

MARIA LÚCIA DE RESENDE CHAVES
QUE HISTÓRIA AGUARDA,
LÁ EMBAIXO, SEU FIM?...

UMA LEITURA DE *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*, DE ITALO CALVINO



Não esperem de Maria Lúcia de Resende Chaves um livro isento de riscos e aventuras intelectuais. Quem percorre seus ensaios percebe de pronto um índice de impaciência, um furor de curiosidade e uma negação do lugar-comum. Não esperem, muito menos, um ensaio desfibrado ou precário, vazio ou distraído. O risco e o conhecimento, a curiosidade e a impaciência não andam separados de um pensamento sério e forte, mas constituem uma só atitude, que os burocratas do conhecimento gostariam de ver separados. Maria Lúcia não separa. E, por isso mesmo, decide-se pelo conhecimento não circunscrito a esta ou àquela matéria, mas a uma leitura oblíqua, que trabalha com a topologia e os fractais, com a música e a semiologia. Assim, para Maria Lúcia, a literatura se mostra realmente como esquina, cruzamento e confluência de saberes. Arranquem dessas páginas tal sentimento e pouco ou nada irá subsistir.

E não seria natural exigir do leitor de Calvino a aceitação de novos riscos, ousar além da margem, tratar de outras colagens e combinações, portas e janelas, diante de um novo pacto ficcional, que o *Se numa Noite*, ou *O Castelo dos Destinos Cruzados*, ou as *Cosmicômicas* exigem de modo inequívoco? E não seria igualmente oportuno rediscutir o papel da leitura, e respirar um pouco além do princípio de não-contradição, ou de máquinas antidialéticas ou de velhos argumentos de autoridade? Não tenho dúvidas de que a obra de Calvino — ou mais genuinamente, a obra, lato sensu — mereça análises menos satelitizadas, ou que de tão

Que História Aguarda, Lá Embaixo, Seu Fim?...
Uma leitura de *Se um Viajante numa Noite de Inverno*,
de Italo Calvino

Maria Lúcia de Resende Chaves

Que História Aguarda, Lá Embaixo, Seu Fim?...
Uma leitura de *Se um Viajante numa Noite de
Inverno*, de Italo Calvino

Belo Horizonte
Editora UFMG

PosLit - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - FALE/UFMG
2001

Copyright © 2001 by Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor

C512q Chaves, Maria Lúcia de Resende
Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?...: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino. - Belo Horizonte: Ed. UFMG; PosLit, 2001.
272p; (Origem)

1. Calvino, Italo, 1923-1985 — Se um viajante numa noite de inverno — Crítica e interpretação I. Título II. Série

CDD: 869

CDU: 82.09

Catálogo na publicação: Divisão de Planejamento e Divulgação da Biblioteca
Universitária - UFMG
ISBN: 85-7041-259-2

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS

Reitor: Francisco César de Sá Barreto

Vice-Reitora: Ana Lúcia Almeida Gazzola

Editora UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 - Campus Pampulha

Biblioteca Central - sala 405

31270-901 - Belo Horizonte - MG

Tel.: (31) 3499-4650 Fax: (31) 3499-4768

E-mail: Editora@bu.ufmg.br

www.editora.ufmg.br

Conselho Editorial

Titulares: Antônio Luiz Pinho Ribeiro, Beatriz Resende Dantas, Carlos Antônio Leite Brandão, Heloisa Maria Murgel Starling, Luiz Otávio Fagundes Amaral, Maria Helena Damasceno e Silva Megale, Romeu Cardoso Guimarães, Silvana Maria Leal Cósier, Wander Melo Miranda (Presidente)

Suplentes: Cristiano Machado Gontijo, Leonardo Barci Castriota, Lucas José Bretas dos Santos, Maria Aparecida dos Santos Paiva, Maria das Graças Santa Bárbara, Maurílio Nunes Vieira, Newton Bignotto de Souza, Reinaldo Martiniano Marques, Ricardo Castanheira Pimenta Figueiredo

Editoração de Textos: Ana Maria de Moraes

Revisão de Textos e Normalização: Simone de Almeida Gomes

Revisão de Provas: Alexandre Vasconcelos de Melo, Cláudia Pereira

Projeto Gráfico: Marcelo Belico

Capa: Raquel Condé sobre obra de Líliza Mendes

Produção Gráfica: Warren de Marilac Santos

Formatação: Raquel Condé

As ilustrações deste livro são de autoria de Lou de Resende e Líliza Mendes; os arranjos fotográficos foram feitos a partir de esculturas de Líliza Mendes.

POSLIT - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EM ESTUDOS LITERÁRIOS - FALE/UFMG

Telefax: (31) 3499-5112

Docentes Titulares: Maria Zilda Ferreira Cury

(Coordenadora), Jacyntho José Lins Brandão

(Subcoordenadora), Lucia Castello Branco,

Lúcia Helena de Azevedo Vilela, Haydée

Ribeiro Coelho, Leda Maria Martins

Docentes Suplentes: Sérgio Alves Peixoto,

Gláucia Renate Gonçalves, Myrian Corrêa de

Araújo Ávila, Eduardo de Assis Duarte

Discente Titular: Janaina Maria Ferreira Soares

Discente Suplente: Wander Alves Batista

Secretária: Letícia Magalhães Munaier Teixeira

Por Joana.

Para meu pai, meu primeiro Borges, amante dos livros, hoje privado da leitura pela cegueira. Seus olhos, no entanto, parecem algo contemplar. Não será possível que ele tenha, finalmente, acesso ao mundo de todos os livros passados e por vir?

À minha mãe.

O simulacro nunca é o que oculta a verdade,
é a verdade que oculta o que não existe.
O simulacro é verdadeiro.

O Eclesiastes

Sumário

	INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	CAPÍTULO PRIMO	21
CAPÍTULO II	AS LUZES DA ESTAÇÃO E AS FRASES QUE LÊS PARECEM INCUMBIDAS DA TAREFA DE DISSOLVER AS COISAS, MAIS QUE MOSTRÁ-LAS	33
CAPÍTULO III	TEXTO: MOTIVOS QUE RETORNAM	49
CAPÍTULO IV	MEMBROS (MASCULINOS) ... FANTASMAS (FEMININOS)	59
CAPÍTULO V	DIGA-ME, POR QUE ASSUMEM SEMPRE A FORMA DE RETÂNGULO AS PASSAGENS ATRAVÉS DAS QUAIS EXERCITAMOS NOSSAS INVESTIGAÇÕES DO MUNDO?	69
CAPÍTULO VI	LITERATURA DESAMORTALHADA PELA DEBRUÇADA NA BORDA DA ENCOSTA ESCARPADA DOS LIVROS	83
CAPÍTULO VII	TODOS OS LIVROS CONTINUAM MUITO ALÉM...	97
CAPÍTULO VIII	SÃO, SERÃO, ISÓSCALES OU ESCALENA, TODA, TODAS AS REVOLUÇÕES?	107
CAPÍTULO IX	PÁGINAS QUE CIRCULAM DE UM ROMANCE A OUTRO	115
CAPÍTULO X	UM PÉ DE SAPATO DE VERNIZ	123
CAPÍTULO XI	APOEPLW	129
CAPÍTULO XII	REDE LAÇOS NÓS	147
CAPÍTULO XIII	<i>DALLA FOLLA DEI LUI, DALLA FOLLA DEI LEI, DALLA FOLLA DEI LORO</i>	157

CAPÍTULO XIV	A ALMA É UM ESPELHO QUE CRIA AS COISAS MATERIAIS AO REFLETIR AS IDÉIAS CONTIDAS EM UMA RAZÃO SUPERIOR	171
CAPÍTULO XV	<i>SE NON CI FOSSI</i>	185
CAPÍTULO XVI	FOLHAS, SILÊNCIO, CHÁ...	199
CAPÍTULO XVII	PERSONAGEM DESCASCANDO-SE EM <i>MISE-EN-ABYME</i>	211
CAPÍTULO XVIII	<i>INTORNO A UNA FOSSA VUOTA</i>	223
CAPÍTULO XIX	PAPEL, PALAVRA E FOGO	237
CAPÍTULO XX	HISTÓRIAS SEM FIM, LÁ EMBAIXO, AGUARDADAS	249
CAPÍTULO XXI	MODOS DE LER, MODOS DE AMAR ..	257
	BIBLIOGRAFIA	267

Se um viajante numa noite de inverno,
distanciando-se de Malbork, debruçado na borda da
encosta escarpada sem temer a vertigem e o vento,
olha para baixo na espessura das sombras, em uma
rede de linhas entrelaçadas, em uma rede de linhas
entrecruzadas sobre o tapete das folhas iluminadas
pela lua em torno de uma fossa vazia, que história
aguarda, lá embaixo, seu fim?

INTRODUÇÃO

Que História Aguarda, Lá Embaixo, Seu Fim?... trata de um viajante a quem acontece atravessar espelhos quebradiços, restauráveis, auto-justa-sob e sobrepostáveis, desespelhantes, fazendo crer possível virar-se em branco como se branco não sempre fora o que parece e o que não parece ser avesso e preto, fazendo disso cenário e encenação de um livro que, por princípio, por meio e por fim se denuncia e se elege como um daqueles que vêm querendo explicitar ou tentar traduzir, traçado e desejoso de traçar, em um movimento espiro-topo-labiríntico, o movimento de uma estética contemporânea.

Faz, então, o viajante, como que em escala de espectros, destonar um painel representativo das tendências críticas desse final de século vinte. Destonar: dar-se e desbotar-se em tons, estações, luas e sóis — em imensa luz intensa, sustentada e sustentante, exata e inexata amante de escuridão:

Ninguém sabe mais o que é verdade e o que é falso. O tema do meu livro é o fascínio do romanesco. E eu quis narrar a mistificação do nosso mundo. Mas quis também praticar um ato de confiança no romance. Meu livro é um romance que a todo momento se

¹ CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, contracapa.

Todas as citações dessa obra de Calvino, em Português, referem-se à edição da Nova Fronteira, 1982, e virão com o(s) número(s) da(s) página(s) entre parênteses.

cancela, se interrompe, se pulveriza: indicação das múltiplas direções da narrativa contemporânea.¹

Ao longo desse romance, como veremos, algum personagem ou narrador está sempre a explicitar um certo “projeto” do livro, tecendo, então, no labirinto-rede que tal romance é, pontos de reflexão sobre si mesmo (o “si mesmo” do livro), dentro de si mesmo:

Queria escrever um livro que não fosse mais que um incipit, que guardasse em toda a sua duração as potencialidades do início, uma expectativa ainda sem objeto. Mas como semelhante livro poderia ser construído? Deveria interromper-se após o primeiro deslanchar-se? Ou prolongar indefinidamente os preliminares? Ou ainda encaixar um princípio de narração em outro, tal como nas *Mil e uma Noites*? (p.214)

Dá-se, por assim dizer, um movimento embrionário, simbiótico que, no entanto, parece gerar a força mesma que vai retirar o livro, a literatura do “si mesmo” a lançá-lo para além, espiralá-lo do plano à dimensão, como se um apelo da própria linguagem chamasse para fora do labirinto a literatura, resultando num movimento amplo, topológico,² que se pretende pincelar no decorrer *deste* texto que se escreve e *desse* sobre o qual se escreve.

O romance começa anunciando um romance que começa.

Pára.

(Onde procurar um começo, se tudo se faz possível de ser o um que não há?)

São doze os entrecapítulos e dez as suspensas estórias.

² Topologia: [de *top(o)*- + *-log(o)*- + *-ia*.] 1. Topografia. 2. *Gram.* Tratado da colocação ou disposição de certas espécies de palavras. 3. Parte da matemática na qual se investigam as propriedades das configurações que permanecem invariantes nas transformações biunívocas e bicontínuas. Grupo topológico: grupo que é também um espaço topológico, e cuja operação é contínua. Propriedades topológicas. *Mat.* As que podem ser expressas pela noção de continuidade. (Dicionário Aurélio)

Os entrecapítulos são fictícios contratempos do pseudo fio narrativo do romance que encadeia as dez histórias e se cumpre justo por se quebrar.

O fio narrativo se quebra ou se cumpre pelas dez histórias, permeadas pelos doze entrecapítulos, sempre interrompidas por uma questão diferente, sempre explicitada pelos entremeios: a primeira por vir em cadernos repetidos, só se tendo acesso às mesmas páginas, mesmas páginas que não cessam de se escrever; a segunda por gaguejar entre páginas brancas como aquilo que não cessa de não se escrever; a terceira teria ficado inacabada pelo suicídio do autor; a quarta não era um livro, mas um caderno rasgado; a quinta...

Se alguma história aguarda, e em que topos, seu fim, desse fim e desse topos não se sabe. Sabe-se apenas não saber-se.

No decorrer deste trabalho perguntei-me, muitas vezes, por que propor um texto sobre um texto que já parece consciente do que, teoricamente, traz em si, e consciente de querer trazer em si todos os textos. Revelou-se, aí, então, uma redundância a ser trazida ao grau zero da leitura. Suspeito ser justo esse o cerne do signo de nosso tempo (esse pós-tempo), ruína já, e ainda fumegante, do caráter de reflexividade que acabou por definir o moderno. Simulacro de simulação, representação de representação, significante a significante, mímese... Explicitar, a partir disso, essa mais que recôndita e explicitada estética constituída de fragmentos de fragmentos, memória de esquecimentos, balbúcio de linguagem que se impõe pela impotência-onipotência, tempo que se tem revelado na história como pós do próprio que é, religado fractalmente pelo que lhe antecede. Presente perdido enquanto significado.

O grau zero da leitura, ou um grau um tanto próximo ao zero, procurou-se atingir parafraseando-se o texto-objeto deste texto. O que temos é, então, um texto que racconta o texto na medida em que o lê; ou que o lê na medida em que o racconta. Esse procedimento justifica-se pelo intento de dar lugar à narratividade, pretendendo-se ilustrar o que seria um retorno estético à narrativa, ressaltando *la voglia di raccontare* característica de um Calvino contador de fábulas, pai, entre pais, filho de pais, de histórias.

O fato desse livro trazer seus pontos teóricos ou temas embutidos na ficção e serem estes em tão grande número, além de recorrentes e entrelaçados em rede, gerou a concepção deste texto, um texto em margens e imagens. Trará à esquerda um raconto, mimetizando e percorrendo o livro como um mapa ao território; um raconto comentado e portanto suplementar, com certa dicção literária, em que só o próprio livro-objeto é citado. As referências paginográficas das citações retiradas do livro-objeto virão entre parênteses, dentro do próprio texto. Em sua margem direita, a fundamentação teórica. A margem esquerda cala-se para deixarem-se ouvir as tantas vozes da direita, que também cederá lugar à esquerda e assim por diante, na impossibilidade de escapar à sucessividade da linguagem, coisa só alcançada, numa terceira margem, esta da articulação *entre* as outras duas, esta que se faz no espaço invisível do texto e além-texto, abrangendo o espaço do leitor, alcançada, espera-se, com o resultado da relação margens/imagens na tela imaginária do texto e na tela da imaginação do leitor.

Desejou-se deixar que permanecesse presente neste texto algum eco da língua original em que o livro-objeto fora escrito. Trazem-se, então, pequenos pedaços do italiano, cacos, restos, remanescências, em ondas, rumorejando o italiano, rumorejando o português. Isso faz lembrar a força com que se faz presente no livro-objeto a relação entre várias línguas: o rumor da língua. A referência paginográfica da edição italiana virá entre parênteses, em itálico, dentro do texto.

Se Una Notte d'Inverno un Viaggiatore, de Italo Calvino, é um livro sobre o livro.

Um meta-romance?

Um livro que pode ser pensado como um texto de teoria literária. É ficcionalização e é pastiche das teorias contemporâneas.

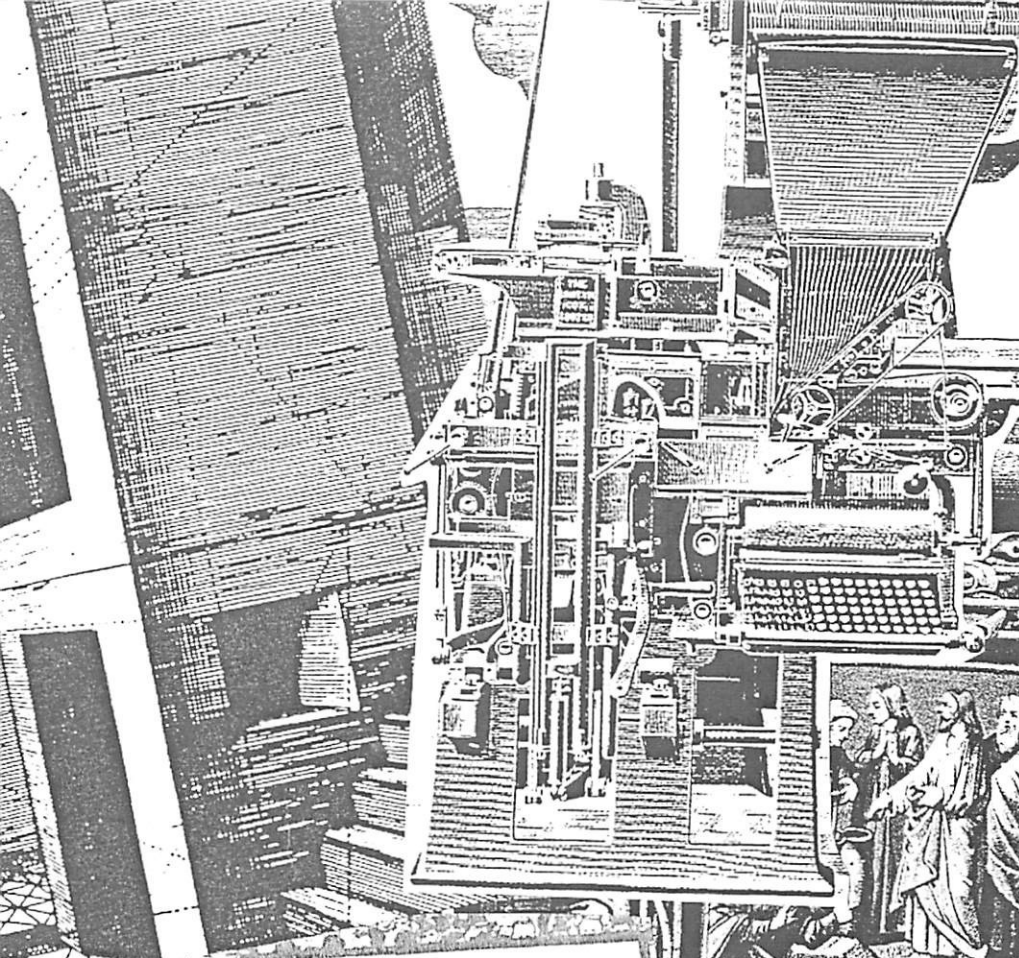
Um livro sobre o ato de ler, o ato de escrever, a escuta, o pensar, a imagem, a escrita, a impessoalidade da escrita, a oralização do texto, a literatura, os territórios e desterritórios da literatura, a página não escrita, o não escrevível, a página em branco, o além do livro, o livro-mundo, o mundo escrito e o mundo não-escrito, as imposições

político-ideológico-institucionais da língua, da literatura, do mercado da literatura... as mistificações do nosso mundo, o vazio, o contemporâneo, o saber de não-saber, a linguagem, os limites da linguagem, a palavra, a letra, a língua sem palavras, o silêncio, a tradução, as línguas mortas e o que há de vivo nelas, o que há de morto nas línguas vivas, relações narrador-personagem-leitor... o leitor como lugar de convergência das tramas do romance, a narratividade, o poder narrativo, as diversas formas de narrativas orientais e ocidentais, limites ciência/magia/ficção; um livro sobre o perdido Pai das histórias, também perdidas.

* * *

Este livro é resultado de minha dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Tendo sido escolhida como o melhor trabalho do Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários dos anos de 1996/1997, recebeu, como prêmio, esta publicação.

Quero ressaltar minha gratidão a Lucia Castello Branco, pela orientação desse trabalho, e a artista plástica Liliza Mendes, pela permissão para o uso de imagens de sua dissertação de Mestrado, pela Escola de Belas Artes da UFMG, *Rastro: da textura da obra à obra como textura*.



John 11. 1 - 11.
**Water turned
intu Wine.**

Water ord
day there was a
marriage in Ca
na of Gallilee;
and the mother
of Iesus was there. And both
Iesus was called, and his dis
ciples to the marriage. And

COLOURS PAINTS
CORDELOVA
LONDONDERRY
AND

CAPÍTULO I

CAPÍTULO PRIMO

O livro-mundo
O leitor
O narrador
A impessoalidade da escrita

O narrador anuncia o começo de seu romance e leva o leitor a se concentrar na leitura dos doze entrecapítulos não-histórias de conversações com um suposto receptor que o então leitor acaba por incorporar, enquanto personagem que se reveste do tecido mesmo, texto, que cria, tanto quanto vê criado. Então: narrador, recorrendo ao cotidiano de um imaginário leitor, o induz a se separar do mundo que, provavelmente, o cerca, para se deixar cercado pelo, literalmente, mundo-universo do livro. Mundo-livro, livro mundo, inversos mesmos, impressos em, sobre e sub páginas da mesma página de outros e mesmos livros.

Roland Barthes, em "A Morte do Autor", pergunta "quem fala" em um texto (o personagem? o autor? o narrador? a pessoa do autor? as idéias trazidas pelo texto?); e responde: "Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve." Para Barthes, assim como para Mallarmé, "é a linguagem que fala, não o autor". Barthes conclui: "O leitor, jamais a crítica clássica cuidou dele; estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor." (BARTHES. *O rumor da língua*, p.70.)

MALLARMÉ, "Le Livre".

"Sempre me fascinou o fato de que Mallarmé, que em seus versos tinha conseguido dar uma incomparável forma cristalina ao nada, tenha dedicado seus últimos anos de vida a conceber um livro absoluto que seria o fim último do universo, misterioso trabalho de que o autor destruiu todos os traços." (CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.128.)

"O livro: que significava para Mallarmé esta palavra? A partir de 1866, pensou e disse sempre a mesma coisa. Entretanto,

o mesmo não é igual ao mesmo. Uma das tarefas consistiria em mostrar por que e como essa repetição constitui o movimento que lhe abre lentamente um caminho. Tudo o que Mallarmé tem a dizer parece ter sido fixado desde o começo, e ao mesmo tempo os traços comuns só grosseiramente o são.” (BLANCHOT. *O livro por vir*, p.236.)

“Mallarmé fala do livro como se este já existisse, inato em nós e escrito na natureza. *‘Julgo tudo isto escrito na natureza de maneira a só deixar fechar os olhos aos interessados em não ver nada. Esta obra existe, toda a gente a tentou sem saber: não há génio ou farsante que não tenha encontrado um traço dela sem saber.’*” (Ibidem. p.238)

“Cada texto de Jorge Luis Borges contém um modelo do universo ou de um atributo do universo [...]” (CALVINO. *Seis propostas para o próximo milénio*, p.133.)

“No século XVII, o aprendizado da escrita em toda a Europa é o de um repertório completo de gestos e posturas. Escrever bem é saber manter o corpo a boa distância da folha, posicionar os braços corretamente sobre a mesa, segurar de maneira adequada a pena talhada de antemão.” (CHARTIER. *As práticas da escrita*, p.116.)

“Freud [...] recorre a modelos metafóricos que não são tirados da língua falada, das formas verbais, nem mesmo da escrita fonética, mas de uma grafia que nunca está sujeita, exterior ou posterior à palavra. Freud recorre a sinais que não vêm transcrever uma palavra viva e plena, presente e senhora de si.”

O narrador discorre sobre a melhor posição para a leitura, atentando para a procura de uma sempre outra melhor posição, sugerindo: “Providencia para que a página não fique na sombra.”

Realça o livro, a página, o papel, as letras... Remete-se, e faz com que o leitor se remeta, à escrita, ao “aglomerado de letras negras sobre fundo cinza”, realçando o carácter gráfico da escrita, quase como se pudéssemos separar o aspecto

fonético do aspecto não fonético da palavra: “... cuida bem que não venha de cima uma luz *troppo forte* que, refletindo-se na brancura do papel, aí corroa a negrura dos caracteres,... *Fa in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio,*”... (p.9-10)(p.4)

O narrador literalmente suga o leitor, intencionalmente engata-o, puxa-o para o espaço do livro, trazendo, inclusive, o mundo que o cerca arrastado com ele. Não sabendo quem ele é, ou onde está, passa a caracterizá-lo já fazendo dele personagem por desejar, enquanto portador da voz da escrita, seu desejo de leitor: “És uma pessoa que, por princípio, não espera nada de nada... Tu sabes que o melhor a esperar é evitar o pior. Esta a conclusão a que chegaste tanto em tua vida privada, como com respeito a problemas mais gerais, mesmo problemas mundiais. E quanto aos livros? Justamente: como já renunciaste a todos os outros domínios, crês poder te permitires o prazer juvenil da expectativa ao

[...] “Desde Platão e Aristóteles não se tem deixado de *ilustrar* por meio de imagens gráficas as relações da razão e da experiência, da percepção e da memória. Mas jamais se deixou de aí tranquilizar uma confiança no sentido do termo conhecido e familiar, a saber da escritura. O gesto esboçado por Freud destrói essa segurança e abre um novo tipo de questão sobre a metafóricidade, a escritura e o espaçamento em geral. Deixemo-nos guiar na nossa leitura por este investimento metafórico. Acabará por invadir a totalidade do psíquico. O *conteúdo* do psíquico será representado por um texto de essência irredutivelmente gráfica. A *estrutura* do aparelho psíquico será *representada* por uma máquina de escrita.” (DERRIDA. Freud e a cena da escritura, p.182-183.)

“Escrever no prazer me assegura — a mim, escritor — o prazer do meu leitor? De modo nenhum. Esse leitor, é mister que eu o procure, (que eu o ‘*drague*’), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. [...] O texto que o senhor escreve tem que me dar prova *de que ele me deseja* Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura).” (BARTHES. *O prazer do texto*, p.37-38.)

menos em um setor bem circunscrito, como este dos livros. A ti, os riscos e os perigos: a desventura não há de ser grave.” (p.10-11)

Empenha-se, então, a descrever a aventura do leitor na livraria, por ocasião da compra de *Se um Viajante numa Noite de Inverno*.

São fogos de barragem, mesas, prateleiras, hectares e hectares, fileiras de muralhas, falanges, infantarias, torres de fortim, emboscadas, cidadela de livros-que-leste-e-que-não-leste, sedutores e ameaçadores.

São livros-que-podes-passar-sem-ler; livros-feitos-para-outros-usos-que-não-a-leitura; livros-já-lidos-sem-que-haja-necessidade-de-abri-los-porque-já-pertencem-à-categoria-do-já-lido-mesmo-antes-de-serem-es-critos; livros-que-lerias-voluntariamente-se-ti-vestes-várias-vidas-para-viver-mas-infelizmente-são-só-estes-os-dias-que-te-restam; livros-que-tens-a-intenção-de-ler-mas-seria-necessário-primeiro-ler-outros; livros-caros-demais-que-pretendes-comprar-quando-bai-xarem-à-metade-do-preço; livros-idem-aci-ma-Quando-sairem-em-edição-de-bolso; li-vros-que-poderias-pedir-a-alguém-que-te-emprestasse;

“Como afirmação estética produtiva fundamental, a *poiesis* corresponde à caracterização de Hegel sobre a arte, segundo a qual o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de ‘sentir-se em casa, no mundo’, ‘ao retirar do mundo exterior a sua dura estranheza’ e convertê-la em sua própria obra.” (JAUSS. A estética da recepção: colocações gerais, p.80.)

“Todos os livros, por mais diversos que sejam, comportam iguais elementos: o espaço, o ponto, a vírgula, as 22 letras do alfabeto [...] não há, na vasta biblioteca, dois livros idênticos [...] a biblioteca é total e [...] as suas prateleiras consignam todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos. [...] Tudo, a história minuciosa do porvir, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a tradução de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros.

Quando se proclamou que a biblioteca compreendia todos os livros, a primeira reação foi de uma felicidade extravagante.” (BORGES. A biblioteca de Babel, p.65.)

“Até cerca de 1200, uma dezena de volumes bastava a um erudito para fazer carreira útil; coleção facilmente transportável, modifi-cada ou acrescida ao longo dos anos por intercâmbio, cópia, raramente compra. [...] Por volta de

livros-que-todo-o-mundo-já-leu-e-é-então-como-se-tu-também-os-tives-ses-lido;

Livros-que-há-muito-tempo-tens-intenção-de-ler; livros-que-procuraste-anos-sem-en-contrá-los; livros-que-tratam exatamente-do-assunto-que-te-interessa-neste-momento; livros-que-queres-ter-a-teu-lado-em-qual-quer-circunstância; livros-que-poderias-separar-para-ler-talvez-no-próximo-verão; livros-que-tens-necessidade-de-alinhar-com-outros-na-mesma-estante; livros-que-te-inspiram-de-repente-uma-curiosidade-frenética-e-pouco-justificável;

Livros-que-já-leste-há-tanto-tempo-que-seria-tempo-agora-de-relê-los; livros-que-sempre-simulaste-ter-lido-e-que-seria-ne-cessário-finalmente-te-decidires-agora-a-lê-los-de-verdade.

1080, a [biblioteca] de Toul, renomada, contava com 270 volumes; a de Michelsberg, em 1120, possuía 242, com um livro árabe e dois livros gregos de matemática; a de Corbier, por volta de 1200, tinha 342; a de Durham, uma das maiores da Europa, à mesma época, 546; a da Sorbonne, por volta de 1250, mil. [...] Por volta de 1300, em Canterbury, a de Christ Church possuía trezentos volumes. Em sua bela biblioteca, o rei Charles V chegou a reunir mil; os duques da Borgonha, novecentos. No momento em que começa a difusão da imprensa, nem o número de livros disponíveis nem a atividade escritural corrente asseguravam ainda, nas sociedades européias, o primado da escritura. Só no decorrer do século XIII é que se mostram, em Paris e Bolonha, os primeiros sinais de um comércio de livros.” (ZUMTHOR. *A letra e a voz: a literatura medieval*, p.98-99.)

“O catálogo que contém todos os catálogos contém a si mesmo?” (RUSSELL)

“Estimarei sempre que é muito a propósito recolher [...] toda a sorte de livros [...], pois que uma biblioteca erguida para o uso do público deve ser universal [...].” (NAUDÉ. Citado por CHARTIER. *A ordem dos livros*, p.73.)

DICTIONNAIRE de Furetière: “Chamamos também biblioteca aos livros que contém os catálogos dos livros das *bibliotecas*. Gesner, Possevin, Pothius fizeram *bibliotecas*. [...] O padre Labbé, jesuíta, fez a *biblioteca das bibliotecas* em um livro in-octavo cujo único conteúdo é o catálogo de nomes daqueles que escreveram *bibliotecas*.” (CHARTIER. *A ordem dos livros*, p.73.)

O autor desse romance, bem conhecedor da teoria literária que ficcionaliza, ao mesmo tempo que escancara os vazios contingentes de todo texto, parece querer ampliá-los até para preenchê-los. Desinventando um tipo de leitor, inventando vários, faz desfalecer a concretude de narrativas possíveis, atentando para possibilidades não realizadas justamente como se pudera realizá-las, buscando sempre o que teria ficado fora: da escrita, da página, do texto.

Essa busca soa como desejo do espaço do outro — um espaço outro, desejo do texto do outro — um texto outro, que o leitor produziria a partir do que pelo escritor fora escrito ou não, ou que pela própria escrita tivesse sido, possível fosse conjugar-se o verbo *escrever* sem sujeito: “Poderei alguma vez

“Os vazios derivam da indeterminação do texto. Devia-se pois designá-los, como Ingarden, pontos de indeterminação. Mas usamos o termo menos para descrever uma lacuna na determinação do objeto intencional ou dos aspectos esquematizados, do que a ocupação, pela projeção do leitor, de um ponto determinado do sistema textual. Em vez de uma necessidade de preenchimento, ele mostra a necessidade de uma combinação.” (ISER. A interação do texto com o leitor, p.106.)

“Had Pyrrhus not fallen by a beldam’s hand in Argos or Julius Caesar not been knifed to death. They are not to be thought away. Time has branded them and fettered they are lodged in the room of the infinite possibilities they have ousted. But can those have been possible seeing that they never were? Or was that only possible which came to pass? Weave, Weaver of the wind.” (JOYCE. *Ulysses*, p.21.)

“Não tivesse Pirro tombado às mãos de uma megera em Argos ou Júlio César sido apunhalado de morte. Não são para não serem pensados. O tempo ferreteou-os e agrilhou-os, eles estão alojados no compartimento das possibilidades infinitas que eles expulsaram. Mas podem estas ter sido possíveis atendendo a que nunca foram? Ou era só possível a que ocorreu? Tece, tecedor do vento.” (JOYCE. *Ulysses*, p.34. Trad. Antonio Houaiss.)

“Por definição, o escritor é aquele que não sabe quem é. Quem escreve? Não respondamos, porém, depressa demais: ninguém. Em francês, podemos dizer: isso neva, *ça neige*. Depois da psicanálise, e com rigor: isso pensa, isso fala,

dizer 'hoje escreveu' como digo 'hoje choveu' ou 'ventou'? *Potro mai dire: 'oggi scrive', cosi comme 'oggi piove', 'oggi fa vento'?"* (p.213) (p.176)

ou isso deseja (*ça pense, ça parle, ça désire*); mas não: isso escreve (*ça écrit*). Nem: isso lê, aliás. Há sempre alguém quando se escreve." (SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.331.)



CAPÍTULO II

AS LUZES DA ESTAÇÃO E AS FRASES QUE LÊS
PARECEM INCUMBIDAS DA TAREFA DE DISSOLVER
AS COISAS, MAIS QUE MOSTRÁ-LAS

A escrita-neblina
O curso do tempo
O silêncio
O livro-mundo
A letra, l'être
O autor/narrador/leitor

“*Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, um silvo de pistão envolve a abertura do capítulo, uma nuvem de fumaça esconde em parte o princípio do primeiro parágrafo. Una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso.*”

A fumaça da locomotiva esconde parte de frases escritas.

Há o silêncio provocado pelos espaços vazios do texto, por frases desmanchadas, por mudas palavras, e é este silêncio, vindo do interior da linguagem, que embaça os vidros das janelas do bar.

“Desde a poesia medieval latina até Mallarmé e o verso simbolista russo, o tema das necessárias limitações da palavra humana é freqüente. Traz em si a crucial alusão àquilo que está fora da língua, àquilo que aguarda o poeta se ele chegar a transgredir as fronteiras do discurso humano. [...] Mas a linguagem tem mesmo suas fronteiras com três outras modalidades de manifestação — a luz, a música e o silêncio...” (STEINER. O poeta e o silêncio, p.58-59.)

“Todo texto é absolutamente, integralmente texto direcionado para seu silêncio.” (GREEN. *O desligamento*, p.30.)

“Do mesmo modo que a linguagem aponta para sua própria transcendência no silêncio, este aponta para sua própria transcendência para um discurso além do silêncio. [...] Mallarmé pensava que era tarefa da poesia, utilizando as palavras, limpar a nossa realidade atravancada de palavras — através da criação de silêncios ao redor das coisas.”

“Cage: ‘Não existe o silêncio. Sempre há alguma coisa acontecendo que provoca um som.’” (SONTAG. *A estética do silêncio*, p.25,30,17.)

John Cage, concerto “4’33”

“O silêncio está ao mesmo tempo no interior da linguagem e em seus lados próximos e distantes.” (LEFEBVRE. Citado por STEINER. *O poeta e o silêncio*, p.73.)

O livro... uma estação.

“Alguém olha através dos vidros embaçados, abre a porta envidraçada do

bar, tudo está brumoso (*tutto è nebbioso*) em seu interior...”

“São as páginas do livro que estão embaçadas, como os vidros das janelas de um velho trem; sobre as frases é que pousa a nuvem de fumaça. *Sono le pagine del libro a essere appannate...*” (p.17) (p.11)

O livro... estação, as páginas... janelas, a sucessão de frases resultando na produção do cenário, não só do romance mas, do mundo, da vida. Essa escrita mimetiza cenas da vida parecendo serem cenas da vida a mimetizar a escrita. A experiência, o sonho, o desejo, o horizonte de vida como sendo a escrita que a vida esculpe no chão, na pedra, nas páginas do corpo das pessoas, no mar, no fogo, no corpo do livro, nas folhas e troncos das árvores de onde sai o papel, em tudo que existe entre céu e terra, no mundo enquanto tela, página, *screen*, *canvas* abertos. O livro, por muito conter, por muito trazer da bagagem de sua história, perde-se de si mesmo e se transborda, atravessando para uma terceira margem onde se desvanecem os limites da distinção entre dentro ou fora, mundo ou livro, verdade, memória, teoria, ciência, magia ou ficção.

Dessa maneira Italo Calvino parece estar libertando a literatura da *antilingua*, da “impostura da língua”, da “alienação” e do “facismo” da língua, para se escorrer, se expandir pelo mundo afora, fora do dentro, dentro do fora, reconstruindo

É possível dizer, pelo ensinamento de Freud, que o sonho, enquanto conteúdo latente, é letra, é cifra; enquanto conteúdo manifesto é escrita. Derrida trabalha, em “Freud e a Cena da Escrita” (p.195-197), a questão do sonho ser construído como uma escrita; e, como na escrita chinesa, seus símbolos têm significações múltiplas. Creio ser também possível afirmar que, para Lacan, embora seja a palavra a via do escrito, é com a letra que o escrito se faz.

“Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos?” (CALVINO. *As cidades invisíveis*, p.35.)

Calvino denomina *antilingua* um certo uso automático da língua, que a torna inexpressiva, inexistente, inútil, assasinada. (CALVINO. *La antilingua*, Il Giorno, 3 fev. 1965.)

o plano da própria língua, que seria então um espaço de consistência, uma topologia, quem sabe até passando por línguas mortas, por línguas por vir ou por uma língua sem palavras, dissipando, assim, seu poder, fazendo história nova, por uma nova estética.

Barthes, em *Aula*, diz que “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *orão* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer.” (BARTHES. *Aula*, p.12.)

A reivindicação de uma língua sem impostura é recorrente nos textos de Maria Gabriela Llansol: “Veja bem, a língua é uma impostura. Tudo aquilo que estamos aqui a falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, a língua sem impostura. É isso que meu texto quer.” Castello Branco, em “Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura” resalta pontos de rede do texto de Llansol como: “a impostura da língua”, “a inexistência de metáforas”, “a primazia da voz na escrita”. Estamos aqui querendo dizer de uma aproximação entre a impostura da língua, o fascismo, a alienação da língua, a *antilengua*.

“A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo.” (BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p.226.)

Na noite chuvosa, no bule de café, nos odores de bar, na mesa de jogadores que se debruçam sobre a sucessão de frases, desenha-se uma dessas pequenas estações de província, “onde aquele que chega é imediatamente notado” e aquele que chega, essa noite, é o *eu*, o narrador dessa história, que acaba de desembarcar. O viajante está atrasado. Não mais está presente alguém que deveria esperá-lo. O número de telefone ao qual tenta recorrer “não dá sinal de existência”.

“O homem que vai e vem entre o bar e a cabine telefônica sou eu. [*Io sono l'uomo che va e viene tra il bar e la cabina telefonica*]. Ou antes [*ossia*]: o homem se chama *eu*, e tu não sabes qualquer outra coisa a respeito dele...”, diz o narrador a ti, leitor. “Já há algumas páginas que avanças em tua leitura, seria tempo de te dizer claramente se esta estação onde eu desci de um trem atrasado é uma estação de hoje ou uma estação de outrora; mas não, [*no*], as frases continuam a se mover... no cinzento, *nel grigio, in una specie di terra di nessuno...*”

Em “Cibernetica y Fantasmas”, Calvino propõe “reconstruir o plano [um plano opressor] e dissipar seu poder”. (CALVINO. *Punto y aparte*, p.232.)

Leyla Perrone-Moisés, em *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro*, cita Benveniste para dizer que o pronome *eu* [como o pronome *tu*, acrescenta ela] não remete nem a um conceito, nem a um indivíduo: “Não há um conceito ‘eu’ englobando todos os *eu* que se enunciam a cada instante na boca de todos os locutores, no sentido em que há um conceito ‘árvore’, ao qual remetem todos os empregos individuais de *árvore*. O ‘eu’ não denomina, pois, nenhuma entidade lexical. Pode-se dizer, então, que *eu* se refere a um indivíduo particular? Se assim fosse, seria uma contradição permanente admitida na linguagem, e uma anarquia na prática: como o mesmo termo poderia referir-se indiferentemente a qualquer indivíduo e, ao mesmo tempo, identificá-lo em sua particularidade? Estamos em presença de uma classe de palavras, os ‘pronomes pessoais’, que escapam à condição de todos os outros signos da linguagem. A quê, então, *eu* se refere? A algo muito singular, que é exclusivamente lingüístico: *eu* se refere ao ato de discurso individual onde ele se pronuncia, e cujo locutor ele designa. [...] A realidade à qual ele se remete é a realidade do discurso. É na instância do discurso, onde *eu* designa o locutor, que este se enuncia como sujeito.” (PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p.80.)

O movimento dessa narrativa de Calvino insiste em querer estar omitindo-se de estar descrevendo um fato, um lugar, um personagem, ou mesmo uma emoção, com a nitidez que faria daquela descrição *uma* descrição *determinada*, fixa, parada, como em uma fotografia. O que parece interessar-lhe é deixar contornos, localizações tempo-espço, temperamentos, particularidades, esvanecidos de maneira a deixar caber, quanto possível (na imagem que cria ao de(se)escrever) vários lugares, vários contornos, temperamentos, particularidades.

Essa multiplicidade criada não cessa de abrir, mais e mais o texto ao leitor, e abrir, inclusive, o texto a outros textos. Com a dinâmica desse movimento, a narrativa revela que o que por necessário está sendo dito o está, justo pelas cinzas das possibilidades não realizadas.

O feito é de ruínas feito.

O que estaria sendo dito se algo não o estivesse sendo?

E o que não, se algo sim?

A narrativa parece nos calar por nos fazer sentir como se fôssemos nós, leitores, a ter escrito e a escrever, como se já tivéssemos escrito o que se está vivendo e como se vivêssemos o que é narrado.

“... cada um de nós conhece momentos em que nos sentimos despossuídos pelas palavras dos outros: podemos ler um livro sem nos sentirmos um pouco seu autor? No dia-a-dia, nos encontramos e, sem nos conhecermos, temos os mesmos pensamentos sem que nos *passássemos a palavra*. É como se o outro tivesse pegado toda a língua e

não sobrasse nada. [...] Quando Bouvard e Pécuchet fazem planos de 'copiar como outrora', talvez a nostalgia a que aludem seja por aquele estado originário de uma língua una, indivisível." (SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.364.)

Ter vivido, ter escrito, ter narrado: a palavra narrador, etimologicamente, quer dizer "aquele que sabe". Articulando textos de Arigucci, Gustavo Meja e Silviano Santiago acerca do lugar do narrador, podemos dizer que o narrador, hoje, perde o seu saber de narrador e ganha um saber de não-saber que se refere à história em seu ponto de fusão ficcional, ponto ambíguo em que a fantasia se desvela pelas brechas dos fatos. Saber, não-saber, História, ficção estão ligados a um tempo. O tempo do narrador se relaciona, pela melancolia, com o final dos acontecimentos, ou seja, com um futuro; e, pela nostalgia, com um passado perdido. Lugar, então, que é um entrelugar diante das narrativas que são, hoje, por definição, quebradas, sempre a recomençar. O narrador se situa em uma perspectiva temporal que lhe permite converter-se em um ponto de convergência das questões da narrativa. Calvino, num sempre retornar a um "zero" do presente, inverte os "níveis de realidade em literatura", dando ao leitor, em certos momentos, a sensação de estar, ele-leitor, narrando o texto que escuta ou lê. Nesse caso, é como uma inversão também do "sentir-se despossuído" de que fala Schneider na citação acima. É o narrador que passa, então, a palavra ao leitor. (ARIGUCCI. *Enigma e comentário*; MEJA. Introdução. In: ISAACS. *Maria*; SANTIAGO. *Nas malhas da letra*.)

“Dar palavra ao olhar lançado ao outro para que se possa narrar o que a palavra não diz.” (SANTIAGO. *Nas malhas da terra*, p.48.)

Já em “A Morte do Autor”, Barthes concebe o leitor como esse ponto de convergência de toda a multiplicidade do texto: “[...] há alguém que ouve cada palavra [...], e ouve mais, pode-se dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele; esse alguém é precisamente o leitor [...]. O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita a escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...]”

“... a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.” (BARTHES. *O rumor da língua*, p.69.)

É nossa a voz do livro e é a voz do livro que anima o mundo. O mundo conta o livro em meio a essa massa cinzenta onde se movem as frases. Frases são fumaça ou sombras.

Livro-mundo, de onde vem a fumaça?

Não é a fumaça a voz, linguagem que descobre-esconde?

Noite chuvosa, rumor, linguagem-bruma. O leitor está imerso no mundo-livro-inverso-universo. O mundo conta o livro perpetuando a obra.

Cala-nos também a narrativa por trazer num mesmo movimento a ficção e a análise teórica da ficção. Na estação-livro de páginas-janelas de parágrafos-locomotivas de períodos-cena de frases-nuvens-vapor, são as mesas letras. Como o são as cartas do jogo, o gato, o apito

“Scribere exige um esforço muscular considerável: dos dedos, do punho, da vista, das costas; o corpo inteiro participa, até a língua, pois tudo parece pronunciar-se.” (ZUMTHOR. *A letra e a voz: a literatura medieval*, p.100.)

Jacques Lacan, principalmente em seu seminário “D’un Discours qui ne Serait pas du Semblant”, trabalha a palavra

do trem... é o homem letra. O homem é letra que às vezes se chama “eu”, às vezes “tu”, às vezes “ele”. Somos letras, nós.

Devido à simultaneidade no narrar possibilidades diversas (a escrita querendo alcançar o que fica fora da página) não se tem pintada uma estação antiga, deixando-se de lado uma moderna ou vice-versa. O que se tem são ambas e ainda outras ou quaisquer, como se fora uma cena de filme montada pela superposição de várias em palimpsesto, inaugurando uma estética próxima à estética de obras contemporâneas onde se pode denotar a coexistência de anteriores, precedentes e sucessoras, como se fora um produto de memória histórica, de futuro e de passado, de uma estética composta justamente pelo esquecimento e lembrança, pelo que se apaga

lettre enquanto “etra”, “carta”, o ser, (*l'être*), escritura (*écriture*). O ser enquanto sujeito é a própria letra.

Em seu livro *La Cognizione del Dolore*, Gadda “explode numa invectiva furiosa contra o pronome eu, e até mesmo contra todos os pronomes, parasitas do pensamento: ... o eu, eu!... o mais sórdido dos pronomes!... Os pronomes! São os piolhos do pensamento. Quando o pensamento tem piolhos, ele se coça como todos os que têm piolhos... e nas unhas, então... vai encontrar de novo os pronomes: os pronomes pessoais”. (CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.123-124.)

Lembrando Joyce, citado no capítulo anterior deste texto, é interessante pensar como e em que dimensão articular Joyce e o Borges de “O Jardim de Caminhos que se Bifurcam”, nas citações que se seguem: “Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts’ui Pen, opta — simultaneamente — por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam.” “[Ts’ui Pen] Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilidades.” (BORGES. *Ficções*, p.79,82.)

Naquela citação de Joyce, o tempo agrihoa e encerra o homem no “compartimento das possibilidades infinitas” que não se realizaram. Uma possibilidade realizada priva o homem de todas as outras que não se realizaram. Já nessas

e pelo que faz traço, abarcado pelo que escapa, perdido pelo que se retém.

Memória feita de esquecimento estético.

Nesse sentido, esse livro de Italo Calvino lembra uma instalação plástica, uma *assemblage* ou uma pintura que traz em si os gestos de diferentes estéticas de diferentes épocas ou décadas — ora impressionista, ora figurativa, ora expressionista, abstrata, ora cubista, concretista, op, pop, hiper realista... transvanguarda...

Ora um, ora outro, presentes no entanto no mesmo quadro-livro-objeto que, por um deslize de nossos ouvidos-olhos, não podemos abarcar de uma só vez a não ser quando chegamos ao final da frase.

E o autor encenado no texto adverte: “Presta atenção: esta é certamente uma técnica para te implicar pouco a pouco na história e te seduzir sem que te dê conta. Uma armadilha. Ou talvez o autor ainda esteja indeciso, como de resto tu mesmo, leitor, não estás certo do que mais te agradaria ler...”

No contar aparentemente dessprezioso de uma mera história, esse autor vai deixando entreler posicionamentos crítico-ideológicos em relação à modernidade. Por exemplo, quando sugere a possibilidade de essa ser uma estação, “não esmaecida pelos anos”,

citações de Borges, o tempo se abre para a realização de todas as infinitas possibilidades, “numa rede vertiginosa” de tempos que convivem simultaneamente.

Quando Calvino diz dos néons, daquilo “que te causa o sentimento de que estás vivo hoje, à maneira do que hoje *se cre* que faz o prazer de estar vivo”, está claramente ironizando os costumes da sociedade moderna. Em *Simulacro e Simulação*, Jean Baudrillard discorre acerca das várias máquinas de dissuasão encenadas para “regenerar no plano

mas cheia de cores e sons, “que te causa o sentimento de que estás vivo hoje, à maneira do que hoje se crê que faz o prazer de estar vivo”. (p.19)

Prosseguindo na simples descrição de uma inconformação cotidiana e rotineira quanto a atrasos, a submissões a horas marcadas por relógios, o autor faz descortinar uma reflexão sobre o tempo, remetendo nossa leitura à ampla leitura do que se tem guardado na bagagem da memória acerca do tempo.

Tentar “em vão” fazer os ponteiros voltarem para trás, “percorrer o cemitério das horas passadas”, traz, agora, à cena, pela primeira vez, uma certa mala. Como nos romances policiais, o signo-chave aparece como por acaso e vem desenredando a trama.

Il disfarmi della valigia... Desfazer-se da mala será então como querer recuperar o curso do tempo, cancelar a consequência de certos acontecimentos e restaurar uma condição inicial. “Mas apagar os acontecimentos anteriores provoca um fluxo de eventos novos que torna a situação ainda mais complicada do que antes, acontecimentos que por sua vez deverei tentar fazer desaparecer.” (p.25)

A mala.

Mala que marca e denuncia a existência do tempo.

Mala que traz o viajante atrasado e que deveria ser trocada por outra idêntica, porém vazia.

oposto a ficção do real”. (CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p.21.)

Em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, Antoine Compagnon vem dizer que a modernidade tornou-se uma tradição, já existindo uma história desta tradição moderna (paradoxal, contraditória e negativa), pois a modernidade já se compõe de uma sucessão de transmissões. Cita Baudelaire: “Há um erro ainda muito em voga e do qual eu fujo como do inferno. Refiro-me à idéia de progresso. Esse fanal obscuro, invenção do filosofismo atual, atestado sem garantia da natureza ou da Divindade, essa lanterna moderna, lança suas trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se desfaz, o castigo desaparece. Quem quiser ver a história com clareza deve apagar esse pérfido fanal.” Compagnon ressalta o “fanal obscuro” de Baudelaire, assim como “a chama tão negra”, na qual Fedra se incendia, para ilustrar a paradoxalidade do termo ‘tradição moderna’, pela justaposição de palavras contraditórias. (COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p.9-13.)

Mala — metonímia do texto. Também o texto é trocado por outro, o outro vazio.

Mala, “bagagem inoportuna”, “fardo esmagador”, não se tratando “de uma dessas bagagens que se possa deixar guardada em um bagageiro ou que se possa fingir ter esquecido em uma sala de espera”.

O narrador, que é o personagem e — não se esqueça — és tu, leitor, configurado pela “obscuridade da cidade mergulhada na neblina”, é assaltado por uma idéia que surge como solução para a situação inquietante: “... sair. Para ir aonde? A cidade lá embaixo, *la città là fuori* ainda não tem um nome; não sabemos se ela ficará fora do romance ou se o conterà por inteiro na negrura de sua tinta, *tutto nel suo nero d'inchiostro.*” (p.21)(p.14)

Em vista disso, entras tu leitor, em conversação com uma mulher, no tal bar da estação. Esta — por acaso — é a dona da loja de malas do lugar que — por acaso — tinha vendido, naquele mesmo dia, uma mala “igual a esta aí”.

“— A quem?

— A um forasteiro *uno di fuori*. Como você.”(p.30)

É no fio da conversação que tu escapoles. Escapole o personagem narrador do fio da narrativa deslocando o enredo do iniciado romance policial ou de espionagem para um suspense de história de amor: o comissário de polícia fala a senha (“Zenão de Eléia”), dá-lhe um

46 - QUE HISTÓRIA AGUARDA, LÁ EMBAIXO, SEU FIM?...

toque esclarecedor sobre o desvio da
mala e homem e mulher marcam um
talvez encontro em reticências.

CAPÍTULO III

TEXTO: MOTIVOS QUE
RETORNAM

A repetição
O tempo

“Já leste umas trinta páginas [*hai già letto una trentina di pagine*] e a história já começa a te apaixonar. De repente, te dizes: mas esta frase, *non mi suona nuova*, eu a conheço. Tenho a impressão de já ter lido todo este trecho. É isso mesmo: há motivos que retornam, o texto é tecido dessas idas e vindas destinadas a traduzir as incertezas do tempo.” [...] “Justamente no momento em que começavas a te interessar, o autor se crê obrigado a recorrer a um desses exercícios de virtuosismos que marcam o escritor moderno: retomar um parágrafo tal e qual.”(p.33)(p.25)

Calvino não só revela os recursos de estilo e estratégias da produção da escrita que utiliza como também ironiza-os, definindo-se, ainda e mais, no perfil do “escritor moderno”. Mais que de ironia, esse livro sobre o livro e comentário de si mesmo faz-se de meta-ironia. “*E andando avanti, cosa succede?* Como, um parágrafo? Antes uma página inteira...”

Mas é todo um caderno que se repete. Trata-se de um erro de impressão. O mesmo caderno retorna em série, nunca deixando a história alcançar o que seria a página 33. Retorna o mesmo caderno: não cessa de se escrever.

Nesse momento o teu impulso, leitor, é de jogar o livro, atirá-lo, lançá-lo para fora da casa, do quarteirão... do estado, da região, ..., da cultura ocidental, da

“O número de todos os átomos que compõem o mundo é, embora desconmunal, finito, e só capaz, como tal, de um número finito (embora desconmunal) de permutações. Num tempo infinito, o número das permutações possíveis é alcançado, e o universo tem de se repetir.” Borges citando Nietzsche, para, não exatamente refutá-lo, a meu ver, mas para articulá-lo a teorias próprias. (BORGES. *A história da eternidade*, p.59.)

DELEUZE. *Diferença e repetição*.
DERRIDA. *A escritura e a diferença*.

atmosfera, da bio e estratosfera... e enviá-lo ainda mais longe, “além do ponto limite da expansão das galáxias, lá onde não há mais espaço-tempo, lá onde ele encontraria o não-ser [*il non-essere*] e mesmo o não-ter-sido, sem antes nem depois”. (p.35)

Lançar o livro para fora dele mesmo, em movimento oposto e suplementar, tal o que parece se mostrar enquanto movimento de um pensamento tido como pós-moderno: noção de verdade não passível de ser toda dita, quebra do conceito de história enquanto linear e da História enquanto absoluta, visão de criação a partir do vazio, constituição do ser como não-ser.

As idéias lançadas por Italo Calvino nesse romance errante estão sempre a nos remeter às idéias lançadas pelos teóricos de uma estética e pensamento contemporâneos, de tal forma que seria possível ir identificando-as ao longo de todo o texto, se essa correlação já nele não estivesse, por mais que embutida, claramente revelada.

Lançar o livro para fora dele mesmo querendo alcançar o que fica fora da escrita, na margem, para além da margem, fora da página. Mas, o que se dá é um movimento do livro e da vida tocando seu próprio início, forçando seu próprio limite: “Passas uma noite agitada; teu sono é um fluxo intermitente que se obstrui como a leitura do romance,

Lacan... Walter Benjamin... Sérgio Paulo Rouanet... Jorge Luis Borges... Paul Virilio... Jean François Lyotard... Jacques Derrida... Gilles Deleuze... Flora Sussekind... Susan Sontag... Jean Luc Godard... Win Wenders... Italo Calvino...

O retorno que não é o eterno retorno, mas a repetição que institui a diferença,

sonhas sonhos que te parecem todos repetição de um sonho anterior, sempre o mesmo.” [...] “Querias ver abrirem-se um tempo e espaço abstratos, absolutos, onde te moverias segundo uma trajetória direta e resolvida; mas quando crês aí ter chegado, percebes que estás preso, bloqueado, constringido a retornar tudo desde o início.” (p.35)

Todos os livros um só livro, contidos uns dentro dos outros, descontendo-se a si mesmos.

Retorno, não-eterno, eterno retorno do que não se sabe, posto que fim não há; a origem é perdida; a história não se encadeia a não ser remetendo-se a outra história; continuidade do descontínuo.

assim nos mostra Borges, articulando Nietzsche e Cantor: “Se o universo consta de um número infinito de termos, é rigorosamente capaz de um número infinito de combinações — e a necessidade de um Regresso fica vencida. Resta sua mera possibilidade, computável em zero.” (BORGES. A doutrina dos ciclos, p.61.)

CALVINO/BORGES

“Na escritura, há então um palimpsesto em três níveis: o texto interior, os textos lidos, o texto escrito. O escritor não hesita em fundi-los.” (SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.355.)

Benjamin, “Sobre o Conceito da História”: “Fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.” (p.231) “A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica dessa marcha. [...] A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’, que ele fez explodir do *continuum* da história.” (p.229) “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário... o dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados,

No dia seguinte, na livraria, descobres que, na expedição dos últimos lançamentos do catálogo, uma parte da tiragem de *Se um Viajante numa Noite de Inverno*, de Italo Calvino, além do erro na encadernação, tem suas folhas misturadas às de outro volume: *Distanciando-se de Malbork*, do autor polonês Tadzio Bazakbal. O livro que lias tão interessadamente pensando ser o Calvino era então o Bazakbal e é este, portanto, que te interessa agora. Fazes a troca.

O mesmo havia também ocorrido a uma outra leitora. Tu a conheces na livraria e sente-se inesperadamente muito atraído por ela, tanto quanto pelo livro. “Ao romance a ser lido se superpõe um romance a ser vivido, *ed ecco che al romanzo da leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere....*” (p.32) (p.41)

Trocam-se os telefones (em caso de qualquer outra reclamação podem ser úteis um ao outro) e “tua leitura não é mais solitária: pensas na leitora que neste mesmo momento, abre o livro...”

Abres o livro... as folhas do volume não estão cortadas. Uma boa espátula... abres caminho. “É aí que, na primeira página, percebes que o romance que seguras em tuas mãos não tem nada a ver com aquele que lias ontem.” (p.42)

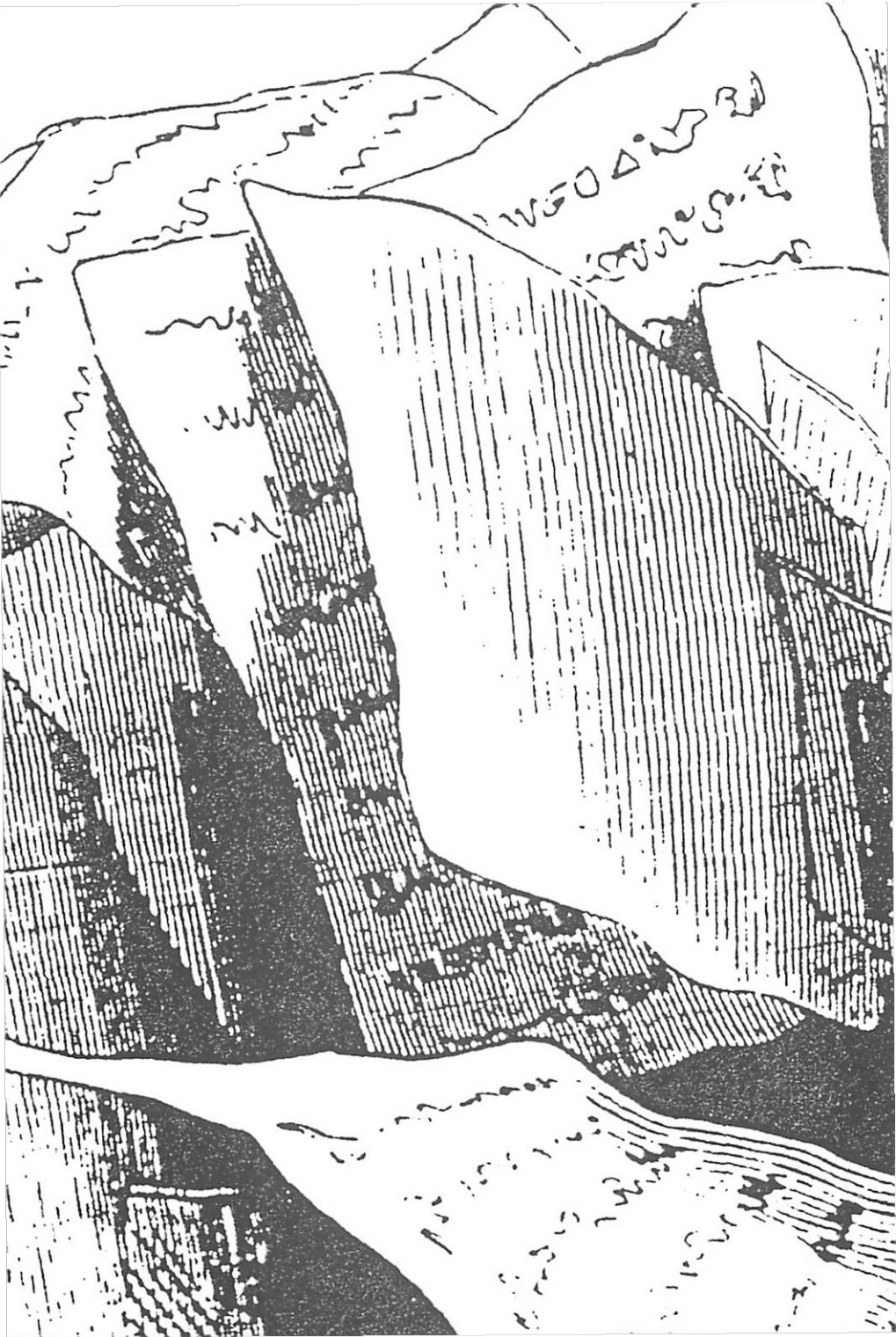
Desse modo, pela compaginação, finda-se este entrecapítulo deixando o

que são os dias da reminiscência.”
(BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p.230.)

“Eleva-se o jacto de água e, caindo, enche por inteiro o redondo da taça de mármore, e a taça, enchendo-se, extravasa sobre o fundo de uma segunda taça; e a segunda, tomando água a mais, dá à terceira, em ondas, o seu jorro, e cada uma ao mesmo tempo toma e dá e jorra e repousa.” (MEYER.

A fonte romana.)

ar respirar novo fôlego no leitor, iniciando-o na segunda história: Distanciando-se de Malbork: Membros masculinos... fantasmas femininos.



CAPÍTULO IV

MEMBROS (MASCULINOS) ...
FANTASMAS (FEMININOS)...

O sujeito
O masculino, o feminino
O feminino como o "para além" do livro
A dissolução

vertigem, *la vertigine*, de uma dissolução, *come un addio per sempre, il mio*". (p.46) (p.35)

Ponko e Gritzvi não trocam palavras ou nomes, mas olhares de estranhamento e perscrutação, oprimidos e atraídos pela troca de lugares que, por uma temporada, vai se dar em suas vidas. "Cada frase procura transmitir ao mesmo tempo a solidez" da relação com a vida e o lugar até então vividos e a "tristeza de perdê-los", como também "o desejo de se descolar, de correr para o desconhecido, de virar a página, de se distanciar..." para começar um novo capítulo em lugar e vida outros.

Ponko e Gritzvi travam uma luta de corpos rolados contra o chão durante a qual a transformação iria ocorrer: "... quando nos levantássemos, *quando ci fossimo rialzati lui sarebbe stato me e io lui*, eu seria ele, ele seria eu." (p.47) (p.37)

"O ego nunca é apenas o sujeito, [...] ele toma seu ponto de partida e de apoio no outro." (LACAN. *O seminário*. L.2, p.224.)

"É pelo apagamento do traço que o sujeito se revela. [...] traçar os riscos de uma escrita apagada pelo tempo, as letras de uma nova escrita, [é] que o levar a uma outra história, a um outro tempo, a um outro lugar." (CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.41.)

"Há um primeiro tempo em que suponho o outro sujeito exatamente na mesma posição que eu, pensando o que penso no mesmo momento em que o penso [...]. O importante é que pode haver um segundo tempo, manifestando uma subjetividade mais desembaraçada. O sujeito é com efeito capaz de fazer-se outro, e de chegar a pensar que o outro, sendo um outro ele mesmo, pensa como ele, e que lhe é preciso colocar-se como terceiro, sair deste outro que é seu puro reflexo." (LACAN. *O seminário*. L.2, p.228.)

Freud: *Wō es war, soll uch werden*. Tradução de Haroldo de Campos: "Lá onde iss'estava dev'eurei devir-me [devo eu advir]."

Rimbaud: "Eu é um outro."

Lacan: "O sujeito está descentrado com relação ao indivíduo. [...] O sujeito se descompõe, se evanescer, se dissocia nos seus diversos *eus*." (LACAN. *O seminário*. L.2, p.16, 223.)

Um odor de cebolas chamuscadas flutua sobre a página do livro. O odor da página exala de uma imensa cozinha.

Grafias, sabores, sonoridades vão sendo palavras, e palavras vão sendo cenário e corpo de incontáveis personagens: a cada instante um novo descobre-se e o mesmo pode ser nomeado diferentemente, dependendo de uma ou outra situação.

O autor faz, literalmente, sem dizer do propósito de fazê-lo, uma descrição do processo de caracterização e formação dos seres de papel animados pela escrita: “De fato o que importa são os detalhes físicos sobre os quais o romance coloca ênfase, as unhas vermelhas de Bronko, a penugem sobre as faces de Brigd, depois os gestos, *i gesti*, os utensílios”... (p.44) “... cada personagem, *ogni personaggio*, recebe uma primeira definição segundo seu atributo...” (p.45) (p.34)

Gritzvi está, pela primeira vez, deixando sua casa em Kudgiva para, em Petkwo, aprender o funcionamento de novas máquinas importadas da Bélgica, enquanto Ponko, também rapaz, de Petkwo, ficará no lugar de Gritzvi em Kudgiva, para se iniciar nas técnicas de enxerto da sorveira.

Gritzvi, personagem narrador dessa história, revela ao leitor que a “sensação de presença concreta” que se faz sentir “desde as primeiras linhas do texto é também uma sensação de perda, a

“Não lhe custava [a Funes] compreender somente que o símbolo genérico *cão* abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o *cão* das três e quatorze (*visto de perfil*) tivesse o mesmo nome que o *cão* das três e quarto (*visto de frente*).” (BORGES. *Ficções*, p.96.)

Por uma teoria do sujeito pode-se “admitir a cisão vertiginosa do sujeito, descrito como uma pura alternância, a do zero e do seu apagamento”. (BARTHES. *O prazer do texto*, p.109.)

Uma luta de dois onde quatro se atacam, pois que ali também rolam, na teia de perdas e ganhos, Brigd, namorada de Gritzvi, e Zwida, namorada de Ponko: "... naquela hora lutar com ele significava que eu me prendia estreitamente a mim mesmo, a meu passado, o qual eu desejava evitar que caísse em suas mãos, mesmo que para isso eu devesse destruí-lo. Brigd, bem que eu poderia destruí-la para que ela não caísse nas mãos de Ponko, [...] e eu sentia que a disputava já a um Ponko ainda por vir, que lhe disputava ao mesmo tempo Brigd e Zwida, procurava já arrancar de meu passado alguma coisa para não deixá-la a meu rival, este novo eu, [...] ou talvez procurasse já arrancar ao passado deste novo eu um segredo para anexá-lo a meu passado ou a meu futuro, *un segreto da anmettere al mio passato o al mio futuro*". (p.48) (p.37)

Quatro que se contam seis, dois pares de três, três pares de dois: dois passados, dois presentes, dois futuros, somados no momento da luta ao um que não eram, destotalizando sete.

O personagem narrador desse romance supostamente polonês que se está lendo em italiano, romance dentro de um

O feminino como o "para além do livro".

A escritura — universal-homem.

A letra — minimal-mulher.

O discurso do feminino "busca apontar para um outro lugar: o lugar de ruptura, da fragmentação, da descontinuidade, da lacuna e do vazio. [...] Feminino-falta, feminino-vazio, feminino-outra-margem. [...] Diz-se do feminino que ele se permite apenas precariamente entrever. E, no entanto, de sua invisibilidade o feminino nos olha e o seu olhar é o olhar da sedução." (CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*. p.12, 64, 15.)

"Il est certainement plus facile à l'homme d'affronter aucun ennemi sur le plan de la rivalité que d'affronter la femme en tant qu'elle est le support de cette vérité de ce qu'il y a de semblant dans le rapport de l'homme à la femme." (LACAN. D'un discours qui ne serait pas du semblant, p.36.)

"Certamente é mais fácil para o homem enfrentar (afrontar) algum (qualquer, ninguém) inimigo, no plano da rivalidade, do que enfrentar a mulher enquanto suporte desta verdade, disso que há de *semblant* na relação homem/mulher." (Tradução nossa)

romance que se conta recontando outros, vem dizer-te, a ti leitor, que mesmo surpreso pela “precisão da escrita”, sentes que as coisas te fogem dos dedos pela deficiência da tradução: “... por fiel que seja, a tradução não chega certamente a transmitir a espessura carnal, *la sostanza corporosa*, que devem ter as palavras na língua original, qualquer que esta seja... *qualsiasi essa sia...*” (p.46) (p.36)

Língua mãe, mito de origem, língua pátria, traço-pai.

Língua, eu um outro estranho de mim.

Brigd e Zwida, Gritzvi e Ponko, pares de dois, quatro contados entre um e três, significantes para dizer de outros significantes:

“... esta doçura arrebatadora que imagino em Zwida, a posse de uma Brigd que sinto já perdida [...] é em vão que procuro captar nesta confusão de membros masculinos, *membra maschili*, ao mesmo tempo idênticos e opostos, os fantasmas femininos, *feminili*, que se esvaem, fora de alcance em sua diferença.”

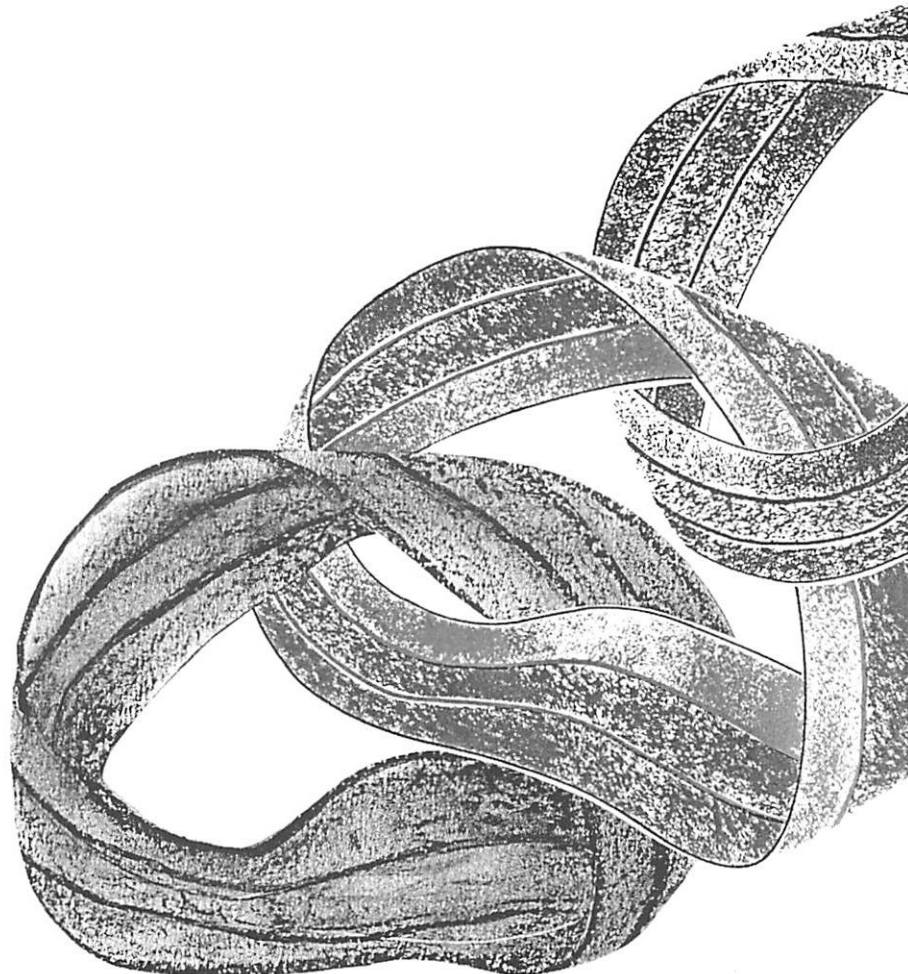
O que se traz nessa história é a metonímia de uma metáfora. Um enredo se traça para dizer do “eu ser um outro”, da constituição do sujeito pela falta e em um entrelugar.

Por isso, podemos então pontuá-la, a história, pela simples relevação de alguns significantes, deixando que ela

“O sujeito não pode desejar sem dissolver-se ele próprio, e sem ver, devido a este mesmo fato, escapar-lhe o objeto, numa série de deslocamentos infinitos.” (LACAN. *O seminário*. L.2, p.224.)

se narre pelas brechas, pelo espaço pontilhado, em reticências: odor, palavra e página... ser de papel. Desejo... escrever... nomear... presença concreta e vertigem de dissolução. Sensação de perda... solidez... eu ele, ele eu... tu... idênticos e opostos, mas não simétricos. Membros masculinos... Fantasmas femininos... esvair... diferença, *diversità*.

Lacan: “Ser de não-sendo, é assim que advém Eu como sujeito que se conjuga da dupla aporia de uma substância verdadeira que se abole de seu saber e de um discurso onde é a morte que sustenta a existência.” (LACAN. *Écrits 2*, p.161.)



CAPÍTULO V

DIGA-ME, POR QUE ASSUMEM SEMPRE A
FORMA DE RETÂNGULO AS PASSAGENS
ATRAVÉS DAS QUAIS EXERCITAMOS NOSSAS
INVESTIGAÇÕES DO MUNDO?

A leitura
O leitor
Leitura, escrita
O branco da página emoldurando a letra
A falta-de-ser

Leitura. Deciframento do que caracteres convencionados em letras fazem tornar linguagem. Letras.

Palavras, Frases, Períodos, Parágrafos, Páginas, Textos, Livros. Quantas combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos podem as prateleiras da biblioteca abarcar e estabelecer?

Espátula para cortar. A lâmina abre uma fenda desfibrando o papel que, pelo som, revela a qualidade.

Leitura, prazer tátil, *tattili*, acústico, *auditivi*, visual, *visivi*... prazer, sobretudo mental. Solidez material do livro, seu traço feito corpo, dando acesso à sua substância incorpórea.

O leitor-personagem — que és tu, leitor, e que é o narrador — está ávido: quer ler e continuar a ler. Quer o enredo, quer a seqüência — quer o desfecho. O livro agora — ou a leitura do livro — é, para ti, o mundo em que vives, e a vida que vives: “Abrir uma passagem na trincheira das páginas a fio de faca vai bem com a idéia de que há um segredo escondido nas palavras (*quanto la parola racchiude e nasconde!*): abres um caminho em tua leitura como no mais denso de uma floresta.” (p.51)(p.41)

“Retangular o formato das janelas, das portas, dos quadros, e até no rolo de papiro já a escrita se organiza em páginas: em retângulo.” (LINS. *Avalovara*.)

Jorge Luis Borges, *A Biblioteca de Babel*.

“... *le texte, c'est la pratique du papier.*” (COMPAGNON. *La seconde main*, p.17.) “O texto é a prática do papel.” (Tradução nossa)

“CORPO — O traço — todo traço inscrito na folha — desmente o corpo importante, o corpo de carne, o corpo de humores; o traço não nos leva à pele nem às mucosas; o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça (podemos até dizer: que faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço, por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção; é um *energyon*, um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível.” (BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.154.)

Mas, “virando a página no meio de uma frase decisiva, te encontras entre duas páginas brancas, *ti trovi davanti due pagine bianche*”. (p.52) (p.41)

Tu e Páginas intercalados: brancas, branco, impressas, brancas, impressas: estás impresso, pois te lanças misturado às brancas páginas e és letras.

Enredo, continuidade, desfecho não há.

Para esse leitor, esse que, então, parece preferir o livro ao mundo, a brusca interrupção do envolvimento na leitura é motivo de um quase desespero, de uma revolta, como a que se experimenta diante de uma perda repentina, inacessível. Sente-se abertamente ferido e quer negar a brancura estampada diante dos olhos, esperando que seja “uma perturbação da tua [dele] vista que projetou essa larga mancha de luz no papel, onde verás retornar pouco a pouco o retângulo zebreado de caracteres em tinta negra *Il rettangolo zebraato di caratteri d'inchiostro*”. (p.42) (p.52) Esse retângulo através do qual executas tua investigação do mundo. Esse retângulo em que julgas te encontrares e perderes, negro-impresso, apagado-branco.

“Mas não, *NO*, a brancura do imaculado reina... *è davvero un candore intatto che regna...*”

A brancura do imaculado, *un candore intatto*, reina apontando para a impotência do *tudo dito*, do *nada dito*, do *algo dito*, e por outro ou mesmo lado, em

O branco da página emoldura o negro da letra.

“... da falta mimetizada pela folha branca nasce o texto literário.” (BRANDÃO. A encenação da palavra literária. p.26.)

Lacan, em “A Criação Ex-Nihilo”, trabalha o conceito de “Coisa” da obra de arte, a partir do conceito “*Das*

oposição, reina como se a *Coisa* da obra fosse então passível de ser significada, como se o *real* na obra pudesse ser apreendido pela força do desejo do artista de se deixar apenas como instrumento para a expressão da pura criação. Passaria então a criação a reinar como uma deusa olímpica ou mitológica?

Seria o branco o rosto daquilo que fica fora da escrita?

Mas não é justo o branco que emoldura a cor (negra?) dos caracteres que a compõem?

Blank canvas, blank screen, branca página, negros caracteres-manchas humanizando o sublime, escrevendo, traçando marcas que não haveria não havendo desejo que não haveria não

Ding”, de Heidegger, considerando um vaso “como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada”. [...] “... essa Coisa é o que do real — entendam aqui um real que não temos ainda que limitar, o real em sua totalidade, tanto o real que é o do sujeito, quanto o real com o Qual ele lida como lhe sendo exterior — o que, do real primordial, diremos, padece do significante.” (LACAN. *O seminário*. L.7, p.153, 149.)

“Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem).” (BARTHES. *Aula*, p.22.)

“Na origem da neurose não reside o Um que depois se perde, mas uma falta prévia e dolorosa, que o sujeito procurará suprir, desejando sem fim. A brecha do inconsciente é ‘pré-ontológica’. O desejo, que é sempre a aspiração a preencher essa brecha, está por

havendo falta e não havendo, portanto, linguagem.

Os fragmentos que se apresentam nas folhas impressas levam a crer tratar-se de um outro romance, Deus sabe qual. E na angústia do leitor surrupiado encaixa-se que todos os livros são um só e mesmo livro, uns dentro dos outros descontinuamente continuados.

“Tentas preencher lacunas, retomar a história, segurando-te ao fragmento de prosa que vem após, esfrangalhado como as bordas das folhas talhadas pela espátula, *sfrangiato come il margine dei fogli separati dal tagliacarte*”. (p.52) (p.42)

“Os fragmentos de prosa que te restam são o que podes ler das folhas impressas intercaladas nas brancas e: os personagens mudaram, o contexto também, não compreendes de que se fala.” Caos. A um só tempo barrando e fazendo jorrar o fluxo que faz da linguagem, narrativa.

Então talvez seja *este, agora*, o romance polonês que o anterior dizia ser. O anterior: *Distanciando-se de Malbork* ou Fantasmas e Membros. Bem que aqueles nomes — Brigd, Gritzvi — não haviam soado tipicamente polonês. Consultando livros de referência, tu desenredas possibilidades de teres estado diante de um romance CIMÉRIO — Ciméria, capital: Orkko, língua do ramo botno-úgrico. Entre e após guerras e tratados de paz,

isso mesmo fadado a lidar com significantes cujo último horizonte é o vácuo. No princípio e no fim de sua trajetória, o desejo é uma ‘falta-de-ser’. (PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p.84.)

Fragmento... brecha... vazio... lacuna...

falta... resto... um... mesmo... outro...

frangalhos...

... dentro... fora... borda... margem...

corte... contínuo... descontínuo...

talha... franja... traço... topos... lixo...

letra... nó... ser... não ser...

tal terra se houvera perdido, levando a fenececer tal língua.

Ligas para Ludmilla — aquela leitora que conheceste na livraria e que desde então percorre contigo a busca do livro perdido. É a irmã dela, Lotaria, que atende o telefone. Quer saber “como se situa o autor” do livro que procuram, “com respeito às Tendências do Pensamento Contemporâneo (*Tendenze del Pensiero Contemporaneo*) e aos Problemas que reclamam uma solução”. Ela diz: “Ludmilla lê pilhas de romances, mas jamais coloca os problemas em evidência. Isso me parece uma grande perda de tempo. O Senhor não acha? *Non le fa quest'impressione?*” (p.54) (p.44)

Mas o “Senhor”, leitor, não acha. Antes, o “Senhor” critica os seminários da Universidade onde “os livros são exaustivamente analisados em função dos Códigos Conscientes e Inconscientes, depois de rejeitados todos os tabus, *tutti i Tabú*, impostos pelo Sexo, a Classe e a Cultura, *dalla cultura*, Dominante”.

Em nome, porém, do empenho de buscar as letras extraviadas no branco da página; diante, também, do empenho de retomar o romance a ser vivido que se sobrepõe ao a ser lido (teu interesse, leitor, pela leitora), contactam um professor especialista em Cimério na Universidade e marcam lá um encontro.

No interior da Universidade, dentro de seus muros, seus degraus, suas paredes,

tu te perdes e “tens a impressão de estares perdido no livro de páginas brancas, *d'esserti perduto nel libro dalle pagine bianche* e não poderes mais sair”. (p.57) (p.46)

O livro de páginas brancas, esse que não cessa de não se escrever.

Quem surge, então, como que um enviado para, temporariamente, salvar-te do labirinto é Irnerio, amigo de Ludmilla, que te conduz às portas do “Instituto de Línguas e Literaturas Botno-Úgricas”.

Irnerio, não-aluno, que passeia com frequência pela Universidade para livremente conversar com as pessoas, e, sobretudo, para não-ler: “Não leio nem mesmo o que me cai por acaso sob os olhos, *nianche quello che mi capita sotto gli occhi per caso*. Isso não é fácil: a gente aprende a ler em pequeno e fica a vida inteira escravo desses troços escritos, [...] tive de fazer esforço [...] para aprender a não ler. [...] O segredo é não evitar encarar as palavras escritas, pelo contrário: é necessário olhá-las fixamente, *fino a che scompaiono*, até que desapareçam.” (p.59) (p.48)

Tu, em pânico diante da página branca de letras desaparecidas, a encaravas para vê-la escrita. Irnerio encarou a página escrita para transcendê-la e tê-la em branco. O livro branco não cessa de não se escrever e o desaprendiz da escrita não cessa de desescrever, não lendo.

O gabinete do professor Uzzi-Tuzii dá a impressão de um “local fechado para

“Empreendo, pois, o deixar-me levar pela força de toda vida viva: o esquecimento. Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe [...]. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de *desaprender*, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem [...] um nome [...]: *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.” (BARTHES. *Aula*, p.47.)

consertos”. Seus olhos são “olhos de um homem que se apressa em transpor um precipício e se projeta mentalmente na outra margem, *sull'altra sponda*”... (p.60) (p.48)

O especialista desconfia do interesse que alguém possa mostrar pela literatura ciméria e tu, para seres sincero, não “podes separar teu interesse pelo romance cimério daquele que tens pela leitora do dito romance, [...] uma curiosidade inquieta não muito diferente daquela que te liga a Zwida, no romance do qual procuras a continuação, como antes te ligavas à senhora da loja de malas no romance que tinhas começado a ler na véspera”... (p.61)

A sala estreita é coberta e atravessada por prateleiras de livros a ponto de teres que esticar o pescoço para, de tua cadeira, enxergares o professor em sua escrivaninha.

Uzzi-Tuzii reclama terem sido “relegados a essa espécie de desvão... A Universidade cresceu mas nós minguamos... Somos a cinderela das línguas vivas. Se é possível considerar o cimério como língua viva... *se ancora il cimmerico può considerarsi una lingua viva*”, aproveita para denunciar ser o objetivo da academia, não estudar a língua, mas querer “problemas para debater, idéias gerais para ajuntar a idéias gerais” e denuncia os colegas de se adaptarem ao movimento intitulado seus cursos “Sociologia do

Gaulês”, “Psicolinguística do Occitânico” etc. Ele afirma que o cimério não é passível de modernização, pois que “os cimérios desapareceram como se a terra os tivesse engolido: *I cimmeri sono scomparsi, come se la Terra li avesse inghiottiti*”; reforça que o que lá se encontra é o “Instituto morto de uma literatura morta escrita em língua morta”.

Uzzi-Tuzii faz, então, uma interessante observação acerca de uma certa sedução que aquele local exerce sobre os alunos que, embora nunca se matriculem nem acompanhem as conferências, não deixam de ir e vir para qualquer outra coisa, como se atraídos por essa “incerteza entre vida e morte”, pulsando latente na “literatura amortalhada, *sepolta*, nos livros sobre as prateleiras”. (p.62) (p.50)

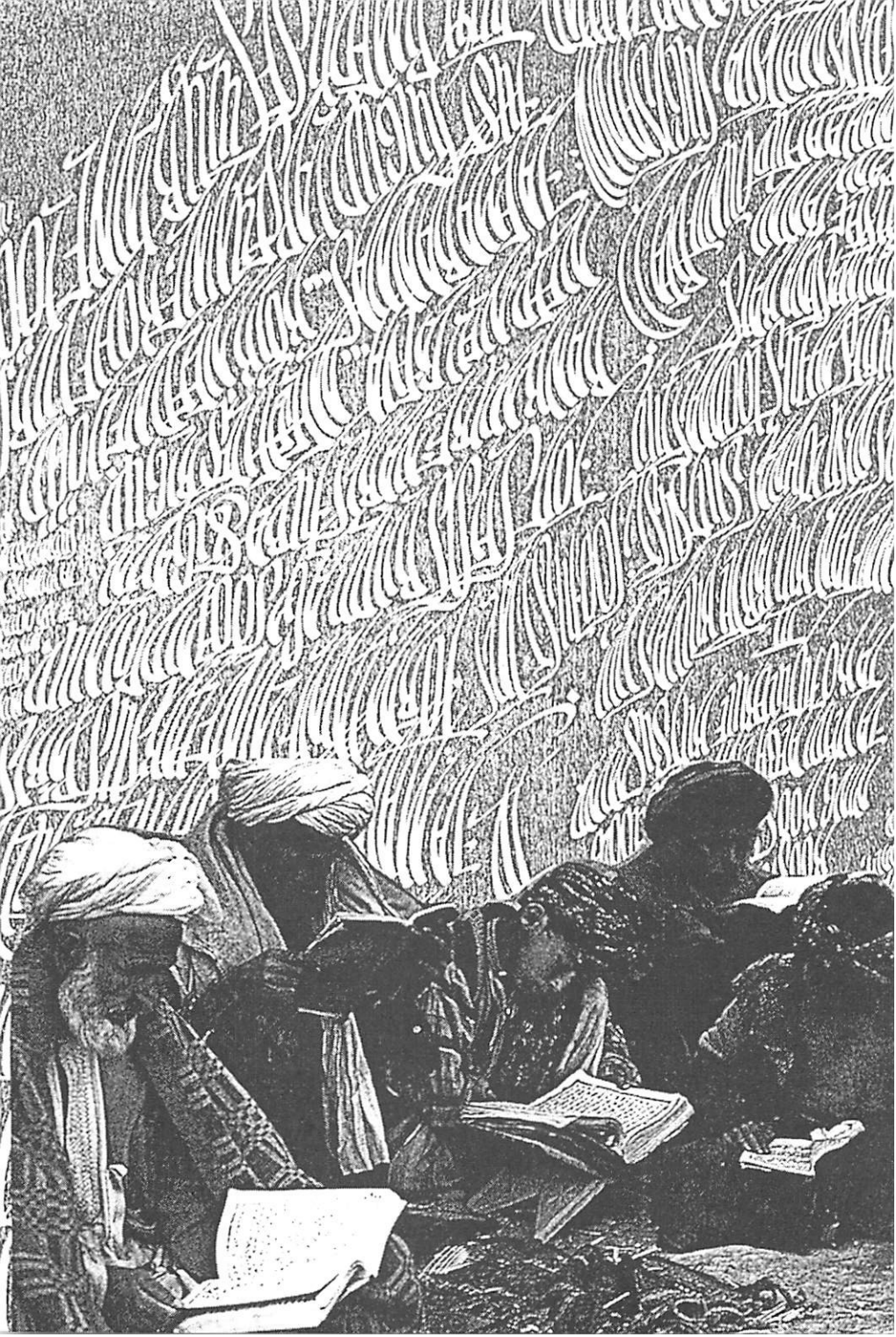
Questa incertezza tra vita e morte que os livros sepultados parecem realçar pelo que são de memória; o esquecimento do aprendizado da leitura abrindo força para o novo e vivo; a “ambição”, atribuída aos livros ou à leitura, “de restituir a plenitude da vida” que justamente vem “revelar o vazio por baixo”; e os olhos do professor que se apressam “em transpor um precipício”, projetando-se “na outra margem”, apontam para a falta-de-ser, para uma memória feita de esquecimento, para o não absolutismo da história, para a não toda ditabilidade da verdade, para uma produção a partir

do vazio que este texto vai estar tratando como uma das questões da contemporaneidade. Deixemos que essas idéias ecoem junto à voz que percorre este texto, como um canto, um eco, um fio de rumor, perguntando pela história que aguardaria, e em que lugar, seu fim. Lembrando que é mesmo da incapturabilidade de origem ou porto que se quer estar falando.

Concentra-te, agora, no romance que buscas. Passa as informações para que o professor possa localizá-lo, deixa que ele o desenterre da estante, espanando-lhe o sopro da vida ao trazê-lo a despertar do torpor múmico. É necessário traduzi-lo pois que jamais fora lido em outra língua.

E eis que o livro que se indica como sendo o mesmo do outro, é mesmo e ainda um outro: mesmos personagens, mesmos nomes próprios — outra história em nada semelhante à última interrompida.

Oh!, leitor, és, incorrigivelmente, leitor e já te deixas emaranhar, “através da penosa decifração das palavras aglutinadas *affannata decifrazione di grumi verbali*”, pela narração que emerge e se desdobra. (p.64) (p.52)



CAPÍTULO VI

LITERATURA DESAMORTALHADA PELA DEBRUÇADA NA BORDA DA ENCOSTA ESCARPADA DOS LIVROS

Imagens sem objeto
A morte pela letra: parlêtre/falessen
A impessoalidade da escrita

Uma pequena vila, o quebra-mar do porto, uma pensão. Rochedos, dunas, um mirante, uma prisão, um observatório do tempo e um cemitério para o qual o tempo não existe.

O observatório meteorológico te parece o lugar preciso para o fim do mundo, mas isso “se fosse possível haver uma localização para o fim do mundo, *se la fine del mondo si potesse localizzare in un punto preciso*”. (p.65) (p.53)

Há o senhor Kauderer, o meteorologista, com quem trocas palavras.

Petkwo, a vila; Kudgiwa, a pensão; Zwida (como a Zwida, namorada de Ponko), a senhorita... — por essa coincidência dos nomes próprios deu-se a confusão: mesmos nomes a trazer outra história, suspeita de estar sendo aquela mesma.

Tens a sensação de que o mundo quer te dizer alguma coisa, *qualcosa*, te dirigir avisos, mensagens, sinais, “presságios”, *presagi*, que vos “concernem juntos, ao mundo” e a ti.

Sentes-te em constante estado de premonição. Estás convalescente. Teus dias são de quietude e observação.

Observatório; cemitério — para o qual o tempo não existe; um lugar para o fim do mundo; presídio; sentimentos de premonição. Premonição: “Sensação ou advertência antecipada do que vai acontecer; [...] [C.f. premonição]”. (Ora, o que vai acontecer, em última instância, se refere à morte). Premunição: “Estado especial de imunidade... [C.f. premonição]”. Munição: defesa, estoque, armazenamento, “... artefatos explosivos com que se carregam armas de fogo”. Armazenador: ver “memória”. (*Dicionário Aurélio*)

Presídio, prisão: estabelecimento público destinado a receber presos, [e armazená-los para deles defender a sociedade]; tropa de guarnição encarregada de defesa.

Para que observar quando se é possível “premonir” (ter premonição, já que esse verbo não existe)? Ou não será que a observação aguça os sentidos para a premonição? O observar se refere ao tempo e à memória, pois que armazena-se o que se percebe e se observa. A premonição claramente se refere a um conjunto de dados estocados na memória, uma memória do passado, que traça as linhas de uma projeção, uma memória do futuro. A premonição seria essa projeção em outra margem, tal se projetam os olhos do professor Uzzi-Tuzii, em outro tempo, mas o tempo onde “vai acontecer”, em oposição ao tempo da fotografia que, segundo Barthes, (p.36-37 de *O óbvio e o obtuso*), é o tempo que se refere ao “ter estado aqui”, ponderação temporal que obstrui o espaço para a projeção. Uma premonição levada a sério leva à munição, pois que dá o aviso para munir-se, defender-se, ou seja, a premonição

Escreves um diário de segunda a domingo.

A senhorita Zwida é hóspede do Hotel do Lírio e, de longe, gostas de olhá-la a desenhar conchas, pintar ouriços e outras coisas do mar.

Do mirante vê-se abaixo a praia deserta. O mar cinzento. (Seria do mesmo cinzento no qual se vêm movendo as frases no indeterminado desde aquele momento em que estavas, viajante, na embaciada estação?)

O que se anuncia é um mundo do qual o gênero humano desapareceu e “onde as coisas não sabem falar senão de sua ausência, *le cose non sanno che parlare della sua assenza*”. Experimentas uma “sensação de vertigem”, *un senso de vertigine*, tal qual te sentirias se tombasses “de um mundo em outro, chegando de

levada a sério induz a premonição. “Premonir”, sentir premonição, pode ser dito como vislumbramento do lugar onde falta o significante, ou seja, vislumbramento da “Coisa”, que é “o que do real primordial padece de significante”. O estado de premonição está ligado à sintonia com o real, que está ligado a um “não-tempo”, próprio, diremos, a um “fim-do-mundo” ou mundo depois do fim, e à morte, o real da morte.

“... um gatinho de pouca idade, ainda vivo, com os olhos embaciados pela *premonição* da morte.” (BOTELHO. *Lourenço é nome de jogral?*, p.75, citado em *Dicionário Aurélio* – premonição.)

Tu escreves, ela desenha e pinta: Barthes diz ser a escrita uma primeira origem da pintura. (BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.194.)

cada vez, um pouco depois que o fim daquele mundo tivesse advindo”. (p.67) (p.55)

(Será vertigem da mesma vertigem de uma dissolução como a que sentias enquanto Gritzvi, o mundo e o corpo de Gritzvi, sobre Ponko, o mundo e o corpo de Ponko?)

Vertigem causada por uma literatura que é apenas imagem, galgada em uma linguagem que seria imagem de si mesma, falada então por ninguém mas pelo seu próprio reflexo, reflexo do que ali não está, pronunciada a partir de sua ausência, da ausência de sua letra, ausência que ecoa um rumor de cemitério — essa “casa dos que não estão, *la casa di quelli che non sono*”, rumor dos livros na estante em línguas vivas e mortas, rumor entre vida e morte, entre mim e eu, entre atempo e tempo.

Sim, há a vertigem do desaparecimento da letra como há a vertigem do aparecimento dela.

Não se sabe bem o que aparece ou desaparece, então, por isso a vertigem. Vertigem de que vertigem? — rumoreja a língua. De que cinzas a vertigem? — segue a língua rumorejando, entre um *terceiro* sentido, no cinzento que se faz de todas as cores-letras, e a escrita, que como os olhos do professor Uzzi-Tuzii, tradutor desse incipit, “se apressa em transpor um precipício e se projetar” na *outra* margem.

“Não se deve absolutamente cair na rede. É claro que as obras de arte imitam os objetos que elas representam, sua finalidade, porém, justamente não é representá-las. Fornecendo a imitação do objeto elas fazem outra coisa desse objeto. Destarte, nada fazem senão fingir imitar. O objeto é instaurado numa certa relação com a Coisa que é feita simultaneamente para cingir, para presentificar e para ausentificar.” (LACAN. *O seminário*. L.7, p.176.)

De Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*: “Segundo uma antiga etimologia, a palavra *imagem* deveria estar ligada à raiz de *imitari*.” (p.27) “[...] a imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem.” (p.20) “Haverá sempre texto no interior, abaixo ou à volta da imagem? Para encontrar imagens sem palavras, será talvez, necessário remontar a sociedades parcialmente analfabetas, isto é, uma espécie de estado pictográfico da imagem [...]” (p.31) “Literaterras — as terras do literário e sua cartografia, litorais, bordas, [...], mapas [...] com seus sulcos, [...] estranhas margens, onde emergem letras outras, com novo bordado, de viés. [...]

A letra que rasura e macula o corpo nunca tão branco do literário.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO. *Literaterras*, p.15-16.)

Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*:

“... esses caracteres [as letras] nada mais são do que a combinação de algumas retas e de algumas curvas; mas, por outro lado, é o ponto de partida de um enorme conjunto de imagens [...]” (p.93)

“... a letra não é a origem da imagem: *toda metáfora é inoriginada*, do momento em que se passa do enunciado à enunciação, da palavra à escrita;” (p.95)

“Durante muito tempo, a partir de um aforismo do Evangelho, a Letra (que mata) opôs-se ao Espírito (que vivifica).” (p.106) “*A letra mata e o espírito vivifica?* [...] Seria simples, se não existisse precisamente um espírito da letra, que a vivifica; ou ainda, se o símbolo por excelência não fosse a própria letra.” (p.93)

“... a modernidade volta à letra — que já não é mais a letra da filologia. Por um lado, ao retificar um postulado da lingüística que, sujeitando toda linguagem à sua forma falada, faz da letra simples transcrição do som, a filosofia [...] opõe à palavra um ser da escritura: a letra, em sua materialidade gráfica, torna-se, então, uma idealidade irreduzível, ligada às mais profundas experiências da humanidade (como no Oriente, onde o grafismo detém um verdadeiro poder de civilização). Por outro lado, a psicanálise [...] mostra que a letra (como traço gráfico, embora de origem sonora) é uma grande encruzilhada de símbolos (verdade pressentida por toda uma literatura barroca e por toda a arte da

caligrafia), ponto de partida e de encontro de incontáveis metáforas.” (p.107)

“Não confundir palavras e letras, pois não é senão das letras que se funda o necessário, como o impossível, numa articulação que é lógica. O necessário, isso que não cessa de se escrever, é o que necessita do reencontro do impossível, isso que não cessa de não se escrever, que não se pode abordar senão pelas letras.” (LACAN. *Les non-dupes errent*, 8 jan. 1974, parágrafo 7.) (Tradução nossa)

Na segunda-feira, a narrativa avista um aceno: gesto de mão acenando para nada, para fora das muralhas da mortalha que é a prisão. Várias grades e paredes fazem distante e alto o caminho entre a cela e o ar que a mão respira. É necessário que o prisioneiro tenha realizado um esforço de contorcionista e acrobata para agitar uma parte de seu corpo ao ar livre: um sinal dirigido a nada e a ninguém. Um sinal como que emitido da pedra, sinal-letra, pedra que ergue enorme construção.

Muralha, fortaleza. O narrador sente que a pedra quer lhe dizer algo: pedra e ele são de mesma substância e por isso alguma coisa do que o constitui subsistirá após o fim do mundo, alguma coisa privada de toda memória e de si.

De memória e também, de consciência.

De todo o cenário que dá tela de fundo, dá palco e, ao mesmo tempo, pinta, filma e encena o quadro dessa

“A narrativa literária é também o lugar onde se encenam as ilusões, a ficção, usando, como no teatro, todo

história nessa pequena vila, entreguemos olhos, ouvidos, sentidos, a um foco; focalizemos um detalhe, assim como pode uma câmera de cinema fazer: uma enorme construção, maciça, coesa, de pedra, junto à água do mar. É a solidez ressaltada pela maleabilidade. É eixo, extensão vertical junto à extensão, eixo horizontal; prisão ressaltando liberdade. Opacidade da pedra e transparência d'água. Rigidez no traçar de limites versus e com esvanecimento.

Acontece que o opaco se reflete no transparente, como se lei da vida prestes a denunciar, ainda que em outro lugar, aquilo que se esconde. Onde aparecerá aquilo que, aqui, sucedeu se ocultar? Isso deixa clara (bem refletida) a idéia de um mundo onde as coisas são faladas por sua ausência.

A idéia que parece espiralar o texto contador dessa história é a idéia de um mundo que existe em sendo imagem, imaginário, e que ex-siste numa linguagem falada pelo que está ausente, sobre o que está ausente. É memória privada da própria memória, consciência privada da própria consciência, *eu* privado de *mim*, desaparecimento do eu, desaparecimento da presença, tudo isso revivido pelo duplo movimento da água de deixar refletir e de desmanchar o reflexo. Como na onda do mar, movimento que se faz volumoso, sobe e cai, encontrando um vácuo por ele mesmo derramado, vácuo

um maquinismo de verossimilhança que faz a ficção parecer real.” (BRANDÃO. A narrativa literária: um jogo de espelhos, p.38.)

Membros... masculinos,
Solidez, interdição.

Fantasmas... femininos,
Maleabilidade, esvanecimento.

Impessoalidade da escrita: *Isso* escreve.
“A máxima sadeana [dizer tudo toca o reino do perverso por saber-se não ser isso possível] comporta uma pretensão que, se lograsse êxito, levaria a um discurso que prescindiria perfeitamente do sujeito. Da mesma maneira que a devassidão da narrativa sadeana é organizada, planificada como um trabalho encadeado (Roland Barthes a definiu lindamente pelo termo ‘esteira rolante’), a frase do texto sadeano tem também uma tendência a se desenrolar como se fosse produto do funcionamento

do qual se reinicia, entornado, sempre retornante, o movimento.

Na água se vê imagem de pedra fundada em areia.

Na água a imagem se dá a ver: eu vejo, tu vês, ele Kauderer vê, ela Zwida vê, quem quer que olhe e enxergue vê, uma imagem da pedra na água refletida.

Agora vamos fazer desaparecer do cenário qualquer um que possa ter a faculdade de enxergar: desapareçam personagens, narrador, leitor, eu, tu, ele, ela, nós, eles, elas, vós, para deixar-se instalar na cena o fim-do-mundo, *la fine del mondo*, que vem, vertiginoso, assaltar o leitor-personagem-autor-narrador dessa história, impregnando e encobrendo as páginas do livro de sombras metafísicas. O reflexo continuaria lá, mas quem o veria? Quem verá o reflexo, quem lerá no lago a montanha, a pedra no mar se eu-tu-ele-nós-vós-eles desaparecemos?

Voltemos ao cenário um instante apenas para cuidar de instalar, antes de desaparecermos, câmeras que estarão registrando os reflexos e as imagens, pela ocasião do nosso esvanecimento. Observemos aí um *eu* filmando um mundo sem *mim*.

Agora, voltemos de vez. Melhor que tenhamos deixado passar um bom tempo calando o mundo de nossa presença. Vamos assistir à película que dormiu selada como dormem os livros escritos em língua morta nas estantes.

automático de uma máquina sintática em que os autores dos enunciados já não fossem mais que recitadores.” (ANDRÉ. *A impostura perversa*, p.27.)

Filme: *Céu de Lisboa*, Win Wenders. Esse é um filme sobre o filme, como *Se una notte...* é um livro sobre o livro. O personagem, diretor do filme ficcional, quer deixar que as câmeras filmem por elas mesmas. Quer também armazenar as películas seladas sem terem sido vistas até que um bom tempo se passe, para que essa possa ser vista por olhos que estavam ausentes no tempo da filmagem que fora ausente de olhos que teriam escolhido o que filmar da cidade de Lisboa. Para quê? Para possibilitar um reaprender a leitura de uma imagem, e para que a

Reaprendamos a ler uma imagem. É provável que, ao vermos o reflexo da pedra ou da terra na água da lagoa ou do mar, vejamos também o nosso reflexo. Veremos ainda o movimento do tempo e do espaço do qual nos havíamos subtraído, teremos testemunho do movimento da História da qual nos havíamos retirado. Eis aí, então, a escrita alcançando a libertação do seu próprio sujeito, autonomia necessária para se dar ao que enfim é a literatura: uma imagem refletida, refletindo-se.

Depois de perdidos de si mesmos — sujeito, narrativa e sua relação — possamos retomar um fio antigo, aquele de tecer, aquele de narrar. Depois de esfacelados eu narrador, eu leitor, eu narrativa, ganhamos a revelação do direito — enquanto sujeitos de e à História — de constituirmo-nos sob e por um Nome, de reconhecer nossa própria história universal e particular.

Depois de uma estética anti-estética, um retorno estético à narrativa — prenúncio de uma literatura que, voltando a narrar e escaldada (aleluia!) pelas boas teorias, possa deixar escrever-se o inescrivível, narrar-se o invisível, balbuciar-se o impronunciável.

cidade, ser sem voz, pudesse ter espaço para se registrar sem a interferência do “recorte” do diretor. Suspeito que seja esse um forte apelo, também, no livro de Calvino. Mas, ao final do filme há, explicitada, uma escolha pelo retorno do narrar.

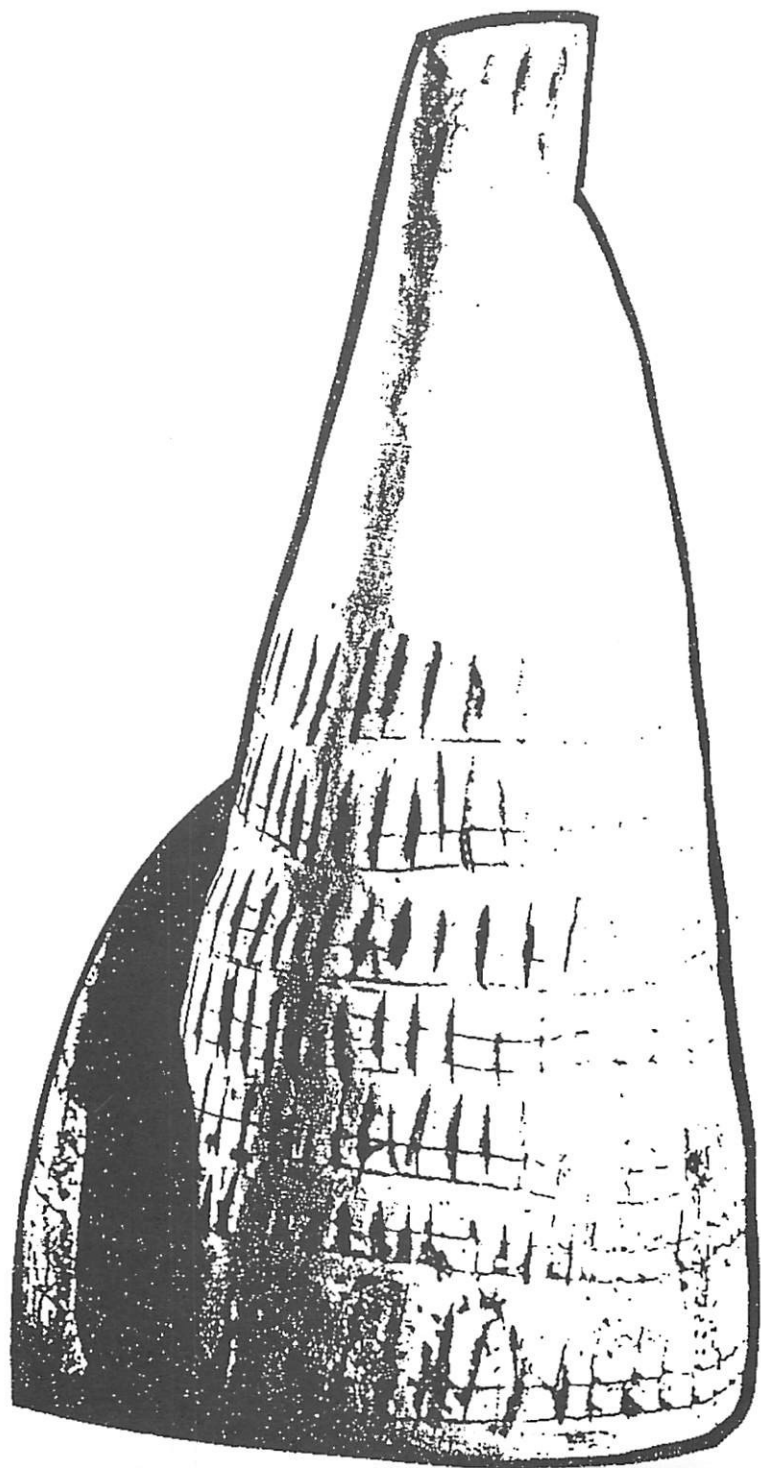
“A morte do Pai tirará à literatura muitos dos prazeres. Se já não existe Pai, para que serve narrar histórias? Não se reduzirá toda a narrativa ao Édipo? Narrar não será sempre procurar uma origem, dizer as disputas com a lei, entrar na dialética do enternecimento e do ódio? Atualmente, examina-se ao mesmo tempo o Édipo e a narrativa: já não se ama, já não se reccia, já não se narra. Como ficção, Édipo servia pelo menos para qualquer coisa: para fazer bons romances, para narrar bem.” (BARTHES. *O prazer do texto*, p.91.)

Rumor, rumor — rumoreja a língua.

Lá fora, tudo; lá embaixo, o mar. O mar, defronte ao qual vai a senhorita Zwida, quase todos os dias, se assentar para desenhar. O personagem-narrador sai, todos os dias a passeio e, em certa ocasião, decide iniciar, com ela, uma conversa. Zwida lhe pede que arranje uma ancoretta presa a vários metros de corda, sob o pretexto de desenhá-la. Tu, leitor-personagem-narrador, de nada desconfias, assim como não demonstras perceber o envolvimento do meteorologista em planos de evasão de detentos da prisão. Eu, teu leitor, leitor do narrador, personagem-leitor desse texto e, por minha vez, narrador deste texto sobre aquele, vou-me dando conta da relação que tem a senhorita Zwida com um dos detentos e das tramas secretas do senhor Kauderer, como se sussurrada pela narrativa em si, que, embora estando sendo desfiada por ti, parece soltar-se independente de tua fala, como se murmurada pelo mar e conchas, independente de tua própria escuta que segue, espéculo-circular, absorta em si mesma, a se refletir, não cessando de perceber em cada fato um signo a ser decifrado do recado *místico* que te está sendo continuamente enviado.

“O segredo da escritura sobre a página rasurada e repetida do mar.” (SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.366.)

Escritura rasurada sussurrada e repetida pelo mar..



CAPÍTULO VII

TODOS OS LIVROS CONTINUAM MUITO ALÉM...

Os gestos da língua na incerteza da voz
A voz, a letra
A língua sem palavras
O dito, o escrito

“Escutar alguém que lê em voz alta não é a mesma coisa que ler em silêncio.”

Através da descrição da tradução em voz alta que vai o professor Uzzi-Tuzii fazendo, há todo um discorrer acerca do tempo de leitura, do ritmo (*la voce va o troppo svelta o troppo piano*, p.67), da intimidade que o leitor tem com o livro, da corporeidade do livro em mãos do leitor. Há, também, um discorrer acerca da questão da tradução, a incerteza diante da palavra a ser colocada em lugar de cada uma outra, o rearranjo sintático, a explicação dos usos idiomáticos, as derivações etimológicas, as conotações. “*Ascoltare poi uno che sta traducendo da un'altra lingua implica un fluttuare d'esitazione intorno alle parole, in margine d'indeterminatezza e di provvisorietà*, escutar alguém traduzindo resulta uma zona de flutuação, de excitação, em torno das palavras, uma margem de incerteza e improvisação efêmera.” (p.81) (p.67)

A impotência que sente o tradutor diante dessa infiel tarefa de traduzir um texto de outrem é a consciência de que as várias interpretações possíveis também estarão ali causando interferência, a ponto de retornar o tradutor a seu primeiro lugar de leitor, levando-o até a um impulso, quase involuntário, de substituir a tradução em voz alta pela leitura mesma

CHARTIER. As Práticas da Escrita: “Escutar. Ler. No século XVII a prática é frequente.” (p.149)

“... o texto bíblico [...] é ouvido antes de ser lido, pois frequentemente, o pai o lê em voz alta para a família...” (p.133)

“Se leio alto, não é para vós, é para mim. [...] Quando não leio alto, [...] não compreendo o que leio.” (p.126)

“Ler em voz alta, para os outros ou para si mesmo, ler em grupos, [...] são atos que não desaparecem com a revolução da leitura no silêncio e na intimidade.” (p.119)

“A relação pessoal com o texto lido ou escrito libera das antigas meditações, subtrai aos controles do grupo, autoriza o recolhimento. Com isso a conquista da leitura solitária possibilita as novas devoções que modificam radicalmente as relações do homem com a divindade.” (p.119)

“Antes das academias oficiais em torno do livro, discutido, emprestado, folheado, lido em voz alta, que se constitui uma sociabilidade intelectual da reunião entre amigos seletos.” (p.149-150)

“Ler sozinho, em silêncio, em segredo, propicia audácias até então interditas [...]” (p.127)

“Recém-chegado e ignorando totalmente as línguas do Levante, Marco Polo só podia se exprimir extraindo objetos de suas malas: tambores [...] e, indicando-as com gestos, saltos, gritos de maravilha ou de horror, ou imitando o latido do chacal e o pio do mocho.” (CALVINO. *As cidades invisíveis*, p.41.)

“Com o passar do tempo, nas narrativas de Marco, as palavras foram substituindo os objetos e os gestos, no início, exclamações, nomes isolados, verbos secos; depois, torneios de palavras,

em voz alta na língua original do texto, e ainda tornar-se em mímico e ator do texto a desenhar gestos no ar e a mexer todo seu corpo, ressaltando inclusive os movimentos dos lábios, dos olhos, as expressões faciais na leitura.

Nesse momento em que temos o professor esgueirando-se da ingratidão de tal trabalho, desenrola-se uma interessante revelação: a pronúncia dessa língua é completamente deduzida de regras teóricas, já que jamais fora transmitida por vozes.

Vários são os pensamentos que podem decorrer de uma cena como essa. Podemos imaginar a dureza com que deve soar uma leitura assim concatenada, imaginar quanto os sons podem se assemelhar a grunhidos, guturações, uivos, relinchos, zunidos...

Certamente o encadeamento, o ritmo, a cadência melodiosa e a fluidez de uma língua advêm do seu muito uso, do seu incessante pronunciar, tal qual rodas duras e cheias de arestas que vão sendo polidas pelo tempo, pela história, pelo espaço que percorrem. Língua-músculo a se flexibilizar pelo exercício do exercício.

Mas eis que “a prosa do romance se impusera às incertezas da voz, *la prosa*

discursos ramificados e frondosos, metáforas e imagens. O estrangeiro aprendera a falar a língua do imperador, ou o imperador a entender a língua do estrangeiro.” (CALVINO. *As cidades invisíveis*, p.41-42.)

“Aquilo que acontece quando o balbucio (a gagueira) não se dirige mais às palavras preexistentes, mas introduz ele próprio as palavras que ele afeta [...]. Não é mais o personagem que é gago de palavras, é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. [...] Fazer gaguejar a língua é, ao mesmo tempo, levar a linguagem a seu limite, a seu exterior, a seu silêncio.” (DELEUZE. *Critique et clinique*, p.135-142. Tradução do fragmento: Lúcia Castello Branco.)

“Uma certa arte da melodia pode dar uma idéia desta escrita vocal; mas como a melodia está morta [...] basta [...] que faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechado, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano [...], para que consiga deportar para muito longe o significado e lançar [...] o corpo anônimo do ator na minha orelha: isso granula, isso faz ruído, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui.” (BARTHES. *O prazer do texto*, p.116.)

del romanzo s'era imposta alle incertezze della voce", como se lembrando que há uma língua sem palavras velando pelo que se há de transmitir (ou pelo que há de se transmitir). (p.82) (p.68)

E o romance cimério *Debruçado na Borda da Costa Escarpada*, de Ukko Ahti, se interrompe, se descontinua, se esvanece, como todos os outros anteriores, justo em seu momento de maior consistência: "Não me perguntem onde se encontra a continuação deste livro", grita o professor de dentro do abismo cavado pela ausência. "Todos os livros continuam muito além... [...] Os livros são os degraus de um umbral... [...] Logo após *comincia la lingua senza parole dei morti*, começa a língua sem palavras dos mortos, que diz o que só a língua dos mortos pode dizer, *le cose che solo la lingua dei morti può dire*". (p.84) (p.70)

Tu, leitor, e eu, leitora, estamos colados um ao outro na borda do precipício, como que também desaparecidos, soltos e mudos, atados porém por uma língua de vivos, língua de corpos vivos sem palavras, vivendo-a apenas, sufocados pela impotência de registrá-la, essa língua que vem primeiro, antes das palavras com que se escrevem os livros "e nas quais se tenta em vão traduzir essa linguagem primeira, *quella prima lingua ...*" (p.85) (p.70)

Seguimos, os dois, perscrutando além da borda da página impressa, a

"Busca mítica ou mística de um mar branco, a neve ofuscante como metáfora inevitável da obsessão do escritor — ou de seu desejo — de atingir o país sem palavras." (SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.366.)

Língua sem palavras dos mortos: "Aquele que opera com a sonoridade das palavras, margeia, dessa forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta na linguagem comum. Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque, ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai, que não responderá, que ficará surdo à sua prece atéia." (POMMIER. *A exceção feminina*, p.98-99.)

vislumbrar e a esperar o que viria e não veio, a pensar no contato que se tem, através da escrita com alguma coisa que não está presente, alguma coisa imaterial, apenas imaginável: “Ler é ir ao encontro de uma coisa que vai existir mas que ninguém ainda sabe o que será... *nessuno sa cosa sarà...*” (p.86) (p.71)

Será a escrita impressa justo pela falha de tinta e voz em papel nenhum? Escrita a que se tem acesso através da corporeidade de um livro, que passou por uma trajetória extensíssima, de pergaminho a papel, de *pena* a computador, para atingir o estatuto de um livro. Não será o dito sustentado justo pelo que não há de ser dito?

Entre as estantes aparece Lotaria, a irmã de Ludmilla, a universitária, a militante de academia, a declarar que o romance, na verdade, não está inacabado, não está escrito em cimério, mas em cimbérico, que o título acabou por se tornar *Sem Temer a Vertigem e o Vento*, e, finalmente, que o autor assinou com um pseudônimo: Vorts Viljandi.

“Uma ficção não pode ser simples: ela é o encontro inesperado do diverso.” (LLANSOL. *Causa amante*, p.18.)

“Como situar, na longa história do livro, da leitura e de suas relações com o escrito, a revolução [...] já iniciada que faz a passagem do livro (ou do objeto escrito) [...], com seus cadernos, suas folhas, suas páginas, para o texto eletrônico e a leitura na tela? [...] A primeira revolução é técnica; ela modifica em meados do século XV os modos de reprodução dos textos e de produção do livro. Com os caracteres móveis e a imprensa, a cópia manuscrita não é o único recurso disponível para assegurar a multiplicação e a circulação de textos. Daí a importância desse momento essencial na história ocidental, considerado como delimitador da *Apparition du livre* [ou caracterizado] como uma *Printing revolution...*” (CHARTIER. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, p.96.)

Uma polêmica desenrola-se entre Uzzi-Tuzii, representante do cimério e Galligani, da cadeira de línguas e literaturas hérulo-altaicas onde está enquadrado o címbrico. A polêmica traz as questões da territorialização e da propriedade literária. Os leitores não se interessam a não ser pela continuidade da leitura e Lotaria convida-os a participar do estudo e debate que vai ter lugar no departamento de címbrico ali ao lado.

É com enorme impaciência que os ávidos de ler suportam o ritual dos ávidos de analisar e debater: separam grupos encarregados de sublinhar “o reflexo dos modos de produção, os processos de reificação, a sublimação do recalçado, os códigos semânticos do sexo, as metalinguagens do corpo, a transgressão dos papéis nas esferas da vida pública e privada”.

Ávidos de ler acompanham a leitura em silêncio e, de imediato, “ambos, leitor e leitora, sabem”: ainda que em címbrico, cimério ou polonês, como se assinalando a própria literatura desterritorializando-se de vez, nada nesse novo romance se articula com *Debruçado na Borda da Costa Escarpada* ou com *Distanciando-se de Malbork* ou *Se um Viajante numa Noite de Inverno*.

Mas, o que quer um leitor?

Seguir sem temer vento ou vertigem?

Címbrico: relativo ao cimbre.

Cimbre: estrutura de madeira utilizada na construção dos arcos das pontes.

“Minha narrativa forma uma ponte sobre o vazio.” (CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p.97.)

“— A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra [...] mas pela curva do arco que elas formam.” (CALVINO. *As cidades invisíveis*, p.79.)

Desterritorializar: “Fazer de sua própria língua, supondo que ela seja única, que ela seja uma língua maior ou que o tenha sido, um uso menor. Estar *em* sua própria língua como estrangeiro.” (DELEUZE, GUATTARI. O que é essa literatura menor?, p.40-41.)

CAPÍTULO VIII

SÃO, SERÃO, ISÓSCELES OU ESCALENA, TODA,
TODAS AS REVOLUÇÕES?

O vazio diferente de nada
O trapézio

Irina encarna a própria revolução. Isósceles é o púbis dela.

Mas não há movimento não suportado por um triângulo. Conta-se; e quando se conta, conta-se: um, dois, três. “La voglia di raccontare, d’accumulare storie su storie”, diz o autor de *Se una Notte d’Inverno...* Desejo de contar, de acumular história sobre história, pirâmides de livros, livros sobre livros, pirâmides de histórias. Onde está um texto senão em algum dos lugares de contar? Contar: um, dois, três... o que mais e até onde e por que contar além de um, dois, três...?

São cinco horas da manhã. Há uma câmara de cinema filmando a imaginação do autor que dá voz ao narrador. O que enxergamos, portanto, na página, é uma película cinematográfica: entram comboios militares, muros inscritos, música-cabaré-Alex-Irina-Valerian. Não é a literatura o reflexo feito voz escrita do reflexo que a própria imagem evoca? Isósceles a literatura, isósceles ou escalena?

Cena de revolução russa, cena de guerra civil espanhola, nuances de Tchecoslováquia. Polônia?

Madrugada, como se madrugada fora madrugada além ou antes de tempo ou lugar.

Filas para o armazém; brigadas de diferentes tendências de um Conselho Provisório; guarda popular; soldados desertores; caravana de criadas e rebanhos; macas e padiolas; vendedores ambulantes, monges, ciganos, multidão.

A igreja fora transformada em hospital: há doentes de cólera isolados por cal de giz; uma velha senhora reza no adro e blasfema ao passar dos noctâmbulos. Imagens da época atravessando a página: imagens de uma revolução composta em mosaico por tantas que fazem lembrar outras tantas, como se traduzindo uma revolução no que qualquer revolução tem de universal ou de comum com qualquer outra, nem por isso deixando de ser particular. Intenção de evocar imagens pouco definidas para que a confusão típica esteja sendo expressa justo por uma certa indeterminação; indeterminação mesma que cobre de cinza bruma aquela primeira estação onde se perdera o primeiro vagão do viajante leitor.

Rivalidade entre centrais de trabalhadores: greve? suspensão de greve? Armas, ou não, ao povo contra as tropas contra-revolucionárias?

Os camponeses em busca de pôr a salvo suas crianças e animais das requisições militares.

“Vento gelado, úmido” a “soprar através das rasgaduras do mapa, brechas abertas nas fronteiras e no front”, a impelir essa “torrente humana” em direção à ponte de ferro.

Qualquer entre nós reconhece uma ou alguma história, sempre triangulada, parecida com essa: Valerian, Irina, Alex; Irina angulando faces diversas e mesmas de revolução e contra-revolução.

O exército contra-revolucionário, os Brancos, se aproxima da cidade deposto a restaurar o regime deposto.

O narrador de *Sem Temer a Vertigem e o Vento* é Alex: jovem oficial do exército revolucionário que não se encontra no *front* de batalha, pois fora designado a exercer funções de inteligência: descobrir um espião infiltrado no Comitê Revolucionário que passava informações estratégicas aos Brancos. Valerian, economista do Comissariado de Indústria Pesada, é um antigo amigo de Alex.

Há um incidente na ponte que leva Alex e Irina a se conhecerem: ela sente pânico e grita para o vazio, *lá embaixo* (lá embaixo onde o fim aguardaria sua história por vir?): “Vejo todos esses pés falharem os degraus, avançarem no vazio e caírem... Toda uma multidão que se aniquila, *una folla que precipita* — disse.” (p.96) (p.82) Passada a vertigem, conversam:

“— Eu sou Irina Piperin e já o era antes da revolução. No futuro não sei. Eu desenhava em tecidos, e, quando o tecido faltar, farei os desenhos no vazio, *farò dei disegni per aria*. Com a revolução há pessoas que mudam a ponto de se tornarem irreconhecíveis e pessoas que se sentem mais que nunca parecidas a si mesmas, *uguali a se stesse più di prima*.” (p.99) (p.84)

Aí estampa-se o que parece ser o ponto nodal que essa história-rede-mosaico vem trazer: a humanidade caminha no vazio, sobre o vazio, para o vazio, *il vuoto*. Todo acontecimento se escorre da lida com o vazio. De onde esse vazio? Do vazio: topos de estopo e fuga no desenho do mapa que demarca territórios e linguagens; topos de tecedura e desmanchamento de uma primeira margem, de uma segunda margem, em entrelaço à abertura de uma terceira margem que vem inscrever a possibilidade de possibilidades múltiplas que, em algum ponto de coincidência das linhas de tempo e espaço,

podem e abrem-se fundando, por isso mesmo, espaço e tempo enquanto referências contingentes para se traçar um gráfico bussolar que por sua vez aponta para o infinito.

O vazio, apenas o vazio, apenas a palavra vazio, ou apenas o conceito de vazio, quer fosse tomado enquanto significante, quer fosse tomado enquanto representante do que é incapturável, poderia escrever um roteiro de leitura para *Em uma Noite, escarpas, bordas, entrecruzes* perguntar-se *que história aguardaria*, e onde, seu início ou fim.

Apenas o vazio. Vazio diferente de nada. Vazio que cobre de brumas e revela qualquer linguagem, que cinza de cinza por dar a ver a cor que a todas reúne e escapa; vazio, outra vez vazio, sempre vazio, que causa vertigem e deixa deslocar o ar, parando ou suspendendo o vento que impele o comboio a movimentar-se e faz rolar a narrativa.

“Talvez seja minha narrativa que forma uma ponte sobre o vazio”, diz *la voglia di raccontare*. (p.97)

Em visita a Valerian, Alex reencontra Irina. Inicia-se um trapézio amoroso: a mulher não pertence a nenhum dos homens, mas os mantém submissos a ela que não admite ciúmes no sexo que fazem a três; quer-se mesmo revolucionar as relações.

Alex presente estar o seu destino traçado: a morte; seja pela Corte Marcial dos Brancos, seja pelo Tribunal Revolucionário do Conselho Provisório.

Num momento em que fazem amor, Alex revista as roupas do amigo e, ao desdobrar um papel aí encontrado, lê a sua própria sentença de morte, por traição, assinada e contra-assinada, com todos os timbres regulamentares.

Alex era o espião do próprio espião que ele mesmo era.

CAPÍTULO IX

PÁGINAS QUE CIRCULAM DE UM ROMANCE A OUTRO

A leitura
O debate
A tradução
Todos os livros, o livro

Estamos, lembremo-nos, em uma sala da universidade, onde o imperativo é “debater”, encontrar “idéias gerais para ligar com idéias gerais” e “aqui paramos para abrir a discussão. Acontecimentos personagens atmosfera sensações são postos de lado para ceder lugar a conceitos mais gerais.

- O desejo perverso-polimorfo... *il desiderio*...
- As leis da economia de mercado... *le leggi*...
- A homologia das estruturas significantes... *la omologie*...
- O desvio e as instituições... *la devianza*...
- A castração... *la castrazione*”. (p.107) (p.91)

São visíveis as referências às teorias de Freud, Marx, a psicanálise, o marxismo, Lacan, Althusser, mas o que tu e Ludmilla quereis mesmo é retomar a leitura, ler e não debater. No entanto, descobris que esse livro é agora um caderno rasgado cujas outras páginas encontram-se espalhadas entre os vários grupos de estudo já que “a biblioteca do Instituto hérulo-altaico só dispunha de um exemplar”...

Ávidos-de-ler separam-se dos *ávidos-quem-saberá-de-quê* e pensam: “*Sem Temer a Vertigem e o Vento não é Debruçado à Borda da Costa Escarpada*, que, por seu turno, não é *Distanciando-se de Malbork*, o qual é totalmente diferente, *tutt'altra cosa*, de *Se um Viajante numa Noite de Inverno*.” Decidem: “Nada nos resta senão voltar às origens, *alle origini* deste *imbroglio*.” (p.108) (p.92)

Inexoravelmente marcados pela revelação de ser, para e desde sempre perdido o “pai de todas as histórias”, a fonte primeva nutridora da metáfora de origem, resolvem ainda fazer uma expedição pela editora responsável pelo desencadeamento da série de frustrações a que se viram expostos. Frustrações que justamente os assinalaram (como vêm assinalando enredo, narrativa, livro, leitura e escrita), enquanto destituídos de completude, constituídos como uma falta, portadores de um vazio.

Feito ébrios de *sim* querendo denegar a lucidez de *não*, como se um *fim* houvera para explicar ou tampar a razão de uma não-origem, partem, em suma, em busca de “reparação”.

A intenção do fio narrativo, esse que deseja levar leitor, livro, autor, leitura e personagem ao longo de seu leito, cumpre-se justo por perseguir o

fio da lembrança de uma ilusão de fio narrativo que já se quebrou, como se já não se tivesse constituído pela própria razão de ter sido sempre quebrado: “— Saber se Ahti (autor do romance cimério) e Viljandi (autor do romance cimbriço) são a mesma pessoa?

— Antes de tudo, solicitar *Se um Viajante numa Noite de Inverno*, pedir que nos remetam um exemplar completo e também um exemplar completo de *Distanciando-se de Malbork*. Quero dizer: um exemplar completo dos romances que começamos a ler acreditando que tivessem esses títulos; se não são os verdadeiros títulos nem os verdadeiros autores, que nos digam, que nos expliquem o mistério existente sob esse negócio de páginas *che passano*, que circulam de um romance a outro, *da un volume all'altro*.” (p.108) (p.92)

Ludmilla nega-se a ir junto com o leitor à editora: “Recuso-me a pôr, mesmo por alguns minutos, os pés numa editora.” (p.110) “— Há uma linha que separa: de um lado os que fazem livros, de outro os que lêem, *C'è una linea di confine: da una parte ci sono quelli che fanno i libri, dall'altra quelli che li leggono*.” (p.109) (p.93)

Na editora o leitor é confundido com algum dos tantos autores que por ali circulam à procura de seus originais. O redator, o *Dottore* Cavedagna, exclama de contentamento ao escutar: “Eu sou um leitor, só um leitor, não um autor”, e, maravilhado, identifica-se com o leitor, rememora seus próprios e saudosos tempos de leitor interessado apenas na leitura, faz confidências, desabafa-se da pesada carga da atribulada editora. Dispõe-se, então, a relatar tudo que conseguira decifrar do enigma que sopra páginas de um romance a voar para outro.

Havia se apresentado ao Doutor Cavedagna um certo Hermes Marana. Dizendo-se tradutor de cimbriço e trazendo um livro escrito nessa língua, propôs-se a traduzi-lo. Tudo parecia em ordem: projeto da tradução, título anunciado, páginas traduzidas pontualmente remessadas, texto enviado à gráfica, composição... até que, na correção das provas, coisas estranhas são percebidas. O tradutor é forçado a confessar “que de cimbriço não sabe uma maldita palavra, *neanche una parola*”. (Cimbre, estrutura, arcos, pontes. Lembremos que Calvino diz ser sua narrativa uma ponte sobre o vazio e tal ponte não se sustentar pelas pedras — palavras? — mas pela curva do arco que formam — relação entre as palavras, sintaxe, estilo.)

A tradução que Marana havia feito era de um outro romance, tendo sido os nomes próprios arrancados de um cimbriaco ou, não se sabe, de um cimério.

Mas, que outro romance, esse?

Marana diz ser esse um romance polonês *Distanciando-se de Malbork*, de Tadzio Bazakbal. O livro já sendo impresso, fazem parar tudo, mudam a página do título, a capa... sem imaginar que tanta ordem e contra-ordem — na impressão, na colagem, substituição de cadernos — fosse resultar numa confusão que se estendera a todos os lançamentos que tinham na gráfica, “tiragens inteiras a serem destruídas, volumes já distribuídos a retirar das livrarias”. (p.118)

Tu, leitor, estás ainda por compreender: de qual romance se fala? Daquele da estação? Daquele dos rapazes levados a trocar, por um tempo, de casas e atividades? Ou...? Mas... na confrontação do original com a tradução, explica-lhe o redator, verifica-se tratar-se de um romance traduzido do francês, de um autor belga Bertrand Vandervelde: *Olha para Baixo na Espessura das Sombras*.

Vamos ler a resposta de Marana à reprovação sofrida pelas suas mistificações: “Que importa o nome do autor na capa? *Che importa il nome dell'autore in copertina?* Transportemo-nos em pensamento para daqui a 3 mil anos. Deus sabe que livros de nossa época terão sobrevivido, de que autores ainda se lembrará o nome. Alguns livros terão ficado célebres, mas serão considerados obras anônimas, como o é para nós a epopéia de Gilgamesh; haverá autores cujos nomes permanecerão célebres, mas dos quais não restará nenhuma obra, como é o caso de Sócrates; ou, ainda, todos os livros que terão sobrevivido serão atribuídos a um misterioso autor único, *un unico autore misterioso*, como Homero...” (p.119)

Cavedagna não esconde considerar belo o raciocínio, *il ragionamento* de Hermes Marana. Pensa no que são os verdadeiros livros, “aqueles do tempo em que, para ele, os livros eram ainda mensageiros de outros mundos”. Pensa no que são os verdadeiros autores, “aqueles que não eram mais que um nome na capa, uma palavra que não podia ser separada do título”, o “autor que ficava no ponto invisível de onde partiam os livros”. (p.119-120)

Il ragionamento de Marana aponta ao mesmo tempo para a questão da impossibilidade da tradução (e conseqüente possibilidade de uma recriação); para a inexorabilidade intertextual que metafórica e, às vezes até literalmente, emaranha páginas de um livro a outro, para a *terra di nessuno* que é a literatura no sentido do caráter de desapropriação que lhe é inerente; para a autonomia da obra em relação ao autor, à verdade, à origem absolutos. O misturarem-se línguas umas às outras, cimério - cimbriaco - polonês - belga - francês, pode ser ouvido como a intenção de realçar o “espírito” da língua, seu rumor, o “espírito” do texto, sua estética, a capacidade de transmissão do que “são”, transcendendo e ultrapassando o “significado” que pudessem transmitir; para o peso do tempo, acentuando ou apagando autores e obras, a tendência de obras e autores serem, pela distância no tempo e espaço, vistos aglutinados em épocas, grupos, estilos.

Aponta, ainda, para a consagrada idéia, recorrente em *Se una Notte...*, de serem todos os livros um só livro desde Homero, como quer nosso não-pai Borges de histórias. Finalmente, precisamos dizer, Marana vem prestar tributo à sentença: *Traduttori, traditori*.

Mas, súbito, alguém requisita a atenção do redator deixando-te, leitor, a sós com essa outra história que começa.



CAPÍTULO X

UM PÉ DE SAPATO DE VERNIZ

Bernadete e o personagem-narrador passeiam, confusos e atrapalhados, pelas ruas e arredores de Paris, com um defunto, à procura de um meio e lugar para se livrar de seu corpo morto por eles.

Enquanto isso, o narrador-personagem repassa, em memória, sua vida: a cada vez que se complicava, ele mudava de ofício, de cidade, de mulher, de continente... fazendo voltar “o contador a zero, *rimetto il contachilometri a zero*, passar a esponja no quadro; no dia seguinte ao dia em que chegava a um novo lugar, o zero tornava-se um número com tantos algarismos que não cabia mais no contador, e ocupava o quadro de uma ponta à outra, *da un capo all’altro*”. Como nessa noite em que procuravam um bom lugar para carbonizar Jojo e o painel avisa estar no fim a gasolina.

Viajamos com suas lembranças por apuros arranjados em Macau, na Venezuela, Inglaterra, Turquia, Suíça, Suécia, Finlândia; pelas Filipinas, Silão, Chicago, Polônia, França, Cuba. Em “reviravoltas”, sua vida querendo começar de novo dúzias de vezes e querendo, pela narrativa, evocar uma saturação de histórias, um espaço repleto de histórias no qual é possível deslocar-se em todas as direções, encontrando sempre novas histórias que se remetem sempre às histórias não contadas, diferente de acreditar-se numa única possibilidade de viver, que seria, por isso mesmo, uma única possibilidade de narrar, que seria, então, realizável, e até realizada, da qual nada se pode retirar e à qual nada se pode acrescentar.

Em vista da falta de combustível, o destino de Jojo se altera: seu corpo é lançado do alto de um prédio. No mesmo instante, o criminoso é flagrado no suspense do gesto. Um pé do sapato do defunto permanece, inarredável, denunciatório, em suas mãos, como fora o contador se recusando a retornar ao zero, retornar ao antes do fato acontecido, recusando-se a livrar o criminoso da responsabilidade de seu ato.

CAPÍTULO XI

APOEPLW

A origem
O texto apócrifo
A autoria, o plágio
O tradutor-traidor
A recepção

“As páginas fotocopiadas param nesse ponto, *le pagine fotocopiate si fermano qui.*” (p.137) (p.115)

Procuras a continuação, mas “todos os papéis do caso Marana desapareceram”. O redator te permite passar algum tempo em companhia do dossiê “Marana, Dr. Hermes”. São cartas e cartas enviadas por ele à redação, confusas, embaralhadas, dizendo de intrigas, complôs, mistérios.

“No cabeçalho das cartas figuram nomes de localidades dispersas nos cinco continentes [...] mas os carimbos dos envelopes não correspondem nunca aos países de origem. A própria cronologia é incerta.”

Como no romance de Jojo, o defunto, a enorme volta ao mundo trazendo tantos lugares diversos espalhados pelo globo; parece querer dizer de uma desterritorialização pela saturação da multiplicidade. Não só em relação a um ponto no espaço, mas também a um ponto no tempo, *Anche la cronologia è incerta*, deixando-se entrever um tempo antes do depois do antes, um depois do antes do depois, que nos remete ao primeiro início de história desse livro, onde a senha que identificara o comissário ao viajante era: Zenão de Eléia. Alusão à ilusão de continuidade, de linearidade do romance, como em um dos paradoxos lógicos do filósofo sobre a natureza do movimento: uma flecha em movimento está parada porque em cada momento ela pode apenas ocupar um espaço determinado.

Assim, muitos lugares elevados potencialmente a mais e mais é lugar nenhum, como a matéria literária que se dá através de seus intervalos, mais pelo que oculta do que pelo que mostra, como “as luzes da estação”, “as frases que lê”, apagando e iluminando os espaços vazios do texto — espaço do leitor —, imaginação que se revela lá onde o texto se oculta.

Se um Viajante numa Noite de Inverno traz esse movimento parado como próprio suporte do que nele se move e se imobiliza. Os dez inícios de romance aludem a variadas formas narrativas que se passam em variados tempos e lugares.

Uma das cartas refere-se a um velho índio (uma lenda?), em uma cidade perdida na América do Sul, conhecido como “Pai das Histórias”, velho “cuja idade se perde na noite das memórias, *longevo d’età immemorabile*, cego, *cieco* e analfabeto, que conta sem interrupção histórias passadas em épocas e países completamente desconhecidos dele”. (p.139)

“Pôde-se verificar que inúmeros romances publicados por autores famosos tinham sido narrados palavra por palavra pela voz catarrosa do ‘Pai das Histórias’, *il Padre di racconti...*” O velho índio seria, então, “a fonte universal da matéria

“Se aceitamos que a sombra pode estar entre os bens do céu, é válido perguntar: quem vive mais consigo mesmo? Quem tem mais condições de explorar e conhecer a si mesmo? Segundo o dito socrático: quem pode se conhecer melhor do que um cego?” (BORGES. *Sete noites*, p.181.)

Cegueira – imaginação

Borges

Édipo

Tirésias

Demócrito

Camões

Joyce...

“Se é justo que a imaginação venha em socorro da debilidade visual, deve ser instantâneo e direto como o olhar que acende.” (CALVINO. *Palomar*, p.39.)

“Pensei: se perdi o mundo visível, agora vou recuperar um outro. Tratava-se do mundo dos meus antepassados distantes. [...] Agora, minha memória está repleta de versos elegíacos, épicos, anglo-saxões. Eu tinha substituído o mundo visível

narrativa”, ou talvez “*la reincarnazione*, a reencarnação de Homero, do autor das *Mil e uma Noites*, daquele do *Popol Vuh*, de Alexandre Dumas também e de Joyce”. (p.140)

Hermes Marana, o tradutor falsário, o criador da APO (Organização do Poder Apócrifo), o ladrão de palavras (que “aproxima o gravador da abertura da gruta onde o velho se esconde”), o representante da OEPHLW (Organização para a Produção Eletrônica de Obras Literárias Homogeneizadas), deseja desmascarar a função do autor como autoridade, negando-lhe a originalidade, impedindo que o leitor possa ter “o poder de considerar o que está escrito como alguma coisa finda e definitiva”.

Hermes, mensageiro de Zeus, inventor da escrita, conhecido pela sua sutileza na arte de roubar, quer deixar que seja a escrita a autora da própria escrita.

Mas “a origem dos textos inéditos oferecidos por Marana poderia ser completamente diferente”, os computadores da OEPHLW completariam, “programados como estão para desenvolver cada um dos elementos de um texto com uma fidelidade perfeita aos modelos estilísticos e conceptuais do autor”, os princípios não continuados de romances, como por exemplo o do esperado thriller do famoso escritor Silas Flannery, que, atormentado, não consegue mais escrever. Há aí uma

pelo mundo auditivo do idioma anglo-saxão.” (BORGES. *Sete noites*, p.172-173.)

Foucault, “O que é um Autor?”
Barthes, “A Morte do Autor”
Schneider, *Ladrões de Palavras*

“Fedro (275) platônico: Rei egípcio Thamus dirige-se a Theut, inventor da escrita: ‘Tu ofereces aos alunos a aparência, não a verdade da sabedoria; porque quando eles, graças a ti, tiverem lido tantas coisas sem nenhum ensinamento, julgar-se-ão na posse de muitos conhecimentos, apesar de permanecerem fundamentalmente ignorantes e serão insuportáveis para os demais, porque terão não a sabedoria, mas a presunção da sabedoria’.” (ABBAGNANO. *História da Filosofia*, v.VII: Sócrates.)

brincadeira crítica feita à produção de best-sellers como uma espécie de receita passível de ser seguida, e ao seu mercado, o fato de vender-se divulgando localidades turísticas, bebidas, roupas etc., recebendo adiantamento de agências de publicidade internacionais.

Marana conseguiu ter em mãos o texto inédito de Silas Flannery, *Em uma Rede de Linhas Entrelaçadas*. A APO, seita que abarca duas facções (*Wing of Shadow* e *Wing of Light*), voltada ao culto e à pesquisa de livros secretos, seqüestra o avião onde se encontra Marana para roubar-lhe o tal manuscrito. O tradutor é um agente duplo, triplo, quádruplo a serviço Deus sabe de quem ou de quê, considerado, então, como traidor por qualquer das facções.

O avião, já quase sem combustível, aterrissa em um país da África negra, onde o presidente Butamatari assume o papel de mediador entre o comando de extremistas e as chancelarias aterrorizadas das grandes potências. Butamatari determinara os termos do acordo pelo qual o manuscrito de Flannery seria restituído a seu autor, solicitando que este se “engajasse em escrever, *s'impegni a scrivere*, um romance dinástico suscetível de justificar suas ambições imperiais, seu coroamento e seus desígnios anexionistas com respeito aos territórios vizinhos”. (p.143)

Hermes se gaba por ter conduzido a negociação enquanto representante da

agência Mercúrio e as Musas, especializada na exploração publicitária das obras literárias e filosóficas. Mercúrio: Hermes. Mercúrio, deus do comércio e dos ladrões, porque um objeto vendido ou roubado passa de mão em mão. Personifica sempre a astúcia e a habilidade, a mudança, a transição, a passagem de um estado a outro.

Esse “caso Marana”, levantado pelo leitor na editora e acompanhado por nós, leitores do relato que faz o leitor, tece-se de tal forma *emaranhado* que torna difícil narrá-lo. São as cartas, as desordenadas, reviradas e lacunares cartas, que contam essa história. Como haveremos de alinhavá-la sem estar com isso nos tornando autores do outro texto que surge daquele?

Razões do mercado, agora imobiliário, põem Hermes Marana em contato com Silas Flannery. Parece que havia interesse em que o próximo romance desse autor divulgasse belos pontos do planeta que viriam a ser loteados. Levanta-se também a hipótese do motivo desse encontro ter sido o fato de pôr a limpo uma questão de plágio do escritor belga, Bertrand Vandervelde, por Silas Flannery.

Levado, por uma missão de “relações públicas, para o desenvolvimento dos países em via de desenvolvimento”, a um sultanato do golfo Pérsico, onde devia tratar da adjudicação de uma construção

“[O plagiário] pensa demais na literatura para dar a palavra ao livro interior. Para ele, o livro está sempre fora, já escrito.” (SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.355.)

“Quando escrevo alguma coisa, tenho a sensação de que isso preexiste.” (BORGES. *Sete noites*, p.124: A poesia.)

“É como se o outro tivesse pegado toda a língua e não sobrasse nada. [...]

de arranha-céus, Marana, fortuitamente, vê-se diante de um grande trabalho para o tradutor-mistificador que é. A mulher do sultão, *la moglie del sultano*, leitora insaciável, escrevera para o tradutor de *Olha Para Baixo na Espessura das Sombras*, para protestar contra um defeito de fabricação de seu exemplar que a obrigara a interromper o romance. “A mulher do sultão não deveria jamais ficar privada dos livros de seu agrado (*di libri di suo gradimento*): este ponto é objeto de uma cláusula do contrato matrimonial.” (p.147)

Além disso, a sultana tem algumas convivências com os revolucionários, bastando um sinal seu para que os conjurados ataquem o palácio. Conclusão: é preciso que não falte leitura para que a esposa se mantenha esquecida das questões concernentes à traição político-conjugal.

Marana, transportado para o palácio, requisitado pelo sultão, propõe, inspirado na tradição literária oriental, a inserção, no romance a ser traduzido, de histórias que se interrompem à noite para continuar no outro dia, perfilando um livro sem fim que se estende além de mil e uma noites, um livro infinito.

Quantas vezes, durante a leitura de *Se una Notte d’Inverno un Viaggiatore*, defrontamo-nos com livros dentro de livros? Às vezes, em *mise-en-abyme*, esse movimento de continuidade descontínua,

quem nos ensinava a língua nos ensinava antes a sua. Quando Bouvard e Pécuchet fazem planos de ‘copiar como outrora’, talvez a nostalgia a que aludem seja por aquele estado originário de uma língua una, indivisível.” (SCHNEIDER. *Lutros de palavras*, p.364.)

“Como sabia muito bem contar histórias, [Scherazade] resolveu tentar salvar-se do destino fatal [...] encantando o Rei com histórias [...]” (*As mil e uma noites*)

às vezes num sentido diferente, construindo, não uma série de objetos encaixados, mas um só e grande objeto, animado pelo que de ânima há no interior de cada um desses objetos que o estariam compondo. Eis a própria concepção do hipertexto desmetaforizada, ou mesmo dada a um escancaramento, e até a um esfacelamento, que literalmente lhe arranca as páginas misturando-as às de quantos outros, também desfolhados, compondo materialmente um corpo costurado de transplantes, um grosso caderno de cadernos e cadernos. A concepção de *Se um Viajante numa Noite de Inverno* é, diversas vezes, retomada dentro dele mesmo, de forma tão nítida que realmente *causa* a visão de uma instalação plástica: torre, pirâmide, trapézio, espiral, fitas, nós... de livros, suspensos, tombados, caídos... páginas soltas, letras girando, frases retornando... uma escultura, enfim, talvez, de papel, de papel escrito, estátua de um corpo que não pára em uma só posição, que contém em si acumuladas e representadas as possibilidades de outras posições e movimentos, como se sustentada pela cinética do cinema, palimpsesto das várias fotos possíveis de cada instante.

Aí deixemos a sultana a contemplar esse caleidoscópio, que roda, gira e se transforma em mãos do tradutor-traidor.

Reviras mais páginas do dossiê, leitor:
“O livro que te regozijavas já de perseguir

não-livros e não-leitores, pela mediação do silêncio do interior e o dos arredores da linguagem, ao fascínio (mudo fascínio!), que sustenta aquela torre, essa escultura, essa obra táctil-acústica-visual que atinge, no entanto, algo mais sublime, nas cores do caleidoscópio, que se traduz na voz, no grão da voz, daquele Pai. Aquele Pai, esse criador-extermiador que se dá sempre a buscar, estando desde e para sempre perdido.

Ainda percorrendo o dossiê, deparas com uma figura de mulher, nua ao sol do oceano Índico, lendo uma revista nova-iorquina que menciona em pré-publicação o início do novo romance policial de Silas Flannery.

Do terraço de seu chalé suíço, Silas Flannery observa *lá embaixo* um vale através de uma luneta. Repousa no silêncio do vale uma leitura, quer dizer, uma mulher entregue à leitura. Essa visão o liberta dos tormentos seus, transporta-o do mundo de escrever ao mundo de olhar, aprisiona-o, no entanto, ao impossível desejo de estar escrevendo justo aquilo que aquela leitora lê. Aquela visão o faz apaixonar-se, não pela leitora, mulher que lê, mas pela expressão do ritmo da leitura, da presença, do silêncio, da respiração da leitura.

Apaixonar-se então pelo livro (masculino) que dá vida à leitura (feminino), ou pela leitura que dá vida ao livro. Apaixonar-se pelo homem nele

ela por seu lado pertence ao geno-texto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entoações maliciosas, pelos acentos complacentes; mas pelo grão da voz que é um mito erótico de timbre e de linguagem [...].” (BARTHES. *O prazer do texto*, p.145.)

através de uma pessoa interposta se interrompe de novo... Vês em Hermes Marana uma serpente, *un serpente*, vinda para perverter com seus malefícios o paraíso, *nel paradiso*, da leitura... No lugar do vidente índio que contava todos os romances do mundo, te vês diante de um romance-armadilha, *un romanzo trappola...*” (p.149) (p.125)

Passas a refletir sobre os conturbados sentimentos que te agitam: “Será que sonhas tu também com uma sultana petrolífera? Será que invejas a sorte daquele que transvasa romances nos serralhos da Arábia? Querias estar em seu lugar, estabelecer esta relação exclusiva, esta comunicação de ritmo interior que se obtém entre duas pessoas quando elas lêem ao mesmo tempo um mesmo livro, como acreditaste fazer com Ludmilla?” (p.150)

Comunione di ritmo interiore che si raggiunge attraverso un libro letto nello stesso tempo da due persone... Sim, a leitura se dá no silêncio do ritmo interior, silêncio a que está unido o silêncio da gruta de onde partem todas as histórias contadas ou por contar, silêncio, mesmo silêncio, do qual são feitos todos os livros vindos ou por vir. Esse momento de comunhão, essa comunicação entre silêncios interiores, é onde pulsam, e o que faz pulsar livro, leitores, leitura, escrita, autores, personagens, narração, narradores, religando-os todos, e até

“Porque o rumor [...] implica uma comunidade de corpos: nos ruídos do prazer que ‘funciona’, nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui; o rumor é construído mesmo do gozo plural — mas de nenhum modo maciço (a massa, pelo contrário, tem uma só voz, terrivelmente forte).” (BARTHES. *O rumor da língua*, p.93.)

“A escrita em voz alta não é expressiva; deixa a expressão para o feno-texto, para o código regular da comunicação;

mesmo que fosse capaz de escrever o livro que inspira essa leitura. Ou antes: apaixonar-se pela escrita (feminino) que dá origem ao livro (masculino) que dá origem à leitura (feminino) que acessa seu desejo de escrever aquilo que está em algum outro lugar que não o lugar onde ele mesmo se encontra; desejo de escrever ou ter escrito ou vir a escrever aquilo que ele pensa ver *lá embaixo*. Lá embaixo o que o aguarda? Ou o que se aguarda de lá? Uma história com seu fim?

O escritor não se cansa de olhar a leitora que “parece habitar uma esfera suspensa em outro espaço, outro tempo”. O escritor saíra da crise de criação, ou seja, voltara a escrever, voltara a ser escritor, lendo, lendo-a: lendo a leitora, lendo a leitura, passa a escrever o livro que ela lê: “Não faço outra coisa senão seguir a leitura [...] que vejo daqui...” *Non faccio che seguire la lettura...* “Leio em sua fisionomia o que ela deseja ler...” *Leggo nel suo viso quel che lei desidera leggere...* E é o que “fielmente” escreve. Aliás, fielmente demais para Marana, que ali está para protestar: “Como tradutor e representante dos interesses de Bertrand Vandervelde, o autor do romance que ela está lendo, *Olha Para Baixo na Espessura das Sombras*, eu o intimo a parar imediatamente de plagiá-lo.” Flannery não pode suportar essa revelação: é de um outro autor o livro lido assim pela leitura que o leva à escritura. Poderá um livro ser escrito uma outra vez, por

um outro autor, sendo idêntico, mas não sendo o mesmo nem cópia do mesmo?

Mais dados nos fragmentos das cartas: entre os refêns do avião desviado há, agachada em um canto de um aeroporto africano, uma leitora absorta. Tão absorta dentro do livro que lê, a ponto de levar Marana a pensar em dizer à APO, zombando, que aquele seria o livro pelo qual esse seqüestro se justificaria.

Em Nova Iorque há uma leitora forçada a ler, aprisionada por correias, impossibilitada de se desviar, com tampões de ouvido, capacete “criçado de fios serpentinas de encefalógrafos, encarregados de revelar a intensidade de sua concentração e a freqüência de estímulos...” Mede-se assim, ou é o que parece se pretender medir, o nível da produção do texto através da recepção.

Nesse ponto, o leitor dessas cartas que, ao mesmo tempo, revelam e mistificam tempo, espaço e fatos, o narrador desse relato que confunde, enquanto tenta esclarecer, espaço, tempo e fatos, reescreve a história superpondo a leitora nua, a leitora agachada, a leitora no vale, e a leitora controlada a uma quinta leitora, como se apenas *uma* houvesse e como se houvesse *uma* ou *a*, uma origem, a origem que propiciaria um fim, o fim, a leitora que encarna todas as leitoras, a leitura que encerra todas as leituras, *a* mulher para quem e sobre quem se escreve, cujo nome traduz todos os outros nomes, Ludmilla.

“Não queria compor outro Quixote — o que é fácil — mas o *Quixote*. Inútil acrescer que nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidisse — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes.” (BORGES. *Ficções*, p.33: Pierre Menard, autor do Quixote.)

“... *la literatura puede trabajar tanto en un sentido crítico como en el sentido de confirmar las cosas, tal como están y como las sabemos. La frontera no está claramente delimitada; en este punto es la actitud del lector la que resulta decisiva, pues es a él a quien le corresponde hacer que la literatura despliegue su fuerza crítica, cosa que puede suceder independientemente de la intención del autor.*” (CALVINO. *Punto y aparte*, p.233: *Cybernética e fantasmas.*)

“... o leitor sublinha, recorta, seleciona, pontua, reescreve o texto lido. Apropria-se dele, preenche lacunas, vazios.” (SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.355.) Recorta, cita, como diz Compagnon, e as citações são as marcas de quem escreve, de suas escolhas, de suas viagens por outros textos, e por meio delas o leitor constrói seu trabalho de leitura/escritura, reescrevendo seu próprio texto interno no texto alheio. “Texto interno que já é retalho, fragmento, corpo feito de outros tecidos/textos.” (BRANDÃO. *Riscos da leitura psicanalítica*, p.21-22.)

Ludmilla, por ser *aquela* que “sustenta” (*sustenta*) “a opinião de que a única coisa que se pode solicitar ao romance (*che al romanzo ormai si può chiedere*) é que ele desperte um fundo de angústia esquecida, última condição para que ele guarde uma verdade capaz de arrancá-lo ao destino de produto em série, ao qual não pode mais escapar...” (p.153) (p.128)

O despertar do fundo de angústia esquecida, *un fondo d'agoscia sepolta*, protegeria a aura da obra literária na era de sua reproduzibilidade técnica?

O narrador-leitor expressa o impulso de largar tudo “para encontrar o refúgio de Flannery e mirar da luneta a mulher que lê, ou para procurar seu rastro no diário do escritor em crise, *nel diario dello scrittore in crisi...*” (p.154) (p.129) Procurar, no escritor, a leitora ou a leitura. Buscar a recepção na produção. Em *Se una Notte...* não parece haver distinção entre produção e recepção. Na calada dessa noite, o leitor narrador parece buscar não só o livro perdido, mas o silêncio e a intimidade esquecidas que circundam obra e recepção literária circundados por sua aura.

A cisão do Poder Apócrifo traduz um movimento interessante que se suplementa no espaço de passagem, de intervalo, de articulação entre uma e outra: “Uma seita de iluminados, conduzidos pelo Arcanjo da Luz, e uma seita de niilistas, conduzidos pelo Arconte da

“Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN. *Obras escolhidas*, v.1, p.170: A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica.)

“Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reproduzibilidade.” (Idem.)

Sombra. Os primeiros são persuadidos de que, entre os falsos livros que circulam no mundo, pode-se encontrar um pequeno número de livros portadores de uma verdade: extra-humana talvez ou extra-terrestre... Os segundos estão convencidos de que só a contrafação, a mistificação e a mentira intencional podem constituir em um livro o valor absoluto, uma verdade que as pseudoverdades, *pseudoverità*, reinantes não contaminaram.” (p.154)

Houve o seqüestro do avião para roubo do manuscrito e há depois o seqüestro do elevador pelo mesmo motivo, dessa vez pela facção oposta: “— Dê-me o manuscrito. Foi para nós que você o trouxe, não para os outros. Mesmo se você pensava o contrário. Este é um *verdadeiro* livro, *questo è un vero libro*, mesmo que seu autor tenha escrito muitos falsos, *tanti di falsi*. Portanto, é para nós.”

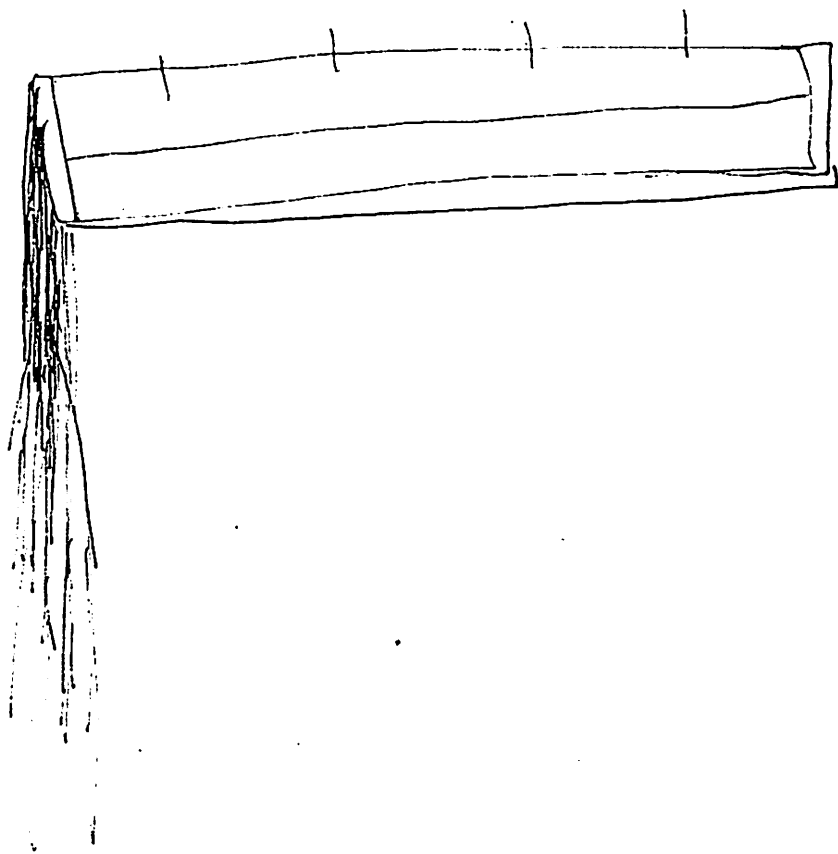
Marana conclui que o assaltante está convencido de ser aquele o diário da “crise espiritual de Silas Flannery e não o esboço de um de seus thrillers habituais”. A “crise de Flannery revolucionara as duas facções do Poder Apócrifo: com esperanças opostas”. “Os militantes da Asa da Sombra, sabendo que o grande fabricante de romances em série não conseguia mais acreditar em seus próprios artifícios, se convenceram de que seu próximo romance mostraria que

ele passara da má-fé ordinária e relativa à má-fé essencial e absoluta, que o livro seria a obra-prima da falsidade como modo de conhecimento, que seria, em suma, o livro que eles procuravam já há tanto tempo. Os militantes da Asa da Luz pensavam, ao contrário, que uma crise em semelhante profissional da mentira não poderia deixar de produzir um cataclismo de verdade, e atribuíam esses méritos ao diário do escritor do qual tanto se falava...”

O leitor agora narra três desejos: transpor o oceano até o esconderijo de Hermes Marana, para arrancar-lhe alguma verdade ou pelo menos a continuação dos romances interrompidos; ler imediatamente *Em uma Rede de Linhas Entrelaçadas* “do pseudo (ou autêntico?) Flannery”, o que “seria talvez a mesma coisa que *Olha Para Baixo na Espessura das Sombras* do autêntico (ou pseudo?) Vandervelde; e, terceiro, “correr ao café” onde tem um encontro com Ludmilla, para lhe relatar os resultados confusos” de sua investigação e para se convencer “de que não pode haver nada em comum entre ela e as leitoras encontradas através do mundo pelo tradutor mitômano, *traduttore mitomane*”.

Os dois últimos desejos são os escolhidos. No café, esperando pela mulher e leitora que ele quer única e diferente, começa a ler o livro entrelaçado por Marana.

“Toda a verdade é o que não se pode dizer. É o que só se pode dizer com a condição de não levá-la até o fim, de só se fazer semi-dizê-la.” (LACAN. *O seminário*. L.20, p.124.)



impronunciadas

altem aquem do Galbucio

CAPÍTULO XII

REDE LAÇOS NÓS

O sujeito, o outro
A verdade não-toda
O livro-todo
A metáfora

Essa história se passa em uma cidade universitária americana, onde o narrador está como professor visitante. Enquanto, pela manhã, antes das aulas, pratica uma hora de jogging, vai desdobrando a sua relação com o tilintar do telefone que traz, para dentro de um espaço privado, uma requisição do mundo lá fora.

O narrador diz querer que o livro que agora escreve transmita uma sensação da qual ele duvida que palavras escritas possam dar uma idéia. (Cabe perguntar como e o quê, ainda assim, persiste em escrever.)

Também não crê que uma metáfora possa descrever esse seu estado de espírito.

A sensação que quer descrever, diz ele, é a que experimenta quando ouve o telefone tocar, desencadeando uma reação de “recusar *reazione di rifiuto*, fugir diante desse apelo ameaçador e agressivo” e, ao mesmo tempo, de sentir-se “coagido pela urgência”, pelo insustentável, “pelo coercitivo, obrigado a obedecer à injunção da campanha” e de se “precipitar para responder, sabendo entretanto que ela não me [lhe] trará senão pena e desagrado”.

O tilintar do telefone equivale a algo que surge “de espaços estrangeiros desconhecidos, *qualcosa che ci raggiunge da spazi estranei*”, e é por isso que ele deseja que o livro dê “no começo a sensação de que está num espaço” que sua “presença ocupa inteiramente”, já

Em “Les Non-dupes Errent”, Lacan assinala que fazer surgir a função do estrangeiro é pelo mesmo golpe fazer surgir o terceiro Termo. O estrangeiro, o outro, o de fora, como estamos vendo ao longo deste texto, é intrínseco à constituição do sujeito que se dá no

que não há em torno dele “senão objetos inertes, inclusive o telefone, um espaço que, aparentemente não pode conter outra coisa além de mim [outra coisa além de si]”, isolado que está em seu tempo interior.

Temos a imagem de um espaço inteiramente ocupado pela presença do narrador. Está claramente colocada a idéia de um espaço próprio, familiar, mesmo, idêntico, simbiótico em contraposição a um espaço *outro*, estranho, estrangeiro. Podemos, a partir disso, pensar um impulso de rejeição a um espaço constitucional do sujeito, onde a presença do *outro* é inseparável da presença do *um*. Ou seja: a própria noção de que o sujeito *ex-siste*, a noção de ex-sistência explicitada no *Je est un autre*, a explicitação do sujeito constituir-se na linguagem. E, da linguagem, ter seu estatuto estabelecido no estatuto do jogo *eu-outro*: o sujeito constitui-se dinâmica e topologicamente no intervalo entre *um* e *outro*, lugar onde ambos se calam, fazem um, e, ao mesmo tempo, se falam ao ponto máximo da fala, fundam discurso, simbolicamente, multiplicando-se.

Rejeição a esse espaço real pela evocação de um espaço ideal: “O ideal seria que o livro desse no começo a sensação de que está num espaço que minha presença ocupa inteiramente...”

entrelugar eu/outro. O terceiro Termo funciona como Termo estruturante, fundando, também, sua própria estrutura. O terceiro Termo explicita a relação a um saber, abrindo os dois primeiros a essa relação.

Rimbaud: *Je est un autre*.

Além de realizar onipresença, simbiose consigo mesmo, apoderando-se do espaço todo, o narrador quer o livro ocupando o mesmo espaço que ele ocupa, numa identificação também simbiótica de narrador com livro, como corpo do livro dentro do corpo que narra. Narrador, livro-eu, livro-mim, ou até mesmo livro e narrador em um só corpo, um só corpo fazendo também um só com o corpo do mundo. Um só ser, corpo-livro-mundo, onde seria possível tudo dizer, tudo ser, tudo narrar, tudo ler, ou onde seria suportável nada dizer diante da constatação do *tudo dito*, e, até, de *algo* poder dizer *algo* diante de uma verdade *não-toda-dita*. Seria, então, alguma coisa que soa como estando aquém ou além da linguagem, possibilitando lidar com a impotência gerada pelo saber do não-saber. Seria forjar para a literatura um escape, um ponto de fuga de seu próprio estatuto.

Onipresença, simbiose, ocupação do território todo partindo da representação à mimese, como no “mapa do império”, de Borges, o mapa que se transforma no território que quer representar fielmente.

Lacan, em seu seminário “... ou Pior” (Livro 19), introduz a frase: *Υα de l’Un*: “Do ponto de vista da gramática, a frase apresenta uma elisão do pronome *il*, o que retira seu suporte ao sujeito do enunciado. A elisão pronominal vai de encontro ao partitivo *de l’Un*, cuja função é exprimir na frase a indeterminação do Um, que não é todo. Do Um só se participa. A elisão do pronome ainda coloca em relevo a presença do advérbio com valor pronominal que designa o lugar: *af*. *Υ* é a topologia da hiância própria ao corte separador do Outro.” (VIDAL. Há um, p.43-54.)

“Quando se quer fazer com que tudo seja dito, obtém-se apenas a mais patética manifestação da voz como fetiche.” (ANDRÉ. *A impostura perversa*, p.27.)

“O saber inconsciente não se suporta do que insiste, mas dos traços que essa insistência deixa. Não da verdade, mas de sua repetição, posto que é enquanto verdade que ela se modula. A verdade tem um limite de um lado, e é por isso que ela é meio dizer. Mas, de outro ela é sem limite, ela é aberta. E é bem em que pode habitar o saber inconsciente, por que ele é um conjunto aberto.” (LACAN. *Les non-dupes errent*, parágrafo 72.) (Tradução nossa)

Em “Cibernetica y Fantasma”, Calvino aponta para o fato de a linguagem poder chamar algo da literatura para fora de

O telefone está ocupando o lugar do estrangeiro, do impertinente. O telefone, mesmo quando mudo, representa a possibilidade de um chamado *de fora* que vem despertar livro e narrador do sonho-desejo-bruma de habitarem o espaço interior comum a ambos, separado do exterior pelo silêncio de onde o narrador espera que nasça o livro; livro que o narrador deseja e livro que o narrador deseja que transmita uma sensação a qual ele não crê poderem frases escritas transmitir.

De que é feito um livro? Que livro é esse que o narrador espera escrever? Seria, talvez, um, cujas frases escritas tivessem nascido depois de caladas pelo silêncio que prepara a escuta para a escuta de uma voz que mesclasse as bandas interior-exterior do livro e do mundo, a um só tempo e espaço, múltiplo e uno, universal e particular.

O narrador, ao declarar também não crer que uma tentativa de descrever seu “estado de espírito fosse cumprida por uma metáfora”, parece deixar-se render pela impossibilidade da escrita e do

si mesma, sendo esse um apelo vindo de fora do labirinto da literatura. Pode-se pensar também na questão avessa a essa, ou vice-versada, trocando-se os termos da afirmativa. É o que Calvino quer dizer com “reconstruir o plano e dissipar seu poder”, e é o que estamos aqui querendo dizer com ponto de fuga da literatura de seu próprio estatuto. (CALVINO. *Punto y aparte.*)

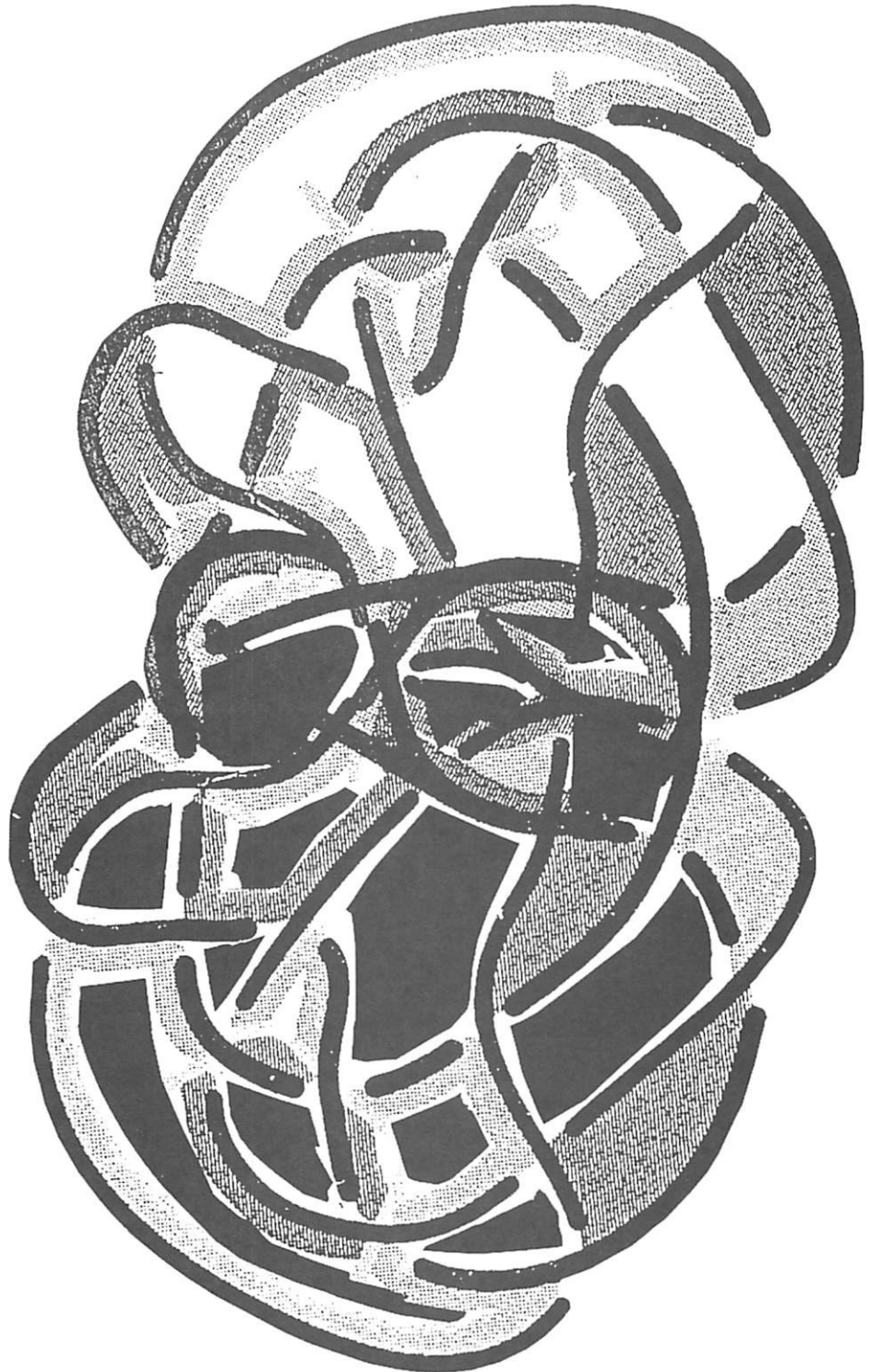


Banda de Moebius

Mallarmé: “Le livre”.

“Não há metáforas. Não existe o ‘como se’.” (LLANSOL. Citada em CASTELLO BRANCO. Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura.)

dizer, mas é seguindo pela via da metáfora, a metáfora da chamada telefônica, que ele prossegue na tentativa de descrever a sensação de ameaçado frente a um outro. Faz uso da metáfora do telefone como se, porém, fosse essa a experiência em si que quer descrever, a letra ao pé da letra do telefone.



CAPÍTULO XIII

*DALLA FOLLA DEI LUI, DALLA FOLLA
DEI LEI, DALLA FOLLA DEI LORO*

Espaços literários
A leitora
A casa
A escritura
A solidão da obra

Seduto a un tavolino di caffè.

Esperas.

A inquietação da espera de Ludmilla que se atrasa se sobre põe à espera interna da leitura e te interrompe: *Ti concentri nella lettura cercando di trasferire l'attesa di lei nel libro*, “procurando transferir a espera da mulher para o livro, quase esperando vê-la sair das páginas a teu encontro”, *quasi sperando di vederla venirti incontro dalle pagine*. (p.169) (p.141)

Lês a história na qual o narrador tenta expressar uma inquietude em relação à possibilidade de invasão do espaço interior por um chamado do outro, através da metáfora do tilintar do telefone; ou, segundo parece ele preferir, a história na qual o narrador fala do incômodo e da impertinência da presença literal do telefone, como se, não havendo telefone, não haveria *outro*, havendo *um*.

(E não havendo metáfora?)

Estás aí aflito, inquieto, *indifeso*, roubado de seu ritmo de leitura interior pela espera de algo extralivro, que virá do mundo fora-do-livro, que no entanto queres que surja de dentro do livro, algo que não é *lo squillo d'un telefono* e no entanto... *sei chiamato al telefono*. È *Ludmilla? È lei*. O não-livro que te liga ao livro e que é ligado a ti através do livro, o outro que esperas vir do um do livro, a leitora, vem através do chamado daquele que não pertence — da alteridade impertinente — do telefone.

“Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo.” (BLANCHOT. *O espaço literário*, p.20.)

“Interrompo aqui o texto porque desliza para a metáfora.” (LLANSOL. *Um falcão no punho*, p.32.)

“Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. [...] O que escrevo é uma só narrativa, que vou partindo, aos pedaços.” (LLANSOL, citada por CASTELLO BRANCO. Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura.)

Deixas o Café, vais encontrá-la: a chave está debaixo do capacho. É um apartamento de mulher.

Uma casa cheia de livros contém a história da leitora. Tentas ler a casa enquanto esperas a leitora que não deve tardar. Tentas ler o que está em negritos, manchetes, itálicos, penumbras, procurando não devassar uma intimidade, a solidão, ao mesmo tempo querendo, mais que tudo, devassar toda a intimidade, claros, escuros, recônditos, segredos, sem, contudo, querer ser impertinente ou intruso.

Ler os brancos, os nus, os nada; os objetos, os riscos, os restos; os rasgados, os rabiscos, as brechas; os desmanchados, os traços maldeixados, os atos falhados, os lapsos, os buracos, as gagueiras, mas tudo como quem não quer, tudo sem ao menos levantar demais as persianas, como quem quer velar, sim, não, como quem quer desvendar, quer, não quer.

Ler a casa, ler, através da casa, a leitora.

De Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*: “A casa é nosso canto no mundo. Ela é [...] nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.” (p.22) “[...] a casa é um ser privilegiado, sob a condição de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade.” (p.21) [...] “Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa [...] a imaginação trabalha nesse sentido ... [...] O ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. [...] A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar [...] luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança.” (p.22) [...] “Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. [...] A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz.” (p.23)

De Marguerite Duras, *Escrever*: “A solidão não se encontra, se faz. A solidão se faz sozinha. Eu a fiz. Porque resolvi que ali eu deveria ficar só, para escrever livros. Foi assim que aconteceu. Eu estava sozinha nesta casa. Eu me fechei — eu tive medo também, é claro. E depois eu amei esta casa. Esta casa se tornou a casa da escrita.” (DURAS. *Escrever*, p.16.)

“Casa, deusa da pradaria, ó luz do entardecer,
De súbito alcanças uma face quase humana.
Estás perto de nós, abraçando, abraçados.”
(Fragmento de Rilke, citado em BACHELARD.
A poética do espaço, p.24.)

Bachelard: “Para evocar os valores de intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do meu quarto [minha, sua casa] pode transformar-se num limite de onirismo para outrem. [...] há um sentido em dizer, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia, [...] que se *escreve* um quarto, que se *lé* um quarto, que se *lé* uma casa.” (p.28). “Então [...] o topoanalista pergunta: o aposento era grande? O sótão era cheio de coisas? O canto era quente? De onde vinha a luz? Como, também, nesses espaços, o ser sentia o silêncio? Como saboreava ele os silêncios tão especiais das moradias diversas do devaneio solitário?” (BACHELARD. *A poética do espaço*, p.25.)

Pisando com cuidado não deixas de avançar, já possuído e tomado pelo desejo de possuir o que se mostra e o que se oculta. Aquele é um cenário de coisas reveladas pela própria ausência.

“Na ausência de tempos, o que é novo nada renova; o que é presente é inatural; o que está presente não apresenta nada, representa-se, pertence desde já e desde sempre ao retorno. Isso não é, mas retoma, vem como já é sempre passado.” (BLANCHOT. *O espaço literário*, p.21.)

Livros por toda parte: abertos, fechados, usados, marcados; largados, desnudos,

“A ausência é o lugar primeiro do discurso.” (FOUCAULT. O que é um autor?, p.31.)

virados; amontoados... que tipo de leitora é Ludmilla? Será que lê vários livros ao mesmo tempo para não se deixar envolver pela decepção por nenhum? Que tipo de mulher será Ludmilla?

Será que se envolve também com muitos homens pelo mesmo motivo, para estar sempre tomada de um mistério, seu e de todos eles, e dessa forma não pertencer a nenhum?

Neste momento, um *eu* fala a um *tu* que lê. Restamos tu e eu, leitor. Descuidamo-nos do diálogo principal entre o leitor e a leitora que estão dentro do livro. Por pouco não teria o *eu* se descuidado também de ti, leitor fora do livro, tratando apenas Ludmilla por *tu*, deixando-nos perder a todos, dentro e fora, perdendo os *tus* possíveis, e, catástrofe maior: perdendo-nos de qualquer *eu*. “Para que um discurso na segunda pessoa se torne um romance é necessário ao menos dois tus distintos e concomitantes, que se destaquem da multidão dos ele, ela, eles.” *Che si stacchino dalla folla dei lui, dei lei, dei loro*.

Espera: então somos agora nós e são agora eles, temos, portanto, formadas todas as pessoas do discurso. Mas — em meio a todos nós (e tantos nós) e em meio a tantos livros — *la lettura è solitudine*. A leitura é solidão *dalla folla dei lui, dei lei, dei loro*. A leitura é solidão em multidão.

A chave gira na fechadura e um outro *ele* entra.

Escritura: “... esse neutro, esse composto, esse oblíquo no qual faz o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar por aquela mesma do corpo que escreve.” (BARTHES. *O rumor da língua*, p.15.)

“Cada coisa retira-se em sua imagem e o ‘Eu’ que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um ‘Ele’ sem rosto.” (BLANCHOT. *O espaço literário*, p.20.)

“Neste ponto, estamos abordando a essência da solidão [...] a solidão de obra — [...] desvenda-nos uma solidão mais essencial.” (BLANCHOT. *O espaço literário*, p.11.)

“A biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajor a atravessasse em qualquer direção comprovaria ao fim

Não só de leitores são feitos a solidão, os livros e os nós da multidão: é Irnerio que chega — o não-leitor.

O não-leitor sente-se bem numa casa cheia de livros. O não-leitor sempre procura livros. Uma casa cheia de livros sempre esconde o livro procurado. O não-leitor sempre encontra o livro procurado. Por que será que os leitores não? O livro procurado pelo leitor é um livro ainda sempre por vir, ou um livro que já se consagrou, um livro que ainda está por captar aquilo que fica fora do livro, um livro que está além, muito além como além estão todos os livros. Os leitores procuram o livro não encarnado pela materialidade do corpo do livro. O não-leitor encontra a materialidade do corpo do livro-objeto.

Irnerio revira em volta, rodeia os livros, as estantes, as mesas, as páginas do chão... Procurava um livro.

“Eu achava que você não lia nunca”, diz o leitor ao não-leitor. E ele responde: “Não é para ler (*non per leggere*). É *per fare*. Eu, com os livros faço coisas. Objetos. Obras, estátuas, quadros... [...] eu os esculpo, abro neles brechas internas. Vou em breve reunir todos os meus trabalhos em um livro. Um livro com a fotografia de todos os meus livros. Depois disso será feito um outro livro. E assim por diante...” (p.179)

dos séculos que os mesmos volumes se repetem, na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a ordem). Minha solidão alegra-se com essa esperança.” (BORGES. *A biblioteca de Babel*, p.70.)

“O escrito não é algo para ser compreendido.” (LACAN. *O seminário*. L.20: A função do escrito, p.48.)

“A abundância de páginas escritas, *l'assieparsi delle pagine scritte*, rodeia a sala como a espessura da folhagem em um denso bosque. Para Irnerio [...], a arte só tem valor enquanto dispêndio de energia, não como obra que fica, nem como essa acumulação do vivido que Ludmilla busca nos livros.” (p.180-181) (p.150)

Irnerio reconhece essa energia acumulada nos livros, sem porém ter necessidade de decifrar seus códigos. É um leitor (embora não o seja) por estar mais próximo ao que o livro contém por inteiro e simultâneo. Diga-se que seu amor pelos livros compartilha daquela voz mais recôndita, ecoada no silêncio do qual os livros são feitos, silêncio no qual eles são um só livro, de Homero aos que estarão sempre por vir. Diga-se que Irnerio os escuta a todos juntos, não linearmente como se dá na leitura comum, não separados em gêneros, tipos, línguas diferentes, mas num tempo, espaço e língua do futuro-presente-passado do livro, tempo e espaço diferentes do tempo e espaço mensuráveis, numa escultura mesmo, numa instalação em várias dimensões, topologicamente circulando escrita, leitura, todas as línguas mortas e vivas e o silêncio, o silêncio, o silêncio, pois que, sem ele, nada.

Diga-se, então, que Irnerio é o Pai das leituras ligado intimamente à solidão e ao silêncio do Pai das histórias. São

“Toda linguagem é um alfabeto de símbolos, cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham: como transmitir aos outros o infinito Aleph [...]? [...] para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo é todos os pássaros. [...] o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. [...] Vi milhões de atos [...] [ocupando] o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que os meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é.” (BORGES. *O Aleph*, p.133.)

“Não existe linguagem sem engano.” (CALVINO. *As cidades invisíveis*, p.18.)

eles pedras que sustentam o arco o qual ergue a ponte sobre o vazio que Calvino diz ser a narrativa.

Em casa da leitora, através do não-leitor, o leitor descobre que ali havia morado Hermes, o misticador, o tradutor falsário, o misturador de páginas e histórias, o ladrão matador de autores e línguas. São livros e livros de capas trocadas, mesmos títulos, outras histórias, mesmas lombadas. Marana quisera convencer Ludmilla de que “a diferença entre o verdadeiro e o falso, *tra il vero e il falso* não era mais que preconceito”. Isso levou-a a sentir forte necessidade de conhecer “alguém que fizesse livros tal como um pé de abóboras dá abóboras *come una planta di zucca fa le zucche...*” O leitor descobre que Ludmilla conheceu também o autor, ou seja: Silas Flannery. (p.183) (p.153)

Folla dei lui, folla dei lei: “Tudo começou desde sempre, a primeira linha da primeira página de cada romance remete a alguma coisa que já leste fora do livro”: na cama juntos, movimentos ondulados “a encaixar os vazios nos cheios. [...] A leitora é lida, [...] tu também, leitor, és objeto de leitura, [...] página após página, de alto a baixo, sem saltar uma vírgula. [...] Ao contrário da leitura de páginas escritas, a leitura que os amantes fazem de seus corpos não é linear, [...] cada um lê no outro sua história não escrita”. (p.184-188)

By this art you may contemplate the variation of the 23 letters... (The Anatomy of Melancholy, part 2, sect. II, mem. IV. Citado como epígrafe de “A biblioteca de Babel”, de BORGES.) “[...] vi, ao mesmo tempo, cada letra de cada página (em pequeno, eu costumava maravilhar-me com o fato de as letras de um livro fechado não se misturarem e se perderem no decorrer da noite).” (BORGES. *O Aleph*, p.133-134.)

“...o sujeito do inconsciente, vocês supõem que ele sabe ler. E não é outra coisa, essa história do inconsciente, de vocês. Não só vocês supõem que ele sabe ler, como supõem que ele pode aprender a ler. Só que, o que vocês o ensinam a ler, não tem, então, absolutamente, nada a ver, em caso algum, com o que vocês possam escrever a respeito.” (LACAN. *O seminário*. L.20: A função do escrito, p.52.)

Tentamos, neste texto, representar graficamente o conjunto, ou a rede de fios, linhas, pontos, nós, furos, fitas, bandas, figuras que formam a biblioteca, leitores, leituras, escritores: *la folla dei loro* erguida plasticamente num espaço topológico. Agora é o leitor, lavado pelo amor, que diz: “Se se quisesse representar graficamente o conjunto, cada episódio com seu ponto culminante, seria necessário um modelo em três dimensões, talvez mesmo em quatro — não há modelo; nenhuma experiência é repetível. É nesse ponto, é nisso que o abraço e a leitura *l’amplesso e la lettura*, mais se assemelham: no fato de que abrem espaços e tempos diferentes, *diversi*, do espaço e tempo mensuráveis”. (p.188) (p.156)

Veremos adiante, passo a passo — ao recontarmos e recortarmos as próximas quatro e últimas histórias das dez sem fim (incipit) — como parece haver, nesse romance de Italo Calvino, um forte impulso de tirar o livro dele mesmo, de seu chão, de seu plano, querendo fazê-lo mesmo erguer-se em instalação multidimensional. Haverá a história da caixa catóptrica multi-replicando objetos, personagens, situações; haverá a história japonesa ikebanamente polindo, limpando plasticamente os excessos de linguagem; haverá a história latino-americana que repete ela mesma indicando, com seu término,

A descrição que faz Borges do porão que dá acesso ao Aleph e da Biblioteca de Babel se assemelha à descrição de escadas em espiral, espaços multi-ocupados, transcendência de limites e dimensões, na topologia, ambos se assemelhando a caixas catóptricas: “O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico ali estava, sem diminuição de tamanho.” (BORGES. *O Aleph*, p.133.)

“Um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos.” (Ibidem. p.130.)

“No saguão há um espelho que duplica as aparências [...] [do que] costumam inferir que a biblioteca não é infinita, [...] prefiro imaginar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito... (BORGES. *A biblioteca de Babel*, p.62.)

“A verdade não penetra num entendimento rebelde. Se todos os lugares da terra estão no Aleph, ali estarão todas as luminárias, todas as lâmpadas, todas as fontes de luz.” (BORGES. *O Aleph*, p.130.)

“A luz provém de algumas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas. Há duas em cada hexágono: transversais.” (BORGES. *A biblioteca de Babel*, p.62.)

“Afirmo que a biblioteca é interminável. Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço.” (Ibidem. p.62.)

“Alanus de Insules fala de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma.” (BORGES. *O Aleph*, p.132.)

“A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja

seu recomeço; haverá, na última delas, o narrador atravessando a “perspectiva”, para desinventar coisas do mundo.

Quando leitor e leitora voltam a atenção para o livro que o leitor começara a ler no café, encontram, não aquele, mas um outro de idêntica capa, mesmo autor e que por umas poucas letras não tem o mesmo título. *Em uma Rede de Linhas Entrelaçadas (In una Rete di Linee che s'Allacciano)* passara a ser *Em uma Rede de Linhas Entrecruzadas (Rete de Linee che s'Intersecano)*.

Mas onde está aquele, então? Provavelmente, provavelmente não, certamente, no salão onde Irnerio está montando sua próxima exposição.

Metáfora engolida pelas letras, a literatura — o livro — suas frases — páginas — autor, literalmente lançados para fora da linearidade e sucessão de seu estatuto e topos, compondo a instalação plástica, voláteis, circulantes, entrelaçados, entrecruzados. Instalação — escultura que remete ao Aleph, aos jogos combinatórios e aos jogos de espelhos, à biblioteca — mundo — torre — língua — Deus — homem — Babel, cujo reflexo feito imagem reflete em retorno espiral o que é a literatura; seu movimento interno-externo que, ao se distender se revela, não linear e sucessivo, mas entrelaçado, mas topológico, simultâneo sem sobreposição ou transferência.

circunferência é inacessível.” (BORGES. A biblioteca de Babel, p.62.)



CAPÍTULO XIV

A ALMA É UM ESPELHO QUE CRIA AS COISAS
MATERIAIS AO REFLETIR AS IDÉIAS CONTIDAS
EM UMA RAZÃO SUPERIOR

O livro-labirinto
Espelhos, simulacros
Metalinguagem
Enciclopédia

Speculare, riflettere: specchi.

Especular, refletir: espelhos.

Teria o ser humano desenvolvido a capacidade de pensar não tivesse o seu planeta lhe proporcionado a possibilidade de se ver refletido em uma superfície refletora como é a água, não tivesse ele podido ver sua própria imagem, não tivesse ele o recurso dos “ângulos de refração possíveis de obter com a ajuda de superfícies brilhantes diversamente inclinadas”?

Da superfície advém a profundidade. Algo que se reflete duplica a imagem viabilizando a multiplicação. Uma idéia se reflete e da gama de raios que produz em trezentos e sessenta graus está estampada a tela na qual o pensamento vai se dar, atravessando reflexos e reflexos. Furando a superfície é que se sai do espaço plano para o multidimensional.

O narrador desse novo início de romance, além de um “homem que pensa”, é um colecionador de aparelhos ópticos: caixas catóptricas, teatros poli-dípticos, caixinhas capazes de transformar “um ramo em uma floresta”, “em biblioteca um caderno de notas”. Ele diz: “*Sarà forse per questo che io per pensare ho bisogno di specchi*, daí a necessidade que eu tenho de espelhos para pensar: não posso me concentrar sem a ajuda das imagens refletidas, como se minha alma [*come se la mia anima*] tivesse necessidade de um modelo a imitar cada vez que ela quer acionar sua virtude especulativa.”

“Se vejo e penso e nado no reflexo, é porque no outro extremo está o sol lançando seus raios. Só conta a origem do que é: algo que meu olhar não pode suster senão de forma atenuada como neste entardecer. Todo o resto é reflexo entre reflexos, inclusive eu.” (CALVINO. *Palomar*, p.17.)

“Só depois de haver conhecido a superfície das coisas, é que se pode proceder à busca daquilo que está embaixo. Mas a superfície das coisas é inexaurível.” (Ibidem. p.52.)

“Entre as estranhas máquinas do jesuíta alemão Athanasius Kircher destaca-se uma ‘máquina de metáforas’. Esta é uma fábrica de imagens e metamorfoses [aqui o autor cita Gustav Hocke, manci-rismo: o mundo como labirinto]: ‘Debaixo de um espelho, escondido sob um móvel em forma de baú, enxerga-se um cilindro contendo diversas imagens. Quando o visitante se olha no espelho colocado sobre o móvel, ele recebe várias formas: sol, animal, esqueleto, planta ou pedra. Tudo é comparável a

Além de “um homem que pensa” e um colecionador de objetos ópticos, o narrador é também um poderoso especulador das grandes transações financeiras. Sua ousadia e métodos pouco convencionais nos negócios lhe acarretaram terríveis inimigos entre seus concorrentes e mesmo entre seus sócios: “Os homens de negócios, a quem convidava para visitarem minha exposição, lançavam a esses aparelhos bizarros olhares de uma curiosidade superficial. Não sabiam que eu tinha construído meu império financeiro sobre o próprio princípio dos caleidoscópios e das máquinas catóptricas, multiplicando como num jogo de espelhos *comme in un gioco di specchi* as sociedades sem capital, inflando os créditos, fazendo desaparecer os passivos desastrosos no ângulo morto das perspectivas ilusórias.” (p.196) (p.162)

Ele teme ser seqüestrado, teme ver sua imagem esmigalhada e destruída. Assim, utiliza um esquema de dissimular seus movimentos: endereços fictícios de fictícias empresas, compromissos marcados e desmarcados à última hora, cinco Mercedes iguais à sua circulando em horários e lugares diferentes, com suas respectivas escoltas, levando bonecos sócias de modo a desorientar seus eventuais perseguidores.

Também travara contato com o mundo do crime organizado, de modo a estar informado sobre a indústria de

tudo.’ A máquina permite deformar, transformar e reformar o semblante do homem, criando pela técnica imagens artificiais.” (MIRANDA. Ficção virtual, p.11.)

seqüestros. Muitas vezes simulou seu próprio rapto, com falsas negociações e falsos pagamentos de resgate.

O narrador, casado com Elfrida, tem uma amante, Lorna. Contudo, visita freqüentemente outras mulheres para despistar os inimigos, no sentido de que esses nunca soubessem quem é sua verdadeira amante.

Ele confessa um erro: ter convencido seus rivais a se associarem a ele para fundar uma companhia de seguros contra seqüestros. Estava tranqüilo quanto à sua rede de informantes, acreditando poder controlar qualquer eventualidade, mas logo descobre que seus rivais mantêm, com o mundo do crime, relações bem mais estreitas do que as suas: “O resgate solicitado para o próximo seqüestro devia representar o capital inteiro da companhia de seguros: este seria, então, repartido entre a organização criminosa e os acionistas da companhia, seus cúmplices, tudo isso naturalmente a expensas da vítima. Quanto à identidade desta, não havia a menor dúvida: era eu.”

O plano de emboscada previa que, entre as motos Honda da escolta do narrador e o carro blindado em que viajava, se introduzissem três motos Yamahas, guiadas por falsos policiais, que obstruiriam o caminho. O contraplano do narrador era simular seu próprio seqüestro, cinqüenta metros antes, por três motos Suzukis. Qual sua surpresa ao se ver

bloqueado numa encruzilhada anterior por três motos Kawasakis, numa operação da qual desconhecia inteiramente quem pudesse ter sido o autor.

Surpreendentemente é levado por seus raptos à sua própria casa, encerrado na câmara catóptrica que ele próprio construía a partir dos projetos de Athanasius Kircher. Pergunta-se: “Teria eu sido seqüestrado por mim mesmo?” Uma sala de espelhos que, por tanto multiplicar a imagem, não deixa distinguir o objeto das imagens refletidas: “As paredes de espelho remetiam ao infinito minha imagem. Uma de minhas imagens projetadas no mundo terá tomado meu lugar, relegando-me ao papel de imagem refletida?”

Vê no chão um corpo de mulher, amarrado e amordaçado, trechos imensos de carne indiferenciada, carne de Lorna misturada a pedaços de vestimentas de Elfrida. Quando tenta libertar Lorna, ela se volta agressiva contra ele; imagina ter sido por ele seqüestrada. A porta se abre e entra Elfrida que diz ter sido aquele o único método, embora um tanto violento.

E o narrador: “Já não posso distinguir uma da outra [as imagens fragmentaram-se fundindo-se numa só], eu me perco, me parece que me perdi eu mesmo, não vejo mais meu reflexo mas somente o delas [das duas mulheres]. Em um fragmento de Novalis, um iniciado, que conseguiu chegar à morada

“Vi intermináveis olhos próximos perscrutando em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu [...]” (BORGES. O Aleph, p.133.)

secreta de Ísis, levanta o véu da deusa... Parece-me neste momento que tudo o que me cerca, *tutto quello che mi circonda* é exclusivamente uma parte de mim, *una parte di me*, parece-me que consegui atingir a totalidade, enfim..." (p.203)

Os doze capítulos desse romance de Italo Calvino são, fundamentalmente, metalingüísticos. As dez histórias, embora desfiando enredos, não deixam, no entanto, de conter uma reflexão sobre elas próprias, ora comentando-se, referindo-se a elas mesmas, ora revelando os recursos estilísticos usados pelo autor para um ou outro efeito, ora explicitando a imagem ou efeito de imagem que o autor gostaria de produzir no texto, ora explicitando o que o texto gostaria de produzir ou ter produzido para o leitor.

Há, como se sabe, posicionamentos em relação à legitimidade de se dizer de uma metalinguagem, já que só se pode falar da linguagem de dentro dela.

"Não há metalinguagem", por exemplo, já se tornou uma espécie de refrão da obra de Jacques Lacan. Montemos uma reflexão a esse respeito com fragmentos de CASTELLO BRANCO, em *Literaterras*:

"Mas como transpor os limites da linguagem se são eles mesmos que nos oferecem a noção do limite? O limite engendra o ilimitado, e é nas molduras do limite que o ilimitado tem lugar." (p.74)

"... esse lugar de palavras que se querem coisas, mas que são sempre palavras, nessa voz quase audível que se quer além da linguagem, mas que é sempre escrita, [...] esse antes da leitura em que tudo, no entanto, é hieroglifo [...]." (p.79-80).

"... o atrás do pensamento a linguagem não alcança. Ou, por outro lado, alcança, já que o atrás do pensamento é uma construção de linguagem." (p.80)

"Além-escritura, além-vida, além-palavra. Além-corpo, [...]. O que há além do corpo? O sopro. O que há além de palavra? O silêncio. O que há além da vida? A morte. [...] esses sinistros lugares do nada e do vazio [...]." (p.86)

Castello Branco cita Deleuze: "Colocar a linguagem em relação com o seu

próprio limite.” E acrescenta: “Fazer com que um texto, que é linguagem, esteja ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem. Dissolver metáforas, deslocar imagens, descer ao máximo de minúcia para atingir o mínimo de significado: insignificar.” E cita Barthes (*O prazer do texto*, p.42-43): “Primeiro, o texto liquida toda metalinguagem e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se por trás daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, até a contradição, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolingüística (seu ‘gênero’): é ‘o cômico que não faz rir’, a ironia que não se sujeita, a jubilação sem alma, sem mística, (Sarduy), a citação sem aspas. Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora da origem e fora da comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada.” (CASTELLO BRANCO. *Literaturas: as bordas do campo literário*, p.110-111.)

Transcrevamos um parágrafo de *Se um Viajante...* que, embora um tanto longo enquanto citação, torna-se imprescindível, tanto como exemplo dessa inserção metalingüística nas narrativas de ficção, quanto, e principalmente, pela clareza com que consegue produzir a imagem de uma figura topológica, erguida na consistência do espaço

multidimensional, imagem-idéia que este trabalho, aqui sendo escrito, escolhe como questão central para enovelar e desenovelar todo o livro objeto deste texto.

Vejamos: “Eu gostaria de que todos os detalhes evocassem aqui tanto a imagem simultânea de um mecanismo de alta precisão como a de uma seqüência fugaz de alubrimentos que remetessem a alguma coisa que jaz fora do alcance da vista. Eis porque não posso me esquecer de inserir de vez em quando, nos lugares onde a história se faz mais densa, alguma citação de um texto antigo, uma imagem, por exemplo, do *De Magia Naturale* de Giovanni Battista della Porta, onde se diz que “o mago ou o ministro da natureza” (cito da tradução francesa de Rouen, 1612) deve conhecer “a faculdade especulativa que compete aos olhos e que, para os enganar, suscita longínquas visões às águas e aos espelhos, talhados em diversas formas, redondos, côncavos, verticais, nos quais, algumas vezes, se projeta a imagem de alguma coisa pendente no ar, de modo que é possível ver claramente as coisas que acontecem em lugares distantes.”

O romance *Se una Notte...* tece um labirinto, mas um labirinto-rede.

Essa rede tende ao infinito. Múltipla mas não total, finita mas não desenrolável, traz, em seus inumeráveis pontos, conteúdos teóricos sempre recorrentes, retornáveis que estão, a todo instante,

Existem três tipos de labirintos: o labirinto clássico, no qual só se pode chegar ao centro e do centro à saída e que desenrolado seria apenas um fio; o labirinto manciástico, onde todos os percursos levam a um ponto morto, exceto um que leva à saída e desenrolado toma a forma de uma árvore, uma estrutura com becos sem saída; o

compondo diferenças e semelhanças de maneira a não se deixarem enfileirar, não se deixarem classificar, não se deixarem destacar uns dos outros ou de suas relações, de onde o não ser desenrolável: é a escrita escrevendo a escrita, a linguagem mesclada à metalinguagem, o escrever se querendo impessoal, a página se fazendo branca, a letra se fazendo ser, o leitor-narrador em narrador-leitor, e personagem-leitor-narrador-leitor-personagem... O livro se revirando ao avesso, o livro se espremendo em si mesmo para conter todos os livros e, tendo acumulado em si a força de uma biblioteca sem muros, saltar, querer saltar, para fora, para além, para a multidimensionalidade, erguendo-se plasticamente em escultura, quadro, tela, mundo, experiência, rede móvel, suspensa no ar, topológica, ex-sistindo, sendo não-sendo.

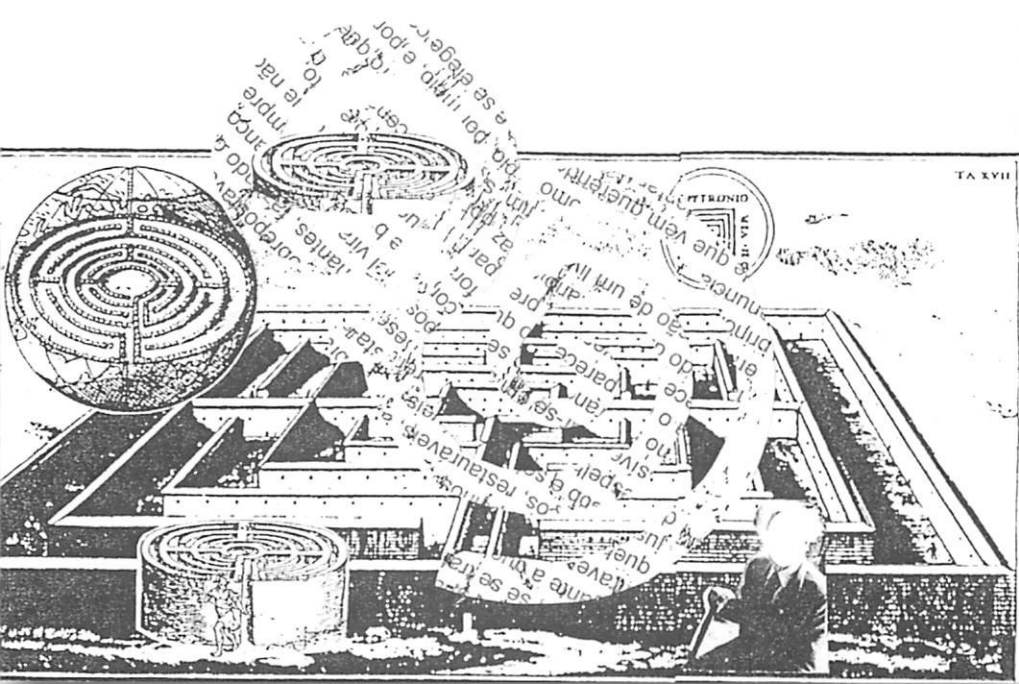
Além de labirinto-rede, é um livro enciclopédico, que quer conter todos os livros e quer abarcar o que o próprio Calvino chama de “multiplicidade”.

Nessa história de réplicas, espelhos e simulacros, essa multiplicidade parece ter como imagem a “totalidade”, captar a imagem do todo através do máximo de fragmentação e fusão. Esse intuito de captar a totalidade é recorrente nesse livro de Calvino. Porém, no mesmo instante, a mesma escrita que alude à totalidade revela a consciência da impossibilidade dessa busca. Do mesmo modo

labirinto de terceiro tipo é uma rede, na qual cada ponto pode ter conexão com qualquer outro; não é possível desenrolá-lo, mesmo porque, “enquanto os labirintos dos dois primeiros tipos têm um interior (o seu próprio emaranhamento) e um exterior, [...] o labirinto de terceiro tipo, extensível ao infinito, não tem nem interior nem exterior”. (ECO. *Sobre os espelhos*, p.338.)

“No momento em que se toma o rumo da enciclopédia [...] cai a distinção entre metalinguagem teórica da semântica e língua-objeto. [...] Cai essa distinção porque é impossível construir uma metalinguagem como construção teórica composta de primitivos universais em número finito tal construção explode, e ao explodir revela que suas construções teóricas nada mais eram do que termos de linguagem-objeto dada. [...] A enciclopédia mostra o que mostra como ‘sistemas de sistemas semióticos interligados’.” (Ibidem. p.336.)

ocorre com “a busca do livro perdido”, “a busca da origem” que, tendo uma função de fio de enredo, fio de ligação do fio narrativo que percorre o romance do início ao fim, mostra-se reveladora exatamente da falta disso que se busca. O leitor dessa busca é como que um leitor “iludido”, mas apenas ironicamente iludido, pois, é visível, “algo” nele “sabe”.



CAPÍTULO XV

SE NON CI FOSSI

Ghost Writer: O desejo de desinvenção do
sujeito da escrita
A língua sem palavras
O esforço de escrever
Vitrines, janelas
O olhar
Ver, escrever

O personagem escritor revela em seu diário a angústia de ser um *forzato dello scrivere*. Um “forçado da escrita” diante do *capitolo da incominciare*, o capítulo por começar, a folha branca esperando no carro da máquina de escrever. (p.167), (p.205)

Lá embaixo, no fundo do vale, a mulher que lê é observada por ele, através da luneta. É o invisível que o escritor observa, o movimento invisível que é a leitura: o percurso do olhar, o ritmo da respiração, as palavras escorrendo pelos fluxos e pausas da leitora.

O escritor, justo como aquele professor Uzzi-Tuzii, lamenta a perda da leitura desinteressada e entregue, como é a da leitora: há uma linha que separa os amantes dos livros dos que os fazem.

O escritor nada lê que não seja voltado para o que há de escrever.

Lá embaixo, no fundo do vale (é lá que a história aguarda seu fim? Há lá embaixo um fim? É a leitura o fim da história que se escreve?) talvez a mulher *saiba* o que o escritor deveria escrever; “ou talvez ela *não o saiba* porque espera justamente” do escritor que ele “escreva o que ela *não sabe*; tudo que ela sabe

De Michel Schneider, em *Ladrões de palavras*, (p.28-31) sobre Flaubert:

“Flaubert sabe a que ponto o autor é uma ficção e que a escritura é uma tensão no sentido do impessoal... [...] ...o labor obstinado nos livros e contra eles. [...] Ele leu enormemente. Com uma obstinação de forçado e uma aplicação de louco. [...] Escrever nas margens [...] fazer um livro com outros livros? [...] Acumulação sob pretexto de saberes e de livros ingurgitados, fastidioso congestionamento da mesa de trabalho onde o já-escrito, convocado para permitir a escritura, acaba por retardá-la e impedi-la?”

Por que então o escritor, como Flaubert, não pode se desfazer dos livros que o separam daquele que ele quer escrever?

Ele mesmo é quem diz: ‘É preciso ler muito para chegar a um resultado nulo.’ Depuramos essa fórmula de seu eco melancólico: tanto esforço, e depois: nada. Entendemo-la mais como um programa: ler para nada, com o projeto de chegar àquele ponto em que todos os estilos adquiridos desaparecem, fundem-se, em que as milhares de páginas preenchidas apagam-se num branco sobre o qual a escrita própria vai se apoiar.”

[...] é sua espera, esse vazio” que “as palavras do escritor” devem preencher com seu texto que, por sua vez, deixa vazios a serem, por ela, preenchidos. No entanto, se de todo é de não saber que se sabe, esse saber do não-saber advém justamente da impreenchibilidade de qualquer vazio. (p.208)

Nos olhos da leitora-lendo, o escritor olha o que ela olha no livro.

O livro — uma vitrine — nos olhos dela a imagem da vitrine-livro refletida. Na vitrine os olhos dela refletidos.

Nos olhos dela, a imagem da vitrine que reflete a imagem dela olhando a vitrine e olhando-se na vitrine. Nos olhos da leitora-ela a imagem da vitrine-livro que reflete a imagem dela olhando a vitrine e olhando-se na vitrine.

Nos olhos da leitora a própria imagem que o livro reflete, devolve-se.

Livro-espelho.

O olhar do escritor vê o olhar da leitora vendo o livro. O escritor vê o livro refletido no olhar da leitora: o livro escrito, o não-escrito, o por vir. Nos olhos da leitora, o escritor pode ver o livro vendo os olhos da leitora.

Olhar... pensar.

Ler... escrever.

Pensar por imagens.

Refletir... especular...

Ver e escrever: qual dos dois acontece antes do outro?

“Nos teus olhos também posso ver as vitrines te vendo passar.” (Chico Buarque. *Galeria*.) Grifo nosso.

“Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham?”

“Há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo, mas e do lado de cá? Também o mundo.” (CALVINO. *Palomar*, p.102.)

Mundo - Livro - Mundo
Escrita - Leitura

“Dado que há um mundo do lado de cá e um mundo do lado de lá da janela, talvez o eu não seja mais que a própria janela através da qual o mundo contempla o mundo.” (Idem.)

“É da coisa observada que deve partir a trajetória que a associa à coisa que observa.” (Idem)

“Na cena do texto não existe ribalta: não há por detrás do texto ninguém activo (o escritor) nem ninguém passivo (o leitor): não há um sujeito e um objecto.” (BARTHES. *O prazer do texto*, p.52.)

Há uma tela, *screen*, *canvas*, página branca, *blank* por baixo da imagem e da escrita.

Há uma tela branca, *blank screen*, por sobre a imagem e a escrita.

Há um narrador de costas para o leitor, diante da imagem escrita que ilustra o verbo que traduz e a traduz.

Há um narrador de costas para a imagem de frente para o leitor.

A tela branca é como o quadrado negro, ou o quadrado branco: concentração de memórias pintando um esquecimento estético que, por sua vez, é uma nova estética feita das ruínas de memórias anteriores, estética sobre uma tela, branca ou preta, que é produto de palimpsestos, os movimentos de ruptura e tradição artístico literário.

Voltar para trás do quadrado negro ou ir além dele seria recusar a positividade dos modelos repetitivos e se compromissar com o negativo: do -1 ao +1, o compromisso dessa nova estética é com o grau “zero”.

“As trevas condicionam a instauração da luz, são sua pré-imagem lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis. A obscuridade permanece um estado latente, a saber, a luz em potência de devir e de ser.

O quadrado negro de Malevitch ilustra perfeitamente bem este processo de criação. Este quadrado simboliza a consumação dos materiais até um ponto em que o retorno às trevas se impõe, e daí a necessidade de um esquecimento estético que permitirá a superação deste estágio. Voltar para trás do quadrado negro ou ir além dele significa recusar a positividade dos modelos repetitivos e se compromissar com o negativo.

A significação do quadrado negro de Malevitch está talvez expressa na frase de Kafka: ‘O que é positivo está dado, é então preciso descobrir o negativo.’ Deste modo o negativo nos é fornecido já pela obscuridade do momento vivido [...], pela experiência do existir no cotidiano, experiência tampouco alcançada, nem na clareira da memória que leva ao passado, nem naquela outra que cria uma luz de antecipação sobre o futuro.

Com a superfície negra o objeto pictural antecipa a possibilidade de uma superação estética, consciência de que somente um tênue vislumbre messiânico lhe é conferido — até o ponto de uma frágil redenção como diria Benjamin.” (BAVCAR. A luz e o cego, p.462.)

“Para o escritor, a língua é apenas um horizonte humano que instala ao longe uma certa *familiaridade* completamente negativa por sinal: dizer que Camus e Queneau falam a mesma língua é apenas

presumir, por uma operação diferencial, todas as línguas, arcaicas ou futuristas, que eles não falam: suspensa entre formas abolidas e formas desconhecidas, a língua do escritor é menos um fundo que um limite extremo; é o lugar geométrico de tudo aquilo que ele não poderia dizer sem perder [...].” (BARTHES. *O grau zero da escritura*, p.20.)

O personagem escritor, narrador desse diário-Flannery, por detrás da imagem-escrita, de frente para a imagem-escrita, de costas para o público-leitor, de frente para o público-leitor é: narrador-leitor produzindo com palavras as imagens, inversamente à produção de palavras para tradução de imagens; por isso “filma” a leitura, por isso se debruça na janela da luneta, câmara gravando o “verdadeiro” livro, *il mio vero libro*, aquele que eu [ele, nós] “deveria ter escrito há tanto tempo e que não conseguirei jamais escrever”. (p.206)

O escritor se convence da inutilidade de escrever depois de tudo já lido e escrito: “qualquer livro que eu escreva será sempre um livro falso, comparado ao verdadeiro livro meu que ninguém lerá jamais: exceto ela, *al mio vero libro che nessuno tranne lei leggerà mai*”. (p.207)

Acerca do estar tudo dito, tudo escrito, fato que geraria a angústia da influência (Harold Bloom, Flaubert), do criar novas metáforas de Borges, do poder narrativo de Calvino, acerca da escritura que se faz da leitura, da leitura que produz escritura (Barthes), lembremos: “As palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança.” (Ibidem. p.26)

“Ela”: a mulher que não existe lendo o livro que não existe e que é de tanto existir que não existe. “Às vezes me assalta um desejo absurdo: que a frase que vou escrever, (*la frase che sto per scrivere*) seja (*sia*) aquela que a mulher está lendo nesse momento mesmo. [...] Escrevo a frase correndo, me levanto, vou à janela [...] para controlar o efeito de minha frase em seu olhar...” (p.206)

“Agora, de costas para a janela, de costas para o público leitor, sente por trás de si um olho que aspira o fluxo das frases.” (p.207)

Leitor vampiro, que já desde o início desse romance é sugado para o livro, suga o livro, suga a escrita, suga o escritor. O escritor, como que furado pelo olhar que o aspira por trás, de costas, é um cego que vê.

“O livro deveria ser a contraparte escrita do mundo não-escrito.” Uma borboleta voa entre os olhos da leitora e as páginas que ela lê. “O mundo não-escrito desponta nessa borboleta.”

A concepção que o escritor tem do livro é a de alguma coisa que falta, ele quer escrever “a leitura”, ou a partir da leitura. Ora quer atingir uma coincidência entre o mundo escrito e o não-escrito, ora quer alcançar essa “coisa que falta”, esse vôo da borboleta, uma língua sem palavras. Lembramos aqui, mais uma vez, o professor Uzzi-Tuzii que afirma só ser possível à língua dos mortos

Borges — cego que vê. De costas, o olho furado vê. O olho é furado para ver. Assim como diz Derrida (*Margens da filosofia*, p.28) sobre furar os tímpanos para ter acesso a uma “outra” escuta: “... da lesão sem sutura, nascimento a alguma partitura inaudita.”

“Tornou-se, então, minha visão maior que a voz humana, e foi insuficiente o senso da memória a tal [fulgor.”

“...e torna minha voz ora potente porque um vislumbre ao menos de tal [glória possa eu deixar à porvindoura gente.”

“Por narrar o que vi é a voz humana mais que a de uma criança insuficiente que ao seio da nutriz inda se afora.” (DANTE. *A divina comédia*, p.73-75; 70-72; 106-108.)

“Há, de um lado, o que é possível escrever e, do outro, o que já não é possível escrever: aquilo que está na

alcançar essa língua sem palavras, *isso* que as palavras não dizem da ordem do não-saber, da ordem do não-legível, do escriptível.

Seria essa língua sem palavras a língua, a língua do balbucio, do gesto, do murmúrio?

O personagem escritor exprime o desejo desesperado de desaparecer diante da máquina de escrever para deixar que a escrita fale por si, se escreva por si, impessoal, desvencilhada de um “eu”, descarregada do seu próprio sujeito.

Esse personagem, que é justamente um “eu” que clama, pois aí trata-se da escrita de um diário, deseja ser apenas uma mão cortada, *una mano mozza che impugna una penna e scrive*.

E pergunta: o que faria essa mão mover? *chi muoverebbe questa mano? La falla anonima? A multidão anônima? Lo spirito dei tempi? [...] Como scriverei bene se non ci fossi.* (p.171)

Desaparecer diante da máquina de escrever para que se faça possível captar o que fica fora: da escrita, da página, ainda que isso se faça através da impessoalidade do verbo pensar e escrever, ainda que isso se faça através de uma língua sem palavras.

prática do escritor e aquilo que dela proveio: que texto eu aceitaria escrever (re-escrever), desejar, avançar, como uma força neste mundo que é o meu? O que a avaliação encontra é este valor: aquilo que pode ser, hoje, escrito (re-escrito): o escrevível.

Diante do texto escrevível ergue-se seu contra-valor, seu valor reativo: aquilo que pode ser lido, mas não escrito: o legível.” (BARTHES. *S/Z*, p.38.)

Essa língua sem palavras, essa impessoalidade do verbo escrever, libertaria o discurso de seus enunciados e enunciação? Desimplicaria o sujeito e seu desejo da linguagem? Reverteria a cadeia de signos para uma simultaneidade topológica?

O que quer o desejo quando quer que entre a folha branca e a ebulição de palavras, onde as histórias tomam forma e se desvanecem, não haja ninguém a escrevê-las?

O que é a escrita se escrever por si mesma?

Em que tal desejo se traduz? Em desejo de transcendência do eu? Alargamento da extensão da pessoa do escritor? Alongamento da extensão da escrita? Da língua? Impessoalidade da escrita? Transcendência de capacidade da linguagem? Autonomia do escrever e do pensar em relação ao sujeito? Autonomia do sujeito em relação ao pensar e escrever? Desejo de refazer a gramática por uma nova sintaxe?

Estranho: o desejo de estar escrevendo o não escrevível (não-legível?) soa como uma espécie de estranho amor. Estranho amor pelo estranho. Familiar, no entanto, a ânsia ancestral de se sentir nas bordas do inumano, nas bordas dos píncaros.

Registrar na própria escrita o que está fora dela mesma, para além do silêncio, ressoa como um desejo do inumano, desejo de tornar-se além-eu.

“E não ser nada, no fim, senão o entendimento de tudo. — Quando um homem se ergue a este píncaro está livre, como em todos os píncaros está só, como em todos os píncaros está unido ao céu, a que nunca está unido, como em todos os píncaros. (Esp. 54A - 8/9).” (PESSOA. Citado por CENTENO. *Fernando Pessoa e a filosofia hermética*, p.15.)

“... recordem que é próprio do homem a sua falta de próprio, o seu nada, ou a

sua transcendência para poder afixar o letreiro de ‘completo’.” (LYOTARD. *O inumano*, p.12.)

“E se [...] for ‘próprio’ do homem ser habitado pelo inumano?” (Ibidem. p.10.)

Appolinaire (1913): “Os artistas são, antes de mais, homens que pretendem tornar-se inumanos.”

Adorno (1969): “A arte mantém-se fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade para com eles.”

Llansol: “Dei início a uma obra, em vários livros, em que procuro ‘fulgorizar’ a linhagem de autores (sejam eles pessoas humanas, pessoas animais ou pessoas vegetais) que aparecem recorrentemente nos meus textos.” (*Lisboalepsig 2: O ensaio de música. Prólogo.*)

A língua nos falha, e quando as palavras falham, a memória, que é o domínio delas, também desmorona. O que há para além da palavra humana? Foi a língua levada até seu limite?

O desejo de invenção de uma linguagem que transcenda o próprio sujeito da escrita, escrita então alimentada pela desinvenção do próprio sujeito e da própria gramática que a fundam, parece apontar para um aspecto relevante da estética de nosso tempo, no sentido de sermos póstumos do próprio tempo. PÓS-temporâneos (também como pós, poeira, ruína do próprio tempo), pois que, quando se pensa estar-se instituindo alguma coisa, ela já falece de tão gasta, no mesmo movimento e momento em que ainda não chegou a se instituir. A

George Steiner coloca a fala como o cerne das relações amotinadas do homem para com os deuses. Diz que o poeta fez da fala uma barragem contra o esquecimento. Que falar, “assumir a privilegiada singularidade e solidão do homem no silêncio da criação”, “falar com a força máxima da palavra é sumamente perigoso” assim, para poetas e escritores, “o silêncio é uma tentação, um refúgio quando Apolo está por perto”, quando se está próximo ao sublime. Algo como se a luz da revelação desse sublime, penetrando “em grau decrescente na linguagem, ao invés de tomar a sintaxe translúcida de significado, se perdesse em esplendor irrecuperável ou queimasse a palavra até transformá-la em cinzas.” (STEINER. *Linguagem e silêncio*, p.56.)

imagem fotografável do momento parece tão fugidia quanto o próprio instante fotográfico. Cada representação desliza de queda em queda, irrepresentável. Cada manifestação já remete à supra-ação de si mesma, não por algo que se mostre novo, mas por um simples vácuo, por esgotamento, redundância.

O que parece pairar sobre, e habitar essas questões, nos vem, agora, trazer o que poderia ser, nesse mundo escrito dos homens, a expressão do dedo dos deuses: talvez tudo se quedasse e soerguesse se nos fosse possível apenas viver nos píncaros, instaurando uma escrita do divino, como se fora uma criptografia dos anjos.

E dos demônios, também, talvez?

CAPÍTULO XVI

FOLHAS, SILÊNCIO, CHÁ...

Ser o que não se escreve
As formas, os três ramos
A língua da mãe

天 ^{ten}
天 ^{di. a. i}
ノ ^{no}
ノ ^{yan}
日 ^{hi}
日 ^{hi}
ノ

“Isso que está sob o céu

e fala na natureza

é consequência do escrito,

o que leva a um agir, fazer que causa

e somente isso”

(LACAN. D'un discours qui ne serait pas du semblant, p.65.)

Tradução: japonês/francês, Lacan; francês/português, nossa.

“*La foglie del ginkgo*, as folhas do ginkgo, caíam dos galhos como chuva miúda e marchetavam o prado de amarelo.”

Isolar a percepção de cada folha de ginkgo da percepção de todas as outras... exercício de meditação, quietude, silêncio e conhecimento interior, leitura de uma “página” que não é uma página de livro coberta por letras, mas uma “folha” escrita no mundo, folha que é, aí, o livro que se lê, folha que traz sua própria inscrição em suas nervuras, no seu desenho e textura, no seu peso leve de quedar com o vento, em sua semelhança e diferença relativa a todas as outras.

Leitura de uma língua sem palavras traduzida para o leitor em tom narrativo lento-leve, limpo, minimal,

“O verdadeiro espírito do ensinamento não pode ser expresso com palavras.

japonesamente, ikebanamente, sendo cada gesto por inteiro um gesto, cercado de um silêncio e rito pairados acima do burburinho que avassala a mente ocidental.

O olhar dessa leitura é fluido e muito sutil (ou será melhor dizer a leitura desse olhar?). As sensações parecem se transmitir por elas mesmas, como expressando-se sem palavras, coadas e ecoadas diretamente da vivência do narrador.

Nessa contemplação o narrador compara o contorno de duas folhas ao de uma borboleta. No capítulo anterior, no diário do escritor Flannery, a borboleta era o signo de um mundo não-escrito, de uma língua sem palavras: “Meto o olho na luneta e a aponto para a leitora. Entre seus olhos e a página esvoaça uma borboleta branca. Seja o que for que ela lê, seguramente a borboleta lhe reteve a atenção. O mundo não-escrito desponta nessa borboleta, *il mondo non scritto ha il suo culmine in quella farfalla.*” (p.208) (p.172)

Branca a borboleta como brancas as páginas sem escrita, branca a voz que soa em silêncio, branca a mente ao alcançar esse estágio para-além-palavras.

Ainda do diário de Silas Flannery, onde uma língua sem palavras é o lugar da comunicação entre o escritor e a leitura-leitora-livro que ele observa e “copia”, *la farfalla*, a borboleta: “Eis que *la farfalla bianca* atravessou o vale e voou do livro da leitora para vir pousar aqui, na página que estou escrevendo.” (p.221)

Estas, quando muito, são simples pontes que conduzem ao ensinamento.” (HERRIGEL. *O Zen na arte da cerimônia das flores*, p.29.)

“Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perceu, eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.” (CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.19.)

“Também para Ovídio tudo pode assumir formas novas; também para ele, o conhecimento do mundo é a dissolução de sua compacidade.” (Ibidem. p.21.)

“Não podemos conhecer nada exterior a nós se sairmos de nós mesmos, o universo é o espelho em que podemos contemplar só o que tivermos aprendido a conhecer em nós.” [...] “E eis que também essa nova fase de seu [do personagem Palomar] itinerário à procura da sabedoria se completa. Finalmente poderá vaguear com o olhar dentro de si. Que verá? Seu mundo interior lhe surgirá como um calmo e imenso girar de uma espiral luminosa? Verá navegarem em silêncio estrelas e planetas em parábolas e elipses que determinam o caráter e o destino? Contemplará uma esfera de circunferência infinita que tem o eu por centro e o centro em cada ponto?” (CALVINO. *Palomar*, p.107.)

História japonesa... chuva chá folhas sopra-leve-vento, leves asas suspensas e o ar: nenúfares. A página escrita da língua sem palavras é o mundo escrito pelo escriba-mundo.

Como o silêncio, o vazio é aquilo que sustenta/suspende essa filosofia, essa história, esse pensamento, essa literatura, essa religião. A cultura nipônica mescla seus aspectos de maneira a não deixar desvincularem-se a religião, a arte, a filosofia, umas das outras.

Em sendo assim, *nella contemplazione della pioggia di foglie*, na contemplação da chuva de folhas, “o fato fundamental não era tanto a percepção de cada folha quanto à distância, *la distanza*, entre uma folha e outra, *tra una foglia e l'altra*, o ar vazio que as separava [...] a ausência de sensações em grande parte do campo perceptivo é a condição necessária para que a sensibilidade se concentre, espacial e temporalmente; da mesma forma que em música o silêncio de fundo é essencial para que as notas se possam destacar sobre ele”. (p.245) (p.202)

O caráter minimal da cultura japonesa, bem como a força e expressão do silêncio e do vazio da cultura e sabedoria oriental, parecem ter sido assimilados por essa estética contemporânea ocidental tratada por nós ao longo deste texto.

Com o intuito de povoar com palavras as sensações imagéticas, sensitivo-táteis que vem traduzindo, o narrador-

“O olhar para além de si mesmo conduz ao grande desapego e à serenidade, ao recolhimento interior e à quietude em si.” (HERRIGEL. *O Zen na arte da cerimônia das flores*, p.45.)

“Trinta raios convergem, no círculo de uma roda. E pelo espaço que há entre eles origina-se a utilidade da roda. A argila é trabalhada na forma de vasos. E no vazio origina-se a utilidade deles. Abrem-se portas e janelas nas paredes da casa. E pelos vazios é que podemos utilizá-la. Assim, da não-existência vem a utilidade, e da existência, a posse.” (LAO TSE. *Tao te King*, p.39.)

Jacques Lacan, em seu Seminário “A Ética da Psicanálise”, discorre sobre a questão do vazio, do “furo”, a partir do qual se produz a obra de arte: “[...] o oleiro cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo.” (p.153)

Gusty Herrigel, ao ser solicitada a escrever algo sobre a arte japonesa, muito hesitou em razão do profundo respeito “que honra o silêncio [...] tão

personagem, morador à casa do mestre *il signor Okeda*, tenta uma comparação “com a leitura de um romance, onde, *in cui un’andatura della narrazione molto calma*, um ritmo de narração bem calmo, retendo sempre o mesmo tom, permite fazer ressaltar certas sensações mais sutis e precisas sobre as quais se quer atrair a atenção; mas, *ma nel caso del romanzo*, no caso do romance, era necessário levar em conta o fato de que, pela sucessão das frases, não passa mais que uma sensação de cada vez, simples ou complexa, enquanto a ampliação do campo visual ou do campo auditivo permite registrar simultaneamente um conjunto muito mais rico e de complexidade muito maior. [...] Há sempre alguma coisa essencial, *Qualcosa d’essenziale*, que fica fora das frases escritas e, *anzi*, mais ainda, porque as coisas que o romance não diz são necessariamente mais numerosas que aquelas que ele diz, de modo que, *solo un particolare riverbero di ciò che è scritto*, só a presença de uma espécie de reflexo indireto do que está escrito pode provocar a ilusão, *può dare l’illusione*, de que se lê o que não está escrito, *anche il non scritto*.” (p.245-246) (p.202)

Il signor Okeda mantém seu discípulo como presa de uma teia. Há escolas rivais de diferentes linhas acadêmicas e o personagem-narrador expressa intuídos de se desligar do mestre, conhecido por seu exclusivismo, por poderoso e sutil autoritarismo.

grande como a experiência adquirida no reino do não saber”. E acrescenta: “[...] em última instância, só se pode escrever a respeito da ‘verdade real’, porém nunca é possível expressá-la diretamente; pretender revestir o ‘caminho das flores’ com palavras poderia parecer um paradoxo.” (HERRIGEL. *O Zen na arte da cerimônia das flores*, p.13.)

O sistema artístico de arranjos florais criado por Ono-no-Imoko (nobre japonês que abandonou a corte após a morte do príncipe, tornando-se no monge *Ike-no-bo*, que quer dizer “o ermitão do lago”) baseava-se num triângulo cujas linhas refletem os ensinamentos de Confúcio: “O céu como a alma de todos os elementos da vida, o homem como o caminho fundamental por onde todas as coisas se tornam ativas, e a Terra, o caminho pelo qual todas as coisas tomam forma.” (CHIANG SING. *Ikebana*, p.21.)

Essa trama se sustenta por um movimento alternado e simultâneo de dois triângulos, perpassados por um terceiro. O terceiro é aquele formado pelos dois homens e as relações de poder. Os dois primeiros são o senhor Okeda, sua mulher e sua filha; o discípulo, a mulher do senhor Okeda — a senhora Miyagi — e a filha do senhor Okeda — Makiko. Claramente, pode-se, a partir dos dois primeiros triângulos, traçar outros como: Makiko-Okeda-discípulo; discípulo-Miyagi-Okeda. Buscando-se o terceiro Termo do terceiro triângulo — as relações de poder ligando todos alternada e simultaneamente pelo erotismo animador dessas ligações — tem-se desenhado um movimento de triângulos reproduzindo-se, aliando-se e transformando-se tal qual nos fractais.

Unindo-se os dois primeiros triângulos base com base, teremos um trapézio cuja bissetriz ligaria os dois homens. É desse ponto estratégico do trapézio que o senhor Okeda exerce seu mais afinado e cruel controle sobre os outros pontos. O senhor Okeda, pelo traço contundente da bissetriz que atravessa a figura por inteiro, e preenchendo os espaços circundantes com seu fascínio e precisão, liga-se homem no homem, usando para isso a balança das duas mulheres entre a inocência tímida e virginal de Makiko quase menina e a sensualidade ardente e insinuante da mulher mãe Miyagi.

“Conforme o princípio do três, o universo pode ser dividido em três reinos, quando, sem mais nem menos, na essência é um só: o mundo do céu, o da terra e o dos homens. O princípio do três, que constitui a base do arranjo floral, tem suas origens no Budismo. É um princípio espiritual e [...] tem um significado cósmico. A idéia do número três no Budismo emigrou da Índia para o Japão através da China. Os sacerdotes fundadores do culto das flores articularam essa tríade e a agregaram à sua estrutura básica, junto com os números ímpares mais ou menos significativos, como veículos do pensamento religioso. Essa articulação reflete o sentido profundo e a expressão da lei cósmica e da evolução. O ponto de partida do Três tornou-se, cada vez mais, o ponto central de uma estrutura que acabou ramificando-se na arte. No princípio do Três o indivíduo se ‘posiciona’ a si próprio e ao mesmo tempo ao outro — pois o coração da flor, o coração do homem e o coração do Universo são uma coisa só.” (HERRIGEL. *O Zen na arte da cerimônia das flores*, p.48.)

Fractal geométrico: Um floco de neve de Koch é concebido ao se substituir cada lado de um triângulo por uma linha contendo outro triângulo chamado de gerador. Cada novo lado é então substituído por outro gerador e assim por diante. (ENCICLOPÉDIA LAROUSSE) “Esta Regra dos Três Princípios ou Céu, Homem e Terra contém a ação da vitalidade e do vazio.

Aliás, na *Ikebana*, como em todas as artes orientais, os espaços vazios são muito importantes. Representam o silêncio e aquilo que é inexprimível.” (CHIANG SING. *Ikebana*, p.23.)

“Passeávamos, *passagiavamo*, pela margem do lago...” diz o discípulo-narrador, “em companhia da senhora Miyagi e Makiko. O senhor Okeda caminhava só, na frente, apoiando-se a uma longa bengala de madeira branca, *lungo bastone di legno d'acero bianco*. In *mezzo al laghetto*, no meio do lago, abriam-se duas flores carnudas de um nenúfar, *due fiore carnosì d'una ninfea*, de floração outonal e a senhora Miyagi expressou o desejo de colhê-las: uma para si, a outra para a filha. [...] Ajoclhando-me sobre uma pedra da margem, inclinei-me até atingir o ramo mais próximo do nenúfar, *il ramo più vicino della ninfea*. [...] A senhora Miyagi e a filha se ajoelharam por sua vez e estenderam as mãos para a água, *allungarono le mani verso l'acqua*, prontas para apanhar as flores quando estas chegassem a uma distância adequada. A borda do lago era baixa e íngreme; para se inclinar sem demasiada imprudência, as duas mulheres seguravam-se às minhas costas, uma de um lado, a outra do outro. Em certo momento percebi um contato num ponto preciso, entre o braço e as costas [...] dois contatos diferentes [...] do lado da senhorita Makiko era uma ponta tensa e como que palpitante; do lado da senhora Miyagi, uma pressão insinuante, que me roçava. Compreendi que, por um acaso raro e encantador, estava sendo tocado no mesmo instante pelo mamilo esquerdo da filha e pelo mamilo direito

A idéia do número três para os ramos principais de todo *Ikebana* está baseada nos remotos textos budistas que, entre outras coisas, dizem o seguinte: “O # é um número de vibração positiva. Representa o triângulo, a perfeita figura geométrica, a trindade divina de todas as religiões.” (Ibidem. p.75.)

“Aí, no ponto de interseção, entre o gesto da mãe e o gesto da filha, lugar de olhares que se cruzam e se correspondem, lugar de toques de suaves carícias, de gemidos e balbúcios, ouvimos essa língua outra, intraduzível em sua materialidade e singularidade, absurdamente sonora e corporal.” (CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.86.)

da mãe. [...] — Afastem as folhas — aconselhou o senhor Okeda — e o talo das flores se dobrará na direção de suas mãos. Ele estava de pé sobre o nosso grupo inclinado para os nenúfares. Segurava na mão sua longa bengala com a qual lhe teria sido tão fácil trazer à margem a planta aquática; entretanto, limitou-se a aconselhar às duas mulheres o movimento que prolongava a pressão de seus corpos sobre o meu.” (p.243-247) (p.201)

Os três ali, estendidos para a água, qual bandejas d’água, qual galhos ou ramos, parecem uma alusão ao arranjo floral *Ikebana*.

Interessante notar que a palavra em português *nenúfar*, pelo latim medieval *nenufar*, quer designar plantas da família das ninfeáceas e também ninféia, bandeja-d’água. Ninféia, feminino de ninfeu, relativo ou pertencente às ninfas, ou próprio delas. Em italiano, a palavra para designar nenúfar é *ninfesa*, cujo plural (nenúfares) é *ninfese*, palavra usada no original pelo autor de *Se una notte...*, como se pode ver através das citações acima.

“Mas ouvir a língua da mãe é sempre, e irremediavelmente, ouvi-la através do registro do pai, através da língua pátria. Porque não há como vislumbrar o Real por outra via que não seja o simbólico. Porque não há como escrever o silêncio, a lacuna, a assimbolia, a não ser simbolizando-os, tornando-os matéria de linguagem.” (Ibidem. p.86.)

“Os arranjos florais são o espelho da alma.” (Provérbio Budista)

Bashô, o maior poeta japonês do século XVIII, acreditava que “na presença intangível das plantas, o Cosmos se manifesta”. (CHIANG SING. *Ikebana*, p.17.)

Ikebana: “A linguagem dos três ramos expressa, respectivamente, o céu, o homem e a terra. Não nos fala apenas do seu lado exterior. No núcleo do seu ser oscila o eterno ritmo de forma e de conteúdo, de substância e de vazio. [...] ... o ‘homem’(so) encontra-se na posição do meio, entre o ‘céu’ (*shin*) e a ‘Terra’ (*gyo*).” (HERRIGEL. *O Zen na arte da cerimônia das flores*, p.45.)

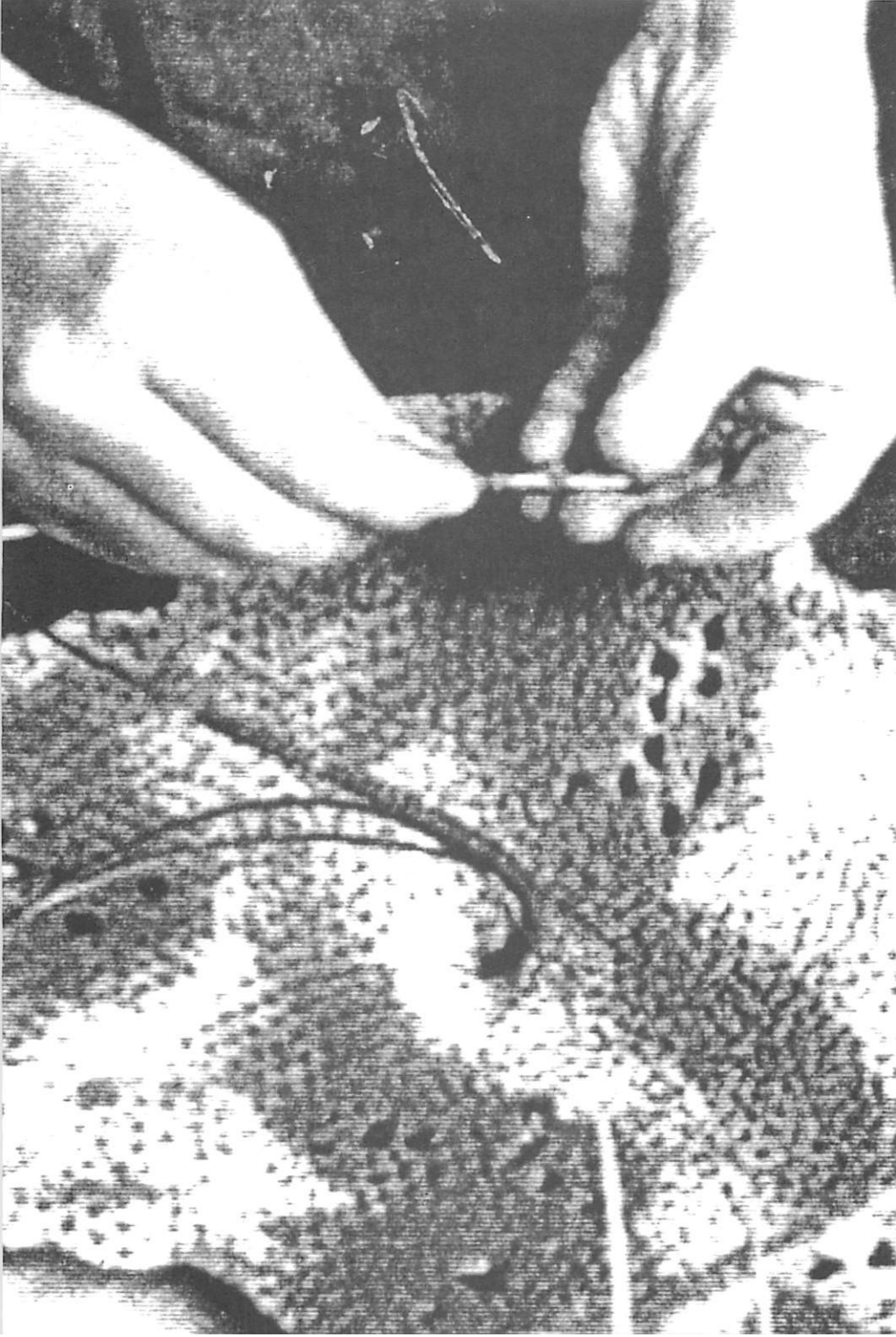
Novo Dicionário Aurélio

Dizionario Completo, de Vincenzo Spinelli e Mario Casasanta.

Por assim, ressalta-se o caráter simbólico e até mitológico dessa história sulcada nos significantes, em três, dos cerimoniais japoneses: flores, silêncio, chá.

O mestre, então, com a bengala longa (símbolo do poder fálico) e branca (do branco da não voz sem palavras), compõe, de longe do alto e por trás da imagem, o arranjo floral dos três ramos.

“Seria preciso tornar-se bem pequeno, até alcançar a estaca zero do próprio ser?” (HERRIGEL. *O Zen*, p.26.)



CAPÍTULO XVII

PERSONAGEM DESCASCANDO-SE EM *MISE-EN-ABYME*

O mundo escrito, o mundo não escrito
Simulacros, simulações
Descontinuidade, multiplicidade

Ao final de seu diário, o escritor Flannery, ocupado em desviar a leitora Ludmilla dos teus braços, leitor, manda-te em viagem ao Japão na pista do falsário Marana.

Para que tua rota não seja desprovida de encanto, vais encontrar uma mulher (a irmã da leitora, Lotaria, talvez?) e levas contigo o romance de Takakumi Ikoka, o romance das folhas, esse que estavas lendo no avião. Agora, apertas o cinto para a aterrissagem.

O narrador dialoga contigo, leitor, sobre o movimento e o tempo durante o vôo, refletindo uma vez mais a flecha de Zenão: "... o que transpões é uma descontinuidade, um espaço rompido, desapareces no vazio, aceitas não estar em nenhum lugar, durante um tempo que forma ele próprio uma espécie de vazio no tempo; logo reapareces em um lugar e em um momento sem relação com o lugar e o momento em que tinhas desaparecido. *Intanto cosa fai? Que fazes? Come occupi quest'assenza tua dal mondo e del mondo da te?* Como ocupas tua ausência do mundo e a ausência do mundo de ti?" Enquanto voas, lêis, de um a outro aeroporto, "porque para além da página, está o vazio..."

Fazendo da situação específica metáfora para a situação geral da existência, o narrador lembra que "o poder de evocação dos nomes" (esses nomes, ao que parece, seriam nomes, por exemplo,

Calvino, em conferência publicada, originalmente, no *New York Review of Books*, a 12 de maio de 1983, e publicada pelo *Jornal do Brasil* a 3 de agosto de 1996, escolhe, como assunto de sua palestra, "o que acontece no momento em que" tira "o nariz da página escrita" e olha em redor:

"... quando escrevo sinto-me protegido atrás desse objeto palpável que é a palavra escrita."

"... não há como fugir de meu destino: na vida pública e na vida privada, mantenho sempre uma folha escrita a poucos palmos do nariz."

"... de vez em quando levantava os olhos do papel, olhava ao redor e descobria um mundo bem diferente daquele da página escrita..."

"Quando passo do mundo escrito a este outro — este que chamamos mundo, fundamentado em três dimensões e cinco sentidos, povoado por 4 bilhões de nossos semelhantes —, isso significa para mim repetir a cada vez o momento de meu nascimento, passar de novo por seu trauma, para criar uma realidade inteligível a partir de um conjunto de

das localidades que estariam nos trechos de terra ou água que corresponderiam ao espaço de ar que está sendo percorrido) é que dá a ilusão de sobrevoar-se “alguma coisa ao invés de nada”. (p.255) (p.211)

Em todo o romance *Se una Notte d’Inverno un Viaggiatore*, uma das questões recorrentes é aquela enunciada como as relações entre “o mundo escrito” e “o mundo não-escrito”. Na verdade, isso se dá não só nesse romance como em ensaios de Italo Calvino, levando-nos a pensar que, quando essa “descontinuidade”, esse “espaço rompido”, são colocados na citação acima, é da descontinuidade, do espaço rompido e do vazio *entre* esses dois mundos que se fala.

Essa brecha, então, quer-se sempre preencher pelo tombar-se de um mundo a outro. O mundo escrito funciona como um anteparo diante do vazio do mundo não-escrito, vazio do “além da página escrita”. O mundo escrito se mostra como “alguma coisa” ao invés da sensação de “nada” do mundo não-escrito.

No entanto, o fato de ser o mundo não-escrito também nutridor do mundo escrito, vamos tê-los, incansavelmente, religados, tecidos, atados, nesse tombar, profícuo e incessante, de um a outro mundo, e o tombar e soerguer-se de ambos ao entrelugar da literatura, situado nem fora nem dentro de um ou outro mundo, esculpindo, para e na literatura,

sensações confusas, para novamente escolher uma estratégia para enfrentar o inesperado sem ser destruído por ele.”

“Enquanto espero que o mundo não-escrito se torne mais claro, sempre há uma página escrita aberta diante de mim, onde posso voltar a mergulhar...”
 “A essa altura vocês me perguntarão: se você diz que a página escrita é seu verdadeiro mundo, o único em que você se sente à vontade, [...] por que se aventura nesse imenso mundo que não consegue controlar? A resposta é muito simples: para escrever. Porque sou escritor.”

“É para fazer funcionar minha fábrica de palavras que devo extrair novo combustível dos poços do não-escrito.”
 “A cada vez que voltava a ler ficava mais perplexo, e todas as vezes o texto parecia diferente do texto anterior.”

um movimento topológico de buscar fora dela mesma e retornar-se diferente, a cada vez espiralada das dimensões do “que chamamos mundo”.

Segues teu caminho para a alfândega, lendo, segurando “o livro aberto diante de teus olhos” e eis que apreendem-no por ser ele proibido em Ataguitânia. É então que surge, *sussurrando dietro di te*, atrás de ti, uma mulher que, tomando o controle da situação, apresenta-se como Corinne, ordena-te que não reajas, prometendo-te um outro exemplar e indicando-te um táxi, no qual deverás segui-la.

Muito não tarda, antes que ela desça de seu táxi e pule para o teu. Entrega-te o livro prometido que, no entanto, não traz a capa daquele das folhas que lias, mas a de um outro até então desconhecido, *Em Torno de uma Fossa Vazia*, de Calixto Bandera.

Tu reclamas e ela diz: “É exatamente o mesmo... Em Ataguitânia, somente sob capas falsas os livros podem circular.” Tu conferes o texto: “Se a capa é falsa [...], o texto também o é.” E Corinne: “*Cosa t’aspettavi?* O que você queria? Uma vez deslanchado o processo de falsificação, nada mais o detém. Estamos em um país onde tudo que é falsificável é efetivamente falsificado: os quadros dos museus, os lingotes de ouro, as passagens de ônibus. A contra-revolução e a revolução se combatem a golpes de

“Se outrora pudemos tomar pela mais bela alegoria da simulação a fábula de Borges em que os cartógrafos do Império desenham um mapa tão detalhado que acaba por cobrir exactamente o território, [...] hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O Território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o Território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o Território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real*. (BAUDRILARD. *Simulacro e simulação*, p.7-8.)

falsificações; o resultado é que ninguém pode estar seguro do que é verdadeiro ou falso; a polícia política simula ações revolucionárias e os revolucionários se disfarçam de policiais.” (p.258)

Falsos os dois táxis que pegaram, como falso um terceiro que seguia os dois primeiros. O segundo bloqueia o primeiro, no qual estão tu e ela. Falsa, por sua vez, Corinne apresenta-se agora como Gertrude e passa a dar ordens ao motorista, até que o terceiro táxi bloqueia o segundo e faz surgir, de Corinne-Gertrude, uma terceira mulher, Ingrid, pertencente a uma terceira sigla, incorporada a uma terceira função.

Separado do táxi em que segues a companheira de três cascas, és levado a uma falsa prisão e submetido a verdadeiros procedimentos de detenção, até um oficial, chamando por Alfonsina, fazer entrar Corinne-Gertrude-Ingrid. Tu não sabes o que pensar: “Se bem entendo, todo mundo está infiltrado: na polícia ou na revolução. Mas como vocês fazem para distinguir uns dos outros?” Ela responde: “Que importa? O essencial é que cada um desempenhe seu papel até o fim.” E tu: “Mas o meu, qual é o meu? *Che parte dovrei fare?*” Ela: “Continua a leggere o teu livro.”

Ao leitor, a leitura, o livro. Mas aí percebes que o havias perdido, aquele de Calixto Bandera, entre prisões e liberações. “Não faz mal”, ela diz. “A prisão

“... já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstração.” (Ibidem. p.8.)

“É toda a metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matizes e de memória, de modelos de comando — e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí.” (BAUDRILARD. *Simulacro e simulação*, p.8.)

“Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais...” (Idem.)

“Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório...” (Ibidem. p.9.)

“... a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’.” (Ibidem. p.9-10.)

para a qual você vai é uma prisão modelo, acham-se na biblioteca as últimas novidades literárias.” *Anche i libri proibiti?*, tu perguntas. E ela: “Onde queria você que estivessem os livros proibidos a não ser na prisão?” (p.260-261) (p.215-216)

Essa história, desenredada por caixinhas dentro de caixinhas, denuncia mais uma vez, como vem esse romance mostrando em outras histórias que, ao se buscar o Pai das histórias, o todo pai, ao se perseguir *le sorgenti dei romanzi-fiume*, “as nascentes do romance-rio”, a origem, a origem toda, depara-se com cadeias de pais, confluência e afluições de nascentes, fragmentos de origem, pois que O Todo/A Toda, estão/são perdidos, incapturáveis, podendo-se Dele/Dela apenas participar-se, como participa qualquer história.

Uma outra denúncia que aí se faz é a da impossibilidade de distinção entre o que seria verdadeiro ou falso numa época de réplicas e simulações como a nossa. Denúncia já presente em outras histórias desse livro-viajante, por exemplo, na história de revolução contada através do triângulo Alex-Irina-Valerian, e naquela das simulações por meio de caixas catóptricas. Citamos também, a esse respeito, na introdução a este trabalho, um trecho de Italo Calvino referindo-se à sua intenção de levantar essa questão nesse seu romance.

“[A contemporaneidade] recua diante das clarezas cartesianas e hesita em fazer a distinção do falso e do verdadeiro [...] e esta indistinção é a pior das subversões. É contra ela que a razão clássica se armou com todas as suas categorias. Mas é ela hoje em dia que de novo as ultrapassa e submerge o princípio de verdade.” (Ibidem. p.11.)

O chefe da biblioteca da prisão, sabendo-te leitor de romances, propõe-te uma missão de controlar a confiabilidade das máquinas de ler, analisar e julgar os textos. “As forças da ordem — exército, polícia, magistratura — tiveram sempre dificuldades em julgar se é adequado tolerar um romance ou proibi-lo [...] há incerteza quanto aos critérios estéticos e filosóficos nos quais basear um julgamento...”

Na sala dos aparelhos, apresentam-te a Sheila, a programadora. Sheila: Ingrid-Corinne-Gertrude-Alfonsina, “diante de ti, blusa abotoada até o pescoço”. O funcionário mostra-te “as unidades de memória que armazenam todo o texto de *Em Torno de uma Fossa Vazia*, de Calixto Bandeira. O terminal é uma unidade impressora que pode [...] reproduzir o romance, palavra por palavra, do princípio ao fim”.

Decides aproveitar para pegar os capítulos que ainda te faltam para ler. Acaricias “a espessa chuva da escrita, *il fitto fiume di scrittura*, onde reconheces a prosa que acompanhou tuas horas de reclusão”. Mas... “até quando te deixarás arrastar passivamente pelo curso dos acontecimentos?” Agarras a mulher pelo punho acusando-a dos disfarces: “Cada vez que você desabotoa um uniforme, há outro por baixo. [...] Com um gesto espasmódico, desabotoas a blusa branca da programadora Sheila e descobres o

“Estabelecidos estes procedimentos e havendo confiado a um computador a tarefa de realizar estas operações, conseguiremos uma máquina capaz de substituir o poeta e o escritor? Assim como temos máquinas que lêem, máquinas que realizam análises linguísticas dos textos literários, máquinas que traduzem, máquinas que resumem, teremos também máquinas capazes de idealizar e compor poesias e novelas?” (CALVINO. *Punto y aparte*, p.221.) (Tradução nossa)

“Uma certa memória e um certo feminino assim se tangenciam: como traços que desenham um traçado que desenha textos. Como inscrições, letras que sulcam a página em branco, bloco mágico do escritor.” (CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.64.)

uniforme da agente policial Alfonsina, arranca os botões dourados de Alfonsina, e encontras o impermeável de Corinne, baixas o fecho eclair de Corinne e caís sobre as insígnias de Ingrid...” Ela mesma arranca as roupas que lhe restam deixando o corpo nu: “E isso? — exclama ela. *È un’uniforme, questa?*”

E ela grita: “*Sì! Il corpo è un’uniforme!* O corpo é milícia armada! O corpo é ação violenta! O corpo é reivindicação de poder! O corpo está em guerra! O corpo se afirma como sujeito! O corpo é o fim, não o meio! O corpo significa! Comunica! Grita! Contesta! Subverte!”

Fazendo esse discurso da política do corpo, comum aos anos sessenta/setenta, a mulher descascada se atira sobre ti livrando-te de tuas roupas de detento e, enquanto te deixas envolver, leitor, tu te indagas: “És o protagonista absoluto desse livro, mas será que acreditas que isso te dá o direito de ter relações carnisais com todos os personagens femininos?”

Pensas em teu amor por Ludmilla e até na antipatia que essa Lotaria-etc.-Sheila te inspira: “O que ela queria te dar era uma demonstração ideológica, nada mais... [...] Presta atenção, leitor, aqui nada é como parece, tudo tem face dupla...”

Um clarão de flash surpreende as “nudezes de ambos, convulsivas e superpostas”. O fotógrafo anuncia à “capitã

A partir de “Intertexto e Autotexto”, de Lucien Dällenbach, tentaremos reproduzir uma “definição” de um conceito que nos parece estar encenado, se não “esculpido” pelo personagem feminino que, nesse capítulo de Calvino, constitui-se justo como uma cebola ou um repolho, pelo seu folheamento — o conceito de *mise-en-abyme*. Reconhecendo, a par de uma “intertextualidade geral” e de uma “intertextualidade restrita”, uma “intertextualidade autárquica que poderia ser designada por “autotextualidade”, “conjunto das relações possíveis dum texto consigo mesmo”, Dällenbach afirma que “logo que se defina o autotexto como uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa *toda ou em parte sob a sua dimensão literal* (a do texto entendido estritamente) ou *referencial* (a da ficção), obtém-se um esquema das relações entre dimensão e desdobramento, literal e referencial que, embora rudimentar [...], chega para fazer conceber a diversidade e a amplitude dos problemas para os quais o termo ‘autotextualidade’ pode simultaneamente servir de emblema e de denominador comum”. Passa, então, a esboçar aproximações de “um autotexto particular” — a *mise-en-abyme*. Referindo-se a Gide, Dällenbach diz: “Vamos entender por este vocábulo o redobramento especular, ‘à escala das personagens’, do ‘próprio sujeito’ duma narrativa. [...] O conceito de *mise-en-abyme* designa um enunciado sui generis, cuja condição de emergência é fixada por duas determinações mínimas: 1- a sua capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como

Alexandra” que aqueles “instantâneos vão enriquecer seu dossiê”. Quando tu, por tua vez, tentas te levantar, “te vês envolvido pelos rolos de papel escapados da impressora; o início do romance se alonga sobre o solo como um gato que pede para brincar. Agora são as histórias que vives que te interrompem [...]”

Alexandra-Sheila-etc.-Corinne volta a bater as teclas e, por algum nervosismo, bate uma tecla errada: “A ordem das palavras no texto de Calixto Bandeira, que a memória eletrônica conservava para poder restituí-la a qualquer momento, foi apagada por uma desmagnetização instantânea dos circuitos. [...] O livro está em pedaços, dissolvido, impossível de recompor [...]”

O personagem cebola-repolho que é Sheila-Alfonsina, que é o falsário Marana, tal qual o jogo das caixas catóptricas, tal qual a estratégia de infiltrações e a recorrência de incipts entrelaçados a capítulos teórico-metalingüísticos, tanto enquanto cascam como quando se descascam, expressam traços de uma estética que o romance *Se una Notte...* parece nos apontar como contemporânea. Uma estética grelhada por repetições que terminam por revelar uma certa impossibilidade de repetição do mesmo.

qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma metassignificação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema; 2- o seu caráter diegético ou metadieético.” A *misc-en-abyme* “enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa [...] constitui um enunciado que se refere a outro enunciado — e, portanto, uma marca de código metalingüístico, enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna”. (DÄLLENBACH. *Intertexto e autotexto*, p.52-54.)



CAPÍTULO XVIII

INTORNO A UNA FOSSA VUOTA

Memória
Identidade nacional
Ecos de tempos e multiplicidades potenciais sobrepostas

La notte sta per finire... Abutres voando em volta, é madrugada que chega na noite que termina, é alguém que se despede da vida, é alguém que parte em busca de outros caminhos.

(Será também a noite de inverno do viajante que se finda?)

Nacho Zamora, dezesseis anos, a conselho do pai moribundo, cavalga “*per le strade deserte* na direção da vila de Oquedal”, com o intuito de encontrar a mãe, que haviam abandonado quando Nacho era ainda um bebê. O pai morrera antes de lhe revelar o nome da mãe.

O menino havia sempre vivido a memória deserta do segredo que o pai não lhe dissera. Segredo encoberto por histórias que se encobriam, elas mesmas, sobrepondo-se, encadeadas e contraditórias; histórias acerca, por exemplo, da identidade da mãe, que ora era “uma monja no claustro”, ora mendiga, ora “uma senhora estrangeira que viajava num automóvel”, ora “morta ao dar a luz”, ora “desaparecida após um terremoto”... O ponto de partida da vida de Nacho é, para ele, um ponto surdo do que o pai lhe teria dito.

Subindo o leito seco da torrente, *a monte di San Ireneo*, rompia-se um dia “que vinha à frente de todos os outros dias”, *ma un giorno che veniva prima di tutti gli altri giorni*. (p.270-271) (p.223-225).

“... o anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula

Antes de todos os outros, o dia, pois seria ele o dia que se ligaria àquele que na lembrança não houvera, que se dobraria sobre os primeiros ocultos por outros de sua vida.

Busca da história? De seu fim lá embaixo aguardado? De sua origem em torno da fossa perdida no vazio? Não haverá história possível sem ciência de origem? Em que direção cavalga Nacho? Ao futuro ou ao passado?

incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu.” (BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p.226.)

Essa história latino-americana em *Se um Viajante...* suscita indagações acerca do “conceito nação” tão discutido na atualidade. Em Oquedal, onde se passa a história, é sensível a força de raças que se mestiçam, quase transmutando-se em uma terceira raça. Percebe-se, até, a idéia de uma nação bem formada e a reação ao elemento estrangeiro: “Todos os filhos de Oquedal se parecem. Índios e brancos, todas as fisionomias de confundem. Somos uma vila de poucas famílias, isolada na montanha. Faz séculos que nos casamos entre nós.” (p.275) [...] “O sangue não deixou de se misturar desde a conquista.” (p.280) [...] “Meu irmão [irmão de Anacleto] era a espada e o escudo de nossa casa, de nossa raça, até que o inimigo [o pai de Nacho] se atravessou em seu caminho.” (p.276). O próprio fato de ser justo uma história de terceiro mundo a levantar esta questão é bastante significativo. Citamos, aqui, alguns fragmentos da obra *Nation and Narration* de Bhabha, esperando que eles contribuam para a reflexão que relaciona a história e formação individuais com a história e formação nacionais. O “plebiscito diário” é um conceito que marca a função da

produção individual na produção social. A “sintaxe do esquecimento” traz a dinâmica própria de um novo conceito de história, coerente com as idéias benjaminianas, revendo a questão da temporalidade e a interação singular/universal, parte/todo.

“Does the will to nationhood circulate in the same temporality as the desire of the daily plebiscite?” (BHABHA. *Nation and narration*, p.310.)

“A determinação em relação à identidade nacional circula na mesma temporalidade que o desejo do plebiscito diário?” (Tradução nossa)

[Plebiscito diário — existência da nação — é a produção individual diária e ininterrupta do conceito de nação].
Sintaxe do esquecimento: *“The identity of part and whole, past and present, is cut across by the ‘obligation to forget’, or forgetting to remember.”* (Ibidem. p.310.)

“A identidade de parte e todo, passado e presente é atravessada pela ‘obrigação de esquecer’, ou esquecer para lembrar.” (Tradução nossa)

Em razão da luz que se inclina agora sobre a garganta profunda que ladeia, o rapaz pode vislumbrar uma outra margem, e só então se dá conta de que “o eco irregular, *l'eco irregolare*”, dos cascos de sua égua repercutido na rocha calcária da outra margem era na verdade o ruído da ferradura dos passos “que avançam paralelos a si, *appaiati*”. (p.271) (p.225)

Desfiladeiros separados por profunda goela, *la profonda gola*, que engole, engasga, secciona, regurgita de seu

Em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, o personagem S'ui Pen, “diferentemente de Newton e Schopenhauer [...] não acreditava num tempo uniforme,

futuro e passado, postando-o lado a lado ao silêncio imenso calado fundo no cavaleiro.

Quem tal cavaleiro, de onde e para onde?

É a narrativa que regula seu trote àquele da “marcha lenta dos cascos ao longo dos caminhos escarpados, na direção de um lugar que contém o segredo [...], o tempo dobrado sobre si mesmo, *verso un luogo che contenga il segreto [...], che contenga il tempo avvolto su se [...]*”. (p.272) (p.226)

Em Oquedal, Nacho Zamora, filho de Don Antonio Zamora, se dirige ao palácio dos Alvarado, que lhe fora indicado como sendo sua casa por um índio “acocorado junto ao muro da igreja”.

Adentro à fachada barroca, entregue ao destino das ruínas “como um fragmento de cenário teatral abandonado”, um empregado o conduz a um suceder de pátios “que deviam levar cada vez mais ao interior [...]”. Pátios, como caixas, saindo uns dos outros, surpreendendo, no entanto, por engenhosa inversão do movimento *matriuchko*: cada vez encontravam-se mais no exterior, “como se *in questo palazzo tutte le porte*, todas as portas servissem para sair e jamais entrar”. (p.273) (p.226)

A narrativa deveria dar *il senso* de estranhamento, *spaesamento*, de lugares vistos pela primeira vez e que, contudo, deixaram na memória (algo deixaram)

absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos, [...] trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram [...]”. (BORGES. *Ficções*, p.82.)

não uma recordação, mas um vazio, *un vuoto*. “As imagens”, diz o personagem-narrador, “tentam agora preencher o vazio, mas não conseguem senão tomar elas também a coloração de sonhos esquecidos, no instante em que aparecem”.

Aos pátios que se abrem uns dos outros o protagonista indaga traços do que poderia estar nas brechas do esquecimento: “A um pátio, onde se estendem tapetes para bater (procuro na memória, *nella mia memoria*, a lembrança de um berço em uma morada faustosa), sucede um segundo pátio, atulhado de sacos de alfafa (procuro despertar as lembranças, *ricordi*, de alguma exploração agrícola, do período de minha primeira infância), depois um terceiro, onde se abrem as cavalariças. (Terei nascido, *somo nato*, em um estábulo?).” (p.273) (p.227)

Quanto mais sombras envolvem um evento qualquer, maior o espaço para que a imaginação aja completando os esboços, delineando contornos. No caso da história de Nacho, a sombra que envolve a narrativa parece não querer, apesar do dia claro, deixar “passar mensagens que a imaginação poderia completar com figuras bem definidas”; parece, a narrativa, não reportar “as palavras pronunciadas”. Tudo são “vozes confusas, cantos abafados. *Voci confuse, canti smorzati*”. (p.273) (p.227)

As fisionomias tomam forma ao clarão da chama do fogão de Anacleto

“A memória se abre sobre o vazio — o que resta do passado senão esse nada, senão esse vazio inaugural em que tudo irremediavelmente se perde?” (CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.15.)

“O olhar e a memória caminham lado a lado: afinal, o que é o gesto de memória senão um olhar que se volta para o passado, na tentativa de resgatá-lo?” (Idem)

“O que resta do sujeito da memória senão imagens, trapos do passado que o olho olha e vê passar em direção ao que há de vir?” (Idem)

“Em vez de apresentar um mundo estático com um inventário constante, o artista mostra a vida como um processo de aparecimento e desaparecimento. O Todo apenas parcialmente está presente.” [...] “A apavorante existência de coisas que estão além do alcance de nossos sentidos e que, no entanto, exerceu seu poder sobre nós é representada por meio da escuridão. Muitas vezes se afirma que, quando os objetos estão parcialmente ocultos, a imaginação os completa.” (ISER. A interação do texto com o leitor, p.101.)

Hiqueras. O tempo, porém, parece ali caracterizar-se pela discrição, por não querer se revelar: não é possível precisar se aquelas pessoas são velhíssimas ou adolescentes, “talvez fossem já velhos à época em que meu pai morava aqui”, pensa o rapaz, “ou talvez fossem os filhos de seus companheiros, que observavam agora o filho dele, como seus pais o observaram alguma vez, a ele, o estrangeiro, *foretiero*, chegado de manhã com seu cavalo e carabina”. (p.273-274)

Nacho alimenta-se de um prato ricamente guarnecido de temperos que Anacleto lhe ofereceu, chamando-lhe *figlio*, e se pergunta “se este nome de ‘filho’ é aquele que utiliza toda mulher idosa para dirigir-se a um jovem, ou o que será que essa palavra quer dizer, *quel che la parole vuol dire*”. (p.274) (p.227)

Seus lábios ardem do *sapore molteplice* dos condimentos da comida, sabor múltiplo como se contendo todos os sabores, “misturados ao paladar como ondas de fogo”, levando-o a percorrer todos os sabores de sua vida, procurando distingui-los. O que alcança, assim, é uma “sensação oposta, mas talvez equivalente, àquela do leite para o recém-nascido: o primeiro sabor que, como tal, contém todos os outros”.

Sabor-primeiro que o rapaz busca como busca aquele dia-primeiro, o dia antes de todos os dias, o traço-primeiro inscrevendo história.

O tema da conferência de Calvino sobre a multiplicidade é “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”. (CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.121.)

Sabor-palavra, leite-filho-mãe, *quel che la parole vuol dire*.

Se um Viajante numa Noite de Inverno é um livro que quer conter todos os livros. Suas palavras querem conter todas as palavras, seus sabores todos os sabores, seus temas todos os temas da contemporaneidade. Tal como aquela primeira estação quer estar dando a imagem de todas as estações, cada revolução quer reportar a todas as revoluções e contra-revoluções, uma narrativa a todas as narrativas, compondo esse jogo recorrente da multiplicidade, da pluralidade, jogo entre uma possibilidade e todas as outras não realizadas, jogo de estar sempre querendo anular alguma lei atávica, que porventura haja, a fazer com que cada possibilidade ocorrida prive-nos das outras que poderiam acontecer se uma outra não tivesse acontecido, como se as situações trazidas por um \times pudessem ser realidades simultâneas.

Assim também o tempo parece conter todos os tempos e, nessa história em Oquedal, o tempo é aquele de Don Antonio Zamora, o de antes de Don Antonio Zamora, o de depois, o de depois do depois, de maneira que não se sabe se é, agora, o tempo retornado, o tempo do avesso, ou o tempo transcorrido, esse que está à espera do filho que vem repetir a trajetória do pai.

Nacho teria seduzido Amaranta, a filha de Anacleto, a criada, se esta mãe

“O grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.” (Ibidem. p.127.)

O que Calvino chama “multiplicidade potencial do narrável” seria uma “espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis [...] [aliando] a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas”. (Ibidem. p.135.)

“But what kind of ‘present’ is this if it is a consistent process of surmounting the ghostly time of repetition?” (BHABHA. *Nation and narration*, p.295.)

“Mas que espécie de ‘presente’ é esse, se se trata de um consistente processo de sobreposições dos tempos fantasmagóricos da repetição?” (Tradução nossa)

não tivesse intervindo prontamente, a voz-trovão, função de pai, em seus ouvidos: “Canalha! *Animale! Per questo sei venuto a Oquedal! Tal quale tuo padre!* É bem o filho de seu pai!” (p.276) (p.229)

Anaclea expulsa-o para o outro lado do palácio, de volta ao caminho dos pátios sucessivos, abismados, em pátios e pátios encaixados: “Por que a *señora* não quis recebê-lo? Por que o alojou com os servidores? É a ela que seu pai mandou você, não a nós. Vá apresentar-se a *Doña* Jazmina, diga-lhe: ‘Sou Nacho Zamora y Alvarado’ [...]”

Tomado de susto, o narrador declara que “a narrativa, *il racconto*”, deveria, aqui, *rappresentare* sua “alma sacudida como um furacão frente à revelação” de que a metade de seu nome, que lhe tinha sido ocultada, “era a dos grandes senhores de Oquedal [...]”.

Junto aos Alvarado, Nacho quer agora namorar Jacinta, filha de *Doña* Jazmina, que se atira sobre eles com fúria: “*Sei un mascalzone come tuo padre*, um miserável como teu pai [...]. Vá ficar com os criados [...]. — Mas, enfim, quem é minha mãe? — Anaclea Higuera, embora ela não queira reconhecê-lo depois que Faustino morreu.” (p.281) (p.233)

Faustino Higuera, irmão de Anaclea, “espada e escudo” daquela casa até que...

“Se há um ‘próprio’ da mulher é, paradoxalmente, sua capacidade de se des(a)propriadar sem cálculo.” (CIXOUS, citado por CASTELLO BRANCO, em *A traição de Penélope*, p.64.)

“... a partição divide a mulher [...], aquela cuja constituição como mulher se dá não pelo que possui, mas pelo que já não tem: o filho, as regras, a imaginária plenitude da gravidez.” (CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.66.)

Anacleta pendura sua lanterna, atravessa o milharal junto a Nacho e conta: “*In questo campo tuo padre e Faustino Higuerras* tiveram uma disputa e decidiram que um dos dois era demais neste mundo e cavaram juntos uma fossa. A partir do momento em que decidiram que deviam se bater até a morte, foi como se o ódio entre eles, *come se l’odio tra loro*, se extinguisse, e trabalharam em perfeito acordo durante a escavação. Depois se colocaram cada um de um lado da fossa, cada um segurando um punhal [...]. Todos os índios de Oquedal faziam um círculo *intorno alla fossa vuota* [...] silenciosos para não atrapalhar o julgamento de Deus, do qual depende a sorte de todos, não somente a de Faustino Higuerras e Nacho Zamora.

— Mas... Nacho Zamora sou eu! [exclama o rapaz].

— Seu pai também, naquela época, chamava-se Nacho.

[...] Faustino foi enterrado aqui... [...] Mas para seu pai foi uma vitória amarga, pois, na mesma noite, teve de partir e nunca mais voltou [...].”

No dia seguinte a essa noite, veio ao túmulo uma procissão, composta pelos índios das vilas vizinhas que, partindo para a revolução, pediam “reliquias para levarem ao combate em uma caixa de ouro à frente de seus regimentos: uma mecha de cabelos, uma franja do

poncho [...]”. Ao reabrirem a fossa encontram o vazio ao invés do corpo de Faustino. Daí vieram lendas como a que diz que este cavalga pelas montanhas à noite, a proteger o sono dos índios... “Era ele então!”, teria dito Nacho caso não estivesse emudecido. Ele, o cavaleiro que atravessava o desfiladeiro pela margem paralela à sua. Ele, Faustino, era o fantasma dos ecos seus.

Os índios, agora, se aproximam com tochas e fazem um círculo *intorno alla fossa vuota*.

Dentre eles, surge um rapaz extremamente semelhante a Nacho (todas as pessoas se parecem em Oquedal), afrontando-o: “Com que direito, Nacho Zamora, você pôs as mãos em minha irmã?”. Vê-se o brilho de um punhal:

— Quem é você?, pergunta Zamora.

— Faustino Higuerras. Defenda-se.”

“Da boca dos índios escapa um som, menos um murmúrio que um suspiro quebrado, *un sospiro troncato*”, suspiro quebrado, dobrado, como sinos, sinais, como tempo desfolhado sobre tempo que sabe haver nesse “presente” um apelo, uma voz do passado que se quer cumprir, já tendo marcado o futuro. (p.281-283) (p.233-235)

“A imagem do passado [...] a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impela à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.” (BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p.223.)



CAPÍTULO XIX

PAPEL, PALAVRA E FOGO

O livro após o fim do livro
O mundo após o fim do mundo
Cinzas de palavras

O leitor está agora “tomando chá”, *prendendo il tè*, em companhia de Arcadian Porphyritch, “*una delle persone intellettualmente più fini*”, “das mais finas inteligências” da Hircânia.

Em Ataguitânia aceitara, em troca da liberdade, uma missão na distante Hircânia, “missão oficial com aspectos secretos e missão secreta com aspectos oficiais”, missão de “fazer contato com os funcionários da polícia hircaniana, para que somente por seu intermédio os escritos dos adversários” pudessem cair em suas mãos, missão que lhe desgostava inteiramente por não compartilhar dos interesses da Polícia do Estado, mas que lhe conviera, menos por se ver livre da prisão do que pela chance de “fazer contatos diretos com a oposição” e “jogar uns contra os outros e vice-versa”. (p.285; p.288)

Nas “acolhedoras salas da biblioteca”, “a mais completa e mais atualizada” do lugar, o diretor-geral dos arquivos da Polícia do Estado convida-o a “considerar o planisfério pendurado à parede. Cores diferentes indicam: os países onde os livros são apreendidos sistematicamente; os países em que só podem circular livros publicados ou aprovados pelo Estado; *i paesi* onde existe uma censura rudimentar, aproximativa e imprevisível; os países *in cui la censura* é sutil, erudita, atenta às implicações e às alusões, gerida por intelectuais meticulosos e perspicazes; os países onde as redes de distribuição são duplas: *una legale e una clandestina*; os países onde não há censura porque não há livros, embora haja muitos leitores potenciais; os países onde não há livros, mas ninguém deplora sua ausência; os países onde se produzem livros todos os dias, para todos os gostos e todas as idéias, em meio à indiferença geral”. (p.286-287)

O diretor afirma que ninguém, hoje, valoriza a escrita tanto quanto os regimes policiais e pergunta: “Que dado pode permitir distinguir melhor as nações onde a literatura desfruta de verdadeira consideração do que as previsões orçamentárias para seu controle e repressão?”

Passa a fazer um elogio à repressão, discursando acerca da estratégia, funcionamento e eficácia do aparelho-repressão-censura, fundamentado em sofisticadas teorias acerca do que talvez pudéssemos chamar uma engenharia do poder: “Certamente, a repressão deve também conceder intervalos para respiração, *anche la repressione deve lasciare momenti di respiro*, deve fechar os olhos de tempos em tempos, fazer alternar a arbitrariedade e a indulgência, guardar um certo grau de imprevisibilidade em suas decisões, pois, se não

existe mais nada a reprimir, o sistema inteiro se embota e se enferruja.” (p.287) (p.239)

O leitor tem, ali, à sua disposição, manuscritos raros, versões originais de obras que só chegaram ao público depois de deformadas, cortadas, diluídas pelo crivo de várias comissões de censura. O diretor dos arquivos, além e apesar de censor, é também leitor e afirma ser lá o lugar de realmente se ler, e é onde passa suas noites, degustando fascículos secretos. Fala de se deixar invadir pelo “fantasma do interdito”, que nas horas diurnas ele deve manter bem afastado, “a distância inflexível”. Diz crer no “diálogo que o Espírito trava consigo mesmo” e que a polícia, “ela própria”, é o Espírito, e, ainda, que o “sopro do Espírito não necessita do grande público para se manifestar”.

Em meio a essa declaração política sectária, de exclusão e anti-popular, o leitor missionário ainda é capaz de vislumbrar uma esperança contra os aparelhos ideológicos e repressores do Estado. Ele pensa: “Se esse homem [o diretor-geral] continua a experimentar desejo e curiosidade pela leitura, isso significa que em todo papel escrito posto em circulação existe alguma coisa que não é fabricada nem manipulada pelas burocracias onipotentes; que, do lado de fora destes escritórios, ainda existe um lado de fora... *ancora un fuori...*” (p.289) (p.241)

No decorrer de *Se um Viajante numa Noite de Inverno*, são denunciadas várias formas de censura e repressão às idéias, ao pensamento, aos livros, à leitura, pelas quais nossa história passa e passou, marcando uma posição revolucionária que quer desmontar os fantasmas do poder, buscando sempre o que teria ficado fora, *fuori*.

Ao ser indagado acerca do “complô dos apócrifos”, o diretor atesta a incapturabilidade do plano de Marana, o Hermes, o tradutor, o inventor-de-uma-escrita-sem-território-e-proprietário. Sob esse aspecto, a trama do falsário pode ser vista como libertária enquanto desmonta a possibilidade de controle da literatura, por parte da ideologia dominante, e de seu uso como instrumento de poder.

Para Ludmilla, “ler significa despojar-se de toda intenção e preconceito, a fim de estar pronta a acolher uma voz que se faz ouvir quando menos se espera, uma voz vinda não se sabe de onde, *da qualche parte al di là del libro, al di là dell'autore*, de além do livro, do autor, das convenções da escrita: que

vem do não-dito, daquilo que o mundo ainda não pode dizer e para o qual ainda não há palavras disponíveis”. (p.290-291) (p.242)

Para Hermes Marana “por trás da página, há o nada”, *dietro la pagina scritta c'è il nulla*, “o mundo só existe por artifício, ficção, mal-entendido, mentira”. (p.291) (p.242)

Diante da leitura de Ludmilla que “jamais satisfeita conseguia descobrir verdades ocultas até nas falsificações mais ultrajantes, e falsidades sem escusas nas palavras pretensamente mais verídicas”, Marana rendeu-se e confessou: “Da leitura provém alguma coisa sobre a qual não consigo ter poder.”

A censura, na pessoa de Arkadian, conclui que, apesar de se poder proibir que se leia, “no decreto mesmo que proíbe a leitura, é possível ler alguma coisa dessa verdade que quiséramos não fosse jamais lida”. Mas o que exatamente alimenta um aparelho de poder, senão a coisa mesma que escapa e deixa brechas?

Continuando sua conclusão, o diretor-geral afirma que “é preciso que subsista sempre alguma coisa que nos escape. Para que o poder tenha um objeto sobre o qual se exercer, um espaço, *uno spazio*, em que esticar o braço, *in cui allungare le sue braccia*”. (p.292) (p.243)

O leitor volta seus pensamentos para a série de leituras interrompidas que vêm acontecendo em seu caminho. O diretor-geral lhe informa que gostaria de oferecer-lhe um dos livros proibidos mais solicitados na Ataguitânia, *Em Torno de uma Fossa Vazia*, aquele último que o leitor tivera em mãos, mas... a “polícia, por excesso de zelo, enviou à cremação a tiragem completa”. Há, porém, a possibilidade de que *Que História Aguarda, Lá Embaixo, seu Fim?*, de Anatoly Anatolin, seja uma transposição da narrativa de Calixto Bandera para um cenário hircaniano. Arkadian Porphyritch, o diretor, garante que a apreensão desse romance já está preparada para vedar sua entrada no “circuito de difusão do livro clandestino” e que, assim que possível, o leitor terá acesso a um exemplar e poderá julgar “se se trata ou não do livro que procura”.

Para o leitor, um plano se tece quase que por si só: “... apoderar-se, antes deles, do manuscrito, [...] salvá-lo” e salvar-se das polícias de Ataguitânia e da Hircânia. Plano que, em parte, se frustra, pois no momento mesmo em que recebia dos bolsos de Anatolin os pequenos maços de folhas que juntas comporiam o livro, três policiais à paisana surgem por detrás. Tudo isso em

meio a uma ventania no parque, que revirava e arrancava das quatro mãos os papéis, misturando folhas de se ler a folhas que caíam das árvores, folhas caindo, lembrando a língua sem palavras (ressaltada no incipit da história japonesa), mesclando palavras a não-palavras, mundo-não-escrito a mundo-escrito-livro.

Saiba-se que, mais tarde, encontraremos o leitor livre, *desemaranhado* das teias de pressões, missões e tramas, persistindo na busca do livro perdido.

A busca do livro perdido traça, enquanto trajetória, um labirinto do livro interminável que contém todos os livros, rede de entrelaços, tocata e fuga.

Nessa noite, o leitor sonha: viaja em um trem que atravessa toda a Hircânia. (Atravessa: corta, percorre, resvala a terra da censura, portanto). Os viajantes lêem grossos volumes. Ocorre a idéia de que algum, alguns ou todos eles estejam lendo um ou todos aqueles romances interrompidos, perdidos, interditados, desescritos. Inútil, porém, qualquer tentativa de averiguar a pertinência da idéia: todos os romances estariam traduzidos para uma língua desconhecida do leitor. Aquela é, para ele, uma escrita não-legível. Os livros compõem o corpus de uma escrita indecifrável, lembrando o professor Uzzi-Tuzii, na tarefa de recuperar uma língua morta.

O trem cruza em direção oposta a um outro trem. Vidros embaçados como os daquela primeira estação onde aporta o viajante de inverno.

Linguagem-bruma, neblina em vidros, língua sem palavras, páginas brancas, escrita indecifrável. Frases na tarefa “de dissolver as coisas mais que mostrá-las”, qual claridade das chamas de um fogo que crema, devora páginas. Sentimentos de vertigem e perda, como Irina na ponte-narrativa sobre o vazio.

O leitor luta por enxergar “fora”, para além da linguagem-bruma-viagem-trem, palavras-vidro, *fuori*, para além da narrativa-ponte-vazio.

Busca no opaco da fumaça que revela-esconde, alguma transparência. Acena de cá um livro, como se o tivera encontrado. De lá, do trem que é um outro, há Ludmilla: “O livro que procuro, *il libro che cerco*, — responde a silhueta difusa estendendo um volume semelhante — é aquele, *è quello*, que dá a sensação do mundo após o fim do mundo, *il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c'è al mondo*, de que a única coisa que existe no mundo é o seu fim” (tal nos arredores do laboratório do sr. Kauderer na borda da encosta escarpada?).

O leitor debate-se contra a fala da leitora, quer recusar a sensação de bruma, de mundo após o fim, de vertigem e perda: tenta decifrar uma única frase que seja do livro para, assim, romper com o indeciframento. “Mas os dois trens, *i due treni*, partem e se afastam em direções opostas.” (p.295) (p.245-246)

Houvesse alguma estação, algum ponto de parada, algum ponto de encontro dos diversos temas que esse romance de Calvino aborda, seria, decerto, algo como um lugar onde se equacionassem fractais, algo como que fundo ou avesso de espectros ou jogos de espelhos. Espelhos virados de costas uns para os outros, refletindo inclusive o que teria ficado fora, em volta ou por trás do raio de seu alcance. Espelhos virados em direção oposta a deciframentos, jogo de revela-esconde, tais aqueles trens, lugar recriado em dimensões plurais, topológico portanto, podendo reunir, em um continuum, Joyce e Borges nas diferentes concepções de tempo, aparentemente contraditórias, em relação à realização de uma possibilidade *versus* a possibilidade de realização de todas, uma e outras confrontadas nas citações, respectivamente, no “Capítulo Primo” e em “As Luzes da Estação...” deste texto.

Uma das formas de censura a idéias, usada pelo poder dominante ao longo da história da humanidade e que está também presente nesse capítulo de *Se una Notte...*, é a destruição de livros através da cremação.

O fogo, como a palavra e como a fala, tem o poder de iluminar e consumir, espalhar e contrair. A chama de uma vela que clareia o texto que se lê, pode também queimá-lo. A lucidez extrema, ao ser expressa, pode obscurecer e reduzir a cinzas as palavras.

Fahrenheit 451, a temperatura em que o papel de livros arde e se consome..., é uma ficção científica onde os bombeiros têm por única função incendiar as casas que escondem livros. Queimar o livro — objeto persecutório em um regime político no qual esse é lacrado como nocivo perverso, no qual só se pode ter acesso a TV-murais — que, por sua vez, são instrumentos de alienação e controle dos indivíduos de uma sociedade sem memória e sem exercício da capacidade de criar, escolher e pensar. Indivíduos sem capacidade crítica, colados, inseparáveis, à dominação.

Ao bombeiro Montag, personagem central do texto, aconteceram estalos da consciência, melhor dizendo, ocorreram fatos relevantes que fizeram estalar a linearidade e torpor hipnótico em que vivia submerso. Torpor

alimentado, inclusive, além do adestramento, pelo fascínio que o próprio fogo pode exercer e exerce, enquanto força elemental e enquanto espetáculo hipnotizador. Amor, louco amor pelo fogo. Fascínio também pelo apagar de realidades que a queima deixa ver, acesa e pateticamente. Ver coisas se transformando em nada, ou quase nada, cinzas, zero, pó, sentindo-se grande e real por tão grande e real ação.

Beatty, bombeiro, chefe de Montag, percebe em seu comportamento alguma mudança e tenta resgatá-lo para o torpor justamente pelo tipo de sensibilidade que dele o despertava: “Sente-se Montag. Olhe. Delicadamente, como as pétalas de uma flor. Queime a primeira página, a segunda. Cada uma se transforma numa borboleta negra. Lindo, não é? Queime a terceira página com o fogo da segunda, e assim por diante, uma acendendo o fogo da outra, capítulo por capítulo, todas as coisas bobas que as palavras dizem, todas as falsas promessas, todas as idéias de segunda mão e as filosofias desgastadas pelo tempo — ali estava Beatty, sentado, perspirando um pouco, o chão coberto de enxames de mariposas negras, mortas numa única tempestade.” (p.84)

Beatty, semelhante ao diretor-censor Arkadian, que passa as noites lendo os livros que apreende, parece conhecer *de cor* aqueles que queima, pois que argumenta contra eles citando-os, compondo grandes monólogos ficcionados em diálogos, discursos que elucidam, como também o faz a lógica do pensamento de Arkadian, as intrínsecas relações saber-poder.

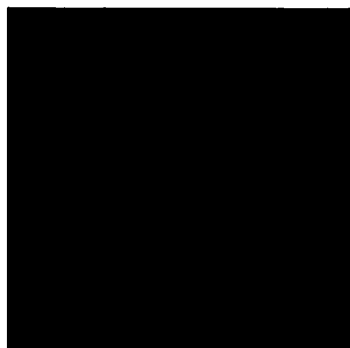
Estranho modo de amor aos livros. Estranho-familiar modo de amar que destrói o objeto de amor, como o fogo, que consome aquilo que o alimenta, como as palavras, que traem o que querem dizer.

Fahrenheit 451 é, também, um livro sobre o livro, sobre os amantes do livro: “Faber cheirou o livro. — Sabe que os livros têm cheiro de noz-moscada ou de alguma especiaria do estrangeiro? Eu adorava sentir o cheiro de livros quando era menino. Havia tantos livros lindos antigamente, antes que a gente os deixasse desaparecer.” (p.89) Sobre a memória dos livros: “Os livros eram somente uma espécie de receptáculo onde guardávamos uma porção de coisas que não queríamos esquecer. [...] A magia está [...] no que os livros dizem, em como cosiam para nós os retalhos do universo.” (p.90) A qualidade: “E o que significa a palavra qualidade? Para mim, significa textura. Este livro possui *poros*. Tem atributos. Este livro pode ser colocado

sob o microscópio. O senhor haveria de encontrar vida sob a lente, num cortejo de profusão infinita. Quanto mais poros, quanto mais pormenores da vida registrados [...].” (p.90)

Foragido, procurado como criminoso contra o Estado, Montag descobre guetos andarilhos ao longo dos trilhos de estradas de ferro abandonadas pelos campos, distante da cidade. São pessoas fugitivas que se sentam ao redor do fogo para *ler* os livros invisíveis que trazem *de cor*. Também eles queimam os amados livros: lêem-nos, decoram-nos, queimam-nos. Misturam palavra e fogo: as palavras queimadas ressuscitam-se em suas mentes pelo poder do fogo de iluminar. São essas pessoas letras. Livros, bibliotecas ambulantes que se repassam, se transmitem oralmente até o dia em que se possam novamente imprimir. “*Eu sou a República de Platão...*”. “Este é Jonathan Swift, o autor [...] de *Viagens de Gulliver...*”. “Este é Charles Darwin, este é Schopenhauer, este é Einstein [...] aquele Albert Schweitzer [...] Aristóteles, Gandhi, Buda, Confúcio, Thomas Love Peacock, Thomas Jefferson, Lincoln..., Mateus, Marcos, Lucas, João.” “Você é [agora] o Eclesiastes...”. “Não, nada se perde para sempre. Temos meios de refrescar memórias.” (p.157-158)

Páginas, folhas queimadas caindo da fogueira são borboletas negras. Língua sem palavras? Língua de palavras mortas? Como pensar as folhas das árvores caindo, borboletas, e aquela borboleta branca que pousa do livro da leitora ao texto do escritor, junto a essa borboleta negra senão como se pensa a luz e escuridão, a voz e o silêncio, o lembrar e o esquecer, tempo não-tempo...? Movimentos contínuo-descontinuados, ondas, dentro-fora-encima-embaixo-entre, topológicos.



CAPÍTULO XX

HISTÓRIAS SEM FIM,
LÁ EMBAIXO, AGUARDADAS

O fim que aguarda toda história
A história que sucede todo fim
O tempo: do eterno ao eterno

Como aquele da história de Jojo (o defunto de sapatos de verniz), o narrador-personagem, o não-leitor, o eu-não-tu desse raconto decide “apagar os elementos” que prefere “não levar em consideração”. Mover-se numa lógica em que “a curva de desenvolvimento retorna ao zero”. (p.297, 302)

Ministérios, palácios, bancos, arranha-céus são reduzidos a “uma superfície lisa vertical, uma lâmina de vidro opaco, um diafragma que recorta o espaço, *lo spazio*, sem apresentar obstáculos à vista”, para em seguida serem abolidos completamente. “Em seu lugar, *al suo posto*, um céu cor de leite plaina sobre a terra nua, *sulla terra nuda*.”

É ao longo do que chama *la grande Prospettiva*, “a grande Perspectiva”, que passeia o personagem. Podando, desmanchando, desinventando, lembrando um apelo à “estética do silêncio”. Uma estética do mínimo, do vazio, do nada, do que está por vir acolhido pelo apagamento. Em razão da complexidade, emaranhamento, sobrecarga, sujeira acústico-espírito-político-sócio-visual do nosso mundo, é necessário, para se “ver um pouco claro, *per vederci un po' chiaro, sfoltire*”: podar, podar. (p.297) (p.247)

Pessoas, multidões, hierarquias... inveja, servilidade, rancor... desaparecem “num véu de névoa”. Véu de névoa, aquele véu-neblina que vem escondendo, na linguagem-bruma, letras, palavras, frases, páginas inteiras desde a primeira estação-trem-não-porto do viajante. Véu de névoa, *bava di nebbia*, linguagem-bruma onde foram se esvanecendo os romances que começaram.

Flâneur, o viajante, mais que contemplar o mundo, andar em volta, desmancha-o com *la coda*, o canto dos olhos.

Viajante, o *flâneur*, estrangeiro de si mesmo, quer abolir a alteridade impertinente (como em “rede, laços, nós”, a não-metáfora do telefone enquanto um-outro).

Libertário, o estrangeiro desinventa as relações familiares, parentescos, descendências, rendas, bens patrimoniais, “todas essas implicações que pesam silenciosamente sobre nossas cabeças”, para que um homem e uma mulher possam se encontrar limpos, belos, prazerosos.

Se, ao longo de todo o livro *Se um Viajante...*, a dinâmica era aquela de potencializar o que fosse volátil e virtual a fim de concretizar multiplicidades concomitantes, agora o movimento é o de anular a potencialidade para que se realce aquilo que se deseja. Há a opção por uma opção, diferente de não se escolher em função de querer-se abarcar todas as possibilidades. Como

ilustração, tomemos a comparação desta com aquela história de Ponko e Gritzvi, *Distanciando-se de Malbork* ou “fantasmas e membros”. Naquela imensa cozinha mexicana, cada personagem poderia ter um nome diverso a cada instante, a cada gesto, para cada detalhe de sua caracterização, tanto que nos fez aludir a “Funes, o Memorioso”. Aqui, suprimem-se, por exemplo, todas as mulheres que possam comportar detalhes, adereços, pontos em comum com a mulher que se quer encontrar, para evitar expor-se a equívocos ou desilusão, para “estar bem certo de que, se a vejo de longe, é bem ela...” (p.299)

Serviços públicos, suas sedes, antecâmaras, fichários, circulares, dossiês... diretores, inspetores, empregados... “bato as pálpebras e já desapareceram”. Carros, caminhões, ônibus... solo das ruas vazio e liso.

Casernas, corpos de guarda, comissariados... Bombeiros, carteiros, lixeiros... Incêndios, lixo, correio, hospitais, clínicas, asilos... Médicos, enfermeiros, enfermidades... Tribunais, magistrados, advogados, réus, prisões, detentos, carcereiros...

A academia de Ciências, Letras, Belas Artes, o museu, a biblioteca, monumentos e suas respectivas direções... O teatro, o cinema, a televisão, os jornais... (“Se acreditam [é a nós leitores que ele se refere?], *se credono*, que vai me deter o respeito à cultura, estão enganados, *si sbagliano.*”)

As estruturas econômicas e sua imposição de determinar as vidas... Lojas, fornecedores, vitrines... esvaziados. Balcões, prateleiras, clientes, caixeiros, vendedores, carros de rodinhas... eliminados. O consumo, a produção, a indústria, leve e pesada, as matérias-primas, as fontes de energia, a agricultura... também a caça e a pesca (“para que não se diga, *perché non si dica*, que regrido às sociedades primitivas”) ... extintos.

“A natureza... *ah, ah, non crediate che non abbia capito*, não pensem que eu não tenha compreendido que esta questão é também uma bela impostura: *muoia!*, abaixo a natureza! Basta que nos reste sob os pés uma crosta suficientemente sólida e o vazio, *il vuoto*, por todos os outros lados”, o vazio-vertigem de Irina-púbis-ponte, isósceles-narrativa-revolução.

Segue o demolidor, abolicionista, não-flâneur, sua *passeggiata per la Prospettiva*, “que agora já não se distingue da imensa planície deserta e gelada”.

Como em “Folhas, Silêncio, Chá” ou “No Tapete de Folhas Iluminadas Pela Lua”, a história japonesa, há aqui uma mensagem de despojamento, desapego, abstração, renúncia... concentração num mínimo, essencial,

herança da sabedoria oriental: não mais “paredes, nem mesmo montanhas ou colinas; nem um rio, lago ou mar; nada”. [...] “*Rinunciare alle cose* (renunciar às coisas) é menos difícil do que se pensa: basta começar. *Tutto sta a cominciare*. Uma vez que se consegue fazer abstração de alguma coisa considerada essencial, percebe-se que é possível passar sem outra coisa, depois, *poi ancora*, sem muitas outras.” (p.301)(p.250-251)

“Um vento soprando rasante leva em rajadas de neve fundida os últimos restos do mundo desaparecido, *gli ultimi residui del mondo sparito*.” [...] “Há quantos segundos ou séculos, tudo cessou de existir? Perdi já o sentido do tempo. *Ho già perso il senso del tempo*.”

O mundo, aí dado como desaparecido, é o mundo visual. Supressão do espaço? Abolição do firmamento? Há, em seguida, a perda do sentido do tempo. Perda do sentido, não supressão. Mas trata-se ainda de um mundo, um mundo após o fim do mundo. (Como na “literatura desamortalhada pela debruçada na borda...”, a história do observatório). Algo permanece.

Algo permanece no fugaz, pois que “lá embaixo, no fundo dessa faixa do nada”, o narrador vê avançar a silhueta da mulher que espera e procura.

(Lá embaixo, indagamos, onde ecoa a pergunta acerca de que fim aguarda a história? Faixa do nada no vazio do fundo da fossa, como na história de Nacho? Ou é em torno da fossa de si que se faz o tal vazio que ecoa?)

Lá embaixo, *là in fondo*, é de onde surge uma mulher. No decorrer dos capítulos de *Se um Viajante...* (capítulos, não histórias), uma mulher representa a leitora; representa, sobretudo, a leitura. A mulher, uma mulher e todas as mulheres dizem-se, aqui, de maneira análoga seguindo-se a lógica montada nessas citações retiradas das *Cinco Visões Pessoais*, de Borges: “O tempo é a imagem móvel da eternidade...”, “... eterno é o mundo dos arquétipos.”¹ “... cada um de nós pode ser uma cópia temporal e mortal do arquétipo do homem.”² Já pensamos sobre a questão de ser a *leitura*, o *fim* que aguarda toda história e a história que sucede todo fim. E a mulher...?

O praticante de desinvenções assegura o sucesso da conduta de podar na obtenção de excelente visibilidade, mas reconhece a perda total — diga-se

¹ BORGES. O tempo, p.43.

² Ibidem. p.47.

quase total — de meios de referência. Espaço e tempo (até certo ponto) prescindidos soam como desejo de captura do ser (quase) absoluto. A plenitude do ser. Nessa “prática do apagamento do mundo em torno”, quer-se traçar acesso ao ser, acesso ao encontro homem-mulher enquanto origem, enquanto *um*, como no paraíso. No entanto, podemos pensar que tal investida nos devolve à sucessividade do tempo e reinstauração do espaço, já que o tempo, diz Borges, “tendo saído do eterno quer voltar ao eterno” e, “a idéia de futuro corresponde a nosso desejo de voltar ao princípio”.³

O desejo do absoluto é, também e pelo mesmo golpe, o desejo de morte e extinção: “O ser é mais do que o universo, mais do que o mundo. Se nos revelassem o ser uma única vez, ficaríamos aniquilados, anulados, mortos.”⁴

É o fim, o que essa história quer. Não apenas o seu próprio, mas aquele de cada um dos incipit suspensores de leitura. É a leitura, o que esse fim quer, o que essa história quer, o que o leitor quer, o que quer o personagem, o narrador. É a leitora que a leitura quer. É o leitor. É a leitura que o leitor quer. É a mulher.

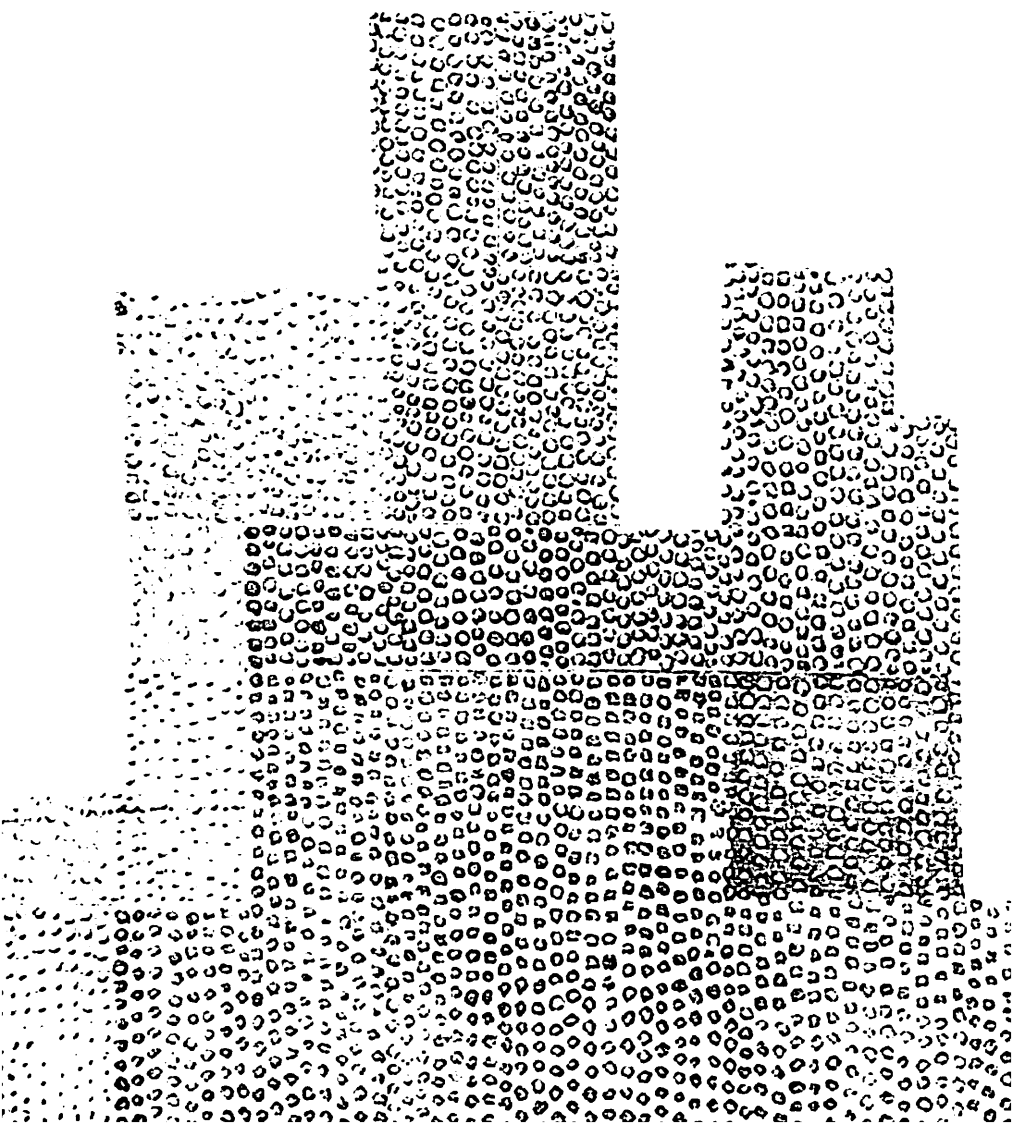
“O mundo se reduziu a uma folha de papel (*un foglio di carta*) onde ninguém chega a escrever mais que palavras abstratas, como se os substantivos concretos tivessem desaparecido: bastaria conseguir escrever a palavra ‘caçarola’ para que se pudesse escrever também ‘cafeteira’, ‘molho *béarnaise*’ ou ‘cabo de frigideira’: mas o equilíbrio estilístico do texto o proíbe.”

O homem, narrador-personagem, quer o mundo recomeçando em torno de si e da mulher: “Neste momento, por exemplo, um café cheio de espelhos onde se refletem lustres de cristal...” (*Café-caixas-espelhos-reflexos*, trazendo, por fim, a história de caixas catóptricas).

A mulher, avançando tão lentamente no horizonte “como se escalasse a curva do globo terrestre”, refaz, re-quebrando, o tal equilíbrio estilístico do texto quebrado, pois parece conseguir escrever as palavras “café”, “espelhos”, “cristais”, já que, Eva, convida-o para “um café aqui pertinho... com espelhos, *pieno di specchi*, e uma orquestra tocando valsa”, devolvendo a leitura e o livro a nós, leitores e mundo, restaurando o romance.

³ BORGES. O tempo, p.47.

⁴ *Ibidem*. p.43.



CAPÍTULO XXI

MODOS DE LER, MODOS DE AMAR

Livro, objeto de amor

Após essa volta ao mundo de um livro a outro, é tempo de o leitor aportar-se. Qual o porto mais acolhedor, para um leitor, que uma grande biblioteca? *Resta ancora una speranza* de que os dez romances que se volatizaram entre suas mãos se encontrem nessa biblioteca.

Consultando o catálogo, o personagem esforça-se “para não lançar um grito de alegria; antes: dez gritos de alegria; todos os autores, todos os títulos” figuram no catálogo... As fichas são preenchidas para encontrar os livros, mas... O primeiro traz um erro de catalogação tornando impossível localizá-lo. O segundo está sendo lido; o terceiro sendo encadernado, o quarto conservado em uma ala da biblioteca fechada para obras e, assim, até o décimo, nenhum se encontra disponível.

O narrador se detém a contemplar uma mesa de leitores felizes, *immersi*, mergulhados em suas leituras.

Lo sguardo del lettore di fronte [...] vaga in aria. (p.256) O leitor à frente tem o livro aberto entre as mãos e os olhos fixos no ar, como se ao ler fosse “levado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa”.¹ Ele diz ser esse seu modo de ler, bastando poucas linhas ou uma só idéia de um bom livro para estimulá-lo, para dar-lhe acesso ao universo inteiro que encerra em si e que não se esgota.

Um segundo leitor se anuncia, dizendo compreender esse primeiro modo de ler; pontua, no entanto, ser, no seu caso, necessário um forte apego à matéria escrita justo por ser a leitura uma operação descontínua, fragmentária, que deixa manifestar, em suas brechas, cintilações, granulações do sentido: “Mitos e mistérios são feitos de grãos impalpáveis, como o pólen, *il polline*, que fica colado às antenas das borboletas...” (p.309)

Le farfalle, as borboletas, mais uma vez voam e pousam encenando aquilo que, do sentido, não se deixa capturar pelo escrito; aquilo que, da língua, não se deixa dizer com palavras. Aquilo mesmo que faz levantar a cabeça do primeiro leitor, afastando-o da matéria escrita, apreende o segundo nas malhas das letras do livro. Aquilo, sem palavras, de que falam as borboletas.

Um terceiro se acrescenta ao interlúquio, retomando um trecho da fala do segundo para daí desfiar seu próprio modo de amar um livro. Lê-lo, relê-lo,

¹ BARTHES. *O prazer do texto*, p.63.

enfiar-se, misturar-se para se distanciar, pois, quanto mais se adentra um texto, mais fora dele se alcança, tendo assim revelado o que aí não se cala. Cada releitura é a primeira leitura e o leitor é um novo leitor a cada vez. Para este, a leitura é uma operação sem objeto, ou uma operação que tem como objeto ela mesma: “Um livro não tem objeto nem sujeito.”²

Nesse mesmo movimento de câmara de cinema que apresenta, um a um, os personagens na medida em que vão entrando em cena, focaliza-se um quarto leitor, sempre retomando algo da fala anterior e daí se iniciando no seu elogio à leitura. Para este, todos os livros são um só livro, geral, formado pela soma dos plurais: *adding to*, fazendo suplência, cada livro assim se insere; não como lhe parece ter sido descrito pelo terceiro leitor, em um sentido centrífugo, mas num sentido que se assemelha a um rizoma: “Um livro existe apenas pelo fora e no fora.” [...] “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação.” [...] “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.” [...] “Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas margens e adquire velocidade no meio.”³

Um quinto... Sim, todos os livros um só, mas é de um livro situado no passado que se trata. O livro da infância, que a memória não é suficiente para identificar. Uma história anterior a todas as outras e da qual todas parecem oferecer um eco logo perdido: “Um primeiro tipo de livro é o livro-raiz. A árvore já é a imagem do mundo, ou a raiz é a imagem da árvore-mundo.”⁴ Há aí o espírito das *Mil e uma Noites* e esse leitor racconta um fragmento de uma história árabe, cujo fim sua memória não alcança e cujo título o nosso leitor-zero, personagem-narrador de *Se una Notte...*, acrescenta à lista dos títulos dos romances interrompidos que procura. Este é:

² DELEUZE, GUATTARI. *Mil platôs*, p.11.

³ Ibidem. p.12, 11,37.

⁴ Ibidem. p.13.

“Pergunta ele, ansioso por escutar o relato.” A lista, que chega a ser confundida com um texto pelos outros leitores, é lida em voz alta: *Se um viajante numa noite de inverno, distanciando-se de Malbork, debruçado na borda da encosta escarpada, sem temer a vertigem e o vento, olha para baixo na espessura das sombras, em uma rede de linhas entrelaçadas, em uma rede de linhas entrecruzadas sobre o tapete das folhas iluminadas pela lua em torno de uma fossa vazia — Que história aguarda, lá embaixo seu fim? — pergunta ele, ansioso por escutar o relato.* (p.313)

Um sexto realça o momento que precede a leitura, o desejo de um livro que talvez não exista, bastando um título, um incipit, para acionar a imaginação. Necessita-se nada mais que de “uma promessa de leitura”.

E um sétimo: pelo contrário — ele argumenta, é o *fim* que mais interessa. Um verdadeiro fim, ponto de chegada “oculto na escuridão”. Também procura nas brechas, como o segundo leitor, mas seu olhar “escava entre as palavras, *scava tra le parole*, para buscar o que se delinea [...] nos espaços que se abrem para além, *al di là*, da palavra “fim”. (p.311)

O leitor-zero (o anterior aos outros, o eu-tu-ele-nós-vós-eles), doído de amor pelos seus amores-livros perdidos, intervém: o que lhe interessa é o que está escrito e nada além. Ler um livro “de cabo a rabo”, *dal principio alla fine*, não misturar um livro com outro. “Entretanto” — ele diz — “desde algum tempo [...] tenho a impressão de que só existem no mundo histórias que ficam em suspenso e se perdem, *si perdono*, no caminho.” (p.311)

O leitor-zero está aí, claramente, aludindo à quebra e fragmentação da narrativa contemporânea, quebra na tradição do *raccontare*, encarnando o depoimento de Italo Calvino, transcrito na introdução deste texto, acerca de ser o *Se una Notte d’Inverno un Viaggiatore* um produto do desejo de “praticar um ato de confiança no romance”. O sétimo leitor retorna, questionando: “Acredita que toda leitura deva ter um princípio e um fim? Antigamente, a narrativa, *un racconto*, só tinha duas maneiras de terminar: uma vez passadas suas provações, o herói e a heroína, *l’eroe e l’eroina*, se casavam ou morriam. O sentido último a que remetem todas as narrativas comporta duas faces: o que há de continuidade na vida, *la continuità della vita*, o que há de inevitável na morte, *l’inevitabilità della morte*.” (p.314) (p.261)

O leitor-zero reflete. Parece revelar-se-lhe ser a sua uma vida encerrada em um livro. Parece lembrar-se tratar-se de um romance o livro dentro do qual ele respira — e, ainda, um romance que chega ao fim; parece reconhecer-se

como o herói desse romance e, “com a rapidez de um relâmpago”, escolhe entre vida e morte do livro, mundo-livro do livro, personagens, narradores, narrativa: vai desposar Ludmilla, a mulher, a leitora, a heroína.

O livro objeto de amor, os amantes do livro, os amantes da leitura que, como em “Papel, Palavra e Fogo”, amam a ponto de se fundirem, se transformarem no amado para perpetuá-lo, para que estes alcancem o que “há de continuidade na vida” vingando “o que há de inevitável na morte”, os modos de leitura elogiados enquanto modos de amor, assim como a dinâmica, a cinética desse interlúdio em que não se sabe quem ou quantos são os interlocutores antes que cada um se pronuncie, remetem-nos a *O Banquete*, de Platão. Também o fato de tratar-se *O Banquete* de um raconto: um companheiro solicita a Apolodoro narrar-lhe os discursos proferidos nesse simpósio; a Apolodoro, por sua vez, *O Banquete* tinha sido narrado sobre o banquete por Aristodemo. Além disso lembremo-nos de que Sócrates, a figura central dessa conversação que é um elogio ao amor, ou melhor dizendo, elogios a modos de amor, jamais escreveu, tendo suas idéias sido oralmente transmitidas, quando não escritas por Platão.

São também, aí, sete os oradores, como sete são, na biblioteca, os leitores escutados pelo *zero*, esse que é anterior ao primeiro podendo ser posterior ao último, podendo ser aquele que se faz nas brechas.

Para Fedro é o amor grande Deus, belo, uno, do qual não há genitores: citando Hesíodo, assinala que primeiro nasceu o Caos.

Pausânias acredita ser duplo o amor. Sendo duas as Afrodites serão dois os amores, não um só. A beleza estará no modo de amar, não no amor, já que há um amor celestial, urânio, e um amor popular, pandêmio.

Erixímaco (é sempre retomando um fio do discurso anterior que se faz rolar o próximo) concorda com a duplicidade do amor, um mórbido e outro sadio, associando-o às musas e não a Afrodite. Traz a medicina como a ciência dos fenômenos de amor. Realça a sua existência e o reconhecimento de seus sinais no balanço rítmico entre os opostos citando Heráclito: “O um, discordando em si mesmo, consigo mesmo concorda, como numa harmonia de arco e lira.” Declara ser a arte a criadora do amor.

Aristófanes afirma terem sido três os gêneros da humanidade: o masculino — sol; o feminino — terra; o andrógino, comum de dois gêneros —

lua. Faz uma observação que podemos associar à divisão do sujeito, à *origem*, ao umbigo, à *falta* inerente à sua constituição, ao vazio inexorável que o habita e circunda: depois que Zeus cortou o homem em dois, Apolo voltou-lhe o rosto para o lado do corte, “a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse mais moderado o homem”.⁵ O amor, também, então, daí se origina, sendo ele o anseio pela própria metade, ardor de se confundirem e tornarem-se um só. De acordo com a concepção contemporânea do sujeito e do amor, como tivemos a oportunidade de ver ao longo deste trabalho, não há esse Um, essa totalidade, esse porto para o desejo. Essa concepção pode, também, ser lida no corte feito por Zeus. Apesar de Aristófanes ser aquele que traz, em seu discurso, o discurso do mito do corte — mito que desfaz o mito da totalidade — ele próprio compreende o amor enquanto o desejo de tornar-se um.

Agatão atenta para o fato de “primeiro querer dizer como deve falar, e depois falar”. Quer “explicar em virtude de que natureza vem a ser”, aquele que o é, causa do efeito do amor. O amor, entre os deuses, é o mais feliz, o mais belo, o melhor, o mais jovem. Amor — delicadeza, beleza, poesia que no feio não se firma.

Sócrates traz, em sua voz, a voz de uma mulher. Reproduz os ensinamentos de Diotima sobre o amor. Mulher, lugar de entrelugar, sábia do não absolutismo da verdade, atenta — furada e castrada que é, para a incompletude e a falta. Por ocasião do nascimento de Afrodite, Recurso embebedou-se e foi deitar-se no jardim. Pobreza, que espreitava à entrada, deitou-se junto a ele, seduzindo-o. Essa ligação teria gerado o amor. A reflexão central pode ser condensada na indagação: “O amor é amor de algo. De quê?”, daí desenvolvendo-se que o desejo é o desejo do que não se tem. Se ama o amante o que é belo e bom, é preciso nele haver lacunas, ou seja, é preciso que ele seja não-todo belo e bom, é preciso que ele seja não-todo, pois na perfeição e completude nada desejaria. Por essa lógica, Sócrates vem discordar da afirmação feita por Agatão de o amor, no velho e feio, não se firmar. O lugar e modo do amor seriam um entrelugar e um entremodo no traço da sabedoria à ignorância, da beleza à feiúra, da velhice à juventude... uma vez

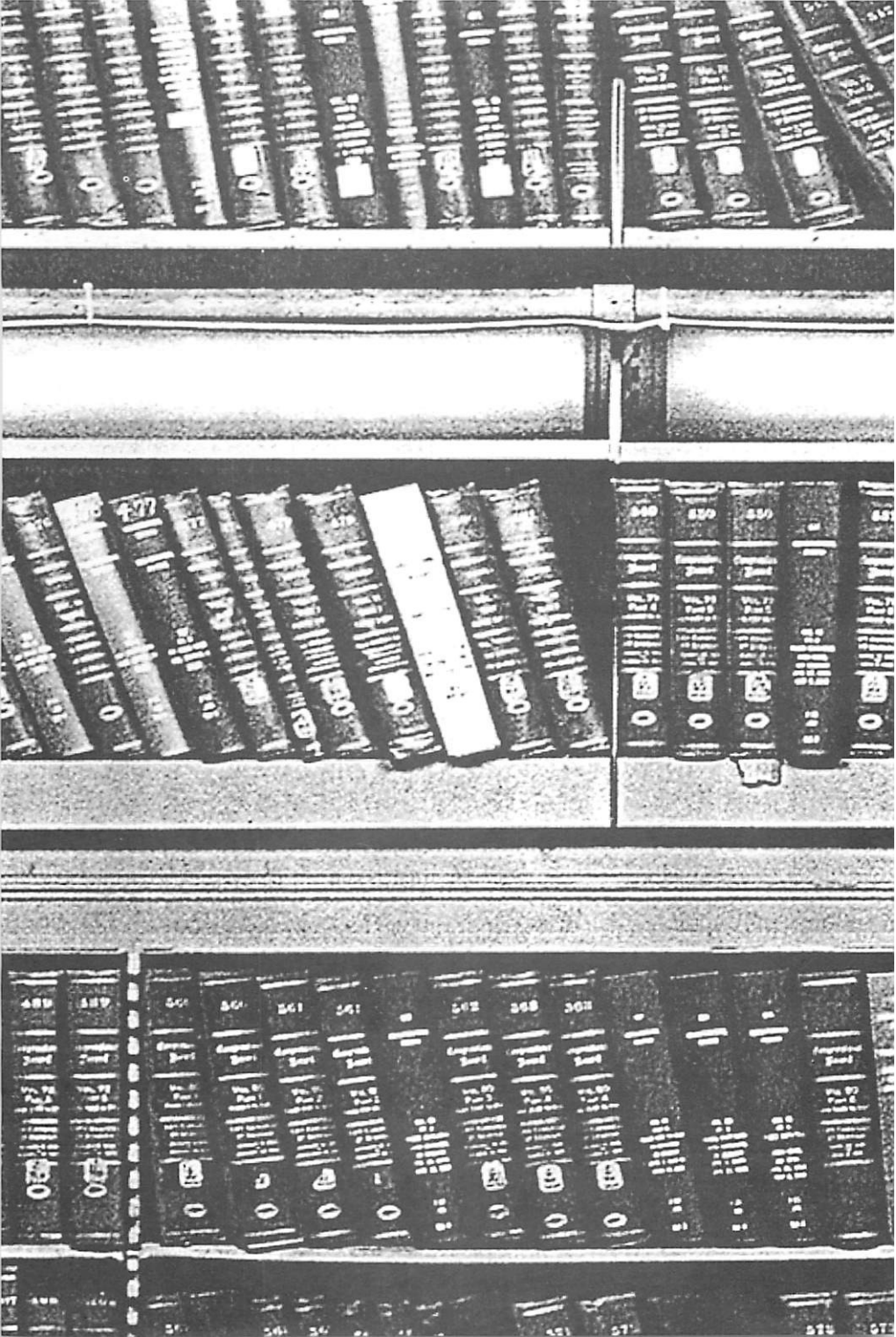
⁵ PLATÃO. O banquete, p.23.

serem Recurso e Pobreza seus genitores. Esse modo de ver o amor parece humanizá-lo sem, contudo, impedir que o amor sublime o homem.

Alcibíades encarna o amor-paixões. Ferido no orgulho e vaidade por ter sido rejeitado por Sócrates, reflete o ciúme, a carência e inveja em seu discurso.

Em meio a multiplicidades, pluralidades, ramificações de leitores, leitoras, homens, mulheres, livros, narradores, narrativas que vieram indicando “as múltiplas direções da narrativa contemporânea”, como diz Calvino citado na introdução deste texto, o romance *Se um Viajante numa Noite de Inverno* tece um fim, amarra um enredo, fecha uma conclusão, como se fim, enredo, continuidade houvessem.

Leitor-leitora-livro, final feliz, triângulo amoroso na cama: “um grande leito” “acolhe” “leituras paralelas”. Apagam-se as luzes, fecham-se os olhos, fecha-se o livro. “*Ancora un momento. Espera só um minuto. Sto per finire* Se una Notte d’Inverno un Viaggiatore, *di Italo Calvino.*”



BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO. *História da filosofia – VII. Sócrates*. Nicola/Lisboa: Editorial Presença, 1969.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976. Paraíso, Canto X, vv.73-75; Canto XXXIII, vv.70-72; Canto XXXIII, vv.106-108.
- ANDRÉ, Serge. *A impostura perversa*. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- ARIÈS, Philippe, CHARTIER, Roger. *Da Renascença ao século das luzes*. 2.reimp. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (História da vida privada, 3). P.113-161: As práticas da escrita.
- ARIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BACHELLARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1988.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988. II - P. 65-70: Da obra ao texto: a morte do autor.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsberg. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].
- _____. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, [s.d.]. (Coleção Signos).
- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. L. Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O grau zero da escritura*. Trad. A. Arnichand e A. Lorencini. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- _____. *Aula*. 6.ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. *S/Z*. Trad. Léa Novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Trad. M. J. C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

- BAVCAR, Eugen. A luz e o cego. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.461-466.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. 3.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1). P.165-196: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; P.197-221: O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; P.222-234: Sobre o conceito de história.
- BHABHA, Homi K. *Nation and narration*. London/New York: Routledge, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *O livro por vir*. Trad. M. R. Louro. 13.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. C. Nejar. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976. P.29-38: Pierre Menard, autor do Quixote; P.61-70: A biblioteca de Babel; P.71-83: O jardim dos caminhos que se bifurcam; P.89-98: Funes, o memorioso.
- _____. *A história da eternidade*. 3.ed. Trad. C. C. Lima. Porto Alegre: Globo, [s.d.]. P.57-68: A doutrina dos ciclos.
- _____. *O Aleph*. 4.ed. Trad. F. J. Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1982. P.121-138: O Aleph.
- _____. *Sete noites*. Trad. J. S. Trevisan. São Paulo: Schwarcz, 1991. P.163-184: A cegueira.
- _____. *Cinco visões pessoais*. 2.ed. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.]. (Data do original em língua inglesa 1953.)
- BRANDÃO, Ruth Silviano. A encenação da palavra literária. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia, BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do campo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p.25-28.
- _____. A narrativa literária: um jogo de espelhos. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia, BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do campo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p.34-40.

- BRANDÃO, Ruth Silviano. Riscos da leitura psicanalítica. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia, BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do campo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p.19-24.
- CALVINO, Italo. *Punto y aparte*. Trad. G. S. Ferlosio. Barcelona: Bruguera, 1983.
- _____. La antilengua. *Il Giorno*, [s.l.], 3 fev. 1965.
- _____. *As cidades invisíveis*. Trad. D. Mainardi. São Paulo: Schwarcz, 1991.
- _____. A palavra escrita e a não escrita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 4-5, 3 ago. 1996.
- _____. *Palomar*. Trad. I. Barroso. São Paulo: Schwarcz, 1994.
- _____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. M. Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. 6.ed. Torino: Giulio Einaudi, 1979.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. I. Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Porque ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Ermitão en Paris*. Madrid: Siruela, 1990. P.190-199: Ermitão en Paris.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- _____. *Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura*. Encontro com escritores portugueses.[s.n.t.]. Entrevista.
- _____. Feminino feminino: Clarice com Cixous. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia, BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do campo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p.71-81.
- _____. Todos os sopros, os sopros. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia, BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do campo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p.82-90.
- _____. Por uma retórica do gozo. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia, BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do campo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p.105-114.
- _____. Encontros com escritoras portuguesas. *Boletim do CESP*, v.14, n.16, p.103-114, jul./dez. 1993.

- CENTENO, Yvete. *Fernando Pessoa e a filosofia hermética*. Temas e documentos. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.].
- CESAROTTO, Oscar (Org.). *As idéias de Lacan*. [s.n.t.]. P.43-54: Há um.
- CHARTIER, Roger (Org.). *A história da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. P.113-161: As práticas da escrita.
- _____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mayre del Priore. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1996. P.9-14: Tradição moderna, traição moderna.
- _____. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. Trad. Clara Crabbe Rocha. *Poéticas*. Coimbra, n.27, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. P.25-42: O que é essa literatura menor?
- _____. *Diferença e repetição*. [s.n.t.].
- _____. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. P.179-190: Freud e a cena da escritura.
- _____. *Margens da filosofia*. Trad. J. T. Costa e A. M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos*. [s.n.t.].
- ENCICLOPÉDIA Larousse. [s.n.t.].
- FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?* Porto: Vega, 1992. Cap. 2: O que é um autor?, P.30-71.
- GREEN, André. *O desligamento*. Trad. I. Cabric. São Paulo: Imago, 1971.
- HERRIGEL, Gusty L. *O Zen na arte da cerimônia das flores*. Trad. A. Mutzenbecher. São Paulo: Pensamento, 1978.

- HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, H. R., ISER, Wolfgang et al. *A literatura e o leitor - textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.83-132. (Seleção, coordenação e tradução de Luiz da Costa Lima).
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, H. R., ISER, Wolfgang et al. *A literatura e o leitor - textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.43-82. (Seleção, coordenação e tradução de Luiz da Costa Lima).
- JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 1986.
- _____. *Ulisses*. Trad. A. Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LACAN, Jacques. *Écrits 2*. Paris: Seuil, 1971. (Collection Points).
- _____. *O seminário*. Livro 2: o eu na teoria de Freud e a técnica. 2.ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *O seminário*. Livro 7: a ética da psicanálise. 2.ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *O seminário*. Livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982. P.38-52: A função do escrito.
- _____. *O seminário*. Livro 18: d'un discours qui ne serait pas du semblant. (Ed. Alternativa).
- _____. *O seminário*. Livro 21: les non-dupes errent. (Ed. Alternativa).
- LINS, Osman. *Avalovara*. 4.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboalepsig 2: o ensaio de música*. Lisboa: A Regra do jogo, 1984.
- _____. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.
- _____. *Causa amante*. Lisboa: Rolim, 1985.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. A. C. Seabra e E. Alexandre. Lisboa: Estampa, 1989.
- MEYER, C. S. *A fonte romana*. [s.n.t.].
- MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. [s.n.t.]. (xerox)
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. P.72-112: O vácuo-pessoa.
- PLATÃO. *Diálogos*. O banquete. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p.1-53. Trad. e notas de José Cavalcante de Souza. (Os Pensadores).

- POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- QUILLIOT, Roland. *La fascination moderne de l'impersonnel*. [s.n.t.]. (xerox)
- ROGER, Antoine et al. *Penser le sujet aujourd'hui*. Paris: Cerisy-la-Salle, Klincksick, 1988.
- ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: *O olhar*. [s.n.t.]. p.125-148.
- SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. L. F. P. N. Franco, Campinas: Universidade de Campinas, 1990.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P.11-40: A estética do silêncio.
- SPINELLI, Vincenzo, CASASANTA, Mario. *Dicionário completo Italiano-Português (Brasileiro) e Português (Brasileiro)-Italiano*. Milano: Ulrico Hoepli, 1983.
- SING, Chiang. *Ikebana*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. P.55-74: O poeta e o silêncio.
- TSE, Lao. *Tao-te-king*. Trad. N. P. Lima. São Paulo: Hemus, [s.d.]. p.43-54.
- VIDAL. Há um. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *As idéias de Lacan*. [s.n.t.].
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Coleção Origem

1. TRADIÇÃO E ARTIFÍCIO
Iberismo e Barroco na Formação Americana
Rubem Barboza Filho
2. REINVENÇÕES DO VÍNCULO AMOROSO
Cultura e Identidade de Gênero na Modernidade Tardia
Marlise Matos
3. QUE HISTÓRIA AGUARDA, LÁ EMBAIXO, SEU FIM?...
Uma leitura de *Se um Viajante numa Noite de Inverno*, de Italo Calvino
Maria Lúcia de Resende Chaves

A presente edição foi composta pela Editora UFMG, em caracteres Galliard, corpo 10/12, e impressa pela Segrac, em sistema offset, papel offset 90g (miolo) e cartão supremo 250g (capa), em agosto de 2001.

presas ao texto não conseguem ver ou perspectivar o próprio texto. Não há fim. Não há história. Não há algo acima ou abaixo do desejo crítico. E esse me parece o mérito de Maria Lúcia de Resende Chaves. O seu coeficiente de teimosia metodológica. A sua escolha pelo singular/plural.

Marco Lucchesi

Maria Lúcia de Resende Chaves é psicóloga e doutora em Literatura Comparada pela UFMG .

ISBN 85-7041-259-2



9 788570 412591

ORIGEM



Que História Aguarda, Lá Embaixo, Seu Fim?... foi agraciado com o prêmio de melhor dissertação de Mestrado dos anos 1996/1997, na FALE/UFMG, além de ter sido o segundo colocado no Concurso Prêmio Cidade de Belo Horizonte de Literatura do ano 2000. Em razão da pluralidade dos temas abordados, a autora recorre a diversos suportes teóricos, como história do livro, semiologia, teoria da literatura e psicanálise, optando por um trabalho que ela define como *deslizamento de superfícies*, apoiado no pensamento estético de Italo Calvino em seu livro *Se um Viajante numa Noite de Inverno*.



EDITORA
UFMG



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

pós-lit