando Quinn, a pretexto de vigiar um prédio, passa meses vivendo no beco onde o lixo é recolhido, testando sua capacidade de "aproximar-se do zero absoluto", tendo a "abstenção completa como ideal" (Auster, s/d2,

8. Harvey trata especificamente da questão do corpo na seção "On bodies and political persons in global space", do livro *Spaces of hope* (2000).

p. 130). Também ocorre em *Palácio da lua*, a partir do momento em que o narrador abandona tudo e vai viver no Central Park, alimentando-se de restos de comida e adotando, como ação, "a recusa militante em agir" (Auster, s/d8, p. 29). Em *No país das últimas coisas*, para se protegerem do frio e disfarçarem a magreza e a fome, os habitantes da cidade forram suas roupas com jornal, transformando-se em "grotescas paródias dos prósperos e bem nutridos" (Auster, s/d6, p. 27). Em *Mr. Vertigo*, o narrador, com uma "teimosia réptil, uma passividade obtusa" (Auster, s/d5, p. 47), suporta todo tipo de privações e testes de resistência física e psicológica como um estágio para se iniciar na arte da levitação.

Seja voluntário, motivado por obsessões intencionalmente cultivadas pelos próprios sujeitos, seja involuntário, gerado por alguma imposição ou circunstância externa, um dos movimentos centrais em Auster é o que situa o corpo como *espaço-limite*.⁹ O corpo – espaço continente irredutível do sujeito – se desdobra em outras imagens espaciais: casa, caixa, caixão. Estas se caracterizam, justamente, pela possibilidade de conterem algo, determinada por duas condições: são espaços vazios; são espaços delimitados por fronteiras que definem a extensão desse vazio. Espaços preenchíveis e circunscritivos.

Se se faz uma leitura adotando-se ressonâncias da "imaginação espacial" de Gaston Bachelard (1978), constata-se que tais espaços são marcados por uma ambigüidade fundamental: estão associados a proteção, preservação, mas, simultaneamente, a restrição, cerceamento daquilo que contêm. Representam o poder de fazer existir e, também, o de ameaçar a existência. Em "A sala trancada", de *A trilogia de Nova York*, narra-se a história de um homem que, em meio a uma nevasca na Groenlândia, constrói um iglu para se proteger do ataque dos lobos. Começa a perceber, entretanto, o seguinte fato: "Por causa das condições climáticas do ambiente exterior, sua respiração congelava-se nas paredes que, a cada exalação de ar, tornavam-se mais espessas, diminuindo o espaço no interior do iglu, até que quase não coubesse mais seu corpo".

9. No ensaio "Espaço e corporeidade", Félix Guattari (1992, p. 151-165) defende a inseparabilidade de corpo e espaço para propor uma concepção "polifônica" de subjetividade.

O iglu vai se transformando, assim, em um "caixão de gelo" (Auster, s/d2, p. 276). A ação de respirar mantém vivo o corpo e, ao mesmo tempo, produz sua morte; o espaço de sobrevivência transmuta-se em espaço de destruição.

Essa narrativa encontra correspondência no relato autobiográfico de outro escritor norte-americano. Analisando sua condição de aidético, Harold Brodkey (1994, p. 6) esboça um dos vieses primordiais da percepção ambígua do espaço do corpo na época atual:

Alguma vez, na infância, você brincou sozinho dentro de uma caixa grande de papelão, uma embalagem de geladeira? Alguma vez trabalhou sozinho num cômodo amplo? Ou à noite, quando todo mundo estava dormindo? Tudo que digo agora aplica-se aos sentimentos que se tem dentro de uma caixa assim, a caixa em que me encontro. Ninguém jamais saberá o poder de sentimento que eu projeto dentro de minha embalagem.

Corpo-caixa, espaço de isolamento e liberdade. Vazio incondicionalmente não compartilhável, cárcere e redenção. Fonte de aniquilamento e resistência. Invólucro que delimita – afirmando e negando – a vida. Na obra de Auster, essa ambigüidade se manifesta por meio de movimentos contraditórios que procuram, por um lado, o desmantelamento dos espaços de individuação – como se fosse possível reduzir sua dimensão de cerceamento – e, por outro, o cultivo e a consolidação desses espaços – como se fosse possível acentuar seu caráter protetor.

No primeiro caso, situa-se o narrador de *Palácio da lua*, que gradativamente vai se desfazendo de todas as peças da mobília (montadas com caixas de livros) de sua casa: "Minha casa dava bem a medida da minha condição: o quanto de mim ainda sobrava, o quanto se fora. Eu era réu e testemunha; ator e platéia num teatro de uma só pessoa. Podia acompanhar o avanço de meu próprio desmembramento. Peça por peça, via-me desaparecer" (Auster, s/d8, p. 33). O espaço da casa vai se esvaziando, transformando-se em um "caixão de defunto" (id., ib., p. 54), se anulando até que o narrador o abandona para viver nas ruas. O desmantelamento literal da casa em *Palácio da lua* ilustra de modo explícito a tendência,

detectável em todos os textos de Auster, de desagregação de uma ordem familiar estável – como ocorre a Jim Nashe, em *A música do acaso*, e a Benjamin Sachs, em *Leviatã* – ou de inviabilidade de construção e manutenção de um *lar* convencional – exemplificada pela gravidez insustentável de Kitty em *Palácio da lua* e de Anna em *No país das últimas coisas*.

No segundo caso, há as imagens recorrentes de caixas que perpassam o texto “A sala trancada” – a caixa de papelão, onde uma personagem se escondia, na infância, para poder “ir aonde quisesse, estar onde bem entendesse” (Auster, s/d2, p. 238); a caixa de correio, à qual o narrador atribui grande importância: “Aquele era o único lugar completamente meu, um esconderijo que, no entanto, ligava-me ao resto do mundo e em cuja mágica escuridão operava-se o poder que fazia as coisas acontecerem” (id., ib., p. 257).

É possível situar, dentro dessa tentativa de se criar um espaço de identificação, o modo como personagens e narradores de Auster lidam com a ausência da figura paterna – ausência praticamente generalizada em sua obra, e que se explicita, em tom autobiográfico, no livro *O inventor da solidão*. Se o pai representa o limite, aquilo que cerceia e simultaneamente configura, a falta do pai projeta a busca desse limite, busca que se sustenta na crença de que “em algum lugar havia um pai” (Auster, s/d8, p. 258). A orfandade significa a incerteza quanto à inserção no campo social, e a única paternidade viável é oscilante, des centrada, tênue, pois o papel do pai é desempenhado de maneira indireta, mesclado a outros papéis, como o de tio em *Palácio da lua*, o de irmão, em *A música do acaso*, ou mesmo o de “dono”, no caso do cão protagonista de *Timbuktu*. A alternativa para a orfandade é a criação de famílias oblíquas, nas quais os membros se agregam não por laços de consangüinidade ou instrumentos jurídicos, mas em função de sua condição comum de marginalidade. No início de *Mr. Vertigo*, Walt, o narrador, é apresentado como um órfão pedinte de esmola, “o menor, o mais sujo e o mais abjeto” (Auster, s/d5, p. 7). A única ordem familiar possível para Walt – composta de um judeu, uma índia e um negro – é uma “ordem selvagem” (id., ib., p. 24).

Os dois movimentos – o aniquilamento dos espaços e a tentativa de sua constituição e preservação – estão intimamente ligados. A experiência da privação, da nulidade de referências, revela-se como quesito para a *reconstrução* de referências. A dispersão da identidade é caminho para a rearticulação de novas identificações. Quando se encontra o vazio, observa-se que “é aqui que eu começo” (Auster, s/d8, p. 215), percebe-se que ocupar um lugar no mundo dos objetos é “o bem mais precioso” (id., ib., p. 228).

Uma trajetória: da radicalidade do isolamento absoluto ao esboço tateante de formas mínimas de contato. Da dispersão da subjetividade, do apagamento dos contratos sociais, da intensificação da desordem, ao esboço de outra possibilidade de identificação, de outra ordem, cuja principal feição é ser precária e provisória – como o Lar Woburn, centro de filantropia em *No país das últimas coisas*, ou a convivência dentro de um trailer em *A música do acaso*. A nova ordem é viável apenas por meio da consciência de sua instabilidade, de sua aguda dimensão de incerteza. O narrador de *Mr. Vertigo*, após ter sido enterrado vivo, constata: “[...] o mundo nunca mais parece o mesmo: torna-se inexprimivelmente mais belo, e contudo essa beleza é permeada por uma luz tão transitória, tão irreal, que nunca ganha qualquer substância” (Auster, s/d5, p. 47).

A questão insistentemente levantada pelos sujeitos ficcionais de Auster perpassa a contemporaneidade e desempenha, em certo sentido, valor matricial nos imaginários urbano e nacional: como criar espaços de integridade e identificação a partir de espaços cindidos e fragmentados? Como gerar unidade a partir daquilo que se desintegra? Como operar a mágica sonhada, não sem ironia, pela narradora de *No país das últimas coisas*: “Durante o espetáculo, darei os instrumentos ao mestre e, no grande número final, entrarei numa caixa de madeira e serei serrada ao meio. Seguir-se-á uma longa e delirante pausa e, então, quando todas as esperanças estiverem perdidas, sairei intacta da caixa, gesticulando triunfalmente, atirando beijos à multidão, com um amplo e artificial sorriso nos lábios” (Auster, s/d6, p. 157).

ESPAÇO DA FICÇÃO

A narrativa contemporânea expressa – de maneira intensa, em casos como a obra de Auster – a convivência com a desintegração dos regimes de espacialidade e temporalidade convencionais. Nesse processo desagregador, a nação se revela um conceito impreciso, já que tende a se dissociar dos pressupostos de uma base física delimitada – fronteiras nitidamente reconhecíveis – e de uma base temporal comum – o mesmo passado, a mesma história. Tal imprecisão é reflexo de incerteza mais geral: a das próprias formas de constituição de identidades coletivas. A tentativa de esboço de uma sociabilidade estável é ameaçada pelo deslocamento das referências comuns. Em face do caráter instável dos espaços de identidade, a ficção de Auster propõe posicionamentos e perspectivas, dos quais quatro serão aqui focalizados.

Em primeiro lugar, torna-se patente a consciência de que é inviável recompor os espaços tradicionais. A nostalgia do espaço uno, pleno e bem delineado deriva da crença em um espaço originalmente íntegro que, na verdade, nunca existiu. É essa a nostalgia sustentada por Peter Stillman, personagem de “Cidade de vidro” que acredita ser capaz de reverter a maldição de Babel: “O mundo está em cacos, senhor. E o meu trabalho é reunir esses cacos” (Auster, s/d2, p. 88). Tal reversão, entretanto, só pode ser realizada renomeando-se todas as coisas, recriando-se “a língua falada no Éden” (id., ib., p. 55). Em *A música do acaso*, o desejo de restabelecimento de fronteiras bem definidas é sugerido pela construção – com pedras de um castelo inglês do século XV – de um gigantesco muro, monumento que se ergueria como “barreira contra o tempo”, como “um hino ao passado” (Auster, s/d1, p. 87), e que satisfaria a fantasia de dois milionários excêntricos de se contraporem à tendência, típica da cultura norte-americana, de estar sempre “destruindo o passado para recomeçar tudo, avançando com ímpeto em direção ao futuro” (id., ib., p. 86). A construção do muro, no entanto, envolve requintes de crueldade, já que deve ser levada a cabo, de maneira precária, apenas por Nashe e Pozzi – personagens que, para pagar a alta dívida contraída no jogo de pôquer, são submetidas a trabalhos forçados.

A edificação do muro corresponde à constituição de uma ordem, um regime de escravidão no qual o espaço se reduz ao isolamento e o tempo ao puro esforço físico. O fascínio pela construção restauradora de uma tradição, pela solidez de uma obra, pelo empreendimento grandioso revela-se como apego aos mecanismos coercitivos, em que a violência e a restrição da liberdade são instrumentos que operam o *domínio* sobre o espaço, seu cerceamento. Também em *A música do acaso*, compõe-se a maquete de uma cidade. Nesse universo urbano em miniatura, onde "o bem finalmente vence o mal", vive-se uma harmonia preestabelecida: os espaços são regulados, as ações são controladas. Nesse "lugar imaginário, mas também realista", até os prisioneiros sorriem, já que "estão contentes por terem sido punidos por seus crimes e agora poderem, por meio do trabalho árduo, aprender a resgatar a bondade que há dentro de si" (id., ib., p. 81).

A associação entre restabelecimento de fronteiras, controle do espaço e imposição de uma ordem coercitiva remete ao segundo posicionamento verificável na obra de Auster: a crítica à manipulação institucional dos espaços sociais. Essa crítica ocorre de modo nítido em *Leviatã* – talvez o livro mais explicitamente político de Auster –, na figura da personagem Benjamin Sachs. Assumindo uma atitude de deserção, Sachs se contrapõe ao "clima vigente de egoísmo e intolerância, de um nacionalismo obtuso e ufanista", característico da nova ordem americana a partir da "era Ronald Reagan" (Auster, s/d4, p. 108). Sua postura deixa transparecer, sobretudo, a "raiva dos Estados Unidos, raiva da hipocrisia política, a raiva como arma de destruição dos mitos nacionais" (id., ib., p. 48). Para tal destruição, Sachs abandona projetos literários e opta por uma ação concreta, fazendo explodir bombas em réplicas da Estátua da Liberdade espalhadas por vários lugares públicos do país, e veiculando mensagens que exigiam que "os Estados Unidos olhassem para si mesmos e reparassem seus erros" (id., ib., p. 213).

A figura do "Fantasma da Liberdade", pseudônimo de Sachs, revela, porém, o caráter contraditório da opção terrorista: para reivindicar o efetivo cumprimento de certos princípios, desrespeita-se esse cumprimento; para defender a liberdade, impõe-se o terror; para criticar as instituições,

esquece-se que elas se estruturam a partir de demandas existentes na própria sociedade. Em sua luta contra a falsidade e a hipocrisia dos mitos nacionais, o "Fantasma" não leva em conta que os mitos só existem na condição de produtos de certas ambigüidades constitutivas de um grupo social – é esse o caráter que determina que sejam facilmente passíveis de manipulação. Com a divulgação sensacionalista dos atentados, o "Fantasma da Liberdade" é transformado, pelos meios de comunicação de massa, em produto de consumo. O sucesso espetacular atingido pelo "Fantasma" converte-o exatamente naquilo que ele tanto combatia: um mito. Não deixa de ser curioso observar a lucidez de Auster ao tratar, muitos anos antes, das contradições da questão terrorista, a qual, apesar do longo histórico na trajetória de muitas nações ocidentais modernas, passa a integrar definitivamente o imaginário nacional contemporâneo a partir dos atentados de 11 de Setembro de 2001 nos Estados Unidos.

Um terceiro posicionamento presente na narrativa de Auster é a defesa da criação de espaços alternativos. Se os espaços tradicionais se desagregam, é possível constituir novos espaços – mesmo precários e provisórios – que traduzam a manutenção de certos valores em extinção, que se reconheçam como espaços de resistência. No universo de escombros de *No país das últimas coisas*, a narradora verifica que

o extremo desespero pode coexistir com a mais deslumbrante invenção; a entropia e a eflorescência se fundem. Como foi tão pouco o que restou, nada mais é jogado fora e se encontra utilidade em tudo o que, outrora, era desprezado como lixo. Isso tem a ver com uma nova maneira de pensar. A escassez inclina sua mente a buscar novas soluções, e você se vê disposto a entreter idéias que jamais lhe teriam ocorrido (Auster, s/d6, p. 31).

O conceito de *invenção* é, nesse contexto, essencial – se tomado não no sentido de geração de algo original, mas de recombinação, rearticulação, refusão de elementos: "Há pedaços disto e pedaços daquilo, porém nada combina com nada. Mesmo assim, curiosamente, no limite de todo esse caos tudo começa a se fundir novamente" (id., ib., p. 36).

O gesto de inventar, básico na elaboração necessária de uma "arqueologia do presente" (Auster, s/d4, p. 70), tem caráter fundamentalmente político à medida que propõe uma efetiva intervenção nos modos de gestão e vivência dos espaços sociais, ou seja, nas formas de elaboração de uma realidade coletiva. Inventar não é propor uma ordem falsa, incompatível com a ordem do real, mas, ao contrário, é afetar o real, explorar o que este tem de maleável, ampliando as margens de sua mutabilidade. Assim é que, em "A sala trancada", o narrador, ao trabalhar como pesquisador de um recenseamento do governo, inventa nomes e dados, sobretudo de famílias pobres, em função do seguinte motivo (sem dúvida político, ainda que ingenuamente): "[...] quanto maior fosse a população pobre, mais o governo se sentiria obrigado a gastar dinheiro com ela" (Auster, s/d2, p. 270).

Esse sentido de intervenção no real produz a quarta posição básica na obra de Auster: o delineamento do espaço da ficção como contínuo processo de problematização do próprio conceito de espaço. A visão de Auster traduz a perplexidade, típica do homem contemporâneo, de perceber, no espaço tomado como seu, não apenas familiaridade e identificação, mas também estranhamento e exílio. Em *Palácio da lua*, o homem contemporâneo é representado exemplarmente pelos astronautas que contemplam, com espanto intraduzível, a Terra e a distância a que dela se encontram: "[...] desde o dia em que foi expulso do Paraíso, Adão nunca estivera tão longe de casa" (Auster, s/d8, p. 40).

Não deixa de ser também uma espécie de astronauta o narrador de *Mr. Vertigo*, que, para dominar a técnica da levitação, desenvolve a habilidade de lançar, sobre si e o mundo, um olhar simultaneamente íntimo e alheio. Esse romance exhibe, inclusive, o mapa que ilustra o percurso a ser seguido por Walt, o menino levitador, na sua caminhada aérea sobre um lago (Auster, s/d5, p. 136). Na qualidade de traçado espacial de movimentos levitatórios, tal mapa pode ser lido como representação concisa do espaço da ficção. Como no ato de levitar, o que interessa sobremaneira à ficção não é a delimitação dos espaços, a ação de situar-se, localizar-se, mas sim a conjugação dos espaços, o gesto de produzir deslocamento, constituir um fluxo, instaurar uma dinâmica:

Eu desvendara o segredo. Eu entendera. Esqueça os ângulos retos, disse a mim mesmo. Pense em arcos, pense em trajetórias. A questão não era subir e depois andar, e sim subir e andar ao mesmo tempo, de me lançar num movimento suave e ininterrupto dentro dos braços do imenso vácuo ao redor (id., ib., p. 86-87).

Como na levitação, o espaço ficcional opera ações efetivas sobre o real a partir de princípios aparentemente absurdos e sobrenaturais; faz oscilarem os limites do possível; molda, com metamorfoses da linguagem, o real; concretiza imaginações:

O aspecto sobrenatural foi que eu não hesitei. Assim que a imagem se instalou em minha mente, eu sabia que podia contar com ela para me apoiar. Só precisava seguir a forma da ponte imaginária, e ela me sustentaria como se fosse real (id., ib., p. 136).

Como na ficção, para levar é preciso abandonar a crença na solidez das identidades fechadas, o apego à circunscrição rígida dos espaços, o respeito cego ao peso das certezas:

Lá no fundo, eu não acredito que seja preciso qualquer talento especial para uma pessoa se erguer do chão e planar no céu. Todos temos esse dom dentro de nós – todo homem, toda mulher, toda criança. [...] Precisamos aprender a parar de sermos nós mesmos. É aí que começa, e tudo mais continua deste ponto (id., ib., p. 284).

O espaço da ficção concebe a identidade como noção que só se constitui à medida que se refuta, só se ergue à medida que se problematiza, só se cristaliza no momento efêmero de sua dissipação próxima; como a escada imaginária de Walt, o menino levitador: “Não está lá, mas ao mesmo tempo está” (id., ib., p. 173).

A imagem de nação, peculiarmente contemporânea, que se esboça na obra de Auster substitui o conceito de espaço como *fundação* pelo de espaço como *horizonte*. Nas palavras de Ernesto Laclau (1992, p. 149):

Um horizonte, então, é um *locus* vazio, um ponto no qual a sociedade simboliza a própria ausência de fundação, em que práticas argumentativas concretas operam sobre um pano de fundo de liberdade radical, de contingência radical. A dissolução do mito de fundações não dissolve o fantasma de sua própria ausência; essa ausência é – pelo menos na última terça parte do século XX – a condição de possibilidade para afirmar a validade histórica de nossos projetos e sua contingência metafísica radical.

Segundo o escritor Antonio Tabucchi (s/d, p. 89), “o fio do horizonte, de fato, é um lugar geométrico, porque se desloca à medida que nós nos deslocamos”. Efetuar a topografia do espaço contemporâneo só se torna possível ao se voltar para esse horizonte, que é, sempre, um espaço além, espaço não-nosso, que transborda das fronteiras reconhecíveis, espaço da identidade incerta, espaço que não ocupamos, mas que insistentemente nos acena a distância:

Byrne me mostrou seu equipamento topográfico e explicou-me que não é possível saber a localização exata de uma pessoa na superfície da Terra sem se estabelecer um ponto de referência no céu. [...] Se pensarmos bem nisso, viramos a cabeça do avesso. O aqui existe apenas em relação ao ali; a recíproca, porém, não é verdadeira. Se não olharmos para cima, o que está embaixo não pode ser conhecido. Pense nisso, rapaz. Para nos localizarmos, precisamos olhar para onde não estamos. Não é possível pormos os pés no chão antes de tocarmos o céu (Auster, s/d8, p. 164).

Porosidades

O imaginário da tradição: Zulmira Ribeiro Tavares

Maria Preta explica para a sobrinha que os “modos”, a “educação”, os “ensinamentos” também são jóias de família. Convictamente, tenta vencer o desdém da mocinha: “A gente herda, vem da mãe e do pai para os filhos” (Tavares, 1990, p. 69). A explicação da personagem de *Jóias de família* ilustra um tema recorrente e problematizado sob diversos ângulos na obra de Zulmira Ribeiro Tavares: a transmissão de valores. Se o que se herda dos antepassados nem sempre são riquezas materiais – caso de Maria Preta, mera empregada da família –, o processo de herança se dá, prioritariamente, na continuidade dos saberes, na manutenção de referências comuns. Trata-se, portanto, do estabelecimento de uma tradição. A tradição, a princípio, torna possível que se faça parte de um grupo que compartilha concepções, interesses, perspectivas. Sobretudo nas tradições familiares – cujos elos são em geral aceitos como incontesteáveis e irreversíveis –, as identidades individuais se forjam na interface com a identidade coletiva. Manter uma tradição é investir na solidez de uma cadeia de identificações que não deve ser rompida. Sua característica básica é, justamente, a de “querer-se tradição” (Bornheim, 1987, p. 18).

A tradição se apresenta, assim, como inerente à possibilidade de existência do grupo cuja identidade expressa. Nesse sentido, é preciso que ela se projete em direção a um passado suficientemente longínquo para escamotear a consciência do momento de seu início, de sua criação – consciência que implicaria o reconhecimento de que a tradição nem sempre existiu. O movimento retroativo se justifica pela necessidade de “invenção de uma continuidade histórica” (Hobsbawm, 1984b, p. 15) por

parte de certos grupos, instituições políticas e movimentos ideológicos. Para descrever tal necessidade, Eric Hobsbawm (1984b, p. 9) cunhou a expressão “tradição inventada”:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

Segundo Hobsbawm, as tradições inventadas são “altamente aplicáveis” à nação, já que a existência desta e dos fenômenos a ela vinculados – o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais – se baseia em “exercícios de engenharia social muitas vezes deliberados e sempre inovadores” (id., ib., p. 22). Ao se enfatizar o sentido de deliberação, problematiza-se o caráter espontâneo comumente associado à idéia de nação. Ao se ressaltar o fator novidade, questiona-se a tendência de se atribuir à nação uma dimensão de atemporalidade. Qualificar a tradição definidora de certa identidade coletiva como “exercício de engenharia social” implica a desmontagem da noção de identidade plena e imutável. Chamar atenção para o aspecto de invenção que permeia a tradição corresponde a interrogar seu próprio conceito. Espontaneidade, atemporalidade, identidade perene, poder de autodefinição – essas características, em geral difusamente relacionadas ao imaginário nacional, são colocadas em xeque quando se investigam as “tradições nacionais”.

Se as tradições se inventam por meio de um “processo de formalização e ritualização” (id., ib., p. 12) cujos objetivos primordiais são a consolidação de uma continuidade de referências e a manutenção de valores, resta saber se o processo é fruto de imposição ou se é expressão de demandas e desejos preexistentes. A questão é saber se as tradições são produto de um planejamento – no sentido de uma manipulação coerciva – ou se, simplesmente, ganham existência como resultantes de vetores que livremente interagem no plano social. Do ponto de vista da primeira alternativa, inventar uma tradição significa

criar um artifício, falsear, introduzir, no curso dos acontecimentos, um elemento estranho a eles. Significa, sobretudo, pressupor um agente que, mediante algum mecanismo de poder, anula certas escolhas de um grupo e determina outras. Do ponto de vista da segunda alternativa, inventar uma tradição equivale a deixar que se expressem necessidades que atuam de forma a delinear a identidade do grupo. Equivale, portanto, a legitimar, no plano simbólico – e não mais por um agente, mas pela articulação convergente dos interesses comuns –, os anseios que efetivamente o caracterizam como grupo.

Falsear ou legitimar? A resposta sugerida por Hobsbawm (1984a, p. 315) indica a impossibilidade de se distinguir, de modo absoluto, uma alternativa de outra: “[...] os exemplos mais bem-sucedidos de manipulação são aqueles que exploram práticas claramente oriundas de uma necessidade sentida – não necessariamente compreendida de todo – por determinados grupos”. Mais do que a indistinção, constata-se um paradoxo: a intensidade da “manipulação” – falseamento – seria diretamente proporcional à intensidade da “necessidade sentida” – legitimidade. Resposta semelhante é dada pela ficção de Zulmira Ribeiro Tavares. Em *Jóias de família*, deixa-se claro que o recurso à mentira – mecanismo fundamental na montagem das máscaras sociais que preservam as tradições familiares – possui natureza complexa: “As mentiras de Maria Bráulia, como as de todos os bem-sucedidos e experimentados mentirosos, geralmente não são formadas de uma peça só, contêm vários elementos, muitos verdadeiros” (Tavares, 1990, p. 19). Trata-se de mentiras compostas, “mentiras móveis”: “[...] de fingidas que são, ao imitarem a vida se fazem a própria” (Tavares, 1988, p. 31).

A complexidade das mentiras pode ser atribuída, em especial, ao fato de que a ação de mentir costuma encontrar ressonância no *desejo de acreditar*, seja como expressão de algum interesse, seja como modo de evitar os inconvenientes de se questionar o substrato da mentira: “[...] por longo tempo lhe sobrou alguma dúvida a respeito de tudo aquilo, pois os que sofrem a ação da mentira, tanto quanto os que as inventam, mentem também para si mesmos e defendem-se dos efeitos devastadores da verdade inoculando em si próprios, regularmente, pequenas doses de ilusão” (Tavares, 1990, p. 21).

Em *Jóias de família*, a simulação – mistura intrincada e indiscernível de falseamento e legitimidade, conjugando imposição, livre escolha, demanda e expectativa, iniciativa e inércia, atividade e passividade – se traduz na oscilação dos termos da fórmula: *dolo ou decoro*? Fraude ou compostura? Maquinação ou conformidade? Desordem ou ordem? Indução ao erro ou exigência de correção? O decoro justifica o dolo? O decoro é uma forma de dolo? O dolo é uma condição para o decoro? O decoro existe apenas para viabilizar o dolo (id., ib., p. 57-59)? A impossibilidade de responder tais questões se assenta na incerteza presente em qualquer julgamento. Se julgar é avaliar segundo determinado critério, segundo uma lei, é preciso lembrar que os juízes são, antes de tudo, advogados, e que “um bom advogado é como um bom tintureiro”: “[...] pinta qualquer lei com as cores da sua bandeira” (id., ib., p. 16). A assertiva sugere que a legitimidade – literalmente, qualidade do que se *conforma* à lei – não se desvincula da manipulação – conceito que, por sua vez, se confunde com falseamento.

Pode-se afirmar que a tradição é, em sua natureza de invenção – indissociação de mentiras e verdades, falseamento e legitimidade –, uma forma de ficção. Mas tal ficção é, como lembra Zulmira Ribeiro Tavares (1974, p. 239-240) no livro *Termos de comparação*, “ficção *de*”, em que a preposição *de* indica um objeto representado, cuja representação transfigura o objeto: “[...] a ficção, ao simular, produz, e ao produzir é jogada violentamente fora de seus próprios limites ‘simulados’”. É nessa ruptura de limites que a ficção/invenção vê afirmada sua inegável interface com a realidade.

Inventar uma tradição, portanto, não é apenas um jogo abstrato que articula, no plano puramente simbólico, imagens e significações de um passado. É, também, uma ação efetiva que opera sobre as escolhas concretas do presente, e se projeta para o futuro com a intenção de determiná-lo. A tradição, conforme afirma Gerd Bornheim (1987, p. 18),

se quer tão totalmente tradição que se pretende eterna, determinando não apenas o passado e o presente, mas o próprio futuro, porquanto tudo pode ser previsto, exige-se antecipação: tudo vai ser sempre fundamentalmente idêntico, sem percalços maiores com o possível surto da alteridade.

O movimento prospectivo de apropriação do futuro, típico das tradições, pode ser observado com nitidez em uma das tradições mais típicas: a que se assenta na idéia de nação. Segundo Benedict Anderson (1989, p. 19-20), "se é amplamente reconhecido que os Estados-nação são 'novos' e 'históricos', as nações a que eles dão expressão política assomam de um passado imemorial, e, ainda mais importante, deslizam para um futuro ilimitado".

À medida que o imaginário contemporâneo é capaz de reconhecer o caráter de invenção das tradições – o que equivale a supor que tenha incorporado, ao tema, um vetor crítico –, uma questão primordial ecoa: de que modo tal reconhecimento afeta as tradições já constituídas e a constituição de novas tradições? Adotando-se como baliza a obra de Zulmira Ribeiro Tavares, pretende-se aqui rastrear essa questão no universo da literatura, focalizando-se as formas de interação de duas tradições básicas para o delineamento das identidades coletivas atuais: a tradição familiar e a nacional.

MEMÓRIA, ESQUECIMENTO

Tradição e memória são dois conceitos freqüentemente associados. A existência da tradição se deve à capacidade de reter referências de um passado comum. Fazemos parte de uma mesma tradição – o mesmo grupo, a mesma família, a mesma nação – se o compartilhamento de nossas recordações revela a semelhança do perfil de nossas vivências pretéritas. A memória é, pois, o elemento que molda a tradição, que a mantém viva e reforça seu poder de atuação. Paradoxalmente, no entanto, muitas tradições – como as que se alimentam do imaginário nacional, conforme assinalado por Anderson (1989, p. 20) – "assomam de um passado imemorial". Assim, a força da tradição é também tributária da ausência de memória. A tradição possui um componente fundamental relacionado a coisas das quais não se pode – no duplo sentido de *não ser possível* e *não ser permitido* – lembrar.

O pensamento de que as tradições envolvem alguma forma de esquecimento é corroborado por um texto clássico sobre o conceito de nação.

Trata-se de "Qu'est-ce qu'une nation?", de Ernest Renan (1947, p. 892), no qual se afirma que "a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum e, também, que tenham esquecido muitas coisas". Renan faz menção, especificamente, a determinadas passagens históricas, como massacres de povos, e à impossibilidade de se comprová-las, em qualquer circunstância, a ocorrência de uma origem absolutamente pura e comum. A partir de Renan, Homi Bhabha (1990a, p. 310) conclui: "[...] é esse esquecimento – um menos na origem – que constitui o *início* da narrativa da nação".

A construção da tradição se dá, desse modo, por meio do encadeamento de elos em uma continuidade que opera simultaneamente de duas maneiras: investindo na manutenção de certas referências – em especial aquelas que reforçam o sentido de coesão e poder da tradição – e obliterando outras – as que ameaçam a integridade da tradição, que são pontos de ruptura. A tradição se faz como uma *orientação* das referências na qual se articula, à memória necessária, o necessário esquecimento.

A consciência do esquecimento, no entanto, já é uma forma de memória. Sobretudo, uma forma que problematiza a memória consensual, estabelecida, seja ela informal ou oficial. É esse conflito de memórias que se verifica na obra de Zulmira Ribeiro Tavares. Se a tradição se associa ao saber veiculado pela memória cristalizada, procura-se, no campo literário, deixar vir à tona um não-saber, ou, segundo Roberto Schwarz (1974, p. 9-10) na apresentação do livro *Termos de comparação*, um "artifício de tolice que suspende as referências e com elas a vigência da tradição, preconceito e informação". À tradição como ordenação, orientação, contrapõe-se um "espaço desorientado" (id., ib., p. 10). Na pretensa estabilidade da tradição, infiltra-se um equilíbrio instável e precário. Em *O nome do bispo*, o gesto de arrumar objetos na mala pressupõe o discernimento de que, a qualquer momento, se pode precisar exatamente do que foi guardado em primeiro lugar, o que implica o "desmoronamento de uma ordem laboriosamente construída" (Tavares, 1985, p. 143).

De acordo com Ricardo Piglia (1991, p. 65), a narrativa contemporânea se caracteriza por uma crise do modelo de identidade via memória. A sensação de que "não há memória própria nem lembrança verdadeira,

todo passado é incerto e é impessoal”, está impregnada no escritor de hoje. Essa crise se manifesta na descrença em uma memória oficial, que se erige, de modo coercitivo, com uma “sintaxe do esquecimento”, que se afirma à proporção que impõe a “obrigação de esquecer” (Bhabha, 1990a, p. 310).

Em *O nome do bispo*, o protagonista Heládio debate-se com a memória oficial, representada por dom Heládio Marcondes Pompeu, seu tio-avô bispo. Dom Heládio traduz com perfeição as “qualidades morais” (Tavares, 1985, p. 92), a “dignidade eclesiástica da família” (id., ib., p. 83) e, mediante a outorga de seu nome ao sobrinho-neto, assume o papel de elemento fundamental na transmissão da tradição familiar. Porém, o caminho percorrido por Heládio ao longo da narrativa distancia-o da memória oficial, e faz emergirem “memórias subterrâneas” (Pollak, 1989, p. 4), as quais vêm operar precisamente como questionamento das referências impostas – que forcem a identificação com certo grupo – para revelar a existência de outras identificações possíveis.

A obrigatoriedade do esquecimento estabelecida pela memória oficial – seja familiar, de determinado segmento social, ou nacional – se vê confrontada com o retorno do que foi esquecido. Nas palavras de Bhabha (1990a, p. 311): “[...] ser obrigado a esquecer torna-se a base para lembrar a nação, povoando-a novamente, imaginando a possibilidade de outras formas liberadoras e conflituosas de identificação cultural”. A memória subversora, intimamente associada ao corpo de Heládio, “forcejando por penetrá-lo pelos fundos” (Tavares, 1985, p. 15), traz de volta o fascínio por quem representa o lado renegado da família: tio Oscar. “Extravagante e perdulário” (id., ib., p. 128) segundo a tradição familiar, ele surge, ao olhos de Heládio, como um homem “maravilhoso”:

É formado em advocacia mas suas paixões são muitas: fotografia, cinema, mulheres, literatura, espiritismo, homeopatia (“um poeta”, “um artista”, “comediante”, “eclético”, “pitoresco”, “versátil” são alguns dos adjetivos que também lhe aplicam) e entre elas, em lugar de destaque, a mágica (id., ib., p. 20).

Enquanto dom Heládio, o bispo, encarna a retidão centralizadora e a santidade da tradição que se perpetua, tio Oscar, o mágico amador, per-

sonifica a marginalidade e o aspecto demoníaco que ameaçam a tradição. “A vida é um caminho reto. O diabo tenta pelas margens” (id., ib., p. 42), diz dom Heládio. Enquanto a morte do bispo havia sido “belíssima”, “fulminado como que por um raio celeste, na plenitude de suas forças, incendiado pelo amor a Cristo”, a morte do mágico fora “suja”, “lasciva”, “libidinosa”, pois, apesar de velho e doente, teria passado os últimos dias observando, com sua luneta, uma anã branca: “[...] uma mulherinha estranha, peitos enormes, gorducha, sempre de branco” (id., ib., p. 132-134). Heládio descobre, contudo, nas anotações feitas pelo tio, que a anã branca era, na verdade, um tipo de estrela. A imagem última do tio, forjada e mantida pela moralista tradição familiar, transforma-se em outra imagem:

Sim, talvez tivesse tido mais fantasia e mais humor do que se pensara, mais fôlego para se entreter com a vida do que supuseram a ponto de, vencido pela doença final, poder ainda assim atravessá-la com uma curiosidade voltada para fora: avançar através da janela e das possibilidades da modesta luneta francesa, para além do céu de almanaque apontado pelo enfermeiro ou da Terra amesquinhada pela desconfiança e o repúdio dos que o cercavam (id., ib., p. 136).

A nova imagem vem para minar a solidez da tradição familiar, para propor, conforme expressão de Andreas Huyssen (1992, p. 26), “tradições alternativas”, que se erguem por meio do retorno do que se foi levado a esquecer, que se afirmam – semelhantes a resíduos que se incrustam e corroem a memória oficial – como “memória alheia” (Piglia, 1991, p. 64).

O percurso de Heládio em *O nome do bispo* leva ao resgate de uma outra identidade possível. Obrigado a ostentar o nome do tio-avô bispo, inserido à força na Grande Tradição Familiar, Heládio se sente “continuamente sendo roubado de si mesmo às vistas do próprio nome” (Tavares, 1985, p. 170). Volta-se, então, para o outro lado, para o tio mágico e astrônomo que representa esta pequena tradição marginal, negada, mas irremovível:

Por isso hoje é capaz de arrancar de dentro de uma figura torta, grotesca, de uma anedota da sexualidade truncada (de uma anedota armada contra o tio como se arma uma armadilha de pegar ratos) como foi a estorinha da anã branca – arrancar de dentro dela uma outra anã branca, a que participou com o velho das aventuras do conhecimento, do festim dos astrônomos, do festim dos cosmólogos, dos que seguem pistas radiantes no céu (id., ib., p. 137).

A figura geométrica mais adequada para simbolizar a tradição oficial é a linha reta – não possui início nem fim, impõe a previsibilidade do olhar, é a designação de um limite, de uma fronteira que estabelece espaços muito bem definidos. Já a tradição alternativa pode ser associada não a uma linha, mas a um movimento, como o da luneta rápida propiciando a “aventura do olhar”, quando “as figuras rompiam-se para logo formarem outras”; movimento que descreve “trajetórias inconseqüentes que borravam os limites entre a terra e o céu” (id., ib., p. 128-129).

FAMÍLIAS EXCÊNTRICAS

A tradição – delimitação de uma série de referências pretensamente perenes – concebe, segundo as feições do modelo familiar, os grupos que constitui. Tal modelo se caracteriza por ser predominantemente fechado, e por gerar uma esfera de privatização em geral intransponível: um espaço de isolamento. O álbum de família, sempre presente nos textos de Zulmira Ribeiro Tavares, traduz o culto à autopreservação que o espaço familiar tradicional suscita. Autopreservando suas fronteiras, que se desejam indevassáveis, já que formadas com laços naturais, a família pode se ver, no passado retido e ordenado em imagens, como garantia de identidade una e coesa. O álbum de fotografias ressalta a sensação de que a família é o lugar onde se pode, inteiramente, estar “entre si” (id., ib., p. 23), onde seus membros, afastando a alteridade indesejável, podem exercer a prerrogativa de serem “cheios de si próprios”: “[...] no sentido exato de auto-recipientes” (id., ib., p. 140). A ação das imagens

familiares é, portanto, homogeneizadora, expurga de seus limites a diferença, reforçando-os, como se explica em *O nome do bispo*:

Uma família que mantém sempre estável o seu universo homogêneo deixando simplesmente que pereça à mingua, por falta de oxigenação, um possível universo paralelo, invertido, conflitante. A diferença se extingue na ausência de alguém que a retire do limbo de uma existência supostamente secundária, refletida em sonho, sem consistência (id., ib., p. 80).

O modelo familiar, em seu caráter de fórmula de identificação coletiva, pode se expandir para além do âmbito estrito da família e se projetar sobre quaisquer agrupamentos – classe social, cidade, nação – que sustentem e compartilhem tradições. A preocupação, presente no romance *Café pequeno* e disseminada por toda a obra de Zulmira Ribeiro Tavares, de se consultar o “Anuário da genealogia paulistana” (Tavares, 1995, p. 112) ilustra a tendência de se conceber o espaço urbano como prolongamento do espaço familiar. Pode-se falar de uma tradição especificamente paulistana porque São Paulo é, na verdade, uma grande família. Em *O nome do bispo*, Heládio, ao providenciar papéis e cartões timbrados, “com prazer se deixava iludir tomando o espaço branco do papel pela cidade de S. Paulo” (Tavares, 1985, p. 41). No timbre projetado sobre a cidade, imprime-se a marca registrada e delimitadora do nome de família.

A expansão do modelo familiar para esferas de identificação mais amplas é sustentada pela concepção de que os vínculos naturais – consanguinidade, origem étnica comum, compartilhamento do mesmo espaço físico – são o elemento fundamental que mantém a unidade de um grupo. Tais vínculos seriam responsáveis pelo *desinteresse* que caracteriza certos agrupamentos, oriundo da percepção de que o fator que determina a aliança entre as pessoas não é decorrente de escolha, deliberação, mas um fator natural, dado. Nas palavras de Benedict Anderson (1989, p. 156-157):

Embora seja verdade que, nos últimos vinte anos, muito se tem escrito sobre a idéia de família como uma estrutura de poder articulada, essa concepção é estranha à esmagadora maioria da

humanidade. Ao invés disso, a família tem sido tradicionalmente concebida como o domínio do amor e da solidariedade desinteressados. Do mesmo modo, se historiadores, diplomatas, políticos e cientistas sociais estão bastante familiarizados com a idéia de "interesse nacional", para a maior parte das pessoas comuns de qualquer classe, a característica global da nação é ser ela desprovida de interesse. Exatamente por essa razão, ela pode exigir sacrifícios.

A idéia de que a constituição de uma tradição se assenta no estabelecimento de vínculos naturais propicia, freqüentemente, o liame entre identidade e raça. Por sua vez, de tal liame deriva, também freqüentemente, a equivalência entre identidade coesa e pureza racial. Uma das personagens de *Café pequeno*, expressando inconformismo com o fato de sermos um país de "misturas", manifesta o desejo de que "venha mais e mais gente de fora para branquear o Brasil" (Tavares, 1995, p. 74). Na impossibilidade de se ver concretizado o sonho de embranquecimento, de purificação generalizada, investe-se no isolamento dos grupos que se consideram puros. A preocupação em isolar espaços justifica a crença de que a sociedade ideal – nos limites do possível, já que o elemento diferente, incômodo, nunca deixa de se anunciar de algum modo – deve ser rigidamente compartimentada. O limite bem demarcado, a fronteira intransponível seria, dessa perspectiva, "uma conquista da civilização": "O que seria da vida sem compartimentos? Cada coisa no seu lugar. O doente separado do são, o alimento que alimenta o homem do próprio homem, o homem, do animal", lê-se em *Café pequeno* (Tavares, 1995, p. 67).

O ideal de compartimentação, no entanto, se opõe ao próprio conceito de sociedade. Segundo Hannah Arendt (1991, p. 38), "o que chamamos de 'sociedade' é o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana, e sua forma política de organização é denominada 'nação'". No mundo moderno, a esfera do social teria vindo substituir a distinção, muito nítida nas sociedades antigas e ainda perceptível na Idade Média, entre as esferas pública e privada. A nação seria, assim, o modelo de organização coletiva que teria ampliado o modelo familiar ao difundir a crença de que todos, na nossa sociedade de massa, devem "se comportar como se fossem

membros de uma mesma família" (id., ib., p. 67): a Grande Família Nacional. O pensamento nacionalista é precisamente aquele que defende que a compartimentação, a demarcação da fronteira – que resguarda a identidade e exclui a diferença – deve se deslocar da família para a nação, a qual passa a ser percebida como um conjunto específico de famílias *selecionadas*.

Tal tipo de pensamento ampara-se no refluxo da esfera pública, já que esta pressupõe, fundamentalmente, a pluralidade: "Ser visto e ouvido por outros é importante pelo fato de que todos vêem e ouvem de ângulos diferentes. É este o significado da vida pública". À nação se atribui, dessa forma, a mesma função homogeneizadora da família – atribuição que constitui uma *privatização*, no sentido literal de desenvolvimento de um espaço de *privação*: "[...] os homens tornam-se seres inteiramente privados, isto é, privados de ver e ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos por eles" (id., ib.).

Na obra de Zulmira Ribeiro Tavares (1995, p. 34), encontra-se com frequência o movimento agonístico que vai da compartimentação dos espaços – "A casa estava cercada pela cidade" – à ênfase na contigüidade dos espaços de identidade – "São Paulo e por extensão o mundo penetram insidiosamente pela sacada" (1985, p. 28). Assim é que a família se liga à cidade, que por sua vez se liga ao país, configurando-se a continuidade, a unidade espacial. Assim é que a fronteira se revela, de forma perturbadora mas implacável, como ponte, estabelecimento de vizinhança. No conto "Cortejo em abril", do livro homônimo, o protagonista, que mora na linha limítrofe entre a favela e o bairro nobre, se reconhece alternadamente nos dois espaços pelos quais transita:

[...] era um pouco parecido com aquelas regiões: ora mais novo e desempenado como o prédio que subia à esquerda, ora, se encarado bem de perto, mostrava trazer no rosto um maceramento de coloração escura e irregular, e mesmo a postura adquiria certo ar de coisa desabante mas que fica, a forma incerta dos barracos do outro lado do córrego (Tavares, 1998, p. 14-15).

Em *O nome do bispo*, a "qualidade transitiva" (Tavares, 1985, p. 28) dos espaços sintetiza-se na figura de tio Oscar. Uma das revelações

importantes do romance é a de que tio Oscar – considerado um tipo “perfeitamente inglês”, confirmando a tendência de os membros da família Pompeu se sentirem “deliciosamente estrangeiros no Brasil” – possui, na verdade, um segundo rosto:

A extrema acuidade e concentração de Heládio nessa noite permite a ele ver o segundo rosto de tio Oscar por detrás do rosto inglês. O rosto inglês solta-se como uma máscara e mostra o outro, o submerso, o rosto negro. Este rosto negro, interior, sempre esteve escondido por trás do rosto da superfície mas sempre o marcou aqui e ali em uma modelagem discreta todavia firme e bastante perceptível: o crespo do cabelo, a conformação das narinas. Tio Oscar é um mulato loiro! (id., ib., p. 33).

Assim como a “etnia fantasiosa” (id., ib.) de tio Oscar se esforça para esconder a negritude e a impureza de seus traços, a Tradição Familiar se empenha em ocultar a existência, nas próprias entranhas, de elementos que desvirtuam e comprometem o ideal de nobreza e homogeneidade. A família Pompeu também possui uma periferia, cujo cheiro é “um cheiro de... pobreza” (id., ib., p. 64). “Gente cansada, maltratada, ‘esses parentes pobres’ dos Pompeu, de outros, de vários ramos, mineiros, gaúchos, avançam para o centro, sobem para o norte, ramificam-se, cobrem o Brasil” (id., ib., p. 66-67). A família se projeta sobre a nação. Os imaginários familiar e nacional se contaminam. A projeção, porém, torna inevitável que se perceba a diversidade, amplia o caráter não-comum, não-compartilhável das referências, faz vir à tona o processo de identificação coletiva como jogo conflituoso e marcado pela intolerância. É o preço – desconfortável para a intenção de harmonia da tradição – que se paga ao se descobrir que “o Brasil é uma grande família” (id., ib., p. 67).

São questões centrais, na obra de Zulmira Ribeiro Tavares, a impossibilidade de se sustentar a compartimentação dos grupos que se pretendem indissolúveis, a dificuldade de se manter uma identidade estável, a ameaça à sobrevivência da tradição, o debater-se com a consciência, negada mas constantemente aflorada, de que, conforme afirmam Deleuze e Guattari (1976, p. 128), “nunca a família é um microcosmo no sentido de

uma figura autônoma, mesmo se inscrita num círculo maior que ela mediatizaria e exprimiria. A família é por natureza excêntrica, des- centrada". É o caso do núcleo familiar que protagoniza *Jóias de família*, formado por Maria Bráulia, o juiz Munhoz (seu marido), Marcel Armand (amante de Maria Bráulia) e o secretário-fisioterapeuta (amante de Munhoz). A segurança e a tranquilidade dos limites da casa são postas em perigo por elementos estranhos, como, em *Café pequeno*, o zebu que se posta na frente do portão principal, ou os "tipos estropiados" – um homem de "rosto arruinado", sem nariz, e outro cego de um olho (Tavares, 1995, p. 123-128) – que entram pelo portão dos fundos. Na festa ilusória em que se faz a apologia de se estar sempre "entre si", a inevitabilidade dos penetras. Ilusória porque os penetras já estão lá, infiltrados na rotina da casa: são as empregadas (portuguesa, espanhola, negra) de *Café pequeno*, ou as de *Jóias de família*, que ameaçam a dona da casa por estarem em maior número: "[...] mesmo em silêncio estão lá na área de serviço, são duas, e ela para cá, é uma" (Tavares, 1990, p. 37).

No discurso oficial da tradição familiar, imiscui-se um sussurro clandestino, rumor desautorizado, mas sempre à espreita – a fala da criadagem:

Pois nessas grandes casas, quase vazias em dias que não são de recepção, domina a fala da criadagem, há diz-que-diz-ques que se encadeiam e prolongam-se como serpentina de fumo ou poeira de tapeçarias batidas, percorrem os cômodos e corredores, dispersam-se, saem para o exterior pelos janelões, portas de serviço, frestas, chegam ao jardim e à rua. Há espiadelas disfarçadas acompanhando os passos dos poucos que nesses dias perambulam pelos aposentos abandonados; e a certo olhar espião não custará alcançar os recantos mais escondidos, os clandestinos, ou os mais aconchegantes (Tavares, 1995, p. 178).

Os espaços da casa e da nação revelam fissuras nos limites pretensamente compactos que os definiriam como instâncias de identificação plena. Fissuras que se espalham porque são ramificações de outros limites, internos e violadores da integridade e homogeneidade desses espaços. A identidade só é possível se leva em conta a alteridade que

a atravessa e que, de certa forma, a constitui: por isso as tradições são inventadas, as famílias são excêntricas, as nações são comunidades imaginadas. A fronteira só se erige à medida que se desloca.

Se o espaço da identidade coletiva pode ser comparado a um recipiente, compartimento no qual o reconhecimento se dá porque seus ocupantes se consideram "cheios de si próprios", a obra de Zulmira Ribeiro Tavares demonstra que, pelas fissuras, o *conteúdo* da identidade se esvai, não no sentido de que desaparece, mas de que se esparrama, se mistura, se move sem se deter: "Heládio se espalha para todos os lados como o próprio Brasil. Está em todas essas extremidades que não alcançam parte alguma, não chegam a termo, não levantam fronteiras para a construção do entendimento" (Tavares, 1985, p. 68).

EX-TRADIÇÕES

"As coisas voltam mas são outras" (id., ib., p. 180), comenta, no final do livro, o narrador de *O nome do bispo*. Por sua natureza ambivalente, essa formulação – que toma a memória simultaneamente como repetição e diferença, operação de reconhecimento e estranhamento – aproxima-se do conceito de *ex-tradição* proposto por Ricardo Piglia. A *ex-tradição* pode ser entendida como aquilo que não é mais tradição, que foi excluído, mas que, de algum modo, retorna. Pode ser entendida, também, como a designação do ato de extraditar: "[...] ser levado à fronteira. Ou trazido a ela", representando "uma relação forçada com um país estrangeiro". Em ambas as acepções, exclusão e retorno, expropriação e reapropriação, alteridade e identidade articulando-se de maneira conflituosa: "Obrigado sempre a recordar uma tradição perdida, forçado a cruzar a fronteira. Assim se funda a identidade de uma cultura" (Piglia, 1991, p. 61).

A *ex-tradição* – que, segundo Piglia, é a matéria-prima do escritor – existe à medida que expõe e problematiza o caráter de monumento da tradição oficial, ou seja, o fato de que toda tradição corresponde a determinado arranjo de poder, a um propósito de edificação. Deve-se enfatizar

que o termo *edificação* aglutina tanto o significado de construção de um edifício quanto o de ação que conduz à virtude. O edifício da tradição – com suas paredes compactas e imponentes delimitando com nitidez os espaços, separando o dentro do fora, o familiar do estrangeiro – gaba-se de ter a memória como elemento que garante sua solidez. A memória seria uma espécie de cimento que une e uniformiza referências dispersas e fragmentadas. Para se erigirem, tradições familiares e tradições nacionais recorrem freqüentemente a uma qualidade nobre de cimento, um tipo especial de memória: a história. De acordo com Hobsbawm (1984b, p. 21), “toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal”.

Uma forma peculiar de edificação que visa à preservação da memória familiar ou da história nacional são os monumentos aos mortos. Em *O nome do bispo*, Vitório Avancini, escultor e pesquisador do universo funerário, afirma: “Gosto das sepulturas que lembram moradias mas que também são como uma bela e poderosa cena dramática parada no tempo, uma cena de teatro petrificada” (Tavares, 1985, p. 88). No caso da tradição nacional, erguem-se, sobretudo a partir do século XIX, conforme assinala Le Goff (1992, p. 465-466), os Túmulos ao Soldado Desconhecido, “procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum”. A concretude das edificações funerárias, porém, vem sendo atualmente ameaçada. Se já se acreditou, como no poema “O substantivo”, de *Termos de comparação*, que, por meio do nome na lápide, “a criatura reconhece sua carne como mármore”, aspirando a uma “Existência de escultura” (Tavares, 1974, p. 105), hoje é preciso lidar, como lembra a personagem de *O nome do bispo*, com a “lepra marmórea”:

[...] verdadeira praga ocasionada por sujeira e poluição e que retira completamente ao mármore o seu caráter de material longo para não dizer mesmo intemporal. Assim, uma escultura de mármore atingida pela “lepra” vai ficando áspera, seca, vai se esfarelado, vai ficando esburacada, perdendo pedaços, daí o terrível nome (Tavares, 1985, p. 159-160).

Quanto aos Túmulos ao Soldado Desconhecido, cada vez mais se torna patente que guardam menos a essência dos valores da nacionalidade do que, nas palavras de Benedict Anderson (1989, p. 17), "fantasmagóricas imaginações nacionais". Expressam menos a representação de uma presença – um ideal, um conjunto de interesses, uma demanda simbólica – do que a consciência de que tal presença é forjada, inventada por uma ausência efetiva: estão, literalmente, vazios.

A ex-tradição é o que brota dos buracos do edifício da tradição, vaza de seus interstícios, amplia a porosidade das paredes, corroendo-as. É o esquecimento que compromete o poder de liga do cimento da memória e interrompe o fio da história. A ex-tradição decorre da descoberta de que toda tradição, à medida que almeja constituir uma identidade coletiva, não é compacta, mas lacunar. Não ostenta a solidez de um muro, e sim a maleabilidade de um tecido, cujos fios se conjugam, se amarram, mas não se fundem, não se fecham – um tecido argumentativo:

O conjunto de argumentos constitui o tecido do *senso comum* de um grupo. E este senso comum, estendido no tempo, é o que constitui uma *tradição* (de luta, de exercício de poder etc.). Agora, uma vez que esta tradição é por definição de final aberto – isto é, não fundada em uma certeza algorítmica de última instância –, ela não pode ser imune às diversas práticas argumentativas que ocorrem em sociedade. Um argumento responde a outro, mas este processo de contra-argumentação modifica os argumentos individuais, isto é, as próprias identidades (Laclau, 1992, p. 146-147).

A ex-tradição corresponde, assim, não à negação das tradições oficiais, mas à renegociação; não à demolição dos edifícios, mas à constatação de sua instabilidade. O poeta do livro *O mandril* – arauto das ex-tradições que latejam em direção à superfície visível do mundo social – é aquele que finca "a sua falta de equilíbrio no chão, como a torre de Pisa" (Tavares, 1988, p. 88). Na obra de Zulmira Ribeiro Tavares, tradição e ex-tradição se apresentam como duas lógicas conflitantes que interagem e, de maneira tensa, renegociam seus termos. No poema "Furto: fato", de

Termos de comparação, é possível associar, à lógica da tradição, o *fato*, que “se instaura”, se impõe como realidade natural e indiscutível, estabelece o enclausuramento dos espaços. O *fato* se localiza “atrás da porta fechada”. Já à lógica da ex-tradição se associa o *furto*, que “se evade”, mina as certezas do *fato*, sugere a abertura dos espaços. O *furto* “esgueira-se pela frincha da porta entreabrindo-se” (Tavares, 1974, p. 181) e cumpre o papel de lembrar que a porta é capaz de isolar, mas igualmente de propiciar deslocamento e intercâmbio. Também no conto “O japonês dos olhos redondos”, do livro homônimo, revelam-se essas duas lógicas distintas, representadas pelo embate de raciocínios entre dois amigos. Uma é “de ferro”, “lógica fechada de algemas”, veículo impositivo da informação. A outra lógica é subliminar, contra-informativa e, em especial, aberta:

Disse que minha qualidade de contra-informante nascia e se desenvolvia a partir da informação prestada pelo meu companheiro de almoço de domingo. Isso é verdade. Todavia, não disse que ultrapassada a primeira fase, do diálogo audível, a outra desenvolve-se sempre resistente mas invisível. Minha contra-informação como o subsolo de meu terreno tem um tipo de porosidade que a permite se mover perpetuamente e mover aquilo que sustenta. O bairro, o município e o mundo, as fortificações em que me apóio vogam docemente, talvez não resistam, mas disso eu gosto. Isso é a razão. Isso é comigo. Me abro reflexivamente sem forças, cedo porque minha formação é como essa terra preta do bairro, não presta, não edificará cidades ou códigos. Não ficará (Tavares, 1982, p. 43-44).

Tramas possíveis

O imaginário histórico: Ricardo Piglia

Em uma de suas teses sobre o conceito de história, publicadas em 1940, Walter Benjamin (1987, p. 226) afirma que “o assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável”. Essa concepção é a de uma história linear e contínua, que fundamenta o próprio conceito de progresso – a pressuposição de que a humanidade evolui em uma direção determinada e passível de ser prevista – e que compreende o tempo como processo homogêneo e vazio. Os episódios assombrosos aos quais Benjamin se refere estão intimamente relacionados aos nacionalismos obtusos que produziram, como consequência extrema, as duas Grandes Guerras Mundiais. Coincidentemente, a propagação e o apogeu do imaginário nacional só foram possíveis, conforme assinala Benedict Anderson (1989, p. 31-45), a partir do momento em que a temporalidade messiânica medieval passou a ser substituída pela percepção do tempo como processo sequencial e mensurável: tempo homogêneo e vazio. Nação e progresso são, assim, frutos de uma mesma concepção de tempo, e pareceram representar, até o final do século XIX e princípio do século XX, conquistas irreversíveis dos modos de organização coletiva humana.

O assombro vivido pelo século XX é decorrente da descoberta de que a conjugação de progresso e nação – formas de se desejar exequíveis a apropriação do futuro e a estabilidade das identidades – pôde ser direcionada no sentido da ruptura com os ideais utópicos de uma humanidade harmoniosa. Pensando-se retrospectivamente, no entanto, as conse-

qüências de tal conjugação parecem, apesar de assustadoras, inevitáveis. Por um lado, porque o discurso que coloca a nação a serviço do progresso atua como justificativa para a ênfase na supremacia das nações política e economicamente fortes – ênfase que se torna pretexto lógico para a incorporação das nações consideradas fracas e pouco desenvolvidas. Nas palavras de Eric Hobsbawm (1982, p. 105):

O argumento mais simples daqueles que identificavam nações-Estados com o progresso era negar o caráter de “nações reais” aos povos pequenos e atrasados, ou então argumentar que o progresso iria reduzi-los a meras idiosincrasias dentro das grandes “nações reais”, ou mesmo levá-los a um desaparecimento *de facto* por assimilação a algum *Kulturvolk*.

Por outro lado, porque o discurso que coloca o progresso a serviço da nação – e, sobretudo, a serviço da construção de nações fortes – justifica que avanços científicos e conquistas tecnológicas não sejam utilizados como fator de distribuição de riquezas ou de ampliação do acesso a produtos e atividades que se destinam à melhoria da qualidade de vida humana. Pelo contrário, o investimento é feito no sentido de estimular a indústria da guerra, sofisticar a inteligência voltada para a destruição do inimigo. Benjamin (1987, p. 226) ressalta que o fascismo “se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica”. O progresso é visto, assim, como critério que consolida o poder das nações bem-sucedidas na corrida ao aprimoramento bélico, e condena ao jugo ou ao extermínio as nações malsucedidas.

O que o século XX faz vir à tona na caracterização até então feliz do casamento nação-progresso é sua dimensão de horror: a identidade nacional implica o aniquilamento da alteridade, o progresso implica não o aumento do potencial produtivo, mas do potencial de destruição. Não é por acaso, portanto, que a literatura do século XX incorpora, como uma de suas tendências fundamentais, o desejo de explorar o caráter insustentável da concepção de história que está na base das noções de progresso e nação. Para realizar esse desejo, busca encontrar outras faces do deslumbramento iluminista com os poderes supostamente definitivos

e ilimitados da razão, que, por intermédio do cunho experimental e prático da ciência e da técnica, viabiliza a afirmação da potência do homem na sua relação com a natureza; e que, por meio do cunho especulativo da filosofia e da arte, viabiliza a afirmação da potência do homem na sua relação consigo mesmo.

A problematização da interface que une razão e horror aparece, de maneira explícita, no romance *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia. Para a personagem Vladimir Tardewski, há uma linha de continuidade entre *O discurso do método*, de René Descartes, e *Minha luta*, de Adolf Hitler. Seriam, na verdade, “um só livro” (Piglia, 1987, p. 174), já que se pode detectar, em *Minha luta*, a “razão burguesa elevada a seu limite mais extremo e coerente” (id., ib., p. 175). Segundo o raciocínio de Tardewski, o mesmo princípio norteia Descartes e Hitler: o de uma verdade que se alimenta da própria infalibilidade. A ação nazista representaria a atualização concreta do racionalismo europeu, a culminância, em termos práticos, do princípio de que “a dúvida não existe, não pode existir, não tem direito de existir, e que a dúvida não passa do sinal de fraqueza de um pensamento, que não é a condição necessária de seu rigor” (id., ib., p. 174).

A trajetória da razão vai dos “sonhos românticos” – produtos de um pensamento que se julga capaz de alcançar a plenitude da verdade – aos “velórios infernais” – resultantes dos gestos de intolerância lançados sobre tudo que não se adequa a essa verdade. Para Tardewski, é a partir do momento em que se interrompe a realização do projeto de Hitler que se percebe que “o discurso luminoso da razão fragmentou-se nos murmúrios destroçados das vítimas noturnas” (id., ib., p. 177), que se revela a face terrível do rosto da razão.

Na opção pela recusa ao horror, não é apenas a razão que se revela destroçada. Também se destroça a concepção de nação como reduto de identidades essenciais a serem isoladas e preservadas mediante o extermínio de toda e qualquer impureza interna ou ameaça externa. Destroça-se, ainda, a concepção de história como progresso, processo contínuo de conquista do futuro, de colonização do acaso pela previsibilidade. Passa a ser possível, então, que se comece a difundir a consciência do quanto

há de *inverdade* – Renan (1947, p. 891) usa a expressão “erro histórico” – na constituição da nação como força simbólica, e, conseqüentemente, do quanto há de manipulação no modelo aparentemente natural de nação em sua manifestação concreta de organização social. Torna-se possível, pois, perceber as tradições nacionais como inventadas, a nação como narrativa, o nacional como imaginário. De modo semelhante, tende-se a conceber a história não mais como acesso pleno e neutro ao que realmente aconteceu no passado – acesso que levaria à descoberta de leis que regem a evolução da humanidade, as quais viabilizariam a previsão do futuro. A história não é a vida, mas uma forma de atribuir sentido a ela: uma forma de narrativa. A história não é o conjunto de todos os eventos que ocorrem no desenrolar do tempo humano, mas um mecanismo de selecionar, organizar esses eventos e, simultaneamente, constituir uma significação para eles. Conforme sugere Hayden White (1994, p. 106), “não *vivemos* estórias, mesmo que confirmamos sentido à nossa vida moldando-a retrospectivamente na forma de estórias. E o mesmo ocorre com nações ou com culturas inteiras”.

Abre-se a perspectiva, assim, de se problematizar os discursos nacional e histórico como discursos realistas, ou seja, que negam sua dimensão discursiva, seu caráter de representação falível e norteada por interesses. O caráter *assombroso* dos fatos do século XX põe em xeque a luminosidade das verdades absolutas, revelando a faceta de intolerância e coerção das ações nelas inspiradas. Desse modo, vem à tona o elemento de incerteza que está na base de todo e qualquer discurso; incerteza que existe porque todo discurso só pode se efetuar com escolhas – que eliminam outras escolhas que seriam válidas se fossem outros os interesses e outros os pressupostos de como efetua-las. É o que Hayden White chama de “elemento trópico” contido no discurso:

Trópico é a sombra da qual todo discurso realista tenta fugir. Entretanto, esta fuga é inútil, pois trópico é o processo pelo qual todo discurso *constitui* os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente (id., ib., p. 14).

Se se tornou possível a percepção de que história e nação são narrativas – impregnadas de um elemento ficcional que se expressa na *forma*

como se articulam como discursos –, é fundamental investigar, então, que tipo de narrativa elas constituem hoje. Além disso, se as ficções são concretizações do imaginário, é preciso indagar as feições que, por meio daquelas, este revela. A literatura de Ricardo Piglia, em sua constante preocupação de dialogar com o discurso histórico – que tem sido atrelado, necessariamente, ao discurso nacional –, propicia um campo fértil para que tais discursos sejam relidos e reescritos, para que o imaginário nacional se deixe entrever via ficção histórica.

Há uma associação freqüente, na obra de Piglia, entre história e pesadelo. É essencial, primeiramente, fazer surgir o lado sombrio e terrível da história que costuma se esconder na luminosidade enganosa dos relatos oficiais. Escrever, assim, uma outra história, que “deve ser lida à contraluz da história ‘verdadeira’ e como seu pesadelo” (Piglia, 1993a, p. 8). Deve-se pretender, como na conhecida imagem proposta por Benjamin (1987, p. 225), “escovar a história a contrapelo”. Mas é preciso, também, pensar a história de outro ponto de vista. Marcelo Maggi, personagem de *Respiração artificial*, diz: “[...] a história é o único lugar onde consigo descansar desse pesadelo de que tento acordar” (Piglia, 1987, p. 16). A história surge como antítese do pesadelo. Pelo simples motivo de que ela “é o lugar em que se vê que as coisas podem mudar e transformar-se” (Piglia, 1986, p. 68).

ANIMAR ESTÁTUAS

A palavra *história* costuma carregar uma duplicidade de sentido. Pode ser utilizada para designar a experiência humana em sua dimensão temporal, seu processo de contínua transformação. Nesse sentido, em referência ao fluxo constante dos acontecimentos, é que se fala da “água da história” (Piglia, 1987, p. 28, 55). História tende a se confundir, nesse caso, com a própria realidade humana. A mesma palavra, todavia, pode designar não a experiência humana em si, mas o relato desta. Nesse outro caso, história é sinônimo de historiografia, forma de registro da realidade. Tal duplicidade pode operar em duas direções contrárias. Se a diferença entre os dois sentidos não é observada, verifica-se a tendência

de se confundirem as esferas da experiência e do relato, identificadas por uma relação de semelhança e fidelidade. Se, contudo, assinala-se a diferença de sentido, tende-se a enfatizar a impossibilidade de equivalência entre as duas esferas, o caráter disjuntivo de sua relação.

A obra de Ricardo Piglia explora explicitamente a segunda direção, consciente de que há uma cisão entre experiência e relato, entre realidade e representação. Uma personagem de *Respiração artificial*, comentando a tradição da escrita de cartas, afirma:

A correspondência, no fundo, é um gênero anacrônico, uma espécie de herança tardia do século XVIII: os homens que viviam naquele tempo ainda confiavam na pura verdade das palavras escritas. E nós? Os tempos mudaram, as palavras perdem-se cada vez com mais facilidade, podemos vê-las flutuar na água da história, afundar, aparecer novamente, misturadas aos escombros que passam nas águas (id., ib., p. 28).

Destaca-se a percepção, difundida na atualidade, do caráter instável da palavra como veículo de quaisquer verdades. Há margens de falibilidade e dúvida inerentes não apenas à palavra, mas a toda forma de linguagem. Tais margens se ampliam, ganhando evidência, quando à palavra se atribui a tarefa de registrar a experiência do que se passou, de conservar aquilo a que não se tem mais acesso diretamente, ao se tentar reproduzir o movimento da “água da história” na forma de um relato verbal. Mesmo quando não invalida o caráter documental dos registros – elegendo critérios de veracidade, estabelecendo convenções para avaliar a plausibilidade das informações –, a época atual se contrapõe frontalmente à ilusão positivista de que o relato histórico pode recuperar o que realmente aconteceu, dando acesso à verdade do passado. O próprio conceito de registro histórico revela-se problemático. Isso ocorre porque, segundo Hayden White (1994, p. 65):

[...] o registro histórico é ao mesmo tempo compacto demais e difuso demais. De um lado, sempre existem mais fatos registrados do que o historiador pode talvez incluir na sua representação narrativa de um dado segmento do processo histórico.

E, assim, o historiador deve "interpretar" os seus dados, excluindo de seu relato certos fatos que sejam irrelevantes ao seu propósito narrativo. De outro lado, no empenho de reconstruir "o que aconteceu" num dado período da história, o historiador deve inevitavelmente incluir na sua narrativa um relato de algum acontecimento ou conjunto de acontecimentos que carecem dos fatos que poderiam permitir uma explicação plausível de sua ocorrência. E isto significa que o historiador precisa "interpretar" o seu material, preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações.

A escrita da história é, portanto, uma forma de interpretação, mecanismo seletivo que, por inclusões e exclusões, propõe uma ordenação e uma coerência – ou seja: um sentido – para as informações. O trabalho do historiador se dá no espaço em que as ações de decifrar e inventar não podem ser distinguidas nitidamente. Trabalho de reconstrução, como é sugerido em *Respiração artificial*:

O maior esforço consistia sempre em eludir o conteúdo, o sentido literal das palavras, e procurar a mensagem cifrada que estava por trás do escrito, preso *entre* as letras, como um discurso do qual só se ouvissem fragmentos, frases isoladas, palavras soltas num idioma incompreensível, a partir do qual era preciso reconstruir o sentido (Piglia, 1987, p. 89).

Ler documentos do passado com o intuito de escrever história, assim como esboçar uma palavra a partir de letras, configurar um discurso a partir de fragmentos de linguagem, pressupõe estabelecimento de elos, articulação entre elementos separados: atribuição de congruência. Tais elos não são dados pelos documentos-letas, mas propostos pelo historiador-leitor a partir de um repertório cultural de associações possíveis. Se o que interessa não é o que está *nas* letras, mas *entre* elas, as letras-documentos atuam tanto como veículo para sua compreensão – são o ponto de partida para que relações se estabeleçam – quanto como empecilho – é preciso abstrair as letras-documentos, tomadas isoladamente, para deixar vir à tona a relação entre elas.

A ênfase na dimensão construtiva da história, no fato de esta constituir-se como relato, tem por consequência a perda da crença no poder de se gerar um conhecimento definitivo sobre o passado. Relatar associa-se intimamente a relatividade, como é sugerido em *Respiração artificial*. E aquele que sabe é também aquele que relata: o narrador (id., ib., p. 109). Só há saber por intermédio de uma narrativa, e o saber é sempre relativo porque está inexoravelmente condicionado à perspectiva de quem narra. Jacques Le Goff (1992, p. 540-541) fala de uma “revolução documental” que se intensifica a partir da década de 1960 e tem como princípio a crítica à pretensa objetividade dos documentos históricos, à suposição de que, pelo documento, o relato pode corresponder à experiência, e a história, à memória. De acordo com Michel Foucault (1986, p. 8), “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa”. Foucault não chama atenção para o fato de que também a memória é uma forma de relato, uma forma de elaborar a experiência. Seu objetivo é demonstrar que o fundamento da história é uma intencionalidade social, um conjunto de demandas e interesses de se atribuir sentido à experiência coletiva. Essa intencionalidade se viabiliza por meio da dimensão institucional que regula a possibilidade de produção de relatos históricos.

É o fator intencionalidade que faz com que o documento seja percebido como monumento – resultado da tentativa de se impor ao futuro uma determinada imagem da sociedade. Assim, não existe um documento-verdade. É preciso ressaltar, no entanto, que o trajeto que vai da pretensão de objetividade à consciência da intencionalidade – do documento ao monumento – não ocorre apenas no âmbito da produção dos registros – a projeção de uma imagem para o futuro –, mas também no âmbito de sua seleção, organização e interpretação – o delineamento de uma imagem do passado. Em *A cidade ausente*, afirma-se que “narrar era dar vida a uma estátua” (Piglia, 1993b, p. 49). Se o historiador atual se percebe como narrador, alguém que constrói uma história, ele incorpora como missão o desejo de revelar que as marcas humanas de pe-

renidade e constância têm caráter dinâmico e variável, caráter que também se manifesta no próprio gesto de abordar os registros do passado. Seu papel passa a ser o de animar documentos, ou seja, mostrar que a objetividade é a atribuição de um determinado sentido social, expor a mutabilidade do que é aparentemente fixo, a incerteza que torna viva e móvel a solidez estática da verdade.

Se é inegável que a cisão entre experiência e relato perpassa a obra de Ricardo Piglia, também é preciso reconhecer a presença de um movimento que, paradoxalmente, sugere e explora a tendência oposta: experiência e relato se fundindo, não sendo mais distinguíveis. Essa tendência se baseia em duas constatações sobre a cultura contemporânea. A primeira é a de que na atualidade as experiências já não são mais possíveis. Em *Respiração artificial*, afirma-se: "Já não há mais experiências (no século XIX havia?), só ilusões. Nós todos inventamos variadas histórias para nós mesmos (que no fundo são sempre a mesma) para imaginar que aconteceu alguma coisa conosco na vida" (Piglia, 1987, p. 30-31). A partir desse raciocínio, faz sentido declarar, como em *Prisão perpétua*, que "o romance moderno é um romance carcerário. Narra o fim da experiência" (Piglia, 1989, p. 23). A experiência é associada à possibilidade de ação concreta do corpo, possibilidade que se restringe à medida que se intensificam os processos de sedentarização e isolamento, sobretudo nas grandes metrópoles, e que se amplia a força mediatizadora das tecnologias de informação e comunicação. Ao corpo *encarcerado* só restam os universos da imaginação ou das experiências indiretas, os quais se articulam, nutrindo-se e expandindo-se, em relatos. "Um preso é por definição um sujeito que passa o dia pensando", explica a personagem de *Dinheiro queimado*, acrescentando: "Se eu te contasse as coisas que pensei quando estava atrás das grades daria para falar, sei lá, a mesma quantidade de tempo que fiquei preso" (Piglia, 1998, p. 70-71).

Em *A cidade ausente*, lê-se: "Um relato não é outra coisa senão a reprodução da ordem do mundo numa escala puramente verbal. Mas a vida não é feita só de palavras, infelizmente também é feita de corpos, ou seja, dizia Macedonio, de doença, de dor e de morte" (Piglia, 1993b,

p. 114). E em *Dinheiro queimado*: “[...] a polícia e os bandidos (pensava Renzi) são os únicos que sabem fazer das palavras objetos vivos, agulhas que se enterram na carne e destroem a alma da gente como um ovo que se quebra na borda da frigideira” (Piglia, 1998, p. 133). Se se percebe que a ordem do relato não corresponde à do mundo, que imagem não equivale a corpo, que a realidade não se limita à dimensão discursiva, não há como negar, todavia, que a época atual vem assistindo a uma redefinição das fronteiras entre as duas ordens, à desestabilização da ordem do mundo pela do relato. Tal desestabilização ocorre à medida que, simultaneamente à atrofia da experiência, assiste-se à proliferação vertiginosa dos relatos que a substituem. É esse o processo descrito em *A cidade ausente*, livro que se apresenta como máquina dinamizadora de ficções, como série de desdobramentos provocados pela inversão que coloca o relato como fundamento da experiência, a qual, por sua vez, é ao mesmo tempo humana e tecnológica.

A dificuldade de se demarcar os limites que separam experiência e relato está na base da exploração do caráter monumental da história: o monumento problematizando o documento, a *história-verdade* sendo questionada pela *história-imagem*. “Cada época sonha a anterior” (Piglia, 1987, p. 73) – é a afirmativa de Jules Michelet citada em *Respiração artificial*. A distinção entre convenções de veracidade e convenções de ficcionalidade é colocada em xeque exatamente por se perceber que veracidade e ficcionalidade são conceitos convencionais – o que não retira, muito pelo contrário, a importância do fato de que a sociedade humana, concretamente, se organiza por intermédio de sistemas de convenções. Nessa perspectiva, pode-se afirmar, como a obra de Piglia estimula, que todos os relatos históricos são ficcionais – pensando-se que a condição da ficcionalidade é suspender a relação de exclusão entre verdade e falsidade, entre acerto e erro, certeza e dúvida. Não é por acaso que *Dinheiro queimado*, romance que conta uma história real, foi concebido como “relato de um sonho” (Piglia, 1998, p. 179). A história tem por objeto documentos-monumentos: todo documento é verdadeiro – incluindo os deliberadamente falsos – e falso; é, simultaneamente, referência e construção. O material da história são experiências-relatos, corpos-imagens, realidades-virtualidades, vigílias-sonhos.

MOLUSCO SEM CONCHA

À ênfase na dimensão ficcional do discurso histórico se contrapõe o fato de este ter forte caráter institucional. O historiador só adquire e mantém seu título à medida que, de alguma maneira, se adequa às convenções que determinam seu sistema de trabalho. Tais convenções são veiculadas por instituições – em especial a escola e os centros acadêmicos de pesquisa – que atuam – de modo mais ou menos conflitante, com margens de divergência maiores ou menores – como esferas reguladoras e legitimadoras dos relatos históricos. O gesto de atribuir, a um relato, a condição de histórico pressupõe, assim, algum nível de autoridade social. Perceber a dimensão construtiva do discurso histórico, por meio do questionamento da pretensão de objetividade, da tarefa de mera reprodução do passado, possibilita que se realce sua natureza institucional, que venha à tona todo um conjunto de relações de poder que está na base da produção, difusão, circulação e recepção desse discurso. A literatura de Ricardo Piglia tem atuado nesse sentido, aproximando e contrastando história e ficção no intuito de discutir problemas referentes ao modo como, na contemporaneidade sobretudo, se manifestam os mecanismos sociais de poder.

Segundo Norberto Bobbio (1987, p. 82), as formas de poder podem ser agrupadas em uma tipologia "ao mesmo tempo simples e iluminadora": é a tipologia dos três poderes – econômico, ideológico e político, ou seja, "da riqueza, do saber e da força". A relação entre os três, a maneira como interagem "a organização das forças produtivas, a organização do consenso, a organização do poder coativo" (id., ib., p. 83), varia de época para época. A narrativa de Ricardo Piglia é campo fértil para se investigar como a literatura contemporânea é perpassada pelos três poderes e como dialoga com eles. No caso do poder econômico, enfoca-se, sobretudo, a questão da propriedade autoral. Em um mundo em que a literatura é obrigada, cada vez mais, a se perceber como mercadoria, isto é, produto cujas regras fundamentais de existência e circulação são ditadas pelo mercado, os espaços do escritor e da obra perdem sua aura, se dissociam do princípio, até então sagrado, da originalidade in-

contestável, e adotam o princípio indispensável da rentabilidade. Em *Nome falso*, o problema recorrente, explorado por intermédio figura de Roberto Arlt, é precisamente o da falsificação. Lidando com os mecanismos capitalistas de forma ambígua – adotando-os como premissas de ação e, simultaneamente, subvertendo-os –, a literatura passa a se identificar com “o crime, o logro, a falsificação, o roubo” (Piglia, 1988a, p. 51). Essa ambigüidade, desenvolvida em sua vertente trágica, fica nítida na espetacular cena que dá título ao livro *Dinheiro queimado*, quando um grupo de assaltantes encurralados queima todo o produto do roubo, despertando as mais contraditórias reações e explicações (Piglia, 1998, p. 135-137).

A relação literatura/poder econômico está vinculada, na obra de Piglia, à relação literatura/poder ideológico – a literatura como expressão de um saber que ocupa, ou não, lugar de dominância no complexo dos discursos sociais. A própria defesa da importância de Roberto Arlt no contexto da literatura argentina justifica-se pela adoção da idéia de que o papel da literatura não é cultivar uma linguagem nobre, um estilo de escrever bem, ou o de “preservar e defender a pureza da língua nacional diante da mistura, da confusão e da desagregação produzida pelos imigrantes” – papel desempenhado exemplarmente, segundo a personagem Emilio Renzi, por Leopoldo Lugones (Piglia, 1987, p. 124). Resgatar Arlt é valorizar a literatura que deixa transparecer a hibridização das linguagens, que aponta para o fato de que “a língua nacional não é unívoca”. Arlt, conforme se lê em *Respiração artificial*, “manipula o que *resta* e se sedimenta na linguagem, trabalha com as sobras e os fragmentos, a mistura, ou seja, trabalha com o que realmente é uma língua nacional. Não entende a linguagem como uma unidade, como algo coerente e liso, mas como um conglomerado, uma maré de jargões e de vozes” (id., ib., p. 125).

A hibridização das linguagens representaria uma alternativa para a “tradição do bilingüismo” (id., ib.), tradição na qual os valores do Terceiro Mundo necessariamente têm de se espelhar nos do Primeiro, na qual a ignorância da Colônia tenta se superar por meio do modelo de saber fornecido pela Metrópole. Trata-se, assim, de recusar a cisão entre culturas efetuada pela fronteira que prescreve padrões de superioridade e inferioridade. Tal recusa produz, na obra de Piglia, a figura recorrente

do traidor e seus correlatos, o exilado e o utópico, os quais sempre ocupam posições intermediárias, vivem entre duas lealdades, dois espaços, dois tempos (id., ib., p. 71-72).

A literatura de Piglia também estabelece diálogo intenso com a terceira forma de poder: o político propriamente dito. Esse poder é representado, na Idade Moderna, fundamentalmente pelo Estado, que se define por dois elementos constitutivos: “[...] um aparato administrativo com a função de prover à prestação de serviços públicos e o monopólio legítimo da força” (Bobbio, 1987, p. 69), monopólio que asseguraria a livre circulação das idéias e dos bens, e que assim qualificaria o político como sumo poder em relação ao ideológico e ao econômico. A Idade Moderna estaria imersa, segundo Bobbio (1987, p. 124), em uma “razão de Estado”, já que seria fruto, relativamente à Idade Média, de um processo de secularização – emancipação dos negócios religiosos – e liberalização – emancipação dos negócios econômicos.

No romance *A cidade ausente*, apresenta-se o Estado mediante a ênfase em sua finalidade coercitiva, que o caracteriza como instituição que busca se expandir em direção ao controle absoluto tanto das esferas coletivas de atuação em sociedade quanto da esfera estritamente individual: um Estado “telepata”, cujos serviços de inteligência “captam a mente alheia” (Piglia, 1993b, p. 52). A ação do Estado privilegia não apenas a tentativa de domínio da realidade propriamente dita, como também das formas de *concepção* da realidade, ou seja, do imaginário. Aplicam-se mecanismos de coerção com o objetivo de determinar os modos de se sentir, apreender e interpretar o real – subjuga-se o saber à força. Esses mecanismos são utilizados sobretudo pela polícia, um dos braços fundamentais do Estado: “A polícia – disse – está completamente afastada das fantasias, nós somos a realidade e a todo momento conseguimos confissões e revelações verdadeiras. Só damos atenção aos fatos. Somos servidores da verdade” (id., ib., p. 80). O romance de Piglia sugere que habitamos um tempo cujas incertezas relativas ao real dão margem à criação de instituições que, outorgando-se o poder de definir a forma como o real deve ser percebido e vivenciado, imbuem-se da missão de regulá-lo plenamente. A regulamentação, no entanto, pode se dar não de forma con-

sensual e autorizada, mas impositiva, fazendo-se uso da violência como instrumento favorito de controle: "O Estado conhece todas as histórias de todos os cidadãos e retraduz essas histórias em novas histórias que são narradas pelo presidente e seus ministros. A tortura é o ponto culminante dessa aspiração ao saber, o grau máximo da inteligência institucional" (id., ib., p. 118).

A estratégia de esboçar, em *A cidade ausente*, um Estado marcadamente totalitário permite a Piglia asseverar, para a literatura, o papel de resistência, desempenhado à medida que esta interfere no modo como os saberes circulam pela sociedade, no modo como se assentam os próprios critérios que definem o que é a realidade, que orientam os vetores do imaginário, estabelecem os limites que separam as noções de verdade e falsidade. A literatura se apresenta como máquina produtora de histórias que tentam escapar do controle institucional, que se infiltram nas redes de relatos oficiais e tornam problemática a diferenciação entre uma história verídica e versões falsas incessantemente veiculadas. Procura-se evitar que a necessidade de regulamentação das práticas sociais concretas se expanda a ponto de se regulamentar, de forma homogeneizadora, também o espaço do imaginário, no qual a configuração da realidade tangível não é concebida da perspectiva de sua perpetuação, e sim de suas transformações possíveis. Combate-se a propagação do "Estado mental", que utiliza, como instrumento privilegiado, os meios de comunicação de massa, sobretudo os que empregam "o olho tecno-míope da câmera" (id., ib., p. 52). Nesse Estado, "todos pensamos como eles pensam e imaginamos o que eles querem que imaginemos" (id., ib., p. 118).

O aparelho literário se define como maquinaria feminina, que articula seu poder de atuação não por intermédio da força de intervenções grandiloquentes, mas pela insistência em ações quase imperceptíveis que vão se multiplicando sub-repticiamente: "A inteligência do Estado é basicamente um mecanismo técnico destinado a alterar o critério da realidade. É preciso resistir. Nós tentamos construir uma réplica microscópica, uma máquina de defesa feminina, contra as experiências e os experimentos e as mentiras do Estado" (id., ib., p. 117). Não é por acaso,

portanto, que *A cidade ausente* salienta duas figuras femininas emblemáticas da relação linguagem/poder: Scheherazade e Eva. Em Scheherazade, o relato feminino que, por meio do encantamento, “resiste aos ditames do rei” (Piglia, 1994a, p. 63). Em Eva, o desafio à lei divina por meio do desrespeito à intangibilidade da “árvore do bem e do mal” – que pode ser denominada “árvore da linguagem” (Piglia, 1993b, p. 105). Também não é casual a máquina literária, em *A cidade ausente*, ser conhecida como *a máquina de Macedonio*. No texto “Ficção e política na literatura argentina”, Ricardo Piglia (1994a, p. 91) ressalta que, a partir de Macedonio, pode-se pensar o feminino e o político – ou o Romance e o Estado – como espaços que, apesar de irreconciliáveis, são simétricos: “Em um lugar se diz o que no outro se cala. A literatura e a política, duas formas antagônicas de falar do que é possível”. O conceito de *possível* é explorado no que este impõe como limitação, restrição – uma escolha abolindo outra (ação básica da política) – ou no que oferece de ampliação, abertura de perspectivas – uma escolha gerando outra (desejo da literatura).

A investigação dos nexos entre literatura e Estado, empreendida de maneira nitida na obra de Piglia, demonstra a importância de se tentar compreender as formas atuais de articulação social do poder, as quais talvez não possam mais ser inferidas a partir dos modelos sociológicos correntes. Ainda não se pode afirmar, por exemplo, a ocorrência do fim do Estado, mas é inegável a tendência à desestabilização dos parâmetros que definem o Estado moderno. Tal tendência se verifica sobretudo quando se observa que a noção de *domínio*, fundamental para a instauração de qualquer poder político, vem deixando de estar obrigatoriamente associada a um território. A sólida equação que une Estado, nação e povo (na qual os dois últimos termos indicam uma unidade cultural e econômica regida e sustentada por uma unidade política – aparato administrativo, jurídico e coercitivo) se vê ameaçada. O processo de globalização deixa patente que “as nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto” (Hobsbawm, 1991, p. 19). Não é o “espírito nacional” – a identidade, tida como natural porque inevitável, que se estabelece com a vizinhança – que cria os interesses, as leis que os resguardam e as instituições que fazem com que sejam cumpridas. Se os interesses

deixam de estar circunscritos a uma base territorial para onde convergiriam, necessariamente, o compartilhamento de riquezas e saberes, o “espírito nacional” tende a se volatilizar. A contemporaneidade, conforme sugere Hobsbawm (1991, p. 213), convive com “a idéia de que a ‘nação’, como um molusco, uma vez extraída da dura concha do ‘Estado-nação’, emerge de forma distintamente vacilante”.

É pouco provável, dentro do quadro de referências concretas e imaginárias da época atual, que se possa pensar na extinção do Estado na acepção genérica do termo – ou seja, na que concerne à necessidade de as sociedades serem, de algum modo, reguladas – já que, conforme afirma Bobbio (1987, p. 131), “fim do Estado quer dizer nascimento de uma sociedade que pode sobreviver e prosperar sem necessidade de um aparato de coerção”. Entretanto, a perspectiva de extinção torna-se menos remota se se pensa na acepção estrita de Estado como o poder “de que todo grupo social necessita para defender-se dos ataques externos ou para impedir a própria desagregação interna” (id., ib., p. 83). Isso ocorre porque, na contemporaneidade, o conceito de fronteira, originalmente designando o que separa o interno do externo, a partir sobretudo de um viés territorial, é percebido como problemático. Isso leva a que o sentido de identificação social – que vem encontrando, na idéia de nação, uma forma relativamente estável – seja entendido como algo hesitante. É em função desse caráter instável que a literatura contemporânea pode especular sobre os modos como tal sentido se rearranja e se transmuta, e exercitar sua habilidade de descrever e sugerir esses modos, além de discuti-los e de se posicionar em relação a eles. Na ficção de Ricardo Piglia (1993b, p. 101), por exemplo, a nação pode surgir como conceito puramente lingüístico, e outra idéia de fronteira se veicula: “O conceito de fronteira é temporal e seus limites são conjugados como os tempos de um verbo”.

PAIXÃO PELO POSSÍVEL

Aristóteles (s/d, p. 252), ao comparar o historiador e o poeta, afirma que “um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido”.

A distinção aristotélica se encontra na base de um pensamento muito difundido que reforça a oposição entre o texto histórico e o literário, situando-os em campos excludentes. Ao historiador caberia a tarefa de relatar o passado; ao poeta, a liberdade de especular sobre o futuro (do passado). À história se associaria o reino do efetivamente ocorrido e à literatura o reino do possível, do imaginável. Tais associações pressupõem, ainda, outra distinção: o passado é o campo das certezas – a serem recuperadas pelo historiador – e o futuro é o das incertezas – que podem ser habitadas pelo poeta. A obra de Ricardo Piglia investe no questionamento da dicotomia, afirmando a existência de um vínculo profundo, uma determinação mútua entre história e literatura. Esse questionamento revela aspectos importantes para a tentativa de se redefinir as concepções de literatura e história em vigor na contemporaneidade.

No que diz respeito à literatura, é preciso pensar que a relação literatura/possível – ou, ainda, a relação literatura/futuro – não é puramente casual, jogo de apostas arbitrárias do escritor, especulação inconseqüente, sem nenhum outro fundamento além do prazer de especular e do desejo de dar vazão a uma intuição difusa. Em *Respiração artificial*, encontra-se a hipótese de que haveria um caráter propriamente antecipatório na literatura, hipótese desenvolvida a partir da descoberta, feita por uma personagem, de que teria ocorrido um encontro entre Hitler e Kafka. Esse encontro representaria a confirmação de que há, nos textos de Kafka, a percepção dos fatos que se desenrolariam anos após: “Kafka faz em sua ficção, antes de Hitler, o que Hitler lhe disse que ia fazer. Seus textos são a antecipação daquilo que via como possível nas palavras daquele Adolf” (Piglia, 1987, p. 190).

O que se afirma nessa hipótese não é, entretanto, um poder profético sobrenatural, mágico, do escritor, mas a íntima ligação entre o imaginário e o real, entre concepção e ação: “O gênio de Kafka está no fato de ter compreendido que se aquelas palavras podiam ser ditas, então é porque podiam ser realizadas” (id., ib., p. 189). Ao escritor é dado acesso a uma posição singular de leitor do mundo onde vive: pelo fato de, escrevendo, exercer constante interrogação do vínculo imaginário/real, pode vir a *saber ler*, e a adquirir o discernimento de que, para ler,

“é preciso saber associar” (id., ib., p. 186). O escritor desenvolve a percepção de que a literatura produzida em determinada época e cultura não está ligada a elas somente em função da recorrência de temas ou idéias, mas, de maneira muito mais abrangente e intrínseca, também em função da compatibilidade de formas de se elaborar as significações. Na literatura está incorporada a forma como algo – qualquer objeto ou ação social – faz ou pode vir a fazer sentido.

Ao se dizer que o campo da literatura é o do possível, é necessário ressaltar, portanto, que possível não é sinônimo de indeterminado ou arbitrário. Se o número de relatos que se pode criar a partir de qualquer fato, ocorrido ou imaginado, é infinito, o número de tipos de relato, de formas de urdidura e concatenamento dos seus elementos constituintes, é finito. Os tipos possíveis de relato são, conforme sugere Hayden White (1994, p. 77), condicionados pelo conceito de narrativa aceito por certa cultura, os modos de narrar considerados válidos, ou seja, os arranjos de linguagem que podem ser sancionados como “modos adequados de dar sentido aos processos humanos”. Na literatura, manifestam-se formas de percepção e construção de sentido que já estão presentes e em circulação na cultura. É nessa perspectiva que o texto literário jamais é arbitrário, mas uma tradução dessas formas. É segundo esse prisma que o campo do possível já é uma delimitação. “Aquilo que ainda não é define a arquitetura do mundo” (Piglia, 1993b, p. 102), afirma-se em *A cidade ausente*. O efeito antecipatório propiciado pela literatura ocorre quando tais formas encontram, em textos literários, espaço aberto para se manifestarem, espaço de visibilidade incipiente. Como Kafka, o escritor seria um homem que tenta ouvir “as palavras que anunciam outro tipo de verdade” (Piglia, 1987, p. 188). Nessa outra perspectiva, o campo do possível é oposto ao da predeterminação, é uma brecha nos discursos sociais cristalizados.

A literatura pode insurgir-se contra os modos de significação preestabelecidos à medida que luta para fazer virem à tona modos que, apesar de estarem inegavelmente presentes, são pouco difundidos ou relegados a planos secundários no mercado social dos discursos. A literatura empenha-se, assim, para afetar o real, mostrando que o futuro não é aquilo que obrigatoriamente se tornará presente, o futuro não é um pas-

sado ainda não ocorrido. Duplo papel da literatura: mostrar que o que *é* – que se *acredita ser* – já está sendo transformado pelo que *pode ser* –, ou seja, que *poder ser* é uma dimensão do *ser* –; e mostrar que o que *pode ser* se contrapõe ao que *tem de ser*, à pretensão ou à tentativa de controle unívoco do *ser*.

No que diz respeito à história, é preciso problematizar a natureza inequívoca, necessária e suficiente, do nexó entre história e passado. Por adotar uma perspectiva que *é*, inevitavelmente, a do presente – a perspectiva atualmente possível de atribuição de sentidos para o passado –, a contribuição principal do historiador não é revelar a unidade e a homogeneidade do passado, mas sua diversidade e heterogeneidade. Ao propor sentidos para os eventos – e mesmo ao definir o que considera um evento –, a história atua no campo do possível, afetando a percepção e a própria concepção dos mecanismos de funcionamento do real. Investindo na imagem de “um historiador que trabalha com documentos do futuro” (id., *ib.*, p. 76), a literatura de Piglia sugere que são indissociáveis o ocorrido e o possível, o real e a significação a ele atribuível.

A história, assim, fala também “do que poderia ter acontecido”, e continuamente introduz o futuro, o possível – em seu caráter de previsibilidade e imprevisibilidade, certeza e incerteza simultâneas – no passado, no ocorrido. Isso se dá porque a história *é*, antes de tudo, narrativa, e narrar *é*, segundo fórmula recorrente em Ricardo Piglia (1989, p. 47; 1986, p. 76), “transmitir à linguagem a paixão do que está por vir”. Além disso, a experiência – resultado do ato de vivenciar e testemunhar eventos – só constitui um saber quando estes são articulados em alguma forma narrativa. O saber que a narrativa proporciona não pode, no entanto, aspirar à verdade, visto que *é*, fundamentalmente, associativo, aberto. Como se afirma em *Prisão perpétua*: “A experiência tem uma estrutura complexa, em tudo oposta à forma possível da verdade. Nada se aprende da experiência! Só se pode conhecer o que ainda não se viveu” (Piglia, 1989, p. 52).

Encontra-se, na obra de Piglia, a não-aceitação da fronteira que isolaria, como espaços não-vinculáveis, o imaginário do real, o concebível do observável, a narrativa da experiência, o possível do ocorrido, a literatura da história. Não-aceitação que dialoga com formulações empre-

endidas – ou, por que não dizer: *imaginadas* – pelos próprios historiadores contemporâneos, como é o caso de Hayden White (1994, p. 142):

[...] a teoria crítica contemporânea nos permite acreditar, de um modo mais confiante do que nunca, que “poetizar” não é uma atividade que paira sobre a vida ou a realidade, que as transcende ou permanece alienada delas, mas representa um modo de práxis que serve de base imediata para toda atividade cultural (sendo esta uma idéia tanto de Vico, Hegel e Nietzsche, quanto de Freud e Lévi-Strauss), e até mesmo para a ciência. Já não somos obrigados, pois, a acreditar – como os historiadores do período pós-romântico – que a ficção é uma antítese do fato (como a superstição ou a magia é a antítese da ciência) ou que podemos relacionar os fatos entre si sem o auxílio de qualquer matriz capacitadora e genericamente ficcional.

O sonho, para Ricardo Piglia (1993b, p. 121), seria não “uma interrupção do real, e sim algo como uma entrada”.

MÁQUINAS DE RETRAMAR

Os discursos nacionalistas adotam freqüentemente a história como instrumento de afirmação da idéia de que a nação seria a forma privilegiada de identificação coletiva, forma essencial e imutável. A história nacional comprovaria a existência de um passado comum, ressaltando a fixidez dos valores de determinado grupo. Nessa história, a estabilidade das referências – as referências nacionais – vence a passagem do tempo. Percebe-se que o termo história é utilizado, nesse tipo de discurso, como sinônimo de assentamento do passado e colonização do futuro. Quando se interroga tal conceito, enfatizando-se o aspecto de transformação da história – tomada como transcurso temporal da experiência humana ou como relato deste –, coloca-se em xeque a perenidade da nação. O que fica em destaque é que a forma de organização social denominada nação não é natural nem eterna. Em especial, evidencia-se que a nação possui uma inegável dimensão simbólica, discursiva, que a sustenta. Nesse

sentido, a nação é uma forma de narrativa, uma ficção; como tal, pressupõe tanto a remissão a um imaginário quanto a atualização deste.

A possibilidade de se intensificar o questionamento dos discursos nacional e histórico se explica pelo fato de a época atual ser marcada, conforme propõe Lyotard (1988, p. 28), pela “decomposição dos grandes Relatos”. Torna-se cada vez menos concebível a crença em um saber suficientemente abrangente para abarcar – descrever, interpretar, prever, manipular – a totalidade dos fenômenos que constituem a natureza e a humanidade. À medida que são desacreditadas as narrativas totalizantes, tende-se a viver sob o signo da fragmentação, em um universo no qual, como em *A cidade ausente*, cada um se encontra “confinado numa realidade diferente” (Piglia, 1993b, p. 73).

Qualquer esforço para se definir o termo *narrativa* deve fazer menção ao ato de se estabelecer conexões entre elementos a princípio não interligados. Narrar pressupõe, assim, ação associativa. De maneira semelhante, a definição do termo *identidade*, sobretudo quando se fala de identidade social, requer que se pense no estabelecimento de alianças entre concepções, referências, interesses que possam ser compartilhados. Identificar-se significa, desse modo, sentir-se conectado. Já que o imaginário relativo aos processos de identificação coletiva é marcado pela condição de *associatividade*, torna-se plausível a hipótese de que tal imaginário estimula a propagação de narrativas. Entretanto, se se vive sob o signo da fragmentação é porque a capacidade de compor nexos estáveis mostra-se limitada e incerta. As associações que é possível fazer – seja tentando-se criar narrativas que atribuam um sentido para o que se observa à volta, seja tentando-se instituir vínculos identificatórios com determinados segmentos sociais – tendem a ser instáveis e transitórias. O caráter móvel das conexões torna problemática, hoje, a confiança na grandiloquência de certas narrativas, como a nacional.

A pergunta que a literatura contemporânea tenta desenvolver é: como se orientar nessa “trama fraturada” (id., ib., p. 72)? Em *A cidade ausente*, Ricardo Piglia sugere um rumo ao eleger a máquina – mais precisamente, uma máquina literária – como personagem que representa uma outra lógica associativa. Seu princípio seria, paralelamente à consciência

da impossibilidade de retorno às narrativas totalizadoras, o esforço de afirmação do poder narrativo, a criação de uma rede desdobrável, que se expande por meio dos elos entre quem narra, o que se narra, e a quem se narra. Desempenhando papel semelhante ao dos velhos na transmissão da cultura oral, essa máquina teria como meta a instauração de um viés identificador, de uma sociabilidade, ao tornar possível o compartilhamento de narrativas, a elaboração de *tramas comuns*:

O segredo, disse Macedonio, é que ela aprende à medida que vai narrando. Aprender quer dizer que ela lembra o que já fez e tem cada vez mais experiência. Não irá necessariamente fazer histórias cada vez mais belas, mas vai saber as histórias que já fez e talvez acabe por construir-lhes uma trama comum. Acha-va que era uma invenção muito útil porque aos poucos os velhos estavam morrendo (id., ib., p. 36).

A escolha de uma máquina como personagem basilar demonstra o interesse em se discutir os modos como a sociedade contemporânea reage à proliferação da interferência tecnológica no seu quotidiano. Em tal discussão, ressalta-se que um mundo dominado por referências maquinicas pode ser compreendido por intermédio de dois ângulos. Por um deles, detecta-se o risco de progressiva subordinação ao poder regulador das máquinas, passível de ser exercido de maneira inescrupulosa. A máquina é percebida como agente de *automação* – no sentido de um sistema auto-suficiente, que recusa intervenções – e de produção de *autômatos* – seres destituídos de vontade própria. Pelo outro ângulo, verifica-se não apenas a faceta programável e programadora do universo maquinico, mas também seu potencial transformador, sobretudo quando se pensa que a informação tende a ser, cada vez mais, a matéria-prima privilegiada das máquinas contemporâneas – que se aproximam, portanto, da máquina literária proposta por Piglia: “[...] uma máquina transformadora de histórias” (id., ib., p. 35).

Em *A cidade ausente*, afirma-se que “uma máquina não é; uma máquina funciona” (id., ib., p. 56). Ao caracterizar a atualidade como época dominada pela cultura maquinica, na qual a própria concepção de rea-

lidade se forja com o auxílio de mediações tecnológicas, Piglia enfatiza a substituição da lógica do *ser* – da identidade essencial, das associações estáveis, da unidade narrativa – pela lógica do *funcionar* – da identidade relacional, das associações móveis, da multiplicidade narrativa. Ao *ser* só pode se contrapor o *não-ser*: há uma fronteira que separa o que é do que não é. Ao *funcionar* se contrapõe o *funcionar de outro modo*: há uma rede de alternativas.

De que forma essa outra lógica interfere na maneira como se configuram, hoje, as narrativas históricas e as de nação? De que forma o imaginário contemporâneo se concretiza em ficções históricas e nacionais? Estabelecendo um paralelo entre a escrita contemporânea da história e o tratamento psicanalítico, Hayden White (1994, p. 103) assinala que o papel do historiador não é, como faz o paciente na síndrome neurótica, *supertramar* os acontecimentos do passado, ou seja, carregá-los “de um sentido tão intenso que, sejam reais ou apenas imaginários, eles continuam a moldar tanto as suas percepções como as suas respostas ao mundo muito tempo depois que deveriam ter-se tornado ‘história passada’”. Ao historiador não cabe a função de fixar a história, sobredeterminá-la, reforçar sua dimensão traumática. Pelo contrário, trata-se de *retramar* os acontecimentos, mudar sua significação relativamente a um conjunto de outros eventos. Assim é que “os acontecimentos perdem seu caráter traumático ao serem removidos da estrutura de enredo em que ocupam um lugar predominante e inseridos em outra na qual tenham uma função subordinada ou simplesmente banal como elementos de uma vida partilhada com os demais seres humanos” (id., ib., p. 104). Trata-se, portanto, de uma revisão do significado dos eventos pretéritos, redefinindo-se sua intensidade e relevância, estabelecendo-se novas conexões e hierarquias: reescrevendo-se a história. Ao historiador cabe a tentativa de refamiliarizar os leitores com sentidos que foram esquecidos ou recusados, ou a de familiarizá-los com sentidos que até então não eram concebíveis. O historiador deve, como um dos protagonistas de *Dinheiro queimado*, ouvir vozes, ciente de que se curar dessa estranha condição é se tornar surdo (Piglia, 1998, p. 161). Atuando a partir dessa concepção de história, o historiador contemporâneo incorpora o desejo de uma das

personagens de *A cidade ausente*: “Não me interessa a cura, só quero trocar de alucinações” (Piglia, 1993b, p. 59).

O historiador passa a operar com a consciência, comum no escritor, de que as narrativas não são estruturas verbais fixas, que garantiriam um sentido único. Como se demonstra no conto “A louca e o relato do crime”, mesmo na linguagem mais repetitiva, que obedece a regras rígidas e limitadas, algo sempre escapa, sempre sobra, perdura para desafiar a estabilidade da ordem (Piglia, 1989, p. 117-124). Se se entende que o passado pode ser abordado mediante estratégias alternativas de interpretação, torna-se possível pensar que existem diferentes modos narrativos de constituir a história da nação, ou seja, que há distintas modelagens para se concretizar o imaginário nacional. Torna-se possível considerar que são variáveis as formas de se conceber uma identidade coletiva, de criar espaços para que ela se manifeste e atue no conjunto de arranjos identificadores que formam uma cultura. Há, por exemplo, um modo metafórico de se narrar a nação, o qual pressupõe uma idéia totalizante do social, em que as particularidades se condensam para formar uma unidade homogênea. A operação definidora da nação seria o acréscimo de elementos selecionados em função de sua similaridade – operação expressa pela fórmula “muitos como um”. Pode-se, todavia, narrar a nação de modo metonímico, questionando-se a tendência totalizadora, ressaltando-se a heterogeneidade irredutível dos elementos que estão em contínuo deslocamento. A operação seria, nesse caso, uma subtração – ou um *acrécimo que subtrai*, uma *suplementação*, que se expressa na fórmula “menos que um” –, na qual as diferenças se combinam em variados arranjos que perturbam o anseio de unidade estável (Bhabha, 1990a, p. 305-306).

A nação contemporânea – de maneira mais abrangente: a concepção de uma identidade coletiva possível na atualidade – se assenta na interação conflituosa entre essas duas formas de construção narrativa. Conflito emblemático da consciência de que, da nação, é indissociável a dimensão discursiva (ficcional, portanto). O caráter difuso do imaginário nacional, ao se explicitar e se concretizar em obras, contamina a vivência das nações reais: não se constata, com facilidade, a nitidez das fron-

teiras; não se determina, com precisão, o grau de harmonia do compartilhamento de referências; não se vislumbra a perenidade de um tempo linear no qual o passado é conquistável, o presente, pleno, e o futuro, previsível.

A diversidade de estratégias para se conceber a nação requer outro conceito de tempo: recursivo, que sempre pode voltar, revelar novas formas, deixando em aberto o desenho que dele se tenta fazer. Nesse "tempo saturado de 'agoras'" (Benjamin, 1987, p. 229), o passado é prospectivo, é "uma anterioridade que continuamente introduz uma alteridade no presente"; o presente é "uma forma de contemporaneidade que está sempre atrasada" (Bhabha, 1990a, p. 308); e o futuro é um espaço de imprevisibilidade para onde se projetam arranjos maleáveis de passados e presentes.

Para esse tempo, demanda-se um conceito de história como o proposto por Piglia (1986, p. 68): "a história é a proliferação retrospectiva dos mundos possíveis".

Vozes estranhas

O imaginário lingüístico: Milton Hatoum

Relato de um certo Oriente e *Dois irmãos*, romances de Milton Hatoum, apresentam, em suas páginas finais, reflexões a respeito dos vínculos e estranhamentos entre fala e escrita, voz e registro, perdas e ganhos de sentido. Em *Dois irmãos*, o narrador relata: "Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer" (Hatoum, 2000, p. 265). Mas é em *Relato de um certo Oriente* que se pode observar com nitidez a ênfase na natureza agonística do empreendimento narrativo, quando a narradora, refletindo sobre as dificuldades de concatenação e ordenação dos diversos depoimentos recolhidos, formula a seguinte questão:

Como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado (Hatoum, 1989, p. 165-166).

Dois aspectos fundamentais vêm à tona nesse questionamento. O primeiro refere-se à impossibilidade de transcrição das falas. O uso da língua revela-se como um conflito permanente e insolúvel entre fala e escrita, entre fluxo oral e registro impresso. Ao se caracterizar a fala como

engrolada, chama-se atenção para o que há de inerentemente incompreensível na oralidade, em função do seu caráter irrepitível, efêmero, inacabado, performativo. Associada a um conjunto de signos corporais, a significação da fala é irredutível ao mero encadeamento das palavras. Intraduzível. Quanto ao sotaque, ressalta-se que toda fala contém uma marca de diversidade, características específicas de determinado grupo, região, nacionalidade. Pronunciar peculiarmente certa língua considerada padrão é um modo de deformá-la, conformá-la à diferença. Um modo de errar essa língua. Um modo de instaurar, dentro da língua, rastros de outra. Rastros que dificilmente se apagam, mas que resistem à transcrição. Nuances da fala impermeáveis à escrita.

Benedict Anderson (1989, p. 146) afirma que "a língua não é um instrumento de exclusão: em princípio, qualquer um pode aprender qualquer língua. Ao contrário, é fundamentalmente inclusiva, apenas limitada pela fatalidade de Babel: ninguém vive o tempo suficiente para aprender *todas* as línguas". Deve-se enfatizar, contudo, que o caráter *inclusivo* também diz respeito ao fato de a aprendizagem de outra língua ser determinada por aquela que já se conhece. Aprende-se uma língua a *partir de* outra. Assim, aprender uma língua nova gera um campo de hibridização de línguas. E é sobretudo na fala, no sotaque, que a hibridização não tem como deixar de se denunciar.

A referência à Torre de Babel vincula-se ao segundo aspecto da questão levantada pela narradora de *Relato de um certo Oriente*: o conflito entre unidade e diversidade de vozes. Se a princípio a narradora consegue unidade narrativa recorrendo à própria voz como meio de fazer convergirem as vozes dispersas, não se pode esquecer que essa voz agregadora é hesitante: um murmúrio. Pássaro gigantesco, mas frágil. Voz confusa, voz desordenada, voz em tumulto, voz que balbucia: voz babilônica. Conforme observa Octavio Paz, "em quase todas as sociedades há um relato que, como o de Babel, explica a quebra da unidade original e sua dispersão em numerosas línguas e dialetos". De acordo com Paz (1991, p. 7-8):

A história de Babel foi a resposta à perplexidade produzida em todos os homens pela existência de muitas línguas: o espírito é uno, e a alma é a dispersão, a alteridade. No princípio, "a terra

tinha uma só língua e um mesmo modo de falar”, mas os homens conceberam um projeto que ofendeu o Espírito: “Façamos para nós uma cidade e uma terra, cujo cimo chegue até o céu; e tornemos célebre o nosso nome”. Jeová castiga a ousadia dos homens: “Eis que são um só povo e têm todos a mesma língua; e começaram a fazer esta obra, e não desistirão do seu intento, até que a tenham de todo executado. Vinde, pois, desçamos, e confundamos de tal sorte a sua linguagem que um não compreenda a voz do outro”. O povo deixou de ser um só.

A história de Babel indica que ao imaginário religioso associa-se um ideal de língua una, de povo uno, de comunidade homogênea. Indica, também, a impossibilidade de concretização desse ideal no plano meramente humano. Babel representa, assim, “a condenação do cosmopolitismo, da sociedade plural e pluralista que admite a existência do outro e dos outros” (id., ib., p. 8). No entanto, a consciência da diversidade como maldição é simultânea à constatação do caráter irreversível dessa diversidade. Conforme ressalta Jacques Derrida (1971, p. 59), se ocorre a descoberta de que “Deus não nos fala mais, calou-se”, torna-se inegável a certeza de que “é preciso arcar com as palavras”. E as palavras que nos cabem só podem ser pronunciadas com línguas irremediavelmente estranhas.

Já que o acesso à unidade plena foi bloqueado aos homens e a diversidade se instalou como característica inerente à existência humana, resta a alternativa de se buscar outra forma de unidade: a unidade dentro da diversidade. Segundo Paz, são muitas as tradições religiosas em que se encontram histórias que representam um acordo entre diversidade e unidade, uma espécie de “redenção de Babel”. No caso do imaginário cristão, tem-se Pentecostes, ilustrando o momento em que ocorre “a reconciliação de idiomas, a reunião do outro e dos outros na unidade do entendimento” (Paz, 1991, p. 8).

A articulação entre imaginário religioso e língua pode abranger um terceiro termo, fundamental no que diz respeito ao aspecto de unidade/diversidade: o imaginário nacional. Anderson assinala que o século XVIII presencia, na Europa Ocidental, não apenas o declínio das formas reli-

giosas de sensibilidade e pensamento, mas também a emergência do nacionalismo. Pode-se pensar, a princípio, que a retração do imaginário religioso em favor do imaginário nacional demonstra sobretudo a diferença entre os dois. Eles possuem, todavia, uma correspondência básica:

Com o refluxo da fé religiosa, não desapareceu o sofrimento que a fé em parte mitigava. Desintegração do paraíso: nada torna a fatalidade mais arbitrária. Absurdo da salvação: nada torna mais necessário um outro estilo de continuidade. O que se demandava, então, era uma transformação secular da fatalidade em continuidade, da contingência em significado. Como veremos, poucas coisas se adaptavam (adaptam) melhor a essa finalidade do que a idéia de nação (Anderson, 1989, p. 19).

O imaginário religioso e o nacional se vinculam, assim, por tornarem possível, por meio de mecanismos distintos, o atendimento da mesma necessidade simbólica vital: o desejo de continuidade. Aproximam-se por tornarem crível a mesma mágica: transformar "o acaso em destino" (id., ib., p. 20). Tal aproximação explica por que o discurso nacionalista atribui caráter sagrado à nação.

O estabelecimento da idéia de nação ocorre a partir da decadência da idéia de língua sagrada, de uma língua-verdade una e cosmicamente central cujos signos não-arbitrários possuiriam ligação direta com a realidade ontológica. Passa a haver, em conjugação com a "secularidade racionalista" do século XVIII, o reforço da tendência à "territorialização das fés" (id., ib., p. 19-26). A idéia de língua sagrada vai sendo substituída, ao longo do século XIX, pela de língua como "propriedade pessoal de grupos bastante específicos" (id., ib., p. 95), propriedade de comunidades lingüísticas. Continua-se a pensar a língua como fator de unificação, mas este se dá, desde então, dentro de uma diversidade delimitada por fronteiras nacionais.

Em *Relato de um certo Oriente*, a manutenção da crença em uma língua sagrada se manifesta na presença silenciosa da figura do pai, em seu apego inseparável ao Corão – livro considerado, segundo formulação de Jorge Luis Borges (1983, p. 147), "anterior aos árabes, anterior à própria

língua em que está escrito e anterior ao universo". Na tradição islâmica, portanto, é um livro intraduzível, já que a verdade de Alá somente é acessível mediante os "insubstituíveis signos verdadeiros da língua árabe escrita" (Anderson, 1989, p. 23). O espaço da casa, contudo, é dividido entre a crença do pai e a fé católica de sua esposa, Emilie. O Corão deve conviver, lado a lado, com as imagens de santos. Deve conviver, também, com a sensação de estranhamento, e mesmo descrédito, em relação ao poder de unificação da fé e da língua sagrada correspondente. Essa é a sensação da narradora quando, ao visitar o túmulo de Emilie, fica sabendo que o coveiro ouvira uma oração, uma ladainha "diferente de todas" (Hatoum, 1989, p. 158), que parecia desejar apagar ou unir todas as geografias:

Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um (id., ib., p. 159).

TRADUÇÃO: PONTE E PRECIPÍCIO

Se o ideal de língua sagrada, de uma única língua transcendente, é comprometido pela efetiva diversidade de línguas, a busca da unidade se transfere da língua – manifestação sonora e escrita – para o sentido. Não há língua universal, mas haveria a universalidade do espírito. Conforme indica Octavio Paz (1991, p. 148), "a universalidade do espírito era a resposta à confusão babilônica: há muitas línguas, mas o sentido é uno". Assim, a forma de solucionar a equação que envolve, de um lado, diversidade de línguas e, de outro, unidade do sentido, seria, exatamente, a tradução. A tradução atuaria como ponte capaz de transpor as fronteiras que separam uma língua de outra, aproximando-as e reconciliando-as naquilo que teriam em comum: inteligibilidade universal.

Essa concepção de tradução encontra ressonâncias no pensamento de Walter Benjamin, para quem o ato de traduzir possibilita que a afinidade essencial entre todas as línguas se manifeste na “língua pura”:

Onde se pode buscar a afinidade entre duas línguas, se seu parentesco histórico é abstraído? Nem na semelhança das obras nem, muito menos, na de suas palavras. Toda afinidade meta-histórica repousa muito mais no fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, algo é significado, que sendo o mesmo não pode, entretanto, ser alcançado por nenhuma delas isoladamente, mas apenas pelo todo de suas intenções reciprocamente complementares: a língua pura (Benjamin, 1992, p. xi).

A unidade se dá, portanto, não no plano das línguas, já que elas são manifestações distintivas e especificamente históricas, mas no plano referente “ao que querem dizer” (id., ib., p. ix), ou seja, a um sentido universal, a uma intenção globalizadora. Se a tarefa do tradutor é “resgatar em sua própria língua essa língua pura, ligada à língua estrangeira, liberar pela transcrição essa língua pura cativa na obra” (id., ib., p. xx), o que Benjamin atribui ao tradutor é, segundo Haroldo de Campos, “uma vocação para a língua paradisíaca”, e, conforme Derrida (2002, p. 37), “a correspondência com um pensamento de Deus”. O gesto do tradutor se faz rumo à “reintegração ou restauração edênica” (Campos, 1984, p. 6). Essa concepção do ato tradutório como revelação de uma unidade fulgurante entre dois textos que mutuamente se complementam em direção a um sentido mais pleno reverbera no seguinte comentário de uma personagem de *Relato de um certo Oriente*:

É uma imagem possível para evocar uma tradução: a cauda de um cometa seguindo de perto o cometa, e num ponto impreciso da cauda, esta parece gravitar sozinha, desmembrar-se para ser atraída por outro astro, mas sempre imantada ao corpo a que pertence; a cauda e o cometa, o original e a tradução, a extremidade que toca a cabeça do corpo, início e fim de um mesmo percurso [...].

Ou de um mesmo dilema (Hatoum, 1989, p. 133).

Entretanto, o comentário simultaneamente sugere que há, na tradução, uma tensão interna, um risco contínuo de desmembramento dos textos. A iminência de que a ponte se rompa. De que o percurso seja um dilema. Tal tensão também pode ser encontrada em Benjamin (1992, p. xii), quando afirma que “toda tradução é um modo, por assim dizer, provisório de se medir a estranheza das línguas entre si”. Ou quando diz que a linguagem da tradução sempre permanece “inadequada, violenta e estranha” em relação a seu próprio conteúdo (id., ib., p. xiii). Assim, mesmo quando as línguas desejam se irmanar e convergir para um centro transcendente, para o sentido, sua estranheza, como um resíduo que não pode ser removido, manifesta-se irredutível. Ruídos indelévels perturbam a sintonia das vozes. Na seguinte cena de *Relato de um certo Oriente*, o narrador observa como a estranheza das línguas salpica de obstáculos a ponte da tradução, fazendo com que a travessia seja inevitavelmente sinuosa e descontínua:

Quantas vezes eu a surpreendi entoando cânticos, com as palmas das mãos repousadas no peito e os olhos saltando de uma bíblia a outra; creio que por isso não lhe foi difícil aprender os salmos em português, embora ela contraísse o rosto quando a travessia de um idioma ao outro soava estranha e infiel, como se alguns salmos e parábolas esbarrassem em pedras, tornando-se prolixos ou sem sentido (Hatoum, 1989, p. 56).

Se se pensa que há, entre as línguas, diferenças intransponíveis, pode-se tender a pensar que a concepção de tradução deve renunciar à idéia de ponte, unificação, e adotar a de abismo, impossibilidade de intercâmbio. Essa concepção passou a ter, segundo Octavio Paz (1991, p. 18), larga difusão no século XX. De acordo com tal perspectiva, a tradução é “uma ilusão, um embuste ou uma caricatura” e deve, portanto, ser condenada.

O que há de comum entre as noções de tradução como ponte integradora e como precipício intransponível é o pressuposto de que existem, entre duas línguas, fronteiras rigidamente demarcadas e facilmente identificáveis. O pressuposto de que haveria uma *pureza* da língua. Seja re-

velando-se a correspondência entre línguas por meio do sentido único – espaço integrador –, seja revelando-se a radicalidade de sua diferença – espaço abissal –, a língua é entendida como território de identidade, onde a diferença só se manifesta para além da fronteira. O imaginário ao qual a língua se vincula é, nesse caso, o da *reconhecibilidade* indiscutível dos grupos que a dominam.

É possível pensar, todavia, que uma língua já é, em si, uma série de traduções mútuas entre várias microlínguas. Microlínguas que já são traduções de formas sempre distintivas de percepção e de interação com o real. É possível pensar que qualquer espaço de unidade – territorial, lingüístico, nacional – está recortado pela diversidade interna. Que a identidade é uma constelação de alteridades que se agrupam e assumem, para si e para outros, uma margem visível. E que, por se tratar de uma *assunção*, tal visibilidade é sempre cambiante. Segundo tal prisma, o imaginário da *reconhecibilidade* deixa revelar forte natureza agonística.

MARGENS-MANCHAS

Fronteiras móveis. Fronteiras fluidas. Como uma voz. Fluxo de sonoridades e silêncios. Como um rio. Rio que é o agrupamento contínuo de muitas águas que trazem a memória de outros rios – ou de apenas um riacho, um córrego, um único filete de água. Avançando juntas, águas provenientes de distintas afluências. Fronteira que, em função da sinuosidade e irregularidade do seu leito, é conjugação dinâmica de proximidade e distância, dos atos de unir e separar. Rio, margem-mancha, que abre o conto “Dilema”, de Milton Hatoum (1994, p. 5): “Sob o sol forte do meio da tarde, ele tenta divisar, ao longe, os rios que se encontram e estranhamente se separam. Duas manchas de água diferentes, como duas vidas divididas, inconciliáveis”.

Rios, margens incertas que se ramificam em várias direções, tecem um desenho complexo, rabiscos que se infiltram na solidez da terra. “Rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito” (Hatoum, 1989, p. 71), e que atravessam, interligam, recortam todo o *Relato de um certo Oriente*:

Naquele canto de parede, um pedaço de papel me chamou atenção. Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consolos recapados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de águas de distintos matizes: uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel (id., ib., p. 10).

Irresistível pensar que nessa canoa se desloca a voz dos narradores do livro. Que, nesse espaço movediço, línguas, nacionalidades, memórias, identidades se hibridizam. Como se o rio fosse um campo de forças onde as fronteiras se debatem; e a canoa-relato fosse construindo seu movimento em função do vetor resultante da convergência ou divergência, somatório ou divisão dessas forças. Em *Dois irmãos*, uma das personagens é imaginada como "um náufrago agarrado a um tronco, longe das margens do rio, arrastado pela correnteza para o remanso do fim" (Hatoum, 2000, p. 183).

A obra de Milton Hatoum trata, com especial destaque, da questão do imigrante. Pode-se mesmo afirmar que no cerne de seu projeto narrativo está a busca de se corporificar um imaginário da imigração, que inexoravelmente é um imaginário das relações fronteiriças. A voz do imigrante está sempre entre outras vozes. É margem que está entre outras margens, é a ramificação da própria margem. A travessia da língua do imigrante se dá no interior de outra língua. A fronteira da nação do imigrante está dentro de outra fronteira de nação: é a cisão da própria fronteira. O imigrante traz à tona a intensidade da certeza de que estar aqui é estar em outro lugar, que *estar* é sempre mediação entre dois espaços, átimo que separa e une o estático e o dinâmico: "Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio.

Durante a travessia estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade" (Hatoum, 1989, p. 124).

Indefinidamente no meio do rio – de águas, de florestas –, Manaus, cidade que cresceu "no tumulto de quem chega primeiro" (Hatoum, 2000, p. 41), não se apresenta como retrato grandiosamente épico de dominação do espaço selvagem. Manaus só pode surgir como "cidade imaginária" (Hatoum, 1989, p. 12), fantasmagoria das minúsculas vidas que continuamente a atravessam. Épicos microscópicos, épicos dissipados. Milton Hatoum (1993, p. 6) afirma: "[...] o épico, na minha memória, começa entre quatro paredes e se dissipa na travessia do rio". O mapa do Amazonas que *Relato de um certo Oriente* desenha é o de um "delicado território do álder" (Hatoum, 1989, p. 83), onde certos orientes, certas estranhezas se espalham por entre certezas e ocidentes. Em *Dois irmãos*, se lê:

Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a idéia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso" (Hatoum, 2000, p. 128).

O imaginário que se revela nesse mapa traduz o sentimento de que se encontram disseminadas as pretensões épicas porventura vinculadas ao termo *nacional*. E a disseminação se dá, sobretudo, pela língua, certas línguas confusas, fluviais no seu poder de infiltração nas línguas-solo, nas línguas-pátria.

Há uma notável riqueza de questões relativas à identidade em *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, e também em alguns contos esparsos publicados por Milton Hatoum. O primeiro romance, porém, se oferece, para a leitura que aqui se empreende, como série de painéis poético-narrativos interconectados, por meio dos quais a *língua* atua como linha de força mestra, configurando distintos arranjos a partir de embates de vozes e contaminações de linguagem. Analisando-se alguns desses painéis, pretende-se esboçar os principais vetores desse imaginário lingüístico em que a inerente estranheza das línguas problematiza a noção de identidade.

VOZES EM CONVÍVIO

Duas mulheres: Emilie e Anastácia, patroa e serviçal. Duas vozes, dois sotaques: frases inteiras em árabe e desconhecidos termos de origem indígena. O Mediterrâneo e o Amazonas, a neve e o mormaço, a montanha e a planície: duas memórias, duas culturas (Hatoum, 1989, p. 90). Há diálogo possível? A relação entre elas é quase de escravidão. Em troca do trabalho, Anastácia recebe comida, jamais dinheiro. Mas Emilie se esforça para que o vínculo seja cordial. Elas se sentam juntas para bordar e costurar. E contam histórias. O aroma de uvas, maçãs, pêras e figos convive com o do cupuaçu e da graviola. Aromas diversos como pontas de romãs e de histórias igualmente diversas. "Vozes, de variada entonação, a evocar temas tão distintos que as aproximavam" (id., ib., p. 88).

No caráter remoto das lembranças, na distância radical das referências, na irreduzível diferença de universos, o ponto de contato. No ato de narrar, a servidão se transmuta em comunhão, a autoridade em compartilhamento. No jogo das vozes, a relação de poder/impotência se matiza para além das fronteiras nítidas dos papéis sociais. Mútua rasura de fronteiras: Emilie, imigrante, instala sua casa, sua *propriedade*, no espaço de Anastácia. Anastácia, serviçal, leva as referências de seu espaço para a casa de Emilie. Nações dentro de nações. Línguas no interior de línguas. Silêncios no cerne de silêncios.

Sim, antes que Anastácia comece a falar, Emilie pode ordenar que prepare um café. A ordem será silenciosamente cumprida. Mas, quando começa, exerce poder hipnótico, que provém, precisamente, do que há de incompreensível e lacunar nos seus relatos. Precisamente, dos seus silêncios:

Emilie deixava-a falar, mas por vezes seu rosto interrogava o significado de um termo qualquer de origem indígena, ou de uma expressão não utilizada na cidade, e que pertencia à vida da lavadeira, a um tempo remotíssimo, a um lugar esquecido à margem de um rio, e que desconhecíamos. Naqueles momentos de dúvida ou incompreensão, de nada adiantava o olhar perplexo de Emilie voltado para mim; permanecíamos, os três, calados, resignados a suportar o peso do silêncio, atribuído aos "truques

da língua brasileira”, como proferia minha mãe. Aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar fosse necessário silenciar (id., ib., p. 92).

Há, no silêncio de Anastácia, um saber que Emilie não possui e nenhum dicionário pode oferecer. Há o saber do *corpo* de Anastácia. O saber da experiência que cada um de seus sentidos carrega. O conhecimento de formas, cores, imagens, cheiros, sonoridades, sabores, texturas que nenhuma língua é capaz de descrever exatamente. Cujas efetivas percepções não podem ser substituídas por palavras. Por isso, Anastácia só pode narrar com o próprio corpo: “Anastácia falava horas a fio, sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo, o movimento de um animal, o bote de um felino, a forma de um peixe no ar à procura de alimentos, o vôo melindroso de uma ave” (id., ib., p. 91).

Para Emilie, a fala e o silêncio de Anastácia são ao mesmo tempo incômodos e fascinantes, incríveis e críveis. Representam a possibilidade de revelação de um mundo misterioso e a simultânea reafirmação de que este é impenetrável. A certificação da diferença e a oportunidade de torná-la um pouco menos hostil. A delimitação da distância e o momento fugidivo de partilhar o mesmo espaço. Para Anastácia, o ato de falar significa, sobretudo, descanso, o intervalo em que a ordem do trabalho pode ser subvertida, a chance de que a fronteira dos papéis sociais se atenua e que a diferença não se converta sempre em relação de submissão:

Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma trégua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio (id., ib., p. 91-92).

As vozes das duas mulheres povoam, assim, o espaço da casa: coexistindo e se contrapondo, mutuamente se fortalecendo e se relativizando. À semelhança do que ocorre, no texto "A dor do viajante", de Hatoum (1993, p. 6), com a flauta indígena – que gera acordes primitivos e dissonantes – e o piano *Steinway* imaginário – que só pode emitir, do seu teclado de madeira, silenciosos acordes eruditos e virtuosísticos. Ou, ainda, como o pacto de respeito à religião do outro, firmado por Emilie e seu marido. Pacto que só se reafirma quando é desrespeitado, quando o marido quebra as imagens de santos de Emilie, e ela, em represália, faz desaparecer o Corão (Hatoum, 1989, p. 44-49).

A identidade da casa se delineia como espaço onde é necessário conviver. E a convivência se dá pela conjugação de elementos: imagens de santos quebradas e coladas, livro que se esconde e se devolve. Conjugação de vozes que momentaneamente se saciam e continuamente se interrogam. Silenciamento e expressão da diversidade das línguas e das fés.

EXÍLIO DA LÍNGUA

"Na verdade, fui eu que me exilei para sempre" (id., ib., p. 81), reconhece Hakim, um dos narradores e personagens principais de *Relato de um certo Oriente*. Hakim refere-se, nessa passagem, ao fato concreto de ter abandonado Manaus. No entanto, por meio de seus relatos, em particular de suas memórias de infância, percebe-se que sempre o acompanhara o sentimento de exílio, de estar fora do *seu* espaço. De que *não há* seu espaço. Tal sentimento pode ser detectado na cisão de referências que se impõe à personagem: de um lado, sua terra natal, a Manaus dos rios e florestas infinitas; do outro lado, as tradições e a memória da família libanesa. O contínuo deslocamento entre essas referências cindidas ocorre, sobretudo, em função da vivência de duas línguas, o português e o árabe, radicalmente diferentes: "Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas" (id., ib., p. 52).

Como "interlocutor número um entre os filhos de Emilie" (id., ib.) e, portanto, eleito como ponto de continuidade na cadeia da tradição familiar,

a relação de Hakim com o espaço amazônico é de estranhamento, em especial no que diz respeito à floresta, signo onipresente da vida e da cultura locais:

Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem (id., ib., p. 82).

Em *Dois irmãos*, define-se concisamente: “A floresta: é sobrevoar, admirar, assombrar-se e desistir” (Hatoum, 2000, p. 166). Se o espaço natal é hostil à identificação, não se permitindo reconhecer como lugar próprio, lugar de referência, já que o olhar que a floresta instiga é “perdido e descentrado” (Hatoum, 1989, p. 83), olhar “que não se decide por nada” (id., ib., p. 64), outro espaço passa a seduzir Hakim com intensidade: a tradição familiar. Seu desejo de “querer vagar entre vozes que escutava sem compreender” (id., ib., p. 49) o introduz, por intermédio das lições dadas por Emilie, no universo da língua árabe. Se a identidade não se erige no reconhecimento do local de origem, talvez ela se encontre no tempo, no passado de origem, na memória que a língua dos pais possa descortinar. O aprendizado da língua representa exatamente isto: o movimento de penetrar em espaços até então desconhecidos. Mergulhar na língua nova significa ter que renomear todas as coisas. No processo de renomeação, perceber que elas são outras, têm outra existência, outro sentido. Abarcar o mundo com outra memória. Criar outro universo:

As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por clarabóias: o corpo morto da arquitetura. Sentia medo ao entrar naqueles lugares, e não entendia por que o contato inicial com um idioma inaugurava-se com a visita a espaços recônditos. Depois de abrir as portas e acender a luz de

cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes. Nenhum objeto escapava dessa perquirição nominativa que incluía mercadorias e objetos pessoais (id., ib., p. 51).

A permanente aplicação aos exercícios de aprendizagem provoca, inicialmente, a sensação de um possível desvendamento do idioma, um domínio irrestrito que conseqüentemente traria o desvendamento do próprio passado, o estabelecimento de uma identidade por meio da revelação da origem remota. Entretanto, ao vasculhar antigas cartas íntimas de Emilie, à procura de respostas, o que Hakim encontra é uma correspondência descontínua e praticamente indecifrável. Como leitor/tradutor, depara-se com sua incapacidade de restabelecer os nexos de uma língua e de um pretérito:

Nessas zonas de silêncio, eu perdia o fio da meada e enfrentava dificuldades com a escrita, saltando frases inteiras e vituperando contra os vocábulos, como um leitor encurralado por signos indecifráveis. A descontinuidade da correspondência e a incompreensão de tantas frases me permitiam apenas tatear zonas opacas de um monólogo, ou nem isso: uma meia voz, uma escrita embaçada, que produzia um leitor hesitante (id., ib., p. 56).

Encurralado. Encurralado, como também se sente Yaqub, “o mais silencioso da casa e da rua, reticente ao extremo” (Hatoum, 2000, p. 31), personagem de *Dois irmãos*: “Ele e sua frase incompleta. A reticência. O ruído de sua vida. Yaqub, encurralado, parecia mais humano, ou menos perfeito, mais inacabado” (id., ib., p. 119). “Encurralado nesse mutismo poliforme” (Kristeva, 1994, p. 23) é a fórmula de Julia Kristeva que descreve bem o sentimento de Hakim, que se descobre estrangeiro no espaço e no tempo. Irreconhece-se nas paisagens e na cidade, irreconhece-se no passado e na família. Na passagem sempre tateante de uma língua a outra, de uma cultura a outra, a inviabilidade do centro,

do eixo, do prumo. Como resultado do esforço de aprendizagem da língua árabe, Hakim conquista não o conforto de uma identidade, de uma origem, mas apenas a "contaminação de angústias" (Hatoum, 1989, p. 102), a chance de sentir "com toda a intensidade, como uma explosão detonada só dentro de mim, a dor da separação" (id., ib., p. 103). Separação inexorável, quando a língua, "embora familiar, soava como a mais estrangeira das línguas estrangeiras" (id., ib., p. 50). Na impossibilidade de imaginar *sua* nação, o exílio irreversível.

PALAVRAS OPACAS

Em um ensaio sobre a Cabala, Jorge Luis Borges (1983, p. 146) relembra a afirmativa de Platão de que os livros seriam como as estátuas: "[...] parecem seres vivos, mas quando lhes perguntamos algo, não sabem responder". Há, em *Relato de um certo Oriente*, uma personagem, a menina Soraya Ângela, que se identifica, de maneira especial, com uma estátua. A identificação se baseia em dois aspectos fundamentais: a surdez e o mutismo.

Desde o dia que ela conseguiu ficar de pé, a cabeça passou a roçar a mão da estátua: os dedos de pedra bem próximos aos olhos, ao olhar hipnotizado do corpo plantado sozinho no quadriculado vermelho do piso. Sozinha, mas sem abandono, ela repetia a quietude da pedra, talvez procurando no anonimato da matéria esculpida um nome qualquer; não um nome morto, antes um nome esquecido ou perdido, incrustado em algum recanto da estátua. Toda uma manhã se esvaía nesse tênue contato: o encontro do olhar com a mão (Hatoum, 1989, p. 108-109).

Surda e muda, Soraya é uma espécie de livro sem palavras, ou no qual todas as palavras são radicalmente ilegíveis. Se, em *Relato de um certo Oriente*, as diferentes formas de vivência de línguas e culturas mutuamente estrangeiras apontam para as inevitáveis lacunas de compreensão, para uma opacidade permanente mas parcial das palavras e tradi-

ções, a figura de Soraya indica algo mais incisivo: a opacidade absoluta. Assim, não se trata meramente da presença do silêncio, no seu poder metafórico de constatar o outro, de denunciar a existência da diversidade. Não se trata apenas de reconhecer, conforme sugere Edward Said (1992, p. 257), o "Outro silente". Trata-se de uma forma específica de silêncio: aquele que jamais pode ser convertido em fala. A surdez e o mutismo são, aqui, implacavelmente antimetafóricos, pois destroem qualquer possibilidade de conversão, de comunicação. Na impossibilidade do diálogo, não apenas a constatação do outro, mas a de que o outro é irreduzível.

A identidade de Soraya não se constrói pelo poder simbólico de um nome. Excluída do universo das palavras, ela é somente olho e mão, sua identidade é apenas seu corpo, "corpo que se reduz a um turbilhão de gestos no centro de um espetáculo visto com olhos complacentes" (Hattoum, 1989, p. 16). A complacência, no sentido de indiferença benevolente, não é, entretanto, a principal reação que Soraya provoca. Há tentativas de tratá-la apenas como "espectro" (id., ib., p. 113), mera "sonâmbula assustada", alguém com incomensurável poder de abstrair-se do mundo (id., ib., p. 15-16). Porém, a abstração se concretiza, o espectro ganha formas. Que são, sobretudo, as formas de um "monstro" (id., ib., p. 14). Monstro: ser tão excessivamente precário que parece possuir uma coerência plena e inatingível; tão intensamente primitivo que não pode ser compreendido; tão absolutamente estranho que parece familiar.

Situado no limite indefinível entre o perigoso e o inofensivo, o mutismo de Soraya é comparado a um desprezo e a um feitiço: "Já antes devias desconfiar, pois do jogo de palavras, do parco fraseado, só tu participavas; então choravas pensando que fosse desprezo da outra, ou que o seu mutismo fosse um feitiço para te imobilizar, te encantar, como alguém diante de algo que nunca viu e teme a surpresa do que será visto" (id., ib., p. 107). Com o poder imobilizador de sua diferença irreduzível, com a insuportável densidade de seu precário corpo de estátua, Soraya é interposição, barreira incontornável que atesta a impossibilidade da conversão do Outro ao Mesmo, do Diverso ao Uno, do Não-

Senso ao Consenso – ou a incômoda certeza de que a conversão é sempre ilusória. A certeza de que só se pode “tatear o outro” (id., ib., p. 108), tangenciar infinitamente sua impenetrabilidade, jamais incorporá-lo por meio de uma linguagem. Jamais assimilá-lo em uma tradução.

A linguagem do corpo de Soraya apresenta, em si, a intensidade do incômodo de toda linguagem, na sua monstruosa dimensão de estranheza. Porque não pode ser contida em um espaço de reclusão, porque extravasa da “invisibilidade” (id., ib., p. 106) que lhe é imposta, a presença de Soraya é indesejável. Na qualidade de diferença radical, torna insustentável a indiferença:

Soraya Ângela percebia isso; percebia que era uma presença indesejável, e esta era sua arma, seu triunfo. Pouco a pouco ela foi ocupando o espaço da casa, atraindo os olhares, não pelo movimento e sim pelo imobilismo do corpo: plantava-se diante de um objeto (a estátua da fonte, o relógio da sala) e esquecia tudo, todos, esquecida talvez de si mesma. O curioso é que ninguém conseguia ficar indiferente a isso (id., ib., p. 113-114).

Porque não pode ouvir e falar, Soraya coloca em xeque o poder da escuta e da fala. Porque introduz na linguagem o incômodo obstáculo da ausência de sentido. Porque denuncia a linguagem como impossibilidade de significação. Se os homens constroem a cultura como compartilhamento, convergência, processo de identificação de linguagens, Soraya traz à tona a pulsação exacerbada da divergência e da alteridade. Da diferença que se encontra, justamente, onde “a perda do sentido penetra, como uma margem cortante, na representação da plenitude das demandas da cultura” (Bhabha, 1990a, p. 313).

Ao longo de sua vida curta, Soraya só chega a expressar uma única palavra. No casco de uma tartaruga, esse bicho-estátua tão importunamente remoto e presente, escreve um nome. Não o seu nome, mas o da avó, Emilie. No livro primitivo, o nome de um outro, nome que se apaga, se perde entre rabiscos, desenhos de “formas estranhas, geralmente sinuosas” (Hatoum, 1989, p. 13-16). Nome e desenhos feitos a giz.

MÚSICA DO CORPO

Nos sonhos, Eu e Emir aparecíamos à beira do cais, cujo limite era a espessa cortina do chuveiro num momento do dia marcado pelo silêncio. O que dizíamos um ao outro não delineava exatamente uma conversa e sim um amálgama de enigmas, de vezes refratárias, pois recorriamos à nossa língua materna, que para o outro nada mais era senão sons sem sentido, palavras que passam por um prisma invisível, melodia pura tragada pelo vento morno, sons lançados na atmosfera e engolfados pela bruma: o chuveiro incessante, nos sonhos. E nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo (id., ib., p. 67)?

A cena traz à tona a dificuldade de compreensão decorrente da estranheza das línguas – o árabe do suicida Emir e o alemão de Dorner, o fotógrafo. Também revela a avassaladora ação da alteridade, com seu poder de borrar, rasurar, indefinir os limites da identidade. Chuveiro incessante. A cena enfatiza, ainda, uma característica intrínseca às línguas: a sonoridade. *Relato de um certo Oriente* é atravessado por muitos sons, não apenas de vozes, mas também de pulseiras que tilintam no braço, da pele que roça o corrimão, rangidos de cama e corpos resfolegantes, o eco de alguém que chora (id., ib., p. 154, 87, 118, 109). O fascínio pelos sons se confirma na seguinte declaração de Milton Hatoum (1993, p. 6): “Afora os temas que abordo (a dor, o exílio, a infância, a imigração, a vida manauara numa certa época), é a voz, ou melhor, a música do texto que me interessa”.

Música não é, todavia, somente consonância, combinação harmoniosa e equilibrada de sons. Não somente fluxo agradável que unifica, no texto, espaços e tempos – como se poderia supor em uma das cenas iniciais do romance, na qual as pancadas do relógio são simultâneas ao trinado do telefone, como se pertencessem “à mesma fonte sonora” (Hatoum, 1989, p. 12). À possibilidade de propagação dos sons atribui-se, sem dúvida, força de unificação. O rádio, também veículo de tal possibilidade, teria, assim, grande importância na criação e manutenção de identidades.

Mesmo da identidade nacional, como atesta o pai, que, com seu "rádio Philco holandês, oito faixas", capaz de captar ondas do Ocidente e do Oriente, sintonizava "estações do Cairo e de Beirute que o colocavam a par das últimas notícias" (id., ib., p. 39). De fato, como ressalta Benedict Anderson (1989, p. 64), o rádio desempenhou papel fundamental no estabelecimento de "uma representação auditiva da comunidade imaginada, onde a página impressa dificilmente penetrava".

A confluência ordenada dos sons do relógio – representação do tempo – e dos sons do telefone – interação de espaços – não se sustenta. Uma criança arremessa a cabeça de uma boneca de encontro às hastas do relógio, "provocando uma seqüência de acordes graves e desordenados, como o som de um piano desafinado". O telefone, ao ser atendido, só torna audíveis "ruídos e interferências" (Hatoum, 1989, p. 12). Música é, portanto, também dissonância, articulação bizarra de sonoridades estranhas indicando rupturas espaciais e temporais. O imigrante pode ouvir, através do rádio, os sons da língua materna, que reforçam seu desejo de nação como desfrute de um imaginário uno. Mas também é obrigado a suportar o "estardalhaço de risos" dos outros homens quando ouvem "a voz estranha de uma canção" (id., ib., p. 46). A voz radiofônica, como lembra Gaston Bachelard (1991, p. 179-180), fala indistintamente para todos; contudo, por se caracterizar pela "ausência de um rosto", tem o poder de "impor solidões".

Segundo Dorner, Emir tinha a habilidade de "narrar e convencer com a voz o interlocutor, com a voz, não exatamente com as palavras, porque muitas frases eram incompreensíveis" (Hatoum, 1989, p. 62). Se o entendimento das palavras é perturbado pela sensação de isolamento e solidão que a algaravia produz, há outro aspecto – não sistematizável, não racionalizável – que permite margens de compartilhamento. É o aspecto sensorial das palavras, atestado pelo fato de que, na base da significação, está o som da voz; na base de todas as línguas, estão os corpos daqueles que se expressam. Pode-se definir música como "linguagem arrancada ao sentido, conquistada em cima do sentido, operando uma neutralização ativa do sentido" (Deleuze e Guattari, 1976, p. 32). A unidade

das línguas se revela, pois, não quando se projeta um *sentido* transcendente, mas no momento em que a língua pode ser concretamente *sentida*. Nessa perspectiva, a noção de identidade se define, justamente, no plano da diversidade mais aparente. É a individualidade irreduzível dos corpos que faz com que se assemelhem. É na alteridade implacável dos corpos que reside sua igualdade. É possível destruir um corpo, atentar contra sua integridade, contra sua ação, mas jamais fazer com que deixe de ser outro, jamais rasurar sua fronteira. Talvez essa lição traduza a presença da menina Soraya em *Relato de um certo Oriente*.

A partir de tal prisma, o conceito de nação como instância imaginária se atrela a um substrato concreto: concebe-se a nação como agrupamento de corpos. Nação passa a ser, sobretudo, o modo como os corpos interagem, como a fronteira inviolável entre os corpos é transformada em sistema simbólico, como as ações entre corpos, via endosso ou repressão, constituem uma cultura. A fronteira da nação, a margem que tenta separar o espaço próprio do espaço do outro, se projeta no corpo. Estabelecer fronteiras é efetuar distinções, separar o aceitável do inaceitável, definir em que ponto o legítimo perde legitimidade. Já que o imaginário nacional só pode ser coletivo, o estabelecimento de fronteiras também se dá no plano dos corpos que configuram a coletividade. Umberto Eco (1994, p. 7) afirma que “para ser tolerante é preciso fixar os limites do intolerável”, limites que se baseiam no “respeito ao corpo”:

É possível constituir uma ética sobre o respeito pelas atividades do corpo: comer, beber, urinar, defecar, dormir, fazer amor, falar, ouvir etc. Impedir alguém de se deitar à noite ou obrigá-lo a viver com a cabeça abaixada é uma forma intolerável de tortura. Impedir as outras pessoas de se movimentarem ou de falarem é igualmente intolerável. O estupro não respeita o corpo do outro. Todas as formas de racismo e de exclusão constituem, em última análise, maneiras de se negar o corpo do outro.

Poderíamos fazer uma releitura de toda a história da ética sob o ângulo dos direitos dos corpos, e das relações de nosso corpo com o mundo.

É possível, também, reler o imaginário nacional de uma perspectiva diferente da que caracteriza as pedagogias nacionalistas. Pensar a nação surgindo da performance dos corpos – espaços privilegiados de conjugação máxima de identidade e alteridade. Pensar a unidade como patamar da diversidade, e não sua restrição. Como a personagem de “Ador do viajante”, de Milton Hatoum (1993, p. 6), passar a sentir a língua não como grade patriótica, aprisionamento simbólico, mas como direito da voz: “Só o fato de eu nunca mais cantar o hino nacional diante da diretora magricela e ríspida me dava alívio, me permitia respirar, sonhar com outros sons”.

Lembrar que há, na base de toda língua, uma fronteira irredutível a qualquer outra: a dinâmica da respiração, a liberdade da música, a ressonância do corpo.

ENTRE FALA E ESCRITA

A forma oral é a forma de expressão da língua que mais se aproxima da música. Muitas passagens de *Relato de um certo Oriente* bordejam a oralidade, assemelhando-se às histórias contadas pelas mulheres na clínica de repouso, evocadas como “lembranças em voz alta”, que se narram “para que o passado não morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada” (Hatoum, 1989, p. 160). É comum atribuir-se à narrativa oral o poder de transmitir todo um conjunto de referências culturais, de preservar a tradição, manter a identidade de um povo. Esse tipo de narrativa se caracteriza, de acordo com a clássica discussão empreendida por Walter Benjamin (1987, p. 210), pelo “interesse em conservar o que foi narrado”. Significativamente, é por meio da fala e da escuta que se faz a ponte explícita entre os romances *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, na cena em que Emilie visita Zana: “Quando aparecia, Emilie ouvia tudo, todos os lamentos, e depois falava em árabe, a voz alta, mas tranqüila, sem alarde. Ouvi aquela voz: os sons atraentes e estranhos de sua melodia; e via aquela mulher, ainda

tão forte no fim da vida: a atenção concentrada, as palavras cheias de sentimento, os provérbios que vinham de um tempo remoto” (Hatoum, 2000, p. 250).

Entretanto, também há, em *Relato de um certo Oriente*, menções a *As mil e uma noites*, livro de registro de narrativas orais que, ao se estruturar como “contos que estão dentro de contos”, produz, conforme sugere Jorge Luis Borges (1983, p. 84), um efeito de infinitude, “como uma espécie de vertigem”. Tais menções põem em destaque outro aspecto da oralidade: seu caráter extremamente fugidio, sua contínua margem para a invenção. Mesmo havendo o desejo de se conservar uma voz original, há a tendência inevitável de se desdobrá-la, dispersá-la. Se a narrativa oral pode ser guardiã do passado, não deixa de estar exposta a riscos de adulteração, já que, como se explicita em *Dois irmãos*, “a memória inventa” (Hatoum, 2000, p. 90). O fotógrafo Dörner relata a Hakim:

O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo. [...] O que me fez pensar nisso foi a coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que mescladas a textos orientais ele incorporava à sua própria vida. Era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros (Hatoum, 1989, p. 79).

Se a oralidade está sujeita à imprecisão, a escrita surge, então, como tentativa de registro. Como se a incerteza na transmissão das falas pudesse ser evitada pela fixação no papel. O exercício escritural, no entanto, é permeado por insuficiências e problemas. A escrita não tem o poder de atribuir autenticidade à voz que ela representa, não traz em si a garantia de tornar-se documento comprobatório de uma verdade. Além disso, a transcrição da oralidade exige o trabalho de seleção, exclusão,

ordenação, hierarquização das vozes dispersas. A escrita, sobretudo, tende a apagar a música das vozes, neutralizar o corpo daqueles que utilizaram a fala como testemunho.

“Como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros?”, ecoa novamente a pergunta da narradora de *Relato de um certo Oriente*. O texto que ela produz só pode se erigir como mescla de textos, colagem de fragmentos desconexos. Texto da identidade oscilando entre a concretude particularizante da fala e a generalidade abstrata da escrita. Texto de memória oscilando entre a diversidade conflituosa de testemunhos e a unificação homogeneizadora da visão coletiva. Texto de nação oscilando entre a efetiva vivência das interações dos corpos e o desejo de fundação de um espaço simbólico aglutinador de referências comuns. Oscilações que denunciam a consciência dilacerada de que não pode haver, na construção de qualquer narrativa, controle monológico. De que, em todo texto, narrar significa, simultaneamente, ser narrado. O narrador é o navegante, aquele que está em contínua travessia. Que, mesmo podendo almejar outros leitões ou vislumbrar algum porto, está sempre em movimento, “perdido no movimento” (Hatoum, 1989, p. 165).

A identidade só se esboça na travessia de alteridades. Entre ser para si e ser para o outro. Entre ser e não-ser. A identidade é um lugar de passagem. Um *como se*, fórmula que define a ficção (Iser, 1996b). Uma música: simultaneamente babélica – por não operar com um sentido traduzível – e antibabélica – por fazer, da intraduzibilidade, comunhão, compartilhamento. Música que se compõe e se dissemina como som e silêncio:

Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida (Hatoum, 1989, p. 166).

Ficções do inumano

O imaginário animal: Rafael Courtoisie

Em uma das cenas do livro *Vida de perro*, de Rafael Courtoisie, um cachorro está solto pelas ruas de uma cidade onde não há ninguém, em parte alguma: “ninguém a quem perguntar, ninguém a quem dizer algo, ninguém a quem insultar” (Courtoisie, 1997, p. 59).¹⁰ Só há um cachorro que corre incessantemente. Como falar de cidade, tomando uma cidade deserta como ponto de partida? Como entender um espaço coletivo onde não há coletividade, pois o único habitante é um cão que não se detém? É possível, a partir desse lugar vazio, indagar o modo como a literatura contemporânea configura *lugares*? O que, no texto literário, se pode *identificar*? O que a literatura é capaz de *saber* a respeito do universo extratextual no qual está inserida?

É certo que, além do animal, há uma voz, que narra seu movimento, que o acompanha enquanto ele cruza a praça, dobra uma esquina, avança por uma das avenidas. É uma voz hipotética, que descreve o que um olhar muito amplo seria capaz de ver, se pairasse alto sobre toda a cidade e, ao mesmo tempo, captasse seus detalhes mais sutis. A voz sabe que tal olhar é impossível, já que se trata de uma “cidade enorme” (id., ib., p. 60), cujos limites, externos e internos, não são apreensíveis por uma única mirada. Para falar da cidade, portanto, será necessário que a voz se aventure a conceber uma visão abrangente e, simultaneamente, reconheça a falibilidade de tal visão. Qualquer tipo de realismo deverá

10. Todas as citações de textos de Courtoisie foram por mim traduzidas. Traduções de partes do livro *Vida de perro*, a versão preliminar deste ensaio e uma série de “provoações” respondidas por Rafael Courtoisie foram publicadas em Santos e Pereira (1999, p. 93-130).

estar ciente do quanto é um jogo de convenções, do quanto é, pois, um não-realismo.

No contexto da cidade deserta, a própria noção de voz é imprecisa, já que não são identificáveis o agente que a teria produzido e os detalhes da circunstância de interlocução. De onde vem essa voz? A quem se dirige? O que garante seu poder afirmativo? A voz é, sem dúvida, um artifício. É a simulação de uma voz, uma fala *possível*, autônoma, como se fosse crível existir, em estado puro, a mera ação de falar. Deliberadamente artificiosa, a voz concebe o vazio improvável da cidade com a finalidade de ser ouvida – e ouvida, sobretudo, na sua condição de artifício. A voz abaixa o volume da falastrice urbana, até reduzi-lo a zero. Para se falar da cidade, é preciso imaginar-se abolindo sua zoeira incompreensível. Sabe-se, contudo, que os cães possuem audição notavelmente aguçada. Estaria o animal ouvindo algo que a voz não é capaz de supor? Estaria a voz tentando dizer algo que ultrapassa seu poder de voz?

O mundo urbano, em que “o cimento é um deserto sem rosto”, parece compacto em seu excesso de iluminação, demasiadamente chapado em seu exibicionismo: intangível, “sem solução” (id., ib.). A voz, deixando patente sua natureza hipotética, se reconhece débil. Poderia, ao contrário, arrogar-se o poder de subjugar os objetos aos quais se refere, tratandolos como frutos de suas inflexões: a existência do mundo dependeria da linguagem que a voz articula. Como no poema “Certeza del que duda”, a linguagem teria, a princípio, a prerrogativa de dissolver a concretude do real: “Uma casa, com seus postigos robustos, com todo o peso calcário de seu terreno, dissolve-se na ponta da língua quando vou dizê-la”. A voz, porém, não se ilude com tal pretensão poder. “Não sei” (Courtoisie et al., 1996, p. 308), ela duvida, abdicando da tentação de brandir, como demonstração de autoconfiança, seu estatuto de voz. Em *Vida de perro*, conclui-se: “Poderia dilacerar-me a boca, esganiçar-me completamente e seria inútil, o mundo não se abriria, não se rasgaria o tecido do mundo pela ação de minha voz” (Courtoisie, 1997, p. 59).

O realismo viável para que se fale da cidade é aquele cujo saber precário se esforça para articular sentidos dispersos, atento para o fato de que o modo de articulação vincula-se à realidade e ao imaginário urbanos.

A voz ficcionaliza a cidade. Observar as formas que a voz utiliza para falar *da* cidade – e do cão que a percorre – é observar a maneira como a cidade configura a voz. É, assim, falar a cidade. A cidade ficcionaliza a voz. Falando-se da cidade, faz-se vir à tona a percepção de que seus espaços determinam a fala: ressonâncias, linhas melódicas, sutilezas de sotaque, estilos de persuasão – a cidade fala por meio da voz.

Uma cidade vazia, entretanto, não é uma cidade. A cidade não é apenas a concretude dos espaços visíveis – casas, edifícios, vias, parques, praças –, mas o que circula nesses espaços. É, sobretudo, os fluxos segundo os quais interagem seres, objetos, vivências, informações, imagens. Substitui-se, assim, uma visão substancialista de espaço por outra na qual este é entendido como um conjunto de relações. É nesse sentido que se pode dizer que toda cidade é regida por uma gramática. Todavia, se uma cidade vazia não é uma cidade, pode ter uma gramática?

Deve-se lembrar, é claro, que a cidade concebida e descrita pela voz não está, de fato, rigorosamente vazia. É lícito tomar o movimento do cão como síntese de todo o fluxo urbano, como se, ao correr, o animal absorvesse a própria dinâmica dos espaços? Qual é a gramática desse movimento? Como, segundo quais regras de combinação, os signos em que o cão aparece imerso formam, para a voz e para nós que a ouvimos, um texto? Se se aceita que tudo que na voz soa inteligível traz a marca da cidade – a qual a voz cria e na qual, simultaneamente, ecoa –, não é incoerente designar como *urbana* a literatura que a voz produz, mesmo se esta não representa explicitamente a cidade, não a concebe como referência identificável. No espaço vazio – cuja rarefação parece querer bordejar o puro imaginário –, ainda que não seja tangível uma semântica urbana, é possível investigar, por intermédio do texto da voz, a sintaxe da cidade.

Pensar a cidade segundo uma perspectiva gramatical revela, contudo, uma série de pressupostos. O mais evidente é o apego à pretensão de um cientificismo triunfante, expresso na crença de que basta tratar realidade e imaginário urbanos como língua para que se possa reconhecê-los como objeto de análise bem definido, passível de ser descrito e compreendido com um grau aceitável de exatidão. Mesmo ciente do caráter mu-

tável e irregular de toda linguagem, o urbanista-lingüista aposta na existência de uma gramaticalidade essencial, núcleo de leis básicas que regem o funcionamento da cidade. Isso corresponde a acreditar que, por mais complexa e caprichosa, há uma fórmula a se extrair do movimento do cachorro. Encontrar, no texto proferido pela voz, a legibilidade luminosa da cidade é assimilá-lo segundo um modelo de leitura que privilegia o ímpeto ordenador – ímpeto que se projeta sobre o que está sendo lido; que grifa, no livro-cidade, recorrências, simetrias, regularidades.

O prisma que concebe a cidade-língua ou a cidade-livro opera com uma lógica discursiva segundo a qual a significação se constrói acumulativamente: quanto mais se ouve ou lê, mais se compreende, mais se chega próximo a conclusões. Ao narrar, a voz produz um conhecimento sobre a dinâmica do cachorro pelas ruas da cidade vazia. Seria possível, entretanto, olhar o espaço urbano a partir de outra ótica? Elaborar uma teoria não do que se preserva, mas do que se perde? Exercitar um pensamento que não submetesse a dispersão a uma regra – a uma lei que comandaria a recorrência das dispersões, que criaria um *regime* dispersivo –, mas que investigasse a maneira como a própria regra se dispersa? É possível algum tipo de saber que não seja ordenador? À medida que narra, a voz pode estar tornando cada vez mais difícil responder às perguntas: o que é uma cidade? O que é um cachorro? O que é um movimento? O que é uma voz?

No texto literário, costuma-se detectar o tensionamento da gramaticalidade da linguagem verbal, pois explora-se o que há de insólito, estranho, instável no universo das palavras, exacerbando-se ambigüidades, delineando-se um campo comunicativo no qual a noção de comunicação torna-se indissociável do questionamento de seus limites. Não se trata apenas de experimentações nos planos fonológico, semântico, morfológico ou sintático, mas da tentativa de exercitar, de dentro do discurso, outra lógica: uma lógica não-discursiva. A cidade vazia não é uma cidade. A voz hipotética não é uma voz. Propõe-se uma textualidade que problematiza o próprio conceito de texto; um gerador de sentidos que, mais ou menos explicitamente, indaga a forma como os sentidos se produzem.

Apesar disso, deve-se ressaltar que o texto literário, do modo como é reconhecido hoje, mantém forte vínculo com o objeto livro – e com a lógica

e o imaginário que estão associados a ele. A seguinte pergunta passa a ser, então, fundamental: se se olha o mundo a partir de um livro, necessariamente enxerga-se o mundo como livro? Na atualidade, é inegavelmente relevante a hipótese de que o imaginário livresco – que se concretiza na cultura do registro enciclopédico, museográfico, de informações escritas – dissipa-se. O livro talvez não seja mais a metáfora privilegiada para sintetizar a história da humanidade, a trajetória dos indivíduos, identidades sociais como as nações, ou a vivência em espaços coletivos como as grandes metrópoles. O cão, correndo, não acolhe a cidade que, vazia, não o acolhe. A voz está desabrigada de seu lugar de voz. O escritor contemporâneo se vê diante do desafio de expandir uma literatura que, dentro ou fora do livro-objeto, subtraia-se do livro-metáfora. Se vê convidado a rascunhar livros não-livrescos.

SABER ANIMAL

A cidade vazia não está povoada apenas pelo cachorro que corre, mas também pelas modulações da voz que os concebe – cão e cidade. Esvaziando a cidade, apagando seus múltiplos cursos, concentrando-se em um único elemento dinâmico, a voz também realça a própria dinâmica. O cachorro “desenvolve seu movimento como se tivesse significado” (id., ib.) – afirma a voz, apesar de constatar que não há nenhum motivo para que ele esteja correndo. Para a voz, a indagação básica é: “Os cachorros têm sentido?” (id., ib., p. 161).

Por que escolher o cachorro como objeto de um livro de ficção? Trata-se de um indício da desconfiança que o olhar contemporâneo lança sobre os objetos que são, a princípio, os mais banais e indiscutíveis? Uma das características do imaginário urbano atual talvez seja a tendência de se sentir estranheza no que se apresenta como familiar, de não se acreditar na segurança das imagens que parecem estáveis: um imaginário da dissipação das imagens. O cachorro surge, então, como objeto a ser definido, pelas mais diversas tentativas: “Os cachorros são máquinas sentimentais”; “Os cachorros não são galos”; “Os cachorros são anjos

que latem”; “Os cachorros são frutas que sentem”; “Ameixas com dentes”; “Os cachorros não são bobos”; “Um cachorro é um templo inquieto” (id., ib., p. 9, 56, 75, 127, 76, 207). O cão é um pretexto para que se discuta o modo como os objetos adquirem e conservam significados, a forma como podem ser compreendidos. Trata-se mesmo de expor a perplexidade relativa à própria noção de *objeto*. O que é um objeto? Quais são, onde estão situadas, como se configuram as fronteiras que distinguem objeto e observador? No conceito de objeto não está embutido o pressuposto de que o conhecimento se processa de acordo com certa lógica?

Indaga-se o próprio saber. Ou algo mais elementar: a possibilidade de compartilhamento de sentidos. Tal indagação radical contamina as formas por meio das quais a voz é capaz de indagar. A voz se torna oscilante: assume o discurso científico, em seguida mescla-o com uma narrativa de tons biográficos, recorre a dados históricos, confunde expressão poética e especulação filosófica. Na literatura de Rafael Courtoisie, à imprecisão dos objetos correspondem a indefinição e o hibridismo dos formatos da voz. *Estado sólido* é um livro de “poesia”, mas dominado por uma prosa simultaneamente descritivista e investigativa, cuja obsessão em definir termos lembra o tom de um tratado de físico-química. *Cadáveres exquisitos* é, basicamente, uma coletânea de contos. Em alguns momentos, no entanto, como em “Los cuentos chinos”, afrouxam-se os encadeamentos narrativos, e vêm à tona digressões poéticas e ensaísticas. Os poemas de *Umbría* formam, no conjunto, uma espécie de Utopia, com sensíveis propensões romanescas. *Vida de perro*, definido como “romance” na contracapa, é, na verdade, um amálgama de fragmentos dos mais diversos tipos, em cuja organização a possibilidade de se identificar uma fórmula de escrita preponderante é o tempo todo deslocada pelo surgimento de outras fórmulas.

A voz é descontínua. As falas não produzem um discurso que, à medida que se desenrola, é capaz de tornar-se mais e mais coerente. Pelo contrário, superpostas as falas, seus significados entram em choque, contradizem-se. O saber da voz não é acumulativo. Está sempre partindo de um ponto cego, de um ponto de não-saber. Não é possível traçar um histórico segundo o qual a compreensão gradativamente progrediria, a

partir do qual se constataria seu aprofundamento. A voz é regida pelo imaginário das superfícies, lógica de um pensamento que está constantemente buscando reconhecer objetos como se os apalpassem, como se construísse, com eles, um mosaico de relações não-excludentes, sempre hipotéticas:

A obscenidade de uma superfície *salta à vista* quando se toca. A superfície faz com que os dedos olhem. A pele contempla a pele, porque tudo é superfície. Não há outro modo de olhar que não seja pondo em contato um plano com outro plano, uma extensão com outra extensão. Pensar também é tocar e por isso não há pensamento linear, o pensamento jamais é uma linha, mas sim uma encruzilhada, o pensamento é uma rede. Seu tecido persuasivo é antes sensitivo, para convencer estende-se em várias direções, explorando, cobrindo, apalpando (Courtoisie, 1996, p. 24).

A voz gagueja as hesitações do pensamento, rediz-se, rasura-se ao tentar afirmar-se. O pensamento se abre em um leque de alternativas, que se ramificam, não convergem. A voz se faz audível à medida que se desdobra na ressonância de muitas vozes. O pensamento se adensa, se sustenta, exatamente pelo ir-e-vir das linhas interrogativas. "A superfície consiste em uma suspeita, em uma presunção estendida: jamais haverá de se confirmar por completo, jamais poderá descartar-se totalmente" (id., ib., p. 25). Se o imaginário das superfícies contamina as vozes possíveis na cultura contemporânea é porque a proliferação de formas geradas artificialmente perturba a ordem segundo a qual um conteúdo estável deve corresponder a cada forma. Convive-se inexoravelmente com a suspeita de que há uma "defasagem entre a forma e o fundo" (id., ib., p. 44). No processo de defasagem, o insistente excesso de imagens virtuais, sem profundidade, ou cuja profundidade é simulada, atua como estímulo persuasivo para que se acredite que os conteúdos, que pressupõem um vínculo com referências do universo extra-virtual, são regidos por uma lógica das formas, a qual, inteiramente gerida no próprio interior do universo virtual, tende a se tornar autônoma. Pode-se pensar, nessa perspectiva, que o conteúdo "não é mais

que silêncio condensado" (id., ib., p. 43). No entanto, a superficialidade da voz, pelo menos a de vozes literárias como as que atravessam a obra de *Courtoisie*, não implica a subordinação aos imperativos das formas esvaziadas de conteúdos. A voz, inquieta, pode explorar o fato de que, na forma, em especial nas formas vazias como as da cidade, sempre "há uma pergunta sem resposta" (id., ib.).

Paradoxalmente, é de sua debilidade que a voz extrai força. "Anterior ao desespero e ao dever, posterior ao esforço, a debilidade, mulher absoluta, abate a ereção de bronze das estátuas masculinas". De fato, há na literatura um produtivo imaginário da debilidade. O poder da voz literária provém do "estado obscuro de seu não-poder". Artimanha típica em alguns escritores, a fraqueza da voz, sua sonoridade falha e dispersiva, acaba impondo-se como "obstáculo mole, capaz de ceder, mas resistente precisamente por essa mesma capacidade": "Às vezes areia movediça, com frequência lodaçal, em Camus é uma lama, um lodo metafísico, sua densa e úmida mesmice; em Onetti alcança a consistência de um barro primitivo e genésico, místico embora também despegado, com o qual funda uma cidade e constrói seus seres peremptórios; em Cioran a debilidade é uma estranha dureza ácida" (id., ib., p. 29-30).

Se é veículo de saber, a voz também é testemunha de sua precariedade. Ao se falar da cidade, não se cria a imagem de um espaço no qual se teriam concentrado as glórias do conhecimento humano. A cidade não é narrada como ponto máximo da civilização, culminância do poder humano de produzir e organizar sua própria natureza. Pelo contrário, na cidade vazia, a única presença é a de um cachorro – ser representante de um tempo arcaico, ou de um arcaísmo atemporal –, que recorta a *urbanidade* com seus impulsos primitivos, sua índole bárbara. Em um dos textos de *Vida de perro*, faz-se a distinção entre cães e cachorros. Os cães são "filhos da civilização ocidental e cristã. Filhos ecumênicos". Já os cachorros "ocultam uma pedra da antiga barbárie e transportam-na até o presente, um cálculo biliar que os faz ferozes e coerentes com seu corpo". O cachorro é a expressão da infra-humanidade que inevitavelmente vive incrustada no humano, sendo deste constitutiva:

Essa pedra interior dos cachorros relembra ao homem a condição mesma de sua inferioridade, a fome e o terror que passaram durante as origens do mundo, a pobreza dos velhos tempos, a intempérie, quando chovia sem parar sobre a Terra, quando se empapavam sem teto, quando chovia e chovia.

Quando não parava de chover a bosta pré-histórica da morte (Courtoisie, 1997, p. 85).

Homem animalesco, animal humanizado, o cão/cachorro traduz a ambigüidade da operação sempre imperfeita de catequização dos instintos, de jugo sempre parcial do corpo selvagem à assepsia das idéias. Trata-se da impossível tarefa de se identificar os limites a partir dos quais o imaginário humano deixa de sê-lo. Os cachorros são capazes de farejar a alegria. E o cheiro da alegria “se parece com o perfume da merda”. Habilmente, e ao contrário dos homens, que preferem ignorá-la, “os cachorros escutam a voz da merda” (id., ib., p. 65).

A voz que narra a trajetória do cachorro na cidade vazia parece querer contaminar-se pela voz que somente ele escuta – essa outra voz, da alegria e da merda. Voz animalesca que, se em *Vida de perro* manifesta-se sobretudo na forma de latidos, em *Cadáveres exquisitos* revela sua estridência nos guinchos do menino transformado em pássaro; no zumbido de vespas mordidas vivas; no arrastar-se de caramujos, simultaneamente avançando e retrocedendo; nas águas agitadas dos bueiros de Nova York, onde foram jogadas as crias de crocodilos egípcios que turistas americanos trouxeram como mascotes; nas escamas que recobrem o corpo da esposa; nos rugidos de leões africanos devorando o Império Romano, como vingança de Cartago (Courtoisie, 1995, p. 122-127, 92, 159-160, 157).

Os animais urbanos de Courtoisie debatem-se entre a domesticação – que inclui, no caso do puma gordo e indolente do conto “Diario del puma”, a ameaça de castração – e o apelo à violência desregrada dos instintos – o puma se delicia com a carne da velhinha que o abrigara (id., ib., p. 83-93). Animais perplexos, que oscilam intensamente entre admitir e desconsiderar sua perplexidade. “Há um animal que não pergunte?” (id., ib., p. 128), pergunta a voz, já animalizada. Eis a voz literária, voz que diz que não sabe dizer. Voz humana que se deixa fascinar e aterrorizar

pelos limites da humanidade. Eis o saber do escritor, saber improvável, incivilizado, inumano: "É muito difícil escrever um diário com quatro patas. As garras despedaçam o papel" (id., ib., p. 83).

O escritor não é um "homem escritor", mas, conforme sugerem Deleuze e Guattari (1977, p. 13), um "homem experimental" – ou um *homem imaginado como não sendo homem* –, que deixa de sê-lo "para se tornar símio, ou coleóptero, ou cão, ou rato, tornar-se-animal, tornar-se-inumano". O escritor deixa de *ser* para *tornar-se*. O escritor escreve não a escrita, mas a voz; escreve a voz, mas não a *sua* voz; escreve a voz de outro: não de um outro que é humano, mas que é a interrogação da humanidade. Ágrafo, voz disfônica, o escritor faz ressoar a burrice do saber.

O cachorro corre, enfim, porque fareja algo. Algo que a cidade não pode ver, ouvir, sentir, sequer imaginar. Algo que a voz literária, simulando um olhar impossível, tenta detectar: "O cachorro fareja algo que não sabemos, fareja nossa ignorância" (Courtoisie, 1997, p. 61).

ONDE É FÁCIL MORRER

O vazio das cidades contemporâneas também diz respeito a seu caráter espectral, ao fato de serem espaços onde, de forma intensa, "a morte ronda" (id., ib., p. 155). Na obra de Courtoisie, a equação cidade-morte abrange todos os tipos de cidade, da mais miserável à mais pujante, das famosas às perdidas nos mapas, das modernas àquelas que estão à margem do processo de modernização. Por meio da expansão crescente das tecnologias de comunicação, o imaginário urbano – com sua vitalidade perversa, letal – tende a se espriar, sem limites, a ponto de hoje se poder qualificar de urbanos não apenas espaços, mas também uma era. Tal imaginário orienta certo modo de olhar que detecta, nas mais diferentes cidades, um elemento comum, um fator de semelhança: em cada uma delas, a precariedade no compartilhamento de referências. O olho urbano homogeneizador vê todas as cidades como espaços de diferenciação radical, onde não se estabelecem vínculos confiáveis, onde as identidades são fraturadas. Sou igual a todos porque, como todos, não me reco-

nheço em ninguém. Esse paradoxal estranhamento generalizado explica o fato de todas as cidades serem igualmente concebidas como lugares onde “é fácil morrer” (id., ib.), mesmo que tal facilidade possa manifestar-se em diferentes estilos.

Em uma localidade próxima a Santa Cruz de la Sierra, cidade da Bolívia, há uma víbora e um cão sarnento. A serpente, enorme, está morta, estendida na cerca do caminho. O cão, coxeando, segue o narrador que, amedrontado por ter visto a serpente, vai em direção à cidade. Quando chega, após longa caminhada sob sol escaldante, uma mulher lhe oferece uma garrafa de água. Ele derrama um pouco para o cão, que, apesar de exausto e sedento, não bebe, e ladra quando o narrador leva à boca a garrafa. A água está contaminada (id., ib., p. 103-106). Enigmático é o gesto dessa mulher. Crueldade disfarçada de compaixão? Ignorância bem-intencionada? Indiferença motivada por um profundo senso de fatalidade? Há uma imensa sombra de dúvida obliterando as razões de cada gesto. Os seres habitam mundos distintos, cujos princípios são mutuamente incompreensíveis. Somente o cão pode comunicar-se. Ninguém, contudo, dá atenção a seus latidos.

Uma típica família norte-americana se muda para Los Angeles, “cidade sem umbigo” (id., ib., p. 89), cenário em que o culto à diferença inviabiliza qualquer comunhão estável fora dos limites dos territórios privados. Cenário em que é agônica a convivência: “[...] não se pode dar um passo sem se topar com um psicopata, um viciado, um hispano ou um negro”. Cidade onde “não se pode viver” (id., ib., p. 91). Percebe-se como alarmante a aproximação entre seres humanos, pois contatos são riscos. Em função disso, formas tradicionais de encontro, que exigem das pessoas interação direta, são abandonadas, substituídas por outras que preservam o isolamento e os desejos mais idiossincráticos:

Em Los Angeles podem se encontrar camisinhas listadas, amarelas, pretas, onduladas, camisinhas com a efígie de John Lennon na ponta, camisinhas com sabor de morango, de chocolate, de damasco, camisinhas lisas, estriadas, ultrafinas, transparentes, antialérgicas, reforçadas. [...] Camisinhas com a foto de Nixon, camisinhas com a imagem de Jim Morrison, camisinhas de couro,

camisinhas ecológicas, preservativos que reproduzem a cédula de um dólar americano, forros com a foto do Papa, de Sadam Hussein, camisinhas ultragrossas, com alfinetes e ganchos para masoquistas, tubos de borracha com um laço para poder estrangular a base do pênis e poder prolongar assim a ereção, camisinhas que reproduzem um poema de Walt Whitman (id., ib., p. 94-95).

Nas camisinhas, sintetizam-se realidade e imaginário. Preferências estéticas, posições políticas e religiosas, nuances comportamentais, referências históricas convergem para o instrumento que viabiliza e simultaneamente restringe a sexualidade espetacularizada. Estampados no látex, os ícones da contemporaneidade inflam-se, como expressões de um desejo poderoso, para serem em seguida descartados, resíduos do desejo que, instável, já se volta para outros objetos. A complexidade e a sofisticação da cultura como espaço de negociação coletiva se vêem subordinadas ao prazer individualista e instantâneo cuja fonte é, paradoxalmente, o mais básico instinto. "Cultura" passa a ser um detalhe exótico que distingue o cio humano do cio dos cães.

A cidade vazia é aquela em que os corpos não se tocam, onde é impossível uma "religião do tato" (Courtoisie, 1999b, p. 10). Na cidade vazia, sobreviver corresponde a se expor, a todo instante, ao aniquilamento.

MORDENDO FANTASMAS

No imaginário contemporâneo, verifica-se uma perturbação intensa da noção de corporeidade. O que é um corpo? Quais parâmetros o definem e em que medida podem ser modificados? Perguntas como essas indicam que a enorme atenção hoje dedicada ao corpo vincula-se à dificuldade de tomá-lo como referência segura para o reconhecimento da identidade dos seres. O corpo natural tornou-se modelável com as mais sofisticadas tecnologias médicas e farmacêuticas, e amplificável por meio de conexões artificiais que dispensam as limitações dos espaços físicos. Há, difundido na cultura contemporânea, todo um imaginário da

virtualização – cujo principal modelo parece ser a adimensionalidade instantânea das telas luminosas – que torna antiquada e simplória a própria idéia de “corpo natural”.

Isso não significa, contudo, inexistência de tensão entre estes dois corpos: o animal – precário, mortal, falível, sombrio – e o divinizado pela tecnologia – corpo veloz, fulgurante, intangível, ideal. No texto “Arma blanca”, em contraposição à penumbra da cidade, uma menina leva nas mãos um punhal reluzente. Não se sabe, porém, qual o perigo que a arma representa: “A arma é de um material inofensivo, ignóbil, de plástico, de resina ou papelão?” (Courtoisie, 1996, p. 37). Haveria uma violência própria ao universo das imagens, capaz de transpor suas fronteiras e ameaçar o universo dos corpos, transformando-os em imagens efêmeras e dilaceráveis?

Mas, mesmo se fosse de papel, é inofensivo um punhal, uma adaga? E por que brilha? Trata-se de um simulacro? É um simulacro a arma? A menina mesma é um simulacro, uma visão? O mundo que a rodeia é um simulacro, feito de paredes de papel de seda que a menina rasgará como a uma mentira? A vida é esse simulacro que a menina ilumina e evidencia? É a vida mesma, a vida na manhã impossível o que a menina com a adaga vai cortar? (id., ib., p. 37-38).

A sonhada perfeição dos corpos que se virtualizam não é suficientemente poderosa para apagar a imperfeição do corpo animalesco. Há sempre algum resíduo cuja solidez não se transpõe. O corpo virtual não tem como se sentir pacificado. Ao ideal, algo sempre resiste. Nos aeroportos, o que Courtoisie ressalta não é o orgulho pela capacidade de desafiar, por meio da tecnologia aeronáutica, as restrições de deslocamento dos corpos humanos. Não são focalizados os corpos flutuantes, dos privilegiados que podem pairar sobre o restante da humanidade desprovida de dinheiro e asas. É no banheiro dos aeroportos que o olhar literário vai buscar o inegável substrato orgânico dos corpos:

Nos banheiros dos aeroportos fede intensamente. Os viajantes suam, lavam e secam o rosto. Usam toalhas descartáveis, lenços de papel, absorventes para a menstruação, fio de plástico para os dentes.

Desdobram dezenas de linhas recedentes, fios sutis do desperdício do corpo.

Nos banheiros, busca-se recompor, em rituais minuciosos, a imagem estetizada do corpo. À medida do possível, revirtualizá-lo:

Os homens fecham a braguilha. As mulheres se olham no espelho:

Que olheiras! Tenho que ajeitar o cabelo. Um pouco de base. Pó. Mais pó. Rímel. Batom. Delineador. Rímel outra vez.

Assim está melhor.

Antes de sair dou outra olhada no espelho: ainda sou jovem, não sou velha.

Mas entro de novo. Ao espelho.

Mais rímel. Mais base. Mais batom.

Assim está melhor (Courtoisie, 1997, p. 115).

Enfim, a voz literária constata que, apesar do esforço empreendido por esses seres, não há como apagar sua condição animalesca:

As mulheres se sentam para urinar. Os homens mijam de pé.

E os cachorros?

Os machos levantam a pata. As fêmeas se curvam, incertas (id., ib., p. 116).

No conto "Vida mia", o narrador tranca a porta do quarto para manter presa, no espelho, a imagem de seu corpo obeso, nu e iluminado. Mas "o animal" – assim o narrador se refere à imagem – também precisa que conversem com ele, lhe dêem atenção, banhem-no. Sobretudo, não há como escapar do fato de que "o animal" precisa ser alimentado (Courtoisie, 1995, p. 51-81). A sensação de alheamento em relação ao próprio corpo, recorrente na literatura contemporânea, é bastante comum na obra de Courtoisie. Seres são concebidos como a personagem do conto "Cero a uno", que sofre um derrame e se vê "unido mas partido em dois" (id., ib., p. 47), sendo que "um lado do corpo é contrário ao outro, são times rivais" (id., ib., p. 49).

A rivalidade do corpo consigo mesmo afeta as ações por este desempenhadas. A um corpo cindido, não há como atribuir responsabilidade pelas ações. Desse modo, o *fazer* é imputado a um corpo que não se reconhece como *agente do fazer*. Desempenho ações, mas quando me refiro a elas, sinto que foram realizadas por um corpo que não é o meu. O nível de estranhamento em relação ao que observo pode ser ainda maior, de tal maneira que não sou capaz de vincular ações a corpos. Os agentes são invisíveis. As mãos são de ninguém. Em muitos textos de *Cadáveres exquisitos* – livro cujo título já é referência à estetização e à idealização de corpos desvitalizados, moribundos –, aparecem mãos decepadas, como as do bandido em “Algo feroz”, as do pianista em “Goldfinger”, e as de Perón no conto “Manos” (id., ib., p. 95-107, 161-167, 19-23). Em um universo cuja concretude parece se dissipar, violência, arte e política apresentam-se dissociadas de corpos reais. Ações não dependem de agentes. Encantadoras ou aterrorizantes, ações são efeitos especiais no filme a que apenas se assiste: em cujo roteiro não se pode interferir.

A possibilidade de redesenhar, modelar, virtualizar o corpo com o objetivo de impor padrões de vigor, desempenho e beleza, de transformá-lo segundo as prerrogativas de um desejo perfeccionista, não se desvincula do sentimento de repulsa em relação à sua precariedade – repulsa que, por sua vez, atua como fantasma insistente, que acaba por comprometer a visão ideal do corpo, e por testemunhar, de maneira incômoda, o quanto o corpo ideal é também deformação, sempre prestes a se submeter a novas deformações.

Na luta entre o contingente e o ideal, o imaginário contemporâneo apenas aparentemente acena, com a promessa de vitória, ao segundo. Não há como evitar a fantasmagoria do precário que se projeta sobre o pleno, o espectro do estranho que assombra a familiaridade sonhada, a agonia do *outro* que convulsiona a perfeita identidade. Há um jogo que consiste em amarrar, pelo rabo ou por uma das patas, dois cachorros. Como um ser “duplo e único” (Courtoisie, 1997, p. 71), os cães se digladiam. Os jogadores, então, apostam no cão que julgam capaz de matar o parceiro. A morte de um deles não significa, porém, o fim da perseguição. “Quando a luta terminou, a metade enlouquecida continuou mordendo seu fantasma” (id., ib., p. 73).

RUÍNAS DO TEMPO

É possível fugir da condenação de se habitar um presente eternamente surdo à passagem do tempo? No conto "Civilizaciones antiguas", um grupo de especialistas se empenha na escavação de um sítio arqueológico. O impulso científico tenta levar adiante a pretensão de discernir, com o auxílio da técnica e do conhecimento racional, as distintas camadas de tempo ali representadas. O empreendimento, no entanto, não é glorioso. O narrador não tem como negar o alto grau de erro de certos métodos, como a prova do Carbono Catorze, útil apenas para restos pré-históricos. Também não tem como se livrar dos delírios da malária, que introduzem, no esforço de precisão intelectual, vozes de mosquitos vindos "do fundo dos séculos" (Courtoisie, 1995, p. 10-11), falando em línguas estrangeiras incompreensíveis. Sobretudo, o narrador não tem como deixar de reconhecer seu sentimento de debilidade e dúvida frente ao altruísmo idealista de uma estudante e de um técnico que se dispõem a bancar do próprio bolso a continuação, por mais alguns dias, do trabalho, já que os fundos oficiais haviam se esgotado.

As escavações prosseguem. O que se encontra, porém, não é a progressiva e mais nítida profundidade do passado. Pelo contrário, os resíduos encontrados denunciam uma mistura intensa de épocas, na qual traços do passado recente, recentíssimo, se confundem com relíquias muito antigas. Parece haver, por um lado, uma explicação comum para aquilo que se desenterra – os crânios perfurados por regimes ditatoriais se igualam aos restos de cadáveres produzidos pelas mais arcaicas lutas tribais –, como se fosse necessário acreditar que a humanidade é regida por uma inexorável lógica de violência, universal e atemporal. Por outro lado, é impossível não admitir que há uma diferença de "quase mil anos" entre os achados. Que há história e, portanto, responsabilidades históricas.

O "gesto altruísta e científico" (id., ib., p. 13) também tem seu limite. O dinheiro acaba. O desejo de reconstituir a história segundo um minucioso arranjo de temporalidades diferenciadas deverá ser adiado, ninguém sabe até quando. Não há outra alternativa além de reenterrar todos os vestígios do tempo:

Levamos meia jornada para abrir um buraco a certa distância dali. Meia jornada mais para enchê-lo.

Os restos de cerâmica neolítica, o menino pré-colombiano de sete anos, os colares de conchas e pérolas, o alabastro ritual e os indícios de uma provável influência direta de certas tribos da Mesoamérica, tudo, numa combinação indecifrável, se misturou no fundo úmido, terroso, a um metro e meio da superfície. A etiqueta com a marca Levi's, os restos de blue jeans e plástico.

Os intactos óculos de tartaruga, em cima do montão, desapareceram com a primeira pazada (id., ib., p. 17).

Talvez se possa pensar, então, que a cidade vazia é, exatamente, a cidade sem tempo. Ou cuja única temporalidade é esse presente surdo, que sequer se percebe como presente. De modo semelhante aos cachorros, o homem contemporâneo vive fora da história, destituído da crença em um poder transformador associado à passagem do tempo. Ao contrário dos cachorros, no entanto, os impalpáveis habitantes da cidade não "farejam a luz do instante" (Courtoisie, 1997, p. 65). A luz do instante do cão vem do fato de ele entregar-se, absoluto, ao fluxo do tempo. O instante do homem urbano é opaco, estático; seu sentido degradado de tempo só se afirma pela repetição.

Nas ruínas da cidade de Pompéia, observa-se o congelamento do presente: "Na cidade há corpos por todas as partes. Foram encontrados em banheiros e termas. Homens cagando, casais no ato sexual, mulheres em seu leito de perene agonia". O presente congelado é observado pelo olhar de um outro presente: "A voz modelada da lava é ouvida na cidade fantasma repleta de turistas" (id., ib., p. 211). O olhar do turista, porém, é incapaz de reconhecer, em Pompéia, a presença do tempo. No tempo esquizofrênico do turista, o passado só faz sentido como exotismo inerte, espécie de projeção teatral da atualidade. "Os turistas vêm a Pompéia e se comovem. Vêm mortos modelados em gesso e comentam. Comem sorvetes e balas, tiram fotos e filmam. Kodak." As crianças "avançam como um exército de anões sobre as ruínas recônditas" (id., ib., p. 209). Produzido por turistas e vendedores, "um bulício espantoso cobre a cidade perdida" (id., ib., p. 210).

O ruído excessivo dos turistas é a prova mais explícita de sua incapacidade de ouvir: de ouvir a diversidade dos tempos, de ouvir a voz – ou o latido – da alteridade. Os turistas não percebem, mas são idênticos aos habitantes de Pompéia no que diz respeito à surdez. Na verdade, os turistas também são habitantes de Pompéia. Como tais, são indiferentes aos latidos da estátua, encontrada nas escavações, de um cão que “havia uivado a noite inteira e durante todo o dia anterior. De madrugada anunciou a seus donos a erupção e, quando o sol saiu, revelou a pura verdade com seus latidos, tentou salvá-los e salvar-se. Mas não o soltaram” (id., ib., p. 208).

A clareza da fala canina, que só exige um pouco de atenção para ser decifrada, não interessa aos homens habituados a somente escutarem a própria voz. “Os donos esqueceram o murmúrio e os tremores, como outras vezes, e foram dormir. O cachorro disse claramente o que ia acontecer”. Na manhã seguinte, a surdez humana se eterniza nas fôrmulas dos corpos calcinados. Modelado em lava, “o cão continuou latindo durante vinte séculos, anunciando o desastre ocorrido” (id., ib., p. 209). Inutilmente.

O cachorro ladra, dizendo ao homem: “Estúpido”. O homem não acredita que é justamente a cidade, *sua cidade*, que a erupção atingirá. “Estúpido”, insiste o cachorro. O homem tira outra foto, e ignora o rumor da mobilidade do tempo. “Estúpido, estúpido, estúpido” late. “Estúpido!” (id., ib., p. 87).

Não se admite que pode haver mais sabedoria em um latido do que na voz humana.

“Au, au.”

Saber reversível

Proposições ao imaginário literário: Antonio Tabucchi

É impossível ignorar, na literatura de Antonio Tabucchi, e também em seus pronunciamentos públicos – como a denúncia do fortalecimento da Direita na Itália (Tabucchi, 2001, p. 16) –, o pungente convite à reflexão sobre a responsabilidade do escritor quanto ao papel de tornar viável, por meio das obras, que o imaginário nacional se concretize de forma problematizadora, ou seja, que a manifestação de algumas de suas linhas de força principais, como os imaginários espacial, lingüístico, histórico e da tradição, estimule o debate sobre a vigência dos mecanismos de identificação coletiva e compartilhamento de referências – sejam elas modelos de percepção do espaço social, formas lingüísticas, concepções de tempo e história, modos de constituir tradições. Nessa reflexão, ocupam lugar de destaque os processos de desestabilização da própria noção de fronteira, do limite que garantiria unidade e coesão a determinado grupo e a seu poder de conceber-se como tal. A obra de Tabucchi representa importante vertente da literatura contemporânea na qual a indeterminabilidade dos imaginários identitários se deixa vislumbrar através de uma *narratividade* que toma, como elementos recorrentes, a indefinição das fronteiras, a mobilidade das referências, o deslocamento dos fatores responsáveis pela consolidação de relatos comuns.

O fato de se ressaltar a condição narrativa, e não ontológica, da identidade social e de se conceber a nação como comunidade imaginada já é efeito da ação do imaginário, que questiona a fronteira que separaria o universo das articulações concretas que configuram uma sociedade e o dos discursos “imaginativos” ou “ficcionais” que circulam por ela. Aqui é importante lembrar que, sob um prisma dicotômico, as noções de ficção e imaginário costumam aparecer misturadas, já que ambas se opo-

riam a um suposto fundamento da realidade. Segundo tal prisma, todos os discursos e obras devem ser divididos em função de sua adesão ao real (os chamados discursos “informativos” ou “referenciais”) ou de seu descompromisso com este. Ao investir no questionamento da cisão real/ficcional (ou real/imaginário), o escritor contemporâneo oferece não apenas um olhar reflexivo – veículo de expressão de modos de se conceber formações sociais possíveis para a atualidade –, mas também um olhar auto-reflexivo – que interroga o papel da literatura na produção, disseminação, incentivo ou recusa de tais modos. No segundo caso, trata-se de colocar sob investigação a maneira pela qual o próprio imaginário literário se deixa contaminar pelos imaginários identitários.

A desestabilização da fronteira ocorre à medida que se difunde a impressão (justificada ou não por mudanças históricas concretas – a hesitação é indício forte de tratar-se mesmo de um movimento do imaginário) de que é cada vez menos provável, hoje, que determinada cultura possa manter-se em estado de relativo isolamento, de que a identidade vem sendo invadida pelo convívio, mais ou menos conflituoso, mas forçosamente íntimo, com a alteridade. Esse convívio gera, como principal efeito, a percepção do caráter contingente, não essencial, da noção de identidade. Não se reconhece apenas a diferença que o outro representa – a alteridade se manifesta em relação à identidade preexistente –, mas também a diferença que, para o outro, se representa – é a alteridade que preexiste. Com a reversibilidade do olhar, não há como definir o espaço familiar sem que se perceba que este é, simultaneamente, estrangeiro. É possível supor, assim, que a reversibilidade da noção de identidade seja um vetor importante do imaginário contemporâneo, mas cuja potencialidade vem sendo desenvolvida especialmente no campo do imaginário literário, a partir de obras por meio das quais tal força pode se exercer.

Parte significativa da literatura contemporânea vem explorando esse *Jogo do reverso*, título do livro e do conto de Tabucchi (1984b, p. 27) no qual o narrador, ao abrir uma carta, se depara com a palavra SEVER, “em maiúsculas e sem acentos”. Escreve-a ao contrário – REVES – e medita sobre essa “palavra ambígua, que podia ser espanhola ou francesa e tinha dois significados absolutamente diversos”. SE VER: assumir a pers-

pectiva da alteridade para pensar a identidade. Afastar-se da língua-pátria para que se revele a estranheza das línguas – como o italiano Tabucchi (1994b, p. 7), que escreve o livro *Requiem* em português, por precisar “de uma língua diferente, uma língua que fosse um lugar de afeto e de reflexão”. Perceber o espaço que se ocupa a partir do olhar lançado para onde não se está. Conceber o tempo atual em confronto com a diversidade de tempos – heterogeneidade de presentes, recursividade de passados, multiplicidade possível de futuros. Compor histórias paralelas, tradições alternativas. Enfim: deixar que aquilo que *não é* possa expressar o desejo de *ser*, restaurar o REVÊS, o avesso, o contrário – a faceta não-visível mas constitutiva do visível. Recuperar o poder dinamizador, reconfigurador, dos sonhos – RÊVES – sobre as vigílias. Resgatar a força da ficção – veículo do imaginário – sobre o real. Cultivar, por intermédio da literatura, a crença de que *se ver* equivale a *sonhar-se*. Demonstrar que é possível – como faz Tabucchi (1993, p. 9) no livro em que narra sonhos de inúmeros personagens centrais do imaginário cultural do Ocidente: Rabelais, Coleridge, Rimbaud, Debussy, Maiakóvski, Freud... – sonhar “sonhos de um outro”.

O movimento que essa literatura faz repercutir em outros discursos sociais – para que, dessa força, conquiste-se maior penetração no imaginário contemporâneo – substitui o conceito de identidade – um estado – pelo de identificação – um processo. Enquanto na identidade ressalta-se a constância do que é idêntico, que exclui a diferença, na identificação ressalta-se a dinâmica das negociações entre interesses comuns e antagonísticos. A identificação é um processo de reconhecimento, no qual reconhecer é compreendido literalmente como ação de *conhecer de novo*, indicativa de que os acordos que definem a esfera do conhecimento, da familiaridade, são provisórios – o que se sabe nunca é imune ao esquecimento, a diferença obliterada sempre retorna. A identidade se deseja uma “realidade”, algo que possuiria, por si mesma, o próprio fundamento. A identificação, ciente de sua condição relacional, é uma operação permeada pelo imaginário e sua indeterminação. Conforme se enuncia em *Afirma Pereira*, o ser “é somente um resultado, e não uma premissa” (Tabucchi, 1995a, p. 75).

O saber produzido pela literatura pode basear-se na geração de imagens simultaneamente inusitadas e familiares, na busca de um efeito de identificação do real que é tão mais intenso quanto maior o estranhamento produzido. Uma de suas grandes contribuições para a compreensão do mundo é exercitar a idéia, presente na peça *Chamam ao telefone o senhor Pirandello*, de que “o mundo é mundo para ser posto em dúvida” (Tabucchi, 1988, p. 26). Segundo Wolfgang Iser (1996a, p. 9), a “verdade da literatura” é aquela que “mostra que tudo o que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação”. Dando ênfase ao deslocamento das fronteiras, essa literatura se propõe a investigar, na cena contemporânea, o grau de viabilidade de algumas alternativas para a recomposição dos elos de identificação coletiva; a perscrutar a possibilidade de estabelecimento de novos nexos. Trata-se, pois, de tirar partido do caráter agonístico do imaginário nacional, complexificando ao máximo o desenho que procura traduzir os campos de força compostos, especialmente, pelos imaginários espacial, histórico, da tradição e lingüístico. Assim, se não são mais possíveis os espaços substantivos, isolados por demarcações rígidas, passa-se a conceber o espaço como construção social, conjunto de contigüidades deslocáveis, resultante de redistribuições de divisões internas. Se não se percebe o tempo como processo linear e homogêneo, resgatável por uma história-verdade, pesquisam-se arranjos de temporalidades conflitantes, recriadas por uma história que se desdobra em formas diversas de narrar. Se a eternidade das tradições não é mais aceita, passa-se a interrogar a maneira como são inventadas. Se se generaliza o descrédito em um ideal de pureza das línguas, especula-se sobre as conseqüências de diferentes modos e contextos de hibridização – a própria literatura se concebendo como lugar ocupado por “aloglotas”, por “deslocados lingüísticos” (Tabucchi, 1984c, p. 99).

Estabelecer novas conexões: definir a cultura própria, o texto próprio, pela abertura para a cultura alheia, por uma forma particular de conferir sentido aos textos de outros. A narrativa da identidade assume sua elaboração a partir da *alteração* de outras narrativas de identidade, como

no conto "Vozes trazidas por alguma coisa, impossível dizer o quê", de *Anjo negro*:

[...] é gostoso escrever à noite alguma coisa absurda, mas lógica, que as vozes dos outros lhe deram de presente, alguma coisa que lhe contará algo inteiramente diferente das histórias que contaram todos aqueles dos quais você roubou a história e que portanto só a você pertence, nem mesmo poderiam reconhecê-la, cada um forneceu uma pequena peça, um pedacinho que você apanhou, escolheu, ajeitou no lugar mais apropriado, aquele e somente aquele, para formar um mosaico que à noite irá examinar com os olhos ávidos, surpreso ao ver como as coisas se desenvolvem, como uma palavra se engata na outra, um fato no outro, um detalhe no outro até criar um negócio que não existia e que agora existe: a sua história (Tabucchi, 1994a, p. 12).

O escritor é uma espécie de agente do imaginário, desejando preservar a amplitude de sua indeterminação mas desafiado a lhe atribuir uma forma. Ao escritor se associa o papel do viajante, de quem transpõe fronteiras e procura relatar as conseqüências da transposição, sem que, para isso, novas fronteiras tenham de ser criadas. O espanto – horror ou fascínio – causado pela paisagem estrangeira perturba inexoravelmente a sensação de acolhimento e integração que a paisagem nativa oferece. "Viajar! Perder países!" – diz o verso de Fernando Pessoa (1986, p. 107). Na viagem-literatura (cujo imaginário nacional, no caso de Tabucchi, para além da Itália, abrange Portugal, África, Índia), pulsa a intensidade da experiência de se ver como um outro – outridade que contamina o olhar do viajante, que o transforma, fazendo com que seja irrecuperável a visão do ponto de partida, impossível o retorno ao lugar de origem. Para o olhar que se desloca, os espaços familiares estão inevitavelmente alhures. Para o leitor sedentário, a literatura reserva o papel de quem vai à estação "ler a viagem na cara dos outros" (Tabucchi, 1994b, p. 125).

Em *Os voláteis do beato angélico*, debatendo com o "próprio" Antonio Tabucchi, Xavier Janata Monroy afirma que *Noturno indiano*, livro no qual atua como personagem, fala "da impossibilidade de encontrar o que se perdeu: o tempo, as pessoas, a própria imagem, a História"

(Tabucchi, 1989, p. 42). Quando se tenta ver a si mesmo, não são imagens luminosas que se revelam, mas sombras, visões fugidias. A procura de definir os limites da identidade lança o inquiridor para fora dela. Na busca de se estabelecer as certezas do real, é-se remetido para o sonho – espaço no qual o caráter duvidoso das demarcações do real vem à tona, campo no qual o imaginário, apesar de “manifesto”, preserva o máximo de seu caráter difuso. Ver-se pressupõe cindir-se. Conhecer-se pressupõe ignorar-se. Iluminar-se pressupõe imergir na penumbra: “[...] difícil dizer de que se faz a minha penumbra e o que significa ela. É como um sonho que sabemos que sonhamos, e nisto consiste a sua verdade: no ser real fora do real” (id., ib., p. 39).

A vertente da literatura contemporânea na qual se insere a obra de Tabucchi está atenta ao fato de seu gesto fundamental – o gesto interrogador das certezas, o deslocamento das perspectivas – possuir dimensão propriamente política. No cenário atual, em que se torna possível difundir a percepção de que as comunidades são imaginadas, de que a operação do imaginário – com suas inúmeras formas de concretização, mais ou menos ficcionais – integra, de modo indissociável, a vivência da realidade, a literatura se vê convidada a exercer a prerrogativa de posicionar-se e de divulgar seus posicionamentos. Deve-se lembrar que, em função de sua característica relacional, o fictício é não somente a concretização do imaginário, mas também a *preparação* de um imaginário. Isso corresponde a dizer que o fictício, a partir da conformação que assume, pode vir a afetar o modo como se dá o embate entre vetores do imaginário. Sobretudo, a ficção literária pode se contrapor a certos modos de imaginar identidades – modos que acarretam ações de intolerância, que se erguem através do jugo ou do extermínio da alteridade. A literatura pode mostrar como os relatos identitários, em especial as narrativas de nação, freqüentemente se alimentam de discursos que pregam a exclusão da diferença. Como no conto “Noite, mar ou distância”:

E sabem o que é preciso fazer para se amar o próprio país? Não sabem porque não passam de três piolhentos comunistas, ou democratas, dá na mesma. Pois bem, eu vou lhes contar o que é

preciso fazer. Precisam de ódio. Ódio para defender a nossa civilização e a nossa raça. E sabem como é que se reconhece uma verdadeira civilização e uma verdadeira raça? É quando se consegue dominar uma outra raça. Ora pois, permitam-me este advérbio um tanto superado, ora pois: para se dominar uma outra raça é preciso antes de mais nada dominá-la sexualmente, e foi o que fez quem lhes está falando, cidadão português para todos os efeitos da lei, na ativa em Luanda e Lourenço Marques de 1964 a 1968. Assim, seus putinhos de merda, com este pinto. E enquanto dizia isto abriu as calças e mostrou o caralho, agitou-o para cima e para baixo e mijou na noite. Aí fechou as calças e disse: com este pinto defendi a nossa raça, estuprando as filhinhinhas daqueles filhos-da-puta do MPLA que ficavam de tocaia contra os nossos heróicos soldados que haviam deixado os seus lares para ir defender aqueles países de pretos do comunismo. E estuprei-as de jeito, como manda o figurino, e eram todas de idade indefinida, mas, podem acreditar na minha palavra, todas com menos de treze anos, pois aos treze as pretas já são mulheres maduras, bem que eu o diga. E depois que eu me aproveitava delas direitinho, com esta minha amiga pistola, que eu chamo de Maria de Lourdes, porque sempre me protegeu, com esta minha amiga pistola completava o serviço testando o traseiro daquelas sirigaitas, quer dizer que enfiava-lhes o cano na bundinha e, nem dá para contar como se torciam todas, só vendo, banguê-banguê, dois tiros, só dois, o suficiente para furar-lhes os intestinos, e depois deste tratamento intensivo deviam ver como os pais delas se tornavam loquazes, até os irmãos eles denunciavam, contavam tudo depois que suas filhinhinhas lhes eram devolvidas com duas balas na barriguinha, porque filhas aqueles ativistas tinham muitas, é isso aí, muitas mesmo, os pretos têm um montão de filhos, mas por sorte nós temos um montão de balas (Tabucchi, 1994a, p. 42-43).

A contundência emocional da ficção, sua capacidade de gerar imagens que *impressionam*, atua como recusa à indiferença pretensamente justificável para com o real, como repúdio ao caráter falsamente consensual de determinadas ações concretas. A literatura explicita o absurdo de

escolhas calcadas em discursos que outorgam um caráter indiscutível, amplo e perene a interesses que são, na verdade, circunstanciais e restritos. Discursos totalizantes, relatos grandiloquentes que autorizam o desrespeito ao nível mais elementar no qual as imagens de identidade se constituem: o corpo na sua integridade efêmera. A contundência literária se explica pelo fato de que, ao se concretizar como ficção, o imaginário é vivenciado como *experiência* – capaz de despertar reações tão vívidas quanto qualquer evento real –, mas tal efeito de “realização” não se deixa subordinar a regras discursivas que definem de antemão a gama possível de decodificações, ou seja, preserva-se a sugestividade difusa do imaginário – que faz, por exemplo, com que se tenha a sensação, a despeito de toda evidência contrária, de que uma cena como essa, cuja brutalidade excede qualquer registro puramente factual, pode acontecer de novo, está acontecendo agora, acontecerá com o leitor.

Detectar, em certas investidas atuais da literatura, o desejo de constituição de um saber reversível que, continuamente interrogando a própria idéia de saber, se atribui o papel de “esquivar-se ao sinal que se impõe”, de “recusar a *prevalência*”, de fazer perceber que “em cada *sim*, mesmo no mais cheio e no mais redondo, há um minúsculo *não*” (Tabucchi, 1984c, p. 19). Eis um saber que se assume fundamentalmente hipotético. Recusar a prevalência: assegurar o direito à diversidade, não idealizando a harmonia entre todos os elementos heterogêneos, mas reivindicando espaço para que as divergências se manifestem. Insurgir-se contra as fronteiras da nação quando se observa que elas tendem a se enrijecer, a se afirmar em detrimento de outras possíveis identificações. Como ocorre em *Afirma Pereira*, cuja história se passa, significativamente, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, momento em que a luminosidade enganosa do discurso nacionalista se preparava para colocar em prática ações marcadas por uma intensidade e uma amplitude de horror até então desconhecidas pela humanidade.

Pereira, personagem principal do livro, é um jornalista que acredita, em um primeiro momento, que seu interesse exclusivo por questões culturais justifica que ele se mantenha a distância dos fatos políticos. O livro narra o trajeto da gestação de uma escolha, paralelamente à confi-

guração de um quadro no qual o mundo das letras é dividido entre os que apóiam ações opressivas e os que se opõem a elas. Pereira tende, lentamente, a expressar sua identificação com o segundo grupo, publicando textos literários que pudessem atuar como "uma mensagem na garrafa que alguém recolheria" (Tabucchi, 1995a, p. 47). Quando confrontado com a truculência criminosa da polícia política portuguesa, que age em nome da recuperação dos "valores patrióticos" (id., ib., p. 118), Pereira faz sua opção: transforma a página literária do jornal em espaço de denúncia explícita e, em seguida, prepara-se para cruzar a fronteira com um passaporte falso.

Afirma Pereira se apresenta como "um testemunho" – testemunho de uma personagem, mas no qual também Tabucchi (1989, p. 44) revela sua escolha. Utilizando a literatura como "olhar retornado", o escritor deixa claro seu desejo de interferir no modo como a contemporaneidade configura e pode vir a configurar suas comunidades imaginadas, e enfatiza que tal configuração produz, inevitavelmente, efeitos muito concretos. É necessário, pois, que por meio das obras se façam proposições ao imaginário literário, que se indique, tirando-se partido do poder auto-revelador da ficção, que tipo de mundo concebível deseja-se transformar em realizado. O escritor declara seus princípios, que poderiam ser concisamente sintetizados nesta fala:

[...] sabe o que gritam os nacionalistas espanhóis?, gritam "viva la muerte", e eu de morte não sei escrever, eu gosto é da vida (Tabucchi, 1995a, p. 108).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel (org.) *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. p. 167-187. Col. Grandes Cientistas Sociais, 54.
- AGUILAR, José (ed.) *História da cartografia*. Rio de Janeiro: Codex, 1967.
- AHMAD, Aijaz. Orientalism and after: ambivalence and metropolitan location in the work of Edward Said. In: *In theory: classes, nations, literatures*. Londres/ Nova York: Verso, 1992. p. 159-219.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lôlio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ANSAY, Pierre; SCHOONBRODT, René (orgs.) *Penser la ville*. Bruxelas: Archives D'Architecture Moderne, 1989.
- ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998.
- ARENDRT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. B. Almeida. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- ARRIGUCCI JR., David. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. Literatura brasileira – instinto de nacionalidade. In: *Crítica literária*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: W. M. Jackson, 1955. p. 129-149.
- AUBERT, Francis Henrik. *As (in) fidelidades da tradução*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- AUSTER, Paul. *Disappearances*. Nova York: The Overlook Press, 1988.
- _____. *A arte da fome*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996a.
- _____. *Why Write?* Providence: Burning Deck, 1996b.
- _____. *Da mão para a boca*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- AUSTER, Paul. *Timbuktu*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O livro das ilusões*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Noite do oráculo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *A música do acaso*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, s/d1.
- _____. *A trilogia de Nova York*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, s/d2.
- _____. *Cortina de fumaça/Sem fôlego*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Best Seller, s/d3.
- _____. *Leviatã*. Trad. Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Best Seller, s/d4.
- _____. *Mr. Vertigo*. Trad. Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Best Seller, s/d5.
- _____. *No país das últimas coisas*. Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, s/d6.
- _____. *O inventor da solidão*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Best Seller, s/d7.
- _____. *Palácio da lua*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, s/d8.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Bachelard*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354. Col. Os Pensadores.
- _____. Devaneio e rádio. In: *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 176-182.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Sprydis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Unesp/Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: *A aventura semiológica*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 219-231.
- BARTHES, Roland; NADEAU, Maurice. *Sur la littérature*. Grenoble: Presses Universitaires, 1980.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. Trad. Silvia Mazza. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas, v. 1.
- _____. *A tarefa do tradutor*. Trad. Karlheinz Back et al. Rio de Janeiro: Eduerj, 1992.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v. 3.

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BERNHEIM, Charles (ed.) *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 1995.
- BHABHA, Homi K. Dissemination: time, narrative and the margins of the modern nation. In: *Nation and narration*. Londres/Nova York: Routledge, 1990a. p. 291-322.
- _____. Introduction: narrating the nation. In: *Nation and narration*. Londres/Nova York: Routledge, 1990b. p. 1-7.
- _____. *The location of culture*. Londres/Nova York: Routledge, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOBBIO, Norberto. *Estado, governo, sociedade: para uma teoria geral da política*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de política*. 2. ed. Brasília: Ed. UnB, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Trad. João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- _____. *Atlas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987. p. 13-29.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (orgs.) *Modernismo guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRATOSEVICH, Nicolas et al. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.
- BRODKEY, Harold. Morte: um rascunho. Trad. Paulo Henriques Britto. Caderno Mais! *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 4-7, 13 nov. 1994.
- BURGIN, Victor. *In/different spaces: place and memory in visual culture*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1996.
- BURKE, Peter (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução. Caderno Folhetim, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 412, p. 6-8, 9 dez. 1984.
- _____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na literatura brasileira. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.

- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CHABOD, Federico. *La idea de nación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf (orgs.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. Trad. Dalfne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CIDADE E LITERATURA. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 132, jan./mar. 1998.
- COELHO, Eduardo Prado (org.) *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalíia, 1968.
- _____. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 2 ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- CORBOZ, André et al. *A ciência e o imaginário*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. UnB, 1994.
- COURTOISIE, Rafael. *Cadáveres exquisitos*. Montevidéo: Planeta, 1995.
- _____. *Estado sólido*. Madri: Visor, 1996.
- _____. *Vida de perro*. Montevidéo: Alfaguara, 1997.
- _____. *Tajos*. Montevidéo: Alfaguara, 1999a.
- _____. *Umbría*. Caracas: Eclipsidra, 1999b.
- _____. *Caras extrañas*. Toledo: Lengua de Trapo, 2001.
- _____. *Música para sordos*. Chiapas: Governo do Estado de Chiapas, 2002.
- COURTOISIE, Rafael et al. (org.) *Antología plural de la poesía uruguaya del siglo XX*. 2. ed. Montevidéo: Seix Barral, 1996.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Trad. Isabel Correia e Carlos de Macedo. Lisboa: Edições 70, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.
- DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès e a questão do livro. In: *A escritura e a dife- rença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 53-72.
- _____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método para bem guiar a razão e buscar a verdade nas ciências*. Trad. Brito Broca, Wilson Lousada. Porto Alegre/Rio de Janeiro/São Paulo: W. M. Jackson, 1970. Clássicos Jackson. v. XII. p. 53-117.
- DONNE, Marcella Delle. *Teorias sobre a cidade*. Trad. José Manuel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- DREYER-EIMBCKE, Oswald. *O descobrimento da Terra: história e histórias da aventura cartográfica*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1992.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Humberto. Entrevista. Caderno Mais! *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 7, 3 abr. 1994.
- EINSTEIN, Albert. *Como vejo o mundo*. Trad. H. P. de Andrade. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.
- FOKKEMA, D. W.; IBSCH, Elrud. *Teoria de la literatura del siglo XX*. Trad. Gustavo Domínguez. 4. ed. Madri: Cátedra, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- _____. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.
- FREADMAN, R.; MILLER, S. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. Campinas: Ed. Unesp, 1994.
- GEDDES, Patrick. *Cidades em evolução*. Trad. Maria José Ferreira de Castilho. Campinas: Papirus, 1994.
- GELLNER, Ernest. *Dos nacionalismos*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1994.
- _____. Nação. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (eds.) *Dicionário do pensamento social do século XX*. Trad. Álvaro Cabral e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 507-508.
- _____. *Nacionalismo*. Trad. Ferran Meler. Barcelona: Destino, 1998.
- GHIRARDO, Diane. *Les architectures postmodernes*. Paris: Thames and Hudson, 1997

- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUMBERT, Carlos. *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HANNERZ, Ulf. *Exploración de la ciudad*. Trad. Isabel Vericat e Paloma Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- HARVEY, David. *The urban experience*. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 1989.
- _____. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.
- _____. *Spaces of hope*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. A dor do viajante. Caderno Mais!, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 6, 29 set. 1993.
- _____. Dilema. Caderno Mais!, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 5, 10 abr. 1994.
- _____. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC-SP, 1996.
- _____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- _____. A produção em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914. In: HOBBSAWM, ERIC; RANGER, Terence (orgs.) *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984a. p. 271-315.
- _____. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, ERIC; RANGER, Terence (orgs.) *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984b. p. 9-23.
- _____. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Gallimard, 1982.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 15-80.
- ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 359-383, v. II.

- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a. v. 1.
- _____. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996b.
- _____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- JAMESON, Fredric; ŽIŽEK, Slavoj. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Trad. Moira Irigoyen. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. Trad. Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.
- _____. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trad. Jaime Siles e Ela M. Fernandez-Palacios. 2. ed. Madri: Taurus, 1992.
- _____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOLY, Fernand. *A cartografia*. Trad. Tania Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1990.
- KAPLAN, E. Ann (org.) *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACAZE, Jean-Paul. *Os métodos do urbanismo*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- LACLAU, Ernesto. A política e os limites da modernidade. Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 127-149.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- _____. *Por amor às cidades*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- LECLERO, Yves. *Teorias do estado*. Trad. J. A. Ponte Fernandes. Lisboa: Edições 70, 1981.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- _____. *Tiempos equívocos*. Trad. José F. Ivars e Juan I. Izco. Barcelona: Kairós, 1976.
- _____. *La production de l'espace*. 3. ed. Paris: Anthropos, 1986.

- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Trad. Sergio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v.
- LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (orgs.) *O imaginário da cidade*. Brasília: Ed. UnB, 2000.
- LOBO, Luiza; FARIA, Márcia Gonçalves (orgs.) *A poética das cidades*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LOPES, Edward. *A identidade e a diferença*. São Paulo: Edusp, 1997.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- _____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra, Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990.
- _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- MACRIDIS, Roy C. *Ideologias políticas contemporâneas*. Trad. Luís Tupy Caldas de Moura, Maria Inês Caldas de Moura. Brasília: Ed. UnB, 1982.
- MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (org.) *Na sombra da cidade*. São Paulo: Escuta, 1995.
- MEMÓRIA E HISTÓRIA. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 87, out./dez. 1986.
- MONTALBÁN, Manuel Vázquez. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- MORAÑA, Mabel (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 2000.
- MUNFORD, Lewis. *A cidade na história*. Trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- NOTH, Winfred. *Panorama da semiótica*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. *A semiótica no século XX*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1999.
- NOVAES, Aduino (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- OLINTO, H. K. (org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-modernidade*. 4. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.
- OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Trad. Álvaro Cabral e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

- OWENS, Craig. O impulso alegórico: para uma teoria do pós-moderno. *Revista do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, p. 46-63, maio 1989.
- PALTI, Elias. *La nación como problema: los historiadores y la "cuestión nacional"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PARENTE, André (org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O mono gramático*. Trad. Lenora de Barros, José Simão. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- _____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Itinerario*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac/Marca D'Água, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- PICON, Antoine. *La ville territoire des cyborgs*. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1986.
- _____. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- _____. *Nome falso: homenagem a Roberto Arlt*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988a.
- _____. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988b.
- _____. *Prisão perpétua*. Trad. Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- _____. *Memoria y tradición*. In: CONGRESSO ABRALIC, 2. *Anais...*, Belo Horizonte: Abralic, 1991. p. 60-66. v. 1.
- _____. *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993a.
- _____. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993b.
- _____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994a.
- _____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994b.
- _____. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- _____. *Dinheiro queimado*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POGGI, Gianfranco. *A evolução do estado moderno*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- POIRIER, Jacques; WUNENBURGER, Jean-Jacques (orgs.) *Lire l'espace*. Bruxelas: Ousia, 1996.

- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- POMMER, Leon. *O surgimento das nações*. Trad. Mirna Pinsky. 5. ed. Campinas: Atual/Ed. Unicamp, 1991.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideu: Arca, 1998.
- RANCIERE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994.
- RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation? In: *Oeuvres complètes*. Paris: Calmann-Lévy, 1947. v. 1. p. 887-906.
- REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Brasília: Iphan-MEC, n. 24, 1996. Cidadania.
- RONCAYOLO, Marcel; PAQUOT, Thierry (dirs.) *Villes et civilisation urbaine*. Paris: Larousse, 1992.
- ROSSOLILLO, Francesco. Nação. In: BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de política*. 2. ed. Brasília: Ed. UnB, 1986. p. 795-799.
- ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage city*. Trad. Kenneth Hylton. Paris: Supplémentaires, 1993.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Vida nas cidades: expectativas urbanas no novo mundo*. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. O orientalismo revisto. Trad. Heloisa Barbosa. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 251-273.
- _____. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANSON, Bernard; SANSON, Pascal (orgs.) *Les langages de la ville*. Marselha: Parenthèses, 1997.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta. *Palavras ao sul: seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.
- SARLO, Beatriz. *Instantâneas*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- _____. *Cenas da vida pós-moderna*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. Malcomparando. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Termos de comparação*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 9-10.

- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992. p. 13-25.
- SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.) *Teoria da história*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Malden: Blackwell, 1996.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TABUCCHI, Antonio. *Dama de Porto Pim*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1984a.
- _____. *O jogo do reverso*. Trad. Maria José de Lancastre e Maria Emília Marques Mano. Lisboa: Vega, 1984b.
- _____. *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Trad. Maria Emília Marques Mano, António Mateus Vilhena, Antonio Tabucchi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984c.
- _____. *Chamam ao telefone o senhor Pirandello/O tempo aperta*. Trad. Helena Domingos. Lisboa: Quetzal, 1988.
- _____. *Os voláteis do beato angélico*. Trad. Helena Domingos. Lisboa: Quetzal, 1989.
- _____. *Noturno indiano*. Trad. Wander Melo Miranda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Sonhos de sonhos*. Trad. Maria da Piedade Ferreira. Lisboa: Quetzal, 1993.
- _____. *Anjo negro*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1994a.
- _____. *Requiem*. Lisboa: Quetzal, 1994b.
- _____. *Afirma Pereira*. Trad. Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1995a.
- _____. *Notturmo indiano*. 18. ed. Palermo: Sellerio, 1995b.
- _____. *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*. Trad. Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. *A cabeça perdida de Damasceno Monteiro*. Trad. Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. A vigência do antifascismo. Trad. Rubia Prates Goldoni. Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 16, 20 maio 2001.

- TABUCCHI, Antonio. *Está ficando tarde demais*. Trad. Ana Lúcia Ramos Belardinelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *O fio do horizonte*. Trad. Helena Domingos. Lisboa: Difel, s/d.
- TABUCCHI, Antonio; BOSCH, Hieronymus. *As tentações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Termos de comparação*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *O japonês dos olhos redondos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *O nome do bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O mandril*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Jóias de família*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Café pequeno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Cortejo em abril*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TIBERCHIEN, Gilles A. *Land art*. Trad. Caroline Green. Paris: Carré, 1995.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica de la modernidad*. Trad. Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.) *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. 3. ed. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1995.
- VIRILIO, Paul. O último veículo. Trad. Sérgio Flaksman. *34 letras*, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 396-406, set. 1989.
- _____. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____. *Cybermonde, la politique du pire*. Paris: Textuel, 1996.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feest. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ZARONE, Giuseppe. *Metafísica de la ciudad*. Trad. José L. Villacañas. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

No termômetro azul
Da cidade comovida
Faze as pazes
Com a vida
Saúda respeitosamente
As famílias
Das janelas

Um balão vivo
Se destaca
Das primeiras estrelas
Lamparina às avessas
Do santuário da terra
Faze as pazes
As crianças brincam

OSWALD DE ANDRADE

Lamparina. (Do esp. *lamparilla*) S. f. 1. Pequena lâmpada. 2. Pequeno recipiente com um líquido iluminante (óleo, querosene, etc.) no qual se mergulha um pequeno disco de madeira, de cortiça ou de metal traspassado por um pavio que, aceso, fornece luz atenuada [...].

Novo Aurélio – O dicionário da língua portuguesa



COLEÇÃO
o grão da voz

Esta obra foi composta em Glypha e Inters-
tate e impressa em papel offset 75g/m² pela
Sermograf Artes Gráficas para a Lamparina
editora em junho de 2005.

LUIS ALBERTO BRANDÃO, ao analisar textos de ficção que contribuem para a compreensão da atualidade, pensa a literatura a partir de uma abordagem antropológica ampla. Nos escritores protagonistas deste estudo – Antonio Tabucchi, Paul Auster, Zulmira Ribeiro Tavares, Ricardo Piglia, Milton Hatoum e Rafael Courtoisie –, revelam-se as linhas de força do imaginário contemporâneo. *Grafias da identidade* incorpora, ao discurso crítico, formas de escrita e reflexão permeadas de ficcionalidade. Num movimento simultâneo, “irrealiza a realidade nacional” e “realiza o imaginário nacional”.



COLEÇÃO
o grão da voz

ISBN 85-98271-22-5



9 798598 271223





divulgação

LUIS ALBERTO BRANDÃO é autor dos livros de ficção *Saber de pedra – o livro das estátuas* (Autêntica, 1999; *Bolsa Vitae de Artes*, 1997) e *Tablados – livro de livros* (7Letras, 2004). Publicou *Um olho de vidro – a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (Fale/UFMG, 2000), ensaio premiado no Concurso Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte, em 1995. É co-autor de *Sujeito, tempo e espaço ficcionais – introdução à teoria da literatura* (Martins Fontes, 2001). Co-organizou as obras *Palavras ao sul – seis escritores latino-americanos contemporâneos* (Autêntica, 1999) e *Trocas culturais na América Latina* (PosLit/UFMG, 2000). É professor de teoria da literatura da Faculdade de Letras da UFMG. Contato: <luisbra@letras.ufmg.br>.