



Gratuita

GRATUITA

A literatura, inserida no círculo das trocas (sistema que mede o valor de cada coisa por um princípio de equivalência, e no qual o gasto deve ser compensado pela restituição), é simultaneamente uma das linhas de fuga que o interrompe. As palavras não são instrumentos, não têm proprietário, não prestam contas. Essa insubordinação é a sua mais generosa afirmação: o exercício da palavra é o desejo da partilha desmedida, e dá-se com solicitação de resposta, mas sem valor de troca. Isso significa que os seus efeitos são incalculáveis. *Gratuita* decide relançar esse desejo: a literatura como dívida improvável que se inscreve na incessante reinvenção do comum.

CADERNO DE LEITURAS

GRATUITA VOLUME 2

TOMO II



chão da feira

- 9 **APRESENTAÇÃO**
MARIA CAROLINA FENATI
- 11 **VOX CLAMANS IN DESERTO**
JEAN-LUC NANCY
TRADUÇÃO DE FERNANDA BERNARDO E HUGO MONTEIRO
- 21 **AR, ÁGUA**
CATARINA BARROS
- 26 **O DESTINO DE TODO FUTURO DE SE TORNAR PASSADO**
PIER PAOLO PASOLINI
SELEÇÃO E TRADUÇÃO DE DAVI PESSOA CARNEIRO
- 32 **A TRAIÇÃO: JOGO DE PAPÉIS TROCADOS (ENTRE ARLT E BORGES)**
MARCÍLIO FRANÇA CASTRO
- 36 **CONTRA OS POETAS**
WITOLD GOMBROWICZ
TRADUÇÃO DE CLARISSE LYRA E RODRIGO LOBO DAMASCENO
- 42 **“NEM TOUROS NEM GUARDA-CHUVAS”**
HASIER LARRETXEA ENTREVISTA ANÍBAL CRISTOBO
TRADUÇÃO DE LUCA ARGEL
- 52 **CAÊ E A FUNDAÇÃO DO APÓS**
VICTOR HERINGER
- 57 **SOBRE A INVENÇÃO SIMULTÂNEA DA PENICILINA & DA ACTION PAINTING, E SOBRE O SEU SENTIDO**
JEAN CLAIR
TRADUÇÃO DE EDUARDO JORGE
- 62 **O SUL TAMBÉM (NÃO) EXISTE — A ARQUITETURA FICCIONAL DA AMÉRICA LATINA**
EDUARDO PELLEJERO
- 77 **A PRAIA, A PELE E A PÁGINA: A VIDA DESCALÇO, DE ALAN PAULS**
ANA MARTINS MARQUES
- 91 **SOBRE O EROTISMO NA LITERATURA**
ALBERTO MORAVIA, ELSA MORANTE, ITALO CALVINO
SELEÇÃO, TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE DAVI PESSOA CARNEIRO
- 100 **NAUFRÁGIO DA BIBLIOTECA QUEIMADA — CARTOGRAFIA DE SOMBRAS**
CLAUDIO PARMIGGIANI
SELEÇÃO, TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE JOANA CORONA
- 106 **O JOGO DO DICIONÁRIO**
MARIA CAROLINA FENATI
- 114 **A CONTEMPLAÇÃO ARTÍSTICA**
MARCEL PROUST
TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE ANDERSON FORTES
- 120 **ROLETA RUSSA: O DESEJO E O JOGO — LEITURAS DE DOSTOIEVSKY**
JOÃO ALBUQUERQUE
- 129 **[BICHOS-DA-SEDA]**
JACQUES DERRIDA
TRADUÇÃO DE FERNANDA BERNARDO
- 133 **O ÚLTIMO ESCRITOR FELIZ**
ROLAND BARTHES
TRADUÇÃO DE JULIANA BRATFISCH
- 138 **DOM E DEVER — ENTREVISTA COM ROBERTO ESPOSITO**
TRADUÇÃO DE VINÍCIUS NICASTRO HONESKO
- 146 **FENOMENOLOGIA DA VIDA COTIDIANA**
TRADUÇÃO DE ARLANDSON OLIVEIRA
- 150 **NEVADA**
LUIS MANUEL GASPAR
LUIS MANUEL GASPAR — TARANTELA EM DESENHO
MARIANA PINTO DOS SANTOS
- 156 **CRAFTSMANSHIP — UM PASSEIO À VOLTA DAS PALAVRAS**
VIRGINIA WOOLF
TRADUÇÃO DE CÁTIA SÁ
- 163 **A ALEGRIA É BREVE: UMA CONVERSA COM MARIA FILOMENA MOLDER**
MARIA FILOMENA MOLDER E EDUARDO JORGE
- 174 **“OH ESTA É A CRIATURA QUE NÃO EXISTE”**
HAROLD ROSENBERG
TRADUÇÃO DE GUSTAVO RUBIM
- 180 ÍNDICE DE SÍMBOLOS
- 184 ÍNDICE DE AUTORES
- 186 CRÉDITOS

MARIA CAROLINA FENATI

APRESENTAÇÃO

Neste volume reúnem-se, por ordem cronológica de publicação, vinte e quatro textos editados entre janeiro de 2013 e março de 2015 na coleção “Caderno de Leituras” das Edições Chão da Feira. Na leitura, o que primeiro parece saltar aos olhos é a radical diversidade do conjunto – escreve-se a partir de qualquer coisa: guarda-chuvas e pegadas na lua, sereias, poesia, cogumelos e penicilina, jogos, política, quadros, bibliotecas queimadas e filosofia, amizade, romances, dicionários, praias ou a infância. Talvez aquilo que os aproxima (a frágil ponte que torna a leitura uma experiência de surpresa e continuidade) sejam linhas de força, elos que reverberam uma espécie de murmúrio insistente: a disponibilidade para a aventura.¹

Cada um destes textos busca, a seu modo, escapar às lógicas majoritárias, desviar as palavras dos seus usos costumeiros, abdicar do despotismo do invariante, desfazer os sistemas de oposição. Desafinar o coro dos contentes é aqui o ritmo que imprime aos textos a sua variação: cada um deles desloca as leis, qualquer lei, até mesmo sua própria lei. Todavia, o que os move não é a energia da destruição. Trata-se de desfazer e inventar, de romper e desejar, de afastar e criar. Nestes textos, escrever é buscar criar um idioma, é arriscar-se na aventura da singularização. Paul Celan escreveu que nesta busca é preciso deslocar os olhos – numa espécie de recado a si mesmo ele escreve: “Vai antes buscar um par de olhos ao fundo da tua alma e põe-nos ao peito – e então saberás o que [...] se dá a ver”.² É este o gesto, raro porque singular, que escuto nos textos aqui reunidos.

Os efeitos da escrita e da leitura ficam sempre secretos – suas potências iniciadoras operam muito além daquilo que busca prevê-las ou medi-las. É este um dos modos pelos quais a literatura aproxima-se do desconhecido (e vem daí também parte da sua força política). Todavia, nada disso é demasiadamente pesado. Há nestes textos uma alegria inegociável, ou ainda, a confiança de que nada se pensa se não se puder rir. Virgínia Woolf escreveu num ensaio de 16 de agosto de 1905: «Todas as excrescências horrendas [...], as pompas e convenções e solenidades maçantes, nada temem tanto quanto o brilho de um riso que, como o relâmpago, as faz tremer e deixa os ossos expostos».³

¹ “Caderno de Leituras” é o nome de uma coleção de textos que começou a ser publicada no site das Edições Chão da Feira em dezembro de 2011. Os doze primeiros números foram reunidos em *Gratuita vol.I: Cartas para todos e para ninguém*, e os seguintes reúnem-se aqui. Todos os ensaios estão disponíveis no site da editora (www.chaodafeira.com). Agradeço a todos que participam neste volume.

² Paul Celan. “Edgar Jené e o sonho do sonho”. In: *Arte Poética* — O Meridiano e outros textos. Lisboa: Cotovia, 1996. p. 12.

³ Virgínia Woolf. *O valor do riso*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 38.

JEAN-LUC NANCY

VOX CLAMANS IN DESERTO¹

TRADUÇÃO DE FERNANDA BERNARDO E HUGO MONTEIRO

*(No começo da cena, um cão ladra ao longe, sozinho no silêncio.
Uma vaca muge. O cão ladrará ainda duas ou três vezes durante a cena.
Um outro animal, um burro por exemplo, atravessará talvez o espaço da representação.
É um espaço nu, claro e sonoro.)*

*(Aparecem duas personagens. Têm vozes muito contrastadas,
ambas masculinas, mas uma grave e sombria, a outra leve, frágil, um pouco rouca)*

— Julguei ouvir uma voz, por isso vim por este lado. Era a sua?

— Não sei. Pode ser que sim, porque me parece que falei sozinho. Mas há também um cão que ladrou. Talvez tenha sido a sua voz que ouviu.

— Como poderia eu ter confundido!

— Porque não? Os chamamentos dos cães, e os de outros animais, não são apenas barulhos. Cada um tem a sua voz, que podemos reconhecer.

— Quer dizer que é para eles uma maneira de falarem?

— De modo algum! Trata-se de uma coisa completamente diferente. A voz nada tem a ver com a fala. Não há, é certo, fala sem voz, mas há voz sem fala. Nos animais, mas também em nós. Há voz antes da fala. Assim, posto que o conheço, reconheço a sua voz antes de distinguir as palavras que pronuncia, quando vem na minha direcção.

— Claro, a voz é a face sonora da fala, enquanto o discurso, ou o sentido, forma a sua face espiritual.

— Quase encontraríamos esta maneira de apresentar as coisas em Saussure, se ele falasse verdadeiramente da voz, o que não é o caso. Quase encontraríamos isto na sua distinção dos elementos

¹ [N.Org.] “*Vox Clamans in Deserto*” foi publicado em português no volume: NANCY, Jean-Luc. *O Peso de um Pensamento, a Aproximação*. Tradução de Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. Coimbra: Palimage, 2011. p. 29-42. Agradecemos aos editores e aos tradutores a autorização para republicá-lo.

constitutivos da fala. Mas repare que isso o conduz a excluir a fonação, ou a vocalidade, do estudo da língua, e mesmo, no fundo, do estudo da linguagem. Ele dizia

(ouve-se a voz de Saussure, proferindo o seu curso em Genebra)

os órgãos vocais são tão exteriores à língua quanto os aparelhos eléctricos, que servem para transcrever o alfabeto Morse, são estrangeiros a este alfabeto; e a fonação, quer dizer, a execução das imagens acústicas, não afecta em nada o próprio sistema.

— Não está satisfeito com esta análise?

— Não, não estou, e de resto estou convencido de que o próprio Saussure não podia está-lo completamente. Era demasiado atento, apesar de tudo, à unidade indissociável daquilo a que chamava a «substância material das palavras» e daquilo que designava como o «sistema de signos».

— Quer dizer que a voz faz parte da língua?

— Ela não faz certamente parte da língua, no sentido de Saussure, tal como não pertence propriamente à fala: porque, precisamente, há que não a confundir com a “fonação” (que palavra vil!), que não é senão uma “execução”, como Saussure diz. A voz não é uma execução, é outra coisa, vem antes da distinção entre uma língua disponível e uma fala executora...

— Antes de toda a linguagem, consequentemente!

— Se assim quiser, no sentido estrito das palavras, sem dúvida. Mas justamente, aquilo que eu gostaria de lhe dar a ouvir a entender [*entendre*]² — e que eu tenho a certeza de que Saussure estava quase a entendê-lo — é que a voz, que é outra coisa que a fonação, pertence à linguagem pelo próprio facto de lhe ser anterior, e de certa forma exterior. É assim como que uma precessão íntima da linguagem, estrangeira portanto à própria linguagem.

— Quero muito. Mas enfim, diga-me o que é essa precessão intimamente estrangeira.

— Dir-vo-lo-ei, se me escutar, a mim e a alguns outros. A este, por exemplo, ouve?

(Paul Valéry avança. Fala em voz muito baixa, quase resmungando. Acaba-se por distinguir palavras.)

voz, estado elevado, tónico, tenso, unicamente feito de energia pura, livre, de alta potência, dúctil... aqui o essencial é o próprio fluido... a voz — evolução de uma energia livre...

— Ouço bem, mas não tenho a certeza de compreender. Porque é que me faz escutar esta personagem, em vez de você mesmo se explicar?

— É porque é preciso escutar a voz de cada um. Não é a mesma. Cada um explica-se diferentemente, com a sua voz própria. Ignora que as impressões vocais são mais singulares, mais impossíveis de confundir do que as impressões digitais, que no entanto são já tão particulares a cada um?

(Colocando uma máscara que se assemelha a Roland Barthes, ele profere)

A voz humana é, de facto, o lugar privilegiado (eidético) da diferença...

— Não basta que vos faça um discurso sobre a voz. É preciso ainda saber com que voz o proferir. Que voz falará da voz? Olhe, escute esta.

(Entra Jean-Jacques Rousseau, que declara)

O homem tem três espécies de voz, a saber, a voz falante ou articulada, a voz cantante ou melodiosa, e a voz patética ou acentuada, que serve de linguagem às paixões.

— Se bem compreendo o que ele acaba de dizer, e o que você antes dizia, é que não só cada um tem a sua voz própria, mas existem várias vozes possíveis para cada um. Todavia, a própria voz, a vocalidade da voz, se quiser, ou a sua essência de voz, será o que não se confunde com nenhuma destas vozes. Será o que não fala nem canta nem dá o tom de uma paixão, sendo embora capaz de desempenhar estes três papéis, e estando apta a tornar-se tanto a sua voz quanto a minha, a deste personagem tanto quanto a de um outro. Mas pergunto-lhe ainda: o que é então uma tal coisa?

— É a própria voz — e não é evidente que ela seja uma única coisa. É a voz que não se consegue dizer, porque é uma precessão da fala, uma fala infanta que se dá a ouvir a quem de todo o falar, até no próprio falar: porque, se ela é infinitamente mais arcaica do que ele, em contrapartida não há fala que não se faça ouvir por meio de uma voz.

— Embora, no seu arcaísmo, a voz seria ao mesmo tempo a verdadeira actualidade da fala, que é ela própria o ser em acto da língua...

² [N.T.] De notar que, em francês, a palavra “*entendre*” tanto significa “entender” como “ouvir”. Na nossa tradução, *em função do contexto*, optamos ora por um termo ora pelo outro — excepto, como acontece nesta passagem, onde a imbricação dos dois termos está significada, onde traduzimos por “a ouvir a entender”.

Jean-Luc Nancy é, lembramos, o autor de *À l'écoute* (Paris: Galilée, 2004/Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014), onde salienta a fina indecisão entre *escutar* — tido como *reenvio in-finito a* — e *entender*, a escuta tradicionalmente privilegiada pela filosofia que neutraliza o *escutar*.

— Não é a voz que é a actualidade da fala, ela é sempre somente uma voz, a sua ou a minha, falante ou cantante, uma outra de cada vez. Está sempre partilhada, num certo sentido é a própria partilha³. Uma voz começa aí onde começa o entricheiramento de um ser singular. Mais tarde, com a sua fala, ele refará laços com o mundo, dará sentido ao seu próprio entricheiramento. Mas primeiro, com a sua voz, clama um puro desvio, e isso não faz sentido.

— Toda a voz clama no deserto, como a do profeta. Aliás, é no deserto da existência desamparada, a braços com a falta e a ausência, que a voz se faz primeiramente ouvir. Escutai pois o que diz uma mulher, uma mãe.

(*Projectado no ecrã, o rosto de Julia Kristeva diz estas frases*)

a voz responde ao seio que falta, ou então desencadeia-se à medida que o acesso ao sono parece preencher com vazios a tensão e a atenção da vigília. As cordas vocais retesam-se e vibram para preencher o vazio da boca e do tubo digestivo (resposta à fome) e os desfalecimentos do sistema nervoso à aproximação do sono... a voz ocupará o revezamento [*la relève*] do vazio... A contracção muscular, gástrica e esfíncteriana, rejeita, por vezes ao mesmo tempo, o ar, a alimentação e os dejectos. A voz jorra desta rejeição de ar e de matéria nutritiva ou excrementícia; as primeiras emissões sonoras, para serem vocais, não têm somente a sua origem na glote, são a marca audível de um fenómeno complexo de contracção muscular e vagosimpática que é uma rejeição implicando o corpo todo.

— Não refutarei o que acaba de nos dar a ouvir a entender. Não contestarei esta voz...

— Crê que uma voz possa alguma vez ser contestável? Gostaria de propor-lhe, pelo contrário, esta tese, de que a voz, ou antes a partilha infinita das vozes, forma o lugar ou o elemento da afirmação indefinidamente multiplicada, e que não há negação. Não há dialéctica das vozes, não a há senão da linguagem, e na linguagem.

— No entanto, este espaço das vozes não está cheio, nem unificado...

— De facto, não o está. Ele não é feito senão do espaçamento ou do afastamento [*écartement*] das vozes. Cada uma diferente, e cada uma constituída por um desvio, por uma abertura, tubo, goela,

laringe, garganta e boca atravessados por este nada, por esta emissão, por esta expulsão de voz. A voz grita no deserto porque ela própria é em primeiro lugar este deserto desfraldado no meio do corpo, aquém das palavras. Seria isso, a sua afirmação — e não a contrapartida de uma negação. Um deserto, cada vez, cada voz, um deserto singular.

— Tem seguramente razão. Mas eu queria dizer que, sem refutar esta voz da rejeição se poderia propor uma maneira completamente diferente de ouvir o que irrompe nos gritos da mais tenra infância. Quer dizer, uma maneira completamente diferente de também compreender a *vox in deserto: vox clamans* mais do que *vox clamantis*. A voz não responderia ao vazio, como esta pessoa o dizia, mas exporia o vazio, virá-lo-ia para fora. A voz seria menos a rejeição do que o jacto de um vazio infinito aberto no coração do ser singular, desse ser abandonado. O que ela assim exporia, numa espécie de maneira de oferecer o abismo, não seria uma falta. Mas seria esta falta de plenitude ou de presença que não é uma falta, porque é a constituição mais própria da existência, o que a torna aberta, antecipadamente e para sempre aberta, fora de si mesma. Na voz haveria isto: que este existente não é um sujeito, mas uma existência aberta e atravessada por este jacto [*jet*], uma existência ela-mesma lançada [*jettée*] no mundo. A minha voz é antes de mais o que me lança no mundo. Se quiser tomar as minhas palavras com uma certa ligeireza, eu diria que há na voz qualquer coisa de irrevocavelmente extático.

— Está a pensar no canto?

— Claro! Como é que não pensaria nele? Notai bem que não lhe falo de desmaios líricos. Mas aquele que canta — e aquele que o ouve cantar — estão o mais seguramente, o mais simplesmente, mas também o mais vertiginosamente, fora de si mesmos. Escute.

(*Põe um magnetofone a tocar. Ouvem-se os vocalizos da Rainha da Noite, e a seguir a cena da loucura do rei no “Nabucco”:*)

— Aquela ou aquele que canta, durante o tempo do seu canto, não é um sujeito.

— Mas porque é que repete que não há sujeito na voz? Bem que é preciso um sujeito da voz, e é mesmo preciso, se o compreendi, um sujeito para cada voz singular. Eu diria, pelo contrário, que a voz é a marca irrefutável da presença de um sujeito. É a sua marca, como dizia. E é bem assim que é preciso compreender que se fala da voz de um escritor: o seu estilo, a sua marca própria, inimitável.

— Estou de acordo quanto a esta marca, ou a esta assinatura indelével da voz. Mas trata-se de saber, antes da impressão da marca, no traçamento, na abertura e na emissão da voz, o que é o mais propriamente vocal. Ora isso não releva do sujeito. Porque o sujeito é um ser capaz de ter em si e de suportar a sua própria contradição...

³[N.T.] “Partage” é um quase-conceito no âmbito do pensamento de Jean-Luc Nancy em cujo idioma tanto significa “partilha” como “partição” — esta passagem permite, justamente, compreender como “partage” está no coração do pensamento de Nancy da “comunidade”, uma vez que porta o indecível convívio entre *partilha* e *partição*: entre, por um lado, *o que se partilha* ou põe em comum e é mesmo condição de possibilidade do “comum”, do “ser junto” ou do “ser com”, e, por outro lado, *o que parte*, interrompe, limita, sincopa ou heterogeniza a possibilidade de qualquer “comum” (*com/o-um*) — uma comunidade que, por isso, “é”, só pode mesmo ser uma “comunidade” de singularidades, isto é, de separados ou de apartados. Conferir, nomeadamente: Jean-Luc Nancy, *La Communauté Désœuvrée* (Paris: Christian Bourgois, 1986) e *La Communauté affrontée* (Paris: Galilée, 2001).

— Reconheço a voz de Hegel! ...

— É verdade. Pensava, aliás, que ia reconhecê-la. No entanto, Hegel tem mais de uma voz — como alguns de entre os maiores...

— Uma grande voz seria sempre mais de uma voz? Seria então por essa razão que eles escrevem tão frequentemente diálogos, como Platão, Aristóteles, Galileu, Descartes, Heidegger?

— Talvez. Mas, diálogo ou não, há polifonia no seio de toda a voz. Porque a voz não é uma coisa, é a maneira pela qual alguma coisa — alguém — se afasta de si-mesma e deixa ressoar esse desvio. A voz não sai somente de uma abertura — é abertura em si mesma, sobre si mesma. Nela, a voz dá para a voz. Uma voz dá-se de um só lance como uma pluralidade de portes vocais...

— Desculpe, gostaria que voltássemos a Hegel. Esqueceu-o.

— É verdade, tinha-o esquecido. Mas de facto estamos agora mais capacitados para ouvir uma das suas outras vozes. Precisamente, aquela através da qual ele fala da voz. Porque a voz, para Hegel, é anterior ao sujeito. Precede-o, o que quer, é claro, dizer que ela está em relação com ele — e pela minha parte concordaria, se me passar essa palavra, que ela lhe abre a via. Mas ela não é a voz do sujeito.

— Se logro segui-lo, haveria pelo contrário que dizer que é a voz do sujeito — justamente porque é ela que lhe abre a via —, mas que não há sujeito da voz. Mas não sei ainda porque é que é assim. Não me fez ouvir as duas vozes de Hegel.

— A primeira é a voz do sujeito. Pronuncia, neste tom imperturbável que reconheceu, que o ser e a verdade consistem em suportar em si a sua própria contradição. O sujeito é assim aquele cuja relação a si passa pela sua própria negação, e tal é o que lhe confere a unidade infinita de uma inesgotável presença a si — até na sua ausência, quer dizer, para o que nos ocupa, até no seu silêncio. Com a voz, não se trata de um silêncio que faria sentido, e não é uma ausência de sujeito que se faz ouvir. Disse-o, é uma afirmação, não é uma negação. A voz não é uma contradição suportada, quer dizer, ao mesmo tempo posta e deposta, superada. Está à margem da contradição, tal como da unidade. E é então que é preciso ouvir a outra voz de Hegel, o outro tom que ele adopta para falar da voz. Escutai.

(Hegel falando com Schelling e Hölderlin que pronunciam, também eles, algumas das frases que se seguem, sem que isso faça uma verdadeira conversação.)

A voz começa com o som. O som é um *estado de tremor*, quer dizer, um acto de oscilação entre a consistência de um corpo e a negação da sua coesão. É como um movimento dialéctico que não lograria consumir-se, e que se quedaria na pulsação... No tremor sonoro de um corpo inanimado

já há alma, uma espécie de aptidão mecânica para a alma... Mas a voz eleva-se propriamente em primeiro lugar no animal... É o seu acto de tremer livremente nele mesmo... Neste tremor há a sua alma, quer dizer que há esta efectividade da idealidade que produz uma determinada *existência*... A identidade do existente — quer dizer, a presença concreta da própria Ideia — começa sempre no tremor. Assim, a criança no seio da mãe, criança que não é autónoma nem é um sujeito, está atravessada por um tremor pela partilha originária da substância materna... Não é uma voz audível, no entanto deve fazer um barulho nas entranhas da mãe. É a vocalização balbuciada do acesso ao ser... A alma é a existência singular que treme ao apresentar-se, cujo tremor é a apresentação... É o sujeito *singular*, quer dizer, que não é a unidade infinita da subjectividade, não é senão a sua singularidade... Esta alma singular dá-se forma ou figura, aí reside a sua obra de arte... a obra de arte do tremor... E quando se trata do homem, tal obra de arte é a *fisionomia* humana, com a posição erecta, a mão, a boca, a voz, o rir, o suspiro, as lágrimas... e qualquer coisa banha tudo isto, é um tom espiritual que revela imediatamente o corpo enquanto exterioridade de uma natureza superior. Este tom é uma modificação ligeira, indeterminada, indizível: não é senão um signo indeterminado e imperfeito para o universal da Ideia que se apresenta aqui. Este tom não é a linguagem. Abre-lhe talvez a via. É esta modificação indizível, esta modulação da alma que treme, que chora e suspira, e que também ri... O espírito que treme manifestando-se, sem ainda ter apropriado a sua própria substância espiritual...

(Os três personagens afastam-se. Ouve-se cantar muito baixinho o começo do lied de Schubert, “Gretchen am Spinnrade”.)

Meine Ruhe ist hin, mein Herz ist schwer, Ich finde, Ich finde sie nimmer...

— Estou comovido, confesso-lhe. Mas o seu Hegel não estava sozinho, eram três a falar.

— De facto. Todavia era ele, asseguro-lhe, era ele, ou a voz de uma época...

— Terei compreendido bem, se digo que essa modificação, de que eles falavam, essa modulação espiritual espalhada pelo corpo todo, seria em suma a voz da voz, o som ou o tom no qual ressoa propriamente o que por outro lado treme na garganta aberta? Esse tom ou esse som geral — o do homem, o do animal, de tal homem ou de tal animal, o som geral de cada vez da diferença singular que vibra — daria o tom da voz e, reciprocamente, a voz daria a ouvir o tremor particular desse tom... Cada uma seria a voz da outra: a voz que não é uma voz, que é o tom da alma espalhado pelo corpo, dando-lhe a existência pelo seu derramamento, e a voz que é a voz desta existência, emitida pela sua boca e pela sua garganta.

— Sim, creio que podemos dizê-lo assim. Compreende então que não há ali sujeito. Uma voz tem a sua voz fora dela mesma, não tem nela a sua própria contradição, ou então, em todo o caso, não a suporta: atira-a para diante dela. Não está presente a si, é somente uma apresentação para

fora, um tremor que se oferece para fora, o batimento de uma abertura — uma vez mais, um deserto despregado, exposto, com as correntes de ar que vibram no calor. O deserto da voz no deserto, todo o seu clamor — e sem sujeito, sem unidade infinita, isto vai sempre para fora, sem presença a si, sem consciência de si.

— Isso lembra-me alguém que dizia — cito-lhe isto de cor — que o homem não tem voz, diferentemente dos animais, que ele tem somente a linguagem e a significação como uma maneira de colmatar esta falta de voz, e também para se esforçar em direcção a esta voz ausente...

— Era Giorgio Agamben. Ele dizia que a voz era o limite da significação, não como um simples som que estaria desprovido de sentido, mas “como pura indicação de um evento da linguagem”.

(Agamben, ao lado da cena, acrescenta muito depressa:)

E esta voz que, sem nada significar, significa a própria significação, coincide com a dimensão de significação mais universal, com o ser.

— Lembro-me de um outro ainda que dizia:

(uma voz de criança, em off)

O sentido está abandonado à partilha, à diferença das vozes. Não é um dado anterior e exterior às nossas vozes. O sentido dá-se, abandona-se. Não há talvez outro sentido do sentido para além desta generosidade.

— Este sentido do sentido é como a voz da voz: não é senão abertura, tremor de abertura no envio, na emissão de qualquer coisa que é destinado a ser ouvido — mas nada mais. Quer dizer que não é feito para voltar a si...

— No entanto, isso ressoa em si-mesmo...

— Sim, mas sem voltar a si, sem se retomar para se repetir e se ouvir a si mesmo...

— Mas a voz que se ouve a si mesma não pode fazê-lo senão mantendo o silêncio. Sabe-o bem, Derrida mostrou-o.

— Claro. E é por isso que a voz que não mantém silêncio, a voz que é uma voz, não se ouve. Não tem em si este silêncio para se ouvir proferir um sentido para além do som. É uma outra maneira de não ter em si a sua própria contradição. Ela não tem em si este silêncio, ressoa somente, lá fora, no deserto. Não se ouve — ou não verdadeiramente — mas faz-se ouvir. Endereça-se sempre ao outro. Olhe, justamente, uma vez que o citava há instantes, escute-o.

(Derrida falando diante de um magnetofone portátil que uma jovem lhe estende.)

Quando a voz treme... dá-se a ouvir *porque* o seu lugar de emissão não está fixo... vibração diferencial pura... uma fruição que seria fruição de uma plenitude sem vibração, sem diferença, parece-me ser ao mesmo tempo o mito da metafísica — e a morte... Na fruição viva, plural, diferencial, o outro é chamado...

— Mas então, ele é chamado por nada, nem sequer pelo seu nome. É somente a voz, que nada diz, mas que chama?

— Ela não diz nada, o que não quer dizer que ela não nomeia. Ou pelo menos, o que não quer dizer que ela não abra a via ao nome. A voz que chama, quer dizer, a voz que é um chamamento, sem articular nenhuma língua, abre o nome do outro, abre o outro ao seu nome, que é a minha voz lançada para ele.

— Mas não há ainda nomes, se não há língua. Não há nada para fixar este chamamento.

— Sim, ela apela o outro aí onde somente, enquanto outro, ele pode vir. Quer dizer, ao deserto.

— Quem vem pois ao deserto, senão os nómadas que o atravessam?

— Precisamente, a voz apela o outro nómada: ou então, ela apela-o a tornar-se nómada.

Lança-lhe um nome nómada, que é uma precessão do seu nome próprio. Que o apela a sair de si, a dar por sua vez voz. A voz apela o outro a sair na sua voz. Olhe, escute.

(Um homem do deserto desvela o rosto e lê num livro de Deleuze.)

A música é em primeiro lugar uma desterritorialização da voz, que cada vez menos se torna linguagem... A voz está muito avançada relativamente ao rosto, muito avançada... Maquinar a voz é a primeira operação musical... É preciso que a voz alcance ela mesma um devir-mulher ou um devir-criança. E tal é o prodigioso conteúdo da música... É a voz musical que se torna ela própria criança, mas ao mesmo tempo a criança torna-se sonora, puramente sonora...

— O outro é apelado ali onde não há sujeito, nem significação. É o deserto da fruição, ou da alegria. Não é desolado, ainda que árido. Isso não é nem desolado, nem consolado. Está aquém do rir e das lágrimas.

— No entanto, não haverá, pelo menos, que conceder — parecia fazê-lo há instantes — que a voz sai primeiramente em pranto?

— É verdade, é o nascimento da tragédia. Mas o que precede este nascimento é o parto da voz, e ele não é ainda trágico. São choros, gritos que nada sabem do trágico, nem do cómico.

— Haverá então que compreender que eles nada sabem para além da sua própria saída, da sua própria efusão, um corpo que se abre e que se exala, uma alma que se estende?

— Sim, é uma extensão aberta — partes extra partes — e que vibra — partes contra partes. Isso não fala, isso apela o outro a falar. A voz apela o outro a falar, a rir ou a chorar — em mim-mesmo, já. Eu não falaria, se a minha voz, que não é eu e que eu não tenho em mim, embora ela me seja absolutamente própria, não me chamasse, quer dizer, não apelasse a falar, rir ou chorar, este outro em mim que pode fazê-lo.

(*Montaigne, sentado à mesa, e a escrever:*)

... a própria inflexão da minha voz retira mais do meu espírito do que eu encontro nele quando o sondo e falo com os meus botões.

— Valéry dizia (tira um volume do bolso e lê): “... a *linguagem* saída da *voz*, mais do que a *voz da linguagem*”...

— E é também por isso que ele podia dizer: “a voz define a poesia pura”.

— A poesia não falaria então?

— Sim, ela fala, mas fala com esta fala que não executa uma língua, e da qual pelo contrário, saída da voz, uma língua vem a nascer. A voz é a precessão da linguagem, é a iminência da linguagem no deserto onde a alma está ainda sozinha.

— Dizia que ela fazia vir aí o outro!

— Claro que sim, é assim que a alma está sozinha: não solitária, mas com o outro, no apelo do outro, e sozinha relativamente aos discursos, às operações, às ocupações.

— De facto, é a própria alma que a voz chama no outro. É assim que ela faz vir o sujeito, mas não o instala ainda. Pelo contrário, evita-o. Não apela a alma a ouvir-se, nem a ouvir a entender nenhum discurso. Chama-a, o que apenas quer dizer que a faz tremer, que a comove. É a alma que comove o outro na alma. E é isso uma voz.

CATARINA BARROS

AR, ÁGUA¹

imediatamente embora pouco a pouco

Na constelação de personagens que compõem a história da leitura (de cada indivíduo, leitor, *legente*) acontece por vezes a formação de um parentesco, mais ou menos provável, cuja relação — como, de resto, nas famílias normais — pode não ser imediata. A ligação entre Ellida Wangel e Clarissa Dalloway, duas personagens separadas por todas as evidências, ocorreu-me como só ocorrem certos fenómenos atmosféricos: primeiro, como uma intuição (ou uma suspeita); e, logo a seguir, como uma irreversibilidade (uma ressaca). Quero com isto dizer que, chegada aqui, não pude mais voltar atrás. A evidência desta relação não resultou de um estudo prolongado mas de uma visão imberbe. Quis o pensamento consolidar a ideia, para logo a seguir desmantelá-la, questionando-a, boicotando-a, impedindo-me até de prosseguir o seu desenvolvimento. O motivo central, creio, terá sido um certo tipo de pudor, explicável apenas por carta, numa espécie de confissão: *sabes, tudo isto me parece uma profanação*.

Não pude deixar de reear que se trate de uma ligação *contra natura*, isto é, forçada por uma imaginação desavisada. Trinta e sete anos e uma viragem de século separam a publicação de *A Dama do Mar* e *Mrs. Dalloway*. No mapa plano da existência, o território da escrita não podia ser menos próximo²: *A Dama do Mar* (1888) é uma das últimas peças de um norueguês de sessenta anos, ora exilado, ora em viagem, enquanto *Mrs. Dalloway* (1925) não só é de lavra britânica, como foi escrito por uma mulher, num momento histórico substancialmente diferente. Para mais, trata-se num caso de um texto dramático e, no outro, de um romance. É possível que este pequeno ensaio termine sem uma dessas conclusões que geralmente nos reconfortam (como se, através delas, o mundo se pudesse organizar de novo) e que o esboço da relação entre estas mulheres não ofereça recompensa alguma, como uma porta que se entreabre no escuro
para outro escuro.

¹ Este texto foi escrito no âmbito da cadeira “Obras da Literatura Mundial”, sob a orientação do Prof. Gustavo Rubim (FCSH — UNL).

² podia, claro.

as sereias

Wangel: Ora aqui vem a nossa sereia!
A Dama do Mar

Usava brincos e um vestido verde-prata, de sereia.
Mrs. Dalloway

Conhecemo-las desde há muito. Delas ouvimos as mais variadas histórias, muito antes de conhecermos Ulisses e outras odisseias. Conhecemo-las antes da Walt Disney, antes d’*O Livro por Vir*, antes do cinema americano. Mulheres com rabo de peixe, as sereias desviavam marinheiros com a voz, graças ao seu canto irresistível. “Esse canto [...] era também ele uma navegação: era uma distância, e o que ele revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer do canto o movimento para o canto e desse movimento a expressão do máximo desejo.” (Blanchot, 1984, p. 12) Foi assim que nos contaram. E, no entanto, não é medo aquilo que elas nos inspiram, mas antes uma forçosa atracção, um arrebatamento. É impossível não desejar a sereia, não querer agarrá-la, embora ela sempre se nos escape por entre as vagas. Se a quisermos perseguir, estaremos perdidos. Serão as sereias pioneiras da pirataria? E a troca de quê? “Mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando se lhes tocava” (Blanchot, 1984, p. 12), as sereias parecem deter o segredo das aparências, como as *perfeitas anfitriãs*. Entre o fundo e a superfície, o dentro e o fora, o visível e o invisível, a vida da sereia corresponde a um movimento, uma oscilação entre os elementos: ar, água. Segundo Pierre Grimal³, os gregos descreviam-nas como metade peixe, metade pássaro, embora a mitologia se tenha encarregado de lhes retirar as asas. E há o segredo, o segredo submerso da sereia, que ela deixa entrever por alguns instantes, entre um e outro mergulho à superfície das ondas.

Ellida e Clarissa parecem ser, de alguma forma, deste género de criatura: não porque pretendam arrastar pesadas embarcações de encontro às rochas, para depois devorar os navegantes, mas por viverem ambas, e cada uma à sua maneira, debaixo dos signos da metamorfose, da fragmentação e do segredo. Separam-nas circunstâncias óbvias como a idade ou a classe social. Separam-nas ainda a biografia e a geografia. No entanto, parecem partilhar, debaixo deste espectro, o mergulho no espaço, a posição no tempo, bem como um certo tipo de poder (o de um abismo assente numa mitologia própria e, até certo ponto, indizível).

A entrada em cena de ambas é ilustrativa: quando Clarissa mergulha na manhã de Londres (e ao mesmo tempo na manhã de Bourton e dos dezoito anos perdidos), farejando no ar uma espécie de promessa, Ellida surge ainda molhada no terraço queixando-se da água “sempre choca e doentia”. Cada uma no seu elemento, será sempre em função do espaço, da imersão no espaço ou do mal estar

relativamente a este, que os seus caracteres serão explorados ao longo das duas obras. A identificação com estes elementos “naturais” (ou meios sociais) não só será recorrente do ponto de vista de ambas mas também do dos que as rodeiam. *Toda a gente* [naquelas páginas] sabe a que mundo pertence Mrs. Dalloway, o mundo por ela escolhido. Quanto a Ellida, também não há dúvidas: “estes banhos no mar... parecem ser a única alegria, a única felicidade da vida dela”. Aqui, ao contrário das sereias, cuja condição marinha não terá sido resultado de uma vontade, é preciso atentar na escolha que, nas duas obras, é posta em causa — num primeiro plano, a escolha de um marido; num plano mais alargado, a escolha por certo tipo de vida. Questionar estas opções obriga-nos a questionar também em detrimento de quê foram tomadas. E ainda que tipo de verdade pode ser apurada. É que, ao contrário do que já foi dito, tanto Clarissa como Ellida, escolhendo um marido e uma vida inesperada para quem as conhecia (“E daí que... eu nunca teria imaginado vir encontrá-la aqui, casada com o Dr. Wangel”, diz-lhe Arnholm, amigo de velha data, exactamente como comentará Sally acerca de Clarissa na festa dos Dalloway), poderiam estar num qualquer processo de descoberta interior, numa aproximação de si próprias e das suas verdades. Ora, é neste ponto que se jogam, em simultâneo, a fragmentação, isto é, a divisão entre dois elementos, ou espaços, ou tempos, ou tudo isto ao mesmo tempo; o segredo, isto é, o modo como elas se vêem a si próprias e pensam as suas situações; e a metamorfose, espécie de ritual de passagem, em jeito de resposta aos dois aspectos anteriores.

Numa obra intitulada *A Dama do Mar* poderíamos questionar de quem é o protagonismo, se dessa dama cujo nome não conhecemos, se do mar, que a tem por dele. Curiosamente, *Mrs. Dalloway* dá-se ao mesmo tipo de questão — é Clarissa ou a escolha de Clarissa, o seu mundo e, nele, o seu marido, o que aqui está em causa? De que elas *estão* no título, disso não há dúvidas, embora o que delas lá esteja seja apenas uma faceta ou *persona*. Aqui, mais uma vez, os caminhos dividem-se, dado que Ellida avança, no seu processo de metamorfose e de confronto, para Mrs. Wangel, enquanto Clarissa (que ao longo do texto reflecte sobre o desaparecimento do seu nome próprio, devorado pelas convenções, e atirando-a para o anonimato) parece aproximar-se cada vez mais da morte, de *uma morte*. Clarissa nunca chega a saber quem é. Temos ainda de reflectir sobre as palavras de Woolf, quando nos diz, noutra obra, que as mulheres “ao longo de todos estes séculos têm servido como espelhos com o poder mágico e delicioso de reflectir a figura do homem com o dobro do seu tamanho.”⁴ Também a sereia, esse ser inumano cuja beleza é apenas reflexo da beleza alheia, parece ter um poder deste tipo, o de “reproduzir o canto habitual dos homens” (Blanchot, 1984, p. 11). Será deste tipo, as suas relações com os maridos? Se assim for, então as relações com os seus “homens do passado”, dado que são tão diferentes, terão de ser de outra natureza. Mas qual?

³ GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* [1951]. Lisboa: Difel, 1992.

⁴ “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of a man at twice its natural size.” (WOOLF, 1928, p. 41)

Peter Walsh, bem como o Estranho, vêm para colocar questões, para perguntar: *isso serve-te? estás bem? é isso o que queres?* Representam uma ameaça na medida em que forçam uma decisão, uma unificação. Vêm do passado, pelo que detêm um certo poder, como se soubessem qualquer coisa que mais ninguém sabe, como se estivessem mais perto do segredo. Ao contrário dos restantes navegantes, Wangel, Arnholm, Ballested, Lyngstrand, Richard, Hugh Whitbread, que apenas acedem a uma dimensão superficial, isto é, àquela parte do corpo que ainda não é peixe, e que as vêem essencialmente no presente (não querendo isto dizer que estejam alheados do passado de cada uma), tanto Walsh como o Estranho parecem querer resgatá-las, devolvê-las ao meio que consideram verdadeiro, mais próximo da natureza de cada uma, o lugar onde, paradoxalmente, possam deixar de ser sereias. Porque a sereia é, afinal de contas, uma personagem, uma *performance*, espécie de trama que as faz parecer o que não são. Será Ellida mais sereia em terra do que na água? Para o Estranho, a mentira é o presente, a vida em terra, mas para Ellida, graças a este encontro, a resposta será outra. Forçada a decidir-se, “no presente, pela posse do passado, pela posse do sentido e da verdade do passado, mas em função de fins que já não são nem podem ser os do passado” (Rubim, 2006, p. 349), é da relação com o Estranho que abdica, deixando por cumprir uma *promessa*, o canto da sereia que fora. Ellida atirou o seu anel ao mar, de onde nada regressa (a não ser na boca de um peixe). Terá sido nesse momento que se tornou na sua *Dama*?

Clarissa, recordada por Walsh no campo, e não em Londres, dissera, nessa juventude perdida, que “sendo tão momentânea a parte de nós que os outros viam, comparada com a outra, a parte invisível, muito mais extensa, talvez esta parte invisível nos sobrevivesse, de algum modo ligada a esta ou aquela pessoa”, identifica-se com toda a amplitude do espaço, com a vastidão do céu. Ela sabe que a separação não serve de nada, que a cidade trará sempre a memória, e que essa é a recompensa do amor: “a principal característica dos fantasmas é a de nunca pararem de regressar” (Rubim, 2006, p. 340). “Ele [Peter Walsh] obrigava-a a ver-se tal como era”, mas Clarissa prefere de si o reflexo de uma festa, o olhar dos outros, e é para isso que desfila, mesmo já sem sentir “o prazer de antigamente”. Não, este nauta não vem buscá-la, embora não lhe resista. Já sabe defender-se dela, do que ela provoca nele (afinal de contas, já passou dos cinquenta) mas ainda chora, ainda fica nervoso. Nunca deixa de haver, num e noutro, uma dimensão profundamente adolescente, quer no que homens como Hugh a fazem sentir (uma rapariga de dezoito anos), quer na forma como ele ainda lida com as mulheres. Para Clarissa, para quem a vida é “humilhação e renúncia”, ele é o ponto maior de tensão com o passado, com o tempo anterior à *performance*, e com a impossibilidade de voltar atrás no tempo, rejuvenescer e adiar a morte.

Assim, duas mulheres que aparentemente nada tinham em comum, parecem partilhar uma encruzilhada. Não sabemos o que acontece a Ellida *depois*, nem como são os seus cinquenta anos. Não

vamos tentar imaginar. Não vamos questionar o que decidiram, uma e outra, a fim de redigir qualquer juízo, se foi certo, errado, melhor ou pior. Primeiro houve a juventude, o campo, o mar, alguma liberdade, o amor. Eventos, mais ou menos explicáveis, promoveram uma escolha, um casamento “improvável” com homens que, em ambos os casos, têm um pendor paternal, que as protegem ou, pelo menos, lhes dão essa sensação. Ellida e Clarissa não olham para as mesmas coisas, mas olham na mesma direcção. Não têm o mesmo futuro, mas o mesmo impasse (“as recordações são moldadas pelo esquecimento como os contornos da costa o são pelo mar”— Augé, 2001, p. 26). Os homens que amaram desapareceram, mudaram de país. E elas não lhes escrevem. Sobre o regresso de ambos, Blanchot conclui: “Estranha navegação, mas para que fim? Sempre foi possível pensar-se que todos aqueles que dele se tinham aproximado mais não fizeram que aproximar-se e que pereceram por impaciência, por terem prematuramente afirmado: é aqui, aqui, eu lançarei a âncora.” (Blanchot, 1984, p. 13).

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. *As Formas do Esquecimento*. Almada: Íman Edições, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir* [1959]. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

IBSEN, Henrik. “A Dama do Mar” [1888]. In: *Peças Escolhidas 2*. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

FORBES, Shannon. “Equating Performance with Identity: The Failure of Clarissa Dalloway’s Victorian ‘Self’ in Virginia Woolf’s ‘Mrs. Dalloway’”. In: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol.38, n. 1. Midwest Modern Language Association, 2005. p. 38-50.

ROSENGARTEN, David. “The Lady from the Sea: Ibsen’s Submerged Allegory” in *Educational Theatre Journal*, Vol.29, Nº 4. The Johns Hopkins University Press, 1977. p. 463-476.

RUBIM, Gustavo. “Ibsen e os Regressos”. In: *Henrik Ibsen — Peças Escolhidas 1*. Lisboa: Cotovia, 2006.

SCHECHNER, Richard. “The unexpected visitor in Ibsen Late Plays”. In: *Educational Theatre Journal*, Vol. 14, Nº 2. The Johns Hopkins University Press, 1962. p. 120-127.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway* [1925]. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

WOOLF, Virginia. *A Room of One’s Own* [1928]. London: Penguin Books, 2004.

PIER PAOLO PASOLINI

O DESTINO DE TODO FUTURO DE SE TORNAR PASSADO

SELEÇÃO E TRADUÇÃO DE DAVI PESSOA CARNEIRO

Os diletantes também são apaixonados por seus problemas¹

Comecei exatamente ontem, dia 19 de março, a pintar, depois (salvo alguma exceção) de um período de quase trinta anos. Não pude fazer nada nem com lápis, pastéis ou com nanquim. Peguei um frasco de cola, desenhei e pinte, ao mesmo tempo, derramando diretamente o líquido na folha. Existirá uma razão pela qual nunca tive vontade de frequentar uma escola de arte ou um curso acadêmico. A ideia de fazer algo tradicional me provoca náuseas, deixa-me literalmente mal. Há trinta anos também criava para mim algumas dificuldades materiais. Os desenhos daquele período, em sua maior parte, eram feitos com as pontas dos dedos completamente sujas, com as cores dos tubinhos sobre o papel celofane; ou desenhava diretamente com o tubinho de tinta, espremendo-o. Especificamente em relação aos quadros, pintava-os numa tela de saco, mantida na medida do possível áspera e cheia de buracos, passando muito mal cola e gesso sobre a tela. No entanto, não se pode dizer que eu fosse (e eventualmente seja) um pintor materialista. Interessa-me muito mais a “composição” — com seus contornos — do que a matéria. Porém, consigo fazer as formas que quero somente se a matéria é difícil, impossível; e, sobretudo, se, de algum modo, é “preciosa”.

Os pintores que me influenciaram em 1943, quando fiz os primeiros quadros e os primeiros desenhos, foram Masaccio e Carrà (que não são, de forma alguma, pintores materialistas). O meu interesse pela pintura acabou de repente há uns dez ou quinze anos, do período que vai da pintura abstrata àquele da pintura “pop”. Meu interesse, agora, ressurge. Tanto em 1943 quanto neste momento os temas da minha pintura foram e continuam sendo temas familiares, cotidianos, tenros e, talvez, idílicos. Apesar da presença cosmopolita de Roberto Longhi — a minha *Nous* nem mesmo era celebrada naquele tempo como oração, já que tamanha era a adoração — a minha pintura é dialetal: um dialeto como “língua para a poesia”. Saboroso, misterioso: material de oratório. Ainda sinto — quando pinto — a religião das coisas. Talvez uma pausa de trinta anos fez com que, neste

campo, o tempo não passasse. Ainda me encontro diante de uma tela, no mesmo ponto em que a deixei, quando parei de pintar. Naturalmente entre os meus ídolos (esquecia) Morandi também se faz presente. Não posso deixar de falar do meu imenso amor por Bonnard (suas tardes cheias de silêncio e de sol do Mediterrâneo). Queria fazer um quadro um pouco semelhante a uma paisagem provençal que vi em um dos seus quadros no pequeno museu de Praga. No pior dos casos, queria ser um minúsculo pintor neocubista. Mas nunca, nunca, poderei usar o claro-escuro, nem soprar a cor com a pureza esponjosa e a limpeza perfeita que são necessárias ao cubismo. Preciso de uma matéria expressionista, sem possibilidade de escolha. (Como se vê, os diletantes também são apaixonados por seus problemas.).

Pegadas pré-históricas²

Vejo a famosa fotografia das marcas dos pés humanos no solo da lua (fotografia, aliás, agora envelhecida pelos jornais). Não sei dizer o que sinto. Resisto bem ao fato; aliás, resisto com indiferença, continuo fazendo aquilo que estava perseguindo: mas sou tomado por uma espécie de vertigem, um sentido de revelação. Tenho vontade de escrever: “intermittence du cœur”, citando Proust; e o escrevo porque, na realidade, se trata mesmo de uma “intermittence du cœur”. Essa fotografia me evoca outras imagens. Essas marcas me evocam outras marcas. Não é uma novidade: não se *manifesta* diante de mim algo desconhecido. Trata-se mais uma vez de um retorno. Pobre velho homem, ainda quase um animal, que deixou seus sinais sobre a terra! Sua passagem por esse mundo foi testemunhada por um nada. Uma pegada, ou um sinal deixado por sua desajeitada, bestial e, desde sempre, mão ativa. Poucas coisas entram em comunhão com o homem — o tornam fraterno, manifestando um sentido de piedade pungente, mas justa, por ele — assim como seus rastros mais ínfimos e humildes. Aqui um homem de cinquenta mil anos atrás deixou os seus ossos. Aqui um homem de sete mil anos atrás deixou uma tímida forma avermelhada de cervo... A pedra fiel e longeva protege ao longo de milênios inteiros aquele nada.

As pegadas daqueles grandes pés humanos na lua transmitem essa compreensão piedosa de uma vida que se desdobra em um passado inenarrável. Os homens voltaram à terra, morreram, acumularam-se os milênios sobre suas pobres ações na vida: e aqui se encontram, sem dúvida, seus sinais, as marcas de sua passagem. Sim, chegaram até aqui, através de suas migrações infinitas. Aquilo

¹ [N.T.] Este texto (sem título) de Pasolini foi escrito em 1970. A revista *Bolaffi Arte* o publicou no número 45, em dezembro de 1974. Nesta seleção, o tradutor escolheu como título a frase com a qual Pasolini finaliza o texto: “Os diletantes também são apaixonados por seus problemas”. Este texto também foi publicado no catálogo *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini*, organizado por Giuseppe Zigaina (Basilea: Bance Rief, 1984. p. 9-10).

² [N.T.] “Pegadas pré-históricas”, de Pier Paolo Pasolini, foi publicado na revista *Tempo*, n.33, em 16 de agosto de 1969. Depois foi incluído no livro *Il caos* (Roma: L’Unità/Editori Riuniti, 1991. p. 177-178).

que comove durante esse passeio tão prosaico e também um pouco estúpido dos americanos na lua não é o futuro, mas o passado: *o destino de todo futuro de se tornar passado, se por acaso já não o é*. E a repetição contínua dessas pesquisas ocultas e objetivas do homem obstinado — que, perdendo um seu sinal que sobrevive à continuação lógica e ao sentido completo, dão precisamente a justa medida de sua grandeza e de sua pequenez — acalma aquele que tem a sorte de viver hoje (acreditando ser imortal, ou menos mortal do que todos): tranquiliza-o da capacidade exaustiva e poética do puro presente, inapagável ou, de qualquer modo, irrevocável.

Essas marcas de grandes pés humanos têm uma direção: uma ida e uma volta. Antes e depois há o nada a ser reconstruído. O coração sente cair no passado, e isso o consola.

Traduzir a prosa de Roberto Longhi³

Quando penso na pequena sala (com bancos muito altos e uma tela atrás da cadeira) em que nos anos 1938-1939 (ou 1939-1940) segui os cursos de Roberto Longhi, em Bolonha, parece que estou vendo uma ilha deserta, no coração de uma noite completamente escura. Longhi, que chegava e falava naquele espaço, depois indo embora, também tinha a irrealidade de uma aparição. Era, de fato, uma aparição. Eu não conseguia acreditar que, antes e depois de ter falado naquela sala, ele continuasse tendo uma vida privada, conservando a normalidade de seu cotidiano. Na minha timidez imensa dos meus dezessete anos (que demonstrava muito mais três anos a menos), eu não ousava nem mesmo enfrentar um problema desse tipo. Não sabia nada de carreiras, de cargos, de interesses, de transferências, de ensino. Aquilo que Longhi dizia era carismático. Isso não significa que, por instinto, eu tivesse curiosidade nele também pelo homem, que também sentia um pouco de curiosidade por mim, nutrindo alguma simpatia profunda (acredito que também compartilhada). A relação era ontológica, negando absolutamente qualquer explicação prática. Talvez, também por isso, *tudo aquilo* pertença a outro mundo. Apenas em seguida tentei alguma reconstrução: mas isso não significa que tenha perdido a minha timidez a ponto de construir tal relação com sentido prático e com real capacidade de quebrar o diafragma idealista que me separava do mestre. Depois, posso dizer que nos tornamos amigos, mesmo se nossos encontros eram sempre muito raros. E, aliás, somente algum tempo depois Longhi se tornou o meu verdadeiro mestre. Assim, naquele inverno, em Bolonha, durante a guerra, ele simplesmente foi a Revelação.

³ [N.T.] Esta resenha de Pasolini sobre a antologia longhiana [*Roberto Longhi: Da Cimabue a Morandi*, organizada por Gianfranco Contini, em 1973 (Mondadori)] foi publicada primeiramente na revista *Tempo*, em 18 de janeiro de 1974. A resenha foi posteriormente incluída em *Descrizioni di Descrizioni* (Einaudi, 1979), de Pasolini, com o mesmo título da antologia, “Roberto Longhi: *Da Cimabue a Morandi*”. Nesta tradução, a decisão pelo título “Traduzir a prosa de Roberto Longhi” tem o intuito de pensar tal texto para além da forma de uma resenha sobre um livro específico. A edição de referência para esta tradução é: PASOLINI, Pier Paolo. *Descrizioni di Descrizioni*. A cura di Graziella Chiaricossi. Milano: Garzanti, 2006. p. 330-335.

O que fazia Longhi naquela salinha separada e quase inacessível da universidade, na rua Zamboni? Ministrava “história da arte”? O curso era aquele memorável sobre os *Fatti di Masolino e di Masaccio*.⁴ Não ousou, aqui, entrar no mérito. Queria apenas analisar a minha lembrança pessoal daquele curso, cuja lembrança é, em síntese, a lembrança de uma contraposição ou de um confronto nítido de “formas”. Na tela eram, de fato, projetados alguns slides. Eram apresentados os trabalhos de Masolino e de Masaccio na íntegra e nos seus detalhes, os quais eram contemporâneos, e também realizados no mesmo lugar. O cinema *agia*, mesmo como mera projeção de fotografias. E *agia* no sentido que um “enquadramento” que representava uma amostra do mundo de Masolino — naquela continuidade que é realmente típica do cinema — se “opunha” dramaticamente a um “enquadramento” que representava, por sua vez, uma amostra do mundo de Masaccio. O manto de uma Virgem ao manto de outra Virgem... O primeiro plano de um Santo ou de um espectador em primeiro plano relacionado a outro Santo ou a outro espectador... O fragmento de um mundo formal se opunha, portanto, física e materialmente, ao fragmento de outro mundo formal: uma “forma” a outra “forma”.

Gianfranco Contini — devo dizer que foi através dele que Longhi se revelou a mim como meu grande mestre? — acaba de organizar um livro espesso [*Roberto Longhi: Da Cimabue a Morandi*], composto por 1.139 páginas, que ainda poderia conter o triplo desse número de páginas. O livro é uma antologia dos escritos de Longhi, e nele estão incluídos os *miei Fatti di Masolino e Masaccio*, naturalmente; Contini escreveu um prefácio, enriquecido por um compêndio crítico sobre Longhi (Emilio Cecchi, o próprio Contini, Domenico De Robertis, Pier Vincenzo Mengaldo) e por uma magnífica *Nota bibliográfica geral*. Numa nação civil este deveria ser o acontecimento cultural do ano. Sim, mas a Arte não é “controle administrativo da vida” (assim como soa a definição trocista atribuída por Longhi aos “filisteus” — em 1913!).

Devo dizer que, à primeira vista, — folheando o livro, observando “como estava feito” e lendo aqui e ali — senti vontade de rir do trabalho de Contini a propósito daquilo que ele tinha previsto como motivo de comicidade. Ou seja, a falta das reproduções dos quadros a que os ensaios de Longhi se referem; a sequência não cronológica dos ensaios (aquele que citei, de 1913, é um dos últimos) pela qual o leitor é forçado a reconstruir muito exaustivamente por si mesmo o que mais lhe importa, isto é, a história do estilo de Longhi; enfim, a estrutura mental que nasce da sequência dos ensaios, que é a estrutura de uma “história da arte italiana”, da qual Longhi era profundamente (mas também, é necessário dizê-lo, ambigualmente) alheio: tanto que o leitor é obrigado a seguir aquilo que no fundo menos lhe importa, a saber, a “história da arte italiana”.

Em seu prefácio, Contini não defendeu a sua operação com a elegância hipnótica e com a infalibilidade cômica que lhe é habitual; de modo que é o leitor quem deve desembaraçar-se do prefácio na medida em que lê o livro, confrontando-o praticamente sem conforto, preparação e método

⁴ [N.T.] O ensaio *Fatti di Masolino e di Masaccio*, de Roberto Longhi, foi publicado na revista “La critica d’arte”, em 1940 (V, n. 3-4, p. 145-191). Depois foi incluído em Roberto Longhi, *Opere*, vol. VIII/1. Firenze: Sansoni, p. 3-70, 1975.

algum. É uma aventura. A primeira chave de leitura é obviamente aquela do “Longhi prosador”, ou melhor, do “Longhi prosador tão grande quanto Gadda”. Assim, a primeira continuação desse texto se realiza justamente em pedaços, onde a grandeza do Longhi prosador se manifesta em toda a sua inspiração obstinada.

O primeiro princípio dessa prosa é a reticência. Nunca se esquece, nem mesmo por um instante, de ler Longhi como prosador, como crítico empenhado, sempre correndo muito risco, com suas hipóteses, descobertas, reordenamentos e atribuições: cujo fundamento é *sempre* a leitura do quadro, *nunca* a leitura de documentos que dizem respeito ao quadro, que podem dar informações objetivas sobre ele. Ao atribuir um quadro a um autor, ou ao reconstruir, de fato, toda a personalidade de um autor (como um extraordinário romance policial), Longhi nunca recorreu a dados externos, filológicos. Ele se concentra especificamente na lógica interna das formas. Desse modo, o risco era enorme, sempre. Daí, a cautela e, portanto, a ironia. Produto direto, formal, na prosa de Roberto Longhi, da sua reticência (cautela mais ironia maiêutica) é o “esboço”. Todas as descrições que Longhi faz dos quadros examinados (e são naturalmente os pontos mais altos da sua “prosa”) são feitas de esboços. Mesmo o quadro mais simples, direto, frontal, “traduzido” na prosa de Longhi, é visto obliquamente, a partir de pontos de vista inusitados e difíceis.

A introdução do “esboço” é linguisticamente uma hipótese, uma exortação ou uma cláusula final (a CDD do teorema, mas nunca triunfalista). Lançadas ali por acaso, apressadamente, como mera função de uma hipótese, ou como mera conclusão de um raciocínio, as descrições dos quadros (ou melhor, *da realidade* representada por eles) terminam sendo de uma exatidão lancinante, visionária.

É justamente seguindo a vital, exaltante, furiosa, obsessiva pesquisa de Longhi — que consiste substancialmente em fazer coincidir a verdade crítica com os vários aspectos que a realidade devia assumir nos pintores ao longo dos séculos — que, aos poucos, se revela o sentido transfigurado desse livro. E nesse sentido é proferida certamente uma continuidade: que não é, porém, apenas a continuidade da série dos resultados frequentemente supremos da expressividade (da “prosa”).

A continuidade do sentido desse grande livro de ensaios consiste, acredito, numa “história das formas”. História, entendo, exatamente como evolução, mas no sentido puramente crítico, vital, concreto da palavra. Tal evolução se apresenta muito lenta: suas passagens têm um ritmo quase de “câmara lenta”, por mais que sua sequência seja lógica até a fatalidade. Mas admitamos que tais formas em evolução — antes de serem percebidas pelos ápices descritivos do discurso de Longhi, que se obstrui quase proustianamente na “pesquisa” — nos eram apresentadas, materialmente, pelos slides daquele mítico curso bolonhês. E admitamos que o projetor conseguia imprimir na sequência desses slides o ritmo da aceleração mais burlesca: eis que o sentido da “evolução” daquelas “formas” aparecia sinteticamente, quase numa rede incessante de consequência mecânica.

Suponhamos, depois, que esses slides representavam, em detalhe, a “forma” das dobras do manto da Virgem sobre um joelho ou sobre um seio; ou a “forma” de uma pequena paisagem de fundo; ou, ainda, a “forma” do rosto de um Santo ou de um Devoto; e coloquemos no projetor, em

primeiro lugar, o slide de uma “forma” de Cimabue (de Giotto “espaçoso”⁵ ou de Stefano Fiorentino), e, em último lugar, digamos, uma “forma” de Caravaggio. Façamos com que a projeção seja acelerada. E eis que diante de nossos olhos começa a passar a *Evolução das formas*, tal como um maravilhoso filme crítico, sem princípio nem fim, *porém perfeitamente escatológico*. Longhi, crítico ainda ingênuo, colaborador da revista “Voce”,⁶ escrevendo a Alba (18 de março de 1913), já tinha intuído tudo: “Todas as vezes que a arte alcança uma saturação de imobilidade e de corporeidade, acrescenta-se, combinando-se ou impondo-se, a procura do movimento. Muito de maneira compreensiva, os Gregos o representam diante dos Egípcios, os Góticos diante dos Romanos, a arquitetura do século XV em confronto com a arquitetura antiga, a arquitetura barroca àquela do Renascimento... Pois bem: o problema do futurismo em relação ao cubismo é o problema do Barroco diante do Renascimento. O Barroco apenas coloca em movimento a massa do Renascimento... uma mesa de pedra espessa e robusta se encurva comprimida por uma força gigante... Ao círculo, segue a elipse...”.

Desde então, Longhi se dedicou, em seu coração, a observar essa “sucessão”. Visto que se trata de uma sucessividade desinteressada, absolutamente desprovida de utopias e de ilusões ou de terrorismos progressistas, e a finalidade se autoconstitui e se autodefine substancialmente, momento por momento, ato por ato, invenção concreta por invenção concreta, eis que a crítica de Longhi é, sem dúvida, de uma pureza extrema, perfeitamente contemplativa. A ilusão é solitária, desprovida, portanto, de relações: ela cria possibilidades de manifestar indefinidamente a realidade, através de um cortejo de descobertas dramáticas (veja o caso de Caravaggio!); todas as outras são pequenas ilusões históricas, mais ou menos servis, mais ou menos hipócritas. As maravilhosas capacidades histriônicas de Longhi, sua arte severa de trabalhar com pedras preciosas, não são nada em confronto com seu lúcido e humilde ascetismo de observador do movimento das formas.

⁵ [N. T.] Roberto Longhi, em 1958, publica na revista “Paragone”, n.31, o ensaio “Giotto spazioso”.

⁶ [N. T.] A revista “Voce” foi fundada em 1908 por Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini. A revista teve quatro fases, tendo sua última fase encerrada em 1916. Entre seus colaboradores, podemos destacar: Benedetto Croce, Giovanni Amendola, Emilio Cecchi, Luigi Einaudi, Domenico De Robertis, Guido De Ruggiero, Giovanni Gentile, Adolfo Omodeo, Sibilla Aleramo, Margherita Sarfatti e Renato Serra. Roberto Longhi iniciou sua colaboração na terceira fase da revista, em 1914, quando tinha apenas 24 anos de idade.

MARCÍLIO FRANÇA CASTRO

A TRAIÇÃO: JOGO DE PAPÉIS TROCADOS (ENTRE ARLT E BORGES)

O episódio de traição que fecha a trama de *El juguete rabioso*¹, de Roberto Arlt, é certamente um dos mais lembrados pelos leitores e pela crítica. Ao longo do tempo, foi interpretado, por exemplo, como uma ação fortuita usada para pôr fim à história; como efeito da lógica rocambolesca das novelas lidas pelo protagonista; ou como o coroamento de um processo de aprendizagem da delinquência, no qual o ato de trair se mostra, entre todos, o mais desprezível.² Numa perspectiva mais ampla, a ideia de traição estaria relacionada ainda com os temas da identidade e da memória nacionais, além de remeter aos domínios da literatura policial e investigativa, que constitui uma tradição na literatura argentina e solicita os textos de Arlt como referência.³

Muito mais que um tema ou episódio de *El Juguete*, penso que a traição pode ser compreendida como um artifício narrativo e operador de leitura, não só no romance de Arlt, mas em uma série de outras narrativas da literatura argentina, em especial nas de Borges — como sugere, em relação ao conto “El indigno”, Emilio Renzi, personagem de *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia.⁴ Signo duplo, a traição pertence ao mesmo tempo ao circuito do crime e ao circuito do texto, e é uma chave dos dois; pode aparecer como tema, como motivo da trama e como procedimento narrativo, e, vista dessa maneira, funcionaria como dispositivo que permite conectar a narrativa de Arlt a alguns contos de Borges.

Ato pérfido, a traição é uma ruptura de expectativa, uma solução violenta para um estado de ilusão. A traição destrói a integridade de um sistema e seus aparatos de confiança. Por um lado, é uma forma de delito; nesse sentido, alcança tanto o âmbito das relações particulares (a amizade, a família, o amor) como o campo público (a pátria, a política, a língua nacional) e assume formas diversas, que

vão do engano íntimo à deserção. Por outro lado, do ponto de vista das relações textuais, a traição é um dos polos da tríade que inclui também a tradução e a tradição. No jogo entre esses processos, a traição é aquele que se projeta sobre os outros dois para transgredi-los. Como procedimento de escrita, seu princípio básico é adulterar ou emendar o original; um delito programado contra as fontes e o autor. Foi Borges, como sabemos, que adotou e conduziu esse método até o extremo, transformando-o em uma política de narrar.

Em *El Juguete*, é conhecida a série de delitos que marcam a trajetória de Astier, em sua busca ambígua por uma posição ao mesmo tempo na sociedade do trabalho e no mundo da delinquência.⁵ Desde a primeira experiência infantil com um canhão, quando começou a amizade com Enrique, o “Falsificador”, até a traição do amigo Rengo, sucedem-se o roubo da biblioteca, a tentativa de incendiar a livraria, a agressão ao desconhecido na rua. São atos quase sem êxito, assim como as tentativas de obter um emprego, que esbarram em enganos e fracassos. O que chama a atenção, no entanto, é que todas essas situações estão atravessadas por uma espécie de sombra ou fantasma, um elemento de perturbação que interroga os personagens para colocar em dúvida os papéis que exercem. Quem atua ali? — é a pergunta que se faz. Ou, como se indaga Astier: Qual é meu papel nesse episódio?

Não são poucos os exemplos desse jogo, que em muitos casos é induzido pela imagem fantasiosa de um livro ou de um filme evocados pelo narrador. “Desde ese día hasta la noche [...], nuestra amistad fue comparable a la de Orestes y Píldes”(Arlt, 2001, p.19), declara Astier, referindo-se a sua relação com Enrique. “Y en aquel instante, antes de hablar, pensé en los héroes de mis lecturas predilectas, y la catadura de Rocambole [...] pasó por mis ojos incitándome al desparpajo y a la actitud heroica”(Arlt, 2001, p.87), é o que ele pensa enquanto explica ao oficial do exército uma de suas invenções.⁶ Por outro lado, ao ser confrontado com uma atitude inesperada, o mesmo Astier já não sabe qual é seu lugar nem o que representa para o outro: “¿Quién es usted? [...] No lo conozco, señor.”(Arlt, 2001, p.69), essa pergunta é feita a Astier por um homem que, dois meses depois de pedir-lhe uma carta e animá-lo com a esperança de trabalho, já não o reconhece mais. Ou ainda: “Su puesto está en la escuela industrial”(Arlt, 2001, p.96), lhe diz inesperadamente o sargento antes de ordenar-lhe a baixa. E, em seguida, quando se vê em uma pensão envolvido com um rapaz que, fingindo-se hóspede para aproximar-se dos homens, esconde as roupas de mulher, escuta seu lamento: “¿Por qué no habré nacido

¹ No Brasil, há duas traduções publicadas de *El juguete rabioso: O brinquedo raivoso*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2014 e *A vida porca*. Tradução de Davidson de Oliveira Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

² Devo essa introdução às aulas da Prof^a. Laura Juárez ministradas no curso “Amenazas al orden: crímenes, enigmas y delitos en la literatura argentina del siglo XX”, em 2010, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

³ Ricardo Piglia explorou essas relações em muitos de seus escritos, seja em seus ensaios, como naqueles em que propõe o complot como fórmula de leitura, seja na própria ficção, como se vê em *Respiração artificial*.

⁴ Nesse romance, Emilio Renzi propõe a leitura de Borges a partir de Arlt e sugere que o conto “El indigno”, que narra uma traição, não é mais do que uma reescrita condensada de *El Juguete*.

⁵ Nessa perspectiva, a figura do “furbo”, a que Arlt se refere em uma de suas *Aguafuertes*, poderia ser o modelo de vida de Astier: “es el hombre que quebranta todas las leyes, sin peligro de que éstas se vuelvan contra él, el furbo es el jovial vividor” (Arlt, 1998, p.65).

⁶ Mais alguns exemplos: “Esto lo hacía mirando de través y moviendo los brazos a semejanza de ciertos artistas de cinematógrafo que actúan de granujas en barrios de murallas grises” (Arlt, 2001, p.26); “¿Qué pintor hará el cuadro del dependiente dormido, que en sueños sonríe porque en sueños ha incendiado la ladronera de su amo?” (Arlt, 2001, p.78).

mujer?” (Arlt, 2001, p.105). Sem dúvida, opera em todas essas passagens um mecanismo de **ocultação e deslocamento** de identidades — que faz parte da construção e da aprendizagem da narrativa. Os papéis estão duplicados ou invertidos: a questão de Astier é aprender a manejá-los.

Certamente não é casual, pois, que Silvio Astier se converta, depois de muitos fracassos, em um comerciante de *papéis* — um *papelero*. A poderosa ideia de manipular papéis vai constituir-se num elemento-chave para entender como funciona o artifício da traição. Afinal, o que é a traição senão uma adulteração nos papéis? O que é trair senão, contra o que se espera, mudar de papel (ou maculá-lo com um erro?). É preciso perceber ao mesmo tempo o triplo sentido do termo: papéis são *mercadorias* (algo que se compra e se vende e que tem um preço, como têm os livros, segundo o critério utilizado por Astier para avaliá-los)⁷, são também *textos* (a escrita impressa, que se pode copiar e transmitir), e ainda *funções* (ou máscaras: os papéis que um personagem desempenha numa narrativa).

Essa condição reilumina os episódios do romance e os articula, como num campo de manobras, sob o signo da traição. No comércio, Astier é um intermediário chamado a trair: para ter êxito, tem que lidar com embustes e fraudes; para ganhar alguns centavos, tem que “escoger las palabras y cuidar los conceptos”, passar da língua do proprietário, “un hombre activo y noble”, à dos comerciantes varejistas, “astutos individuos de baja extracción” que enriqueceram com “adulteraciones que nadie descubre o todos toleran” (Arlt, 2001, p.111 e 122-123). Não é outra sua posição como leitor, ao incorporar ao que narra as peripécias e aventuras das más traduções que lê. E é como personagem de sua própria história que Astier faz no final o elogio maior da traição, delatando o próprio amigo. Em uma palavra, Astier é aquele que, para narrar, *adultera os papéis*: as mercadorias, os textos e seu próprio comportamento.

Dessa forma, as possibilidades da traição como chave de leitura e como ponte entre Borges e Arlt parecem bem mais amplas do que as sugeridas por Renzi em *Respiração artificial*. A fórmula do traidor que se desenvolve em *El juguete* pode ser reconhecida em vários relatos de Borges. Se no romance de Arlt os três mecanismos da traição mencionados se concentram na figura do narrador e se desenvolvem a partir dos papéis que ele articula, em Borges esses mesmos mecanismos se disseminam e redesenham em diagramas distintos, mas sempre reenviando ao esquema de Arlt.

Desde “Hombre de la esquina rosada” (publicado em 1935, mas cuja primeira versão é de 1927) até “El indigno” (1970), passando por “Tres versiones de Judas” (1944), “El muerto” (1946) e “Emma Zunz” (1948), por exemplo, há vários textos de Borges que poderiam ser citados. Mas me parece que é no conjunto de *Artificios*, publicado em 1944 como parte de *Ficciones*, que se encontra uma síntese dos exercícios realizados por Borges sob a fórmula da traição. Entre esses relatos, três, em especial, devem ser mencionados: “La forma de la espada”, em que o narrador, enganando seu interlocutor, se apresenta falsamente como o traído em uma disputa em que é o traidor; o “Tema del traidor y del

héroe”, no qual se imagina uma história em que, como punição por trair a pátria, o traidor é obrigado a atuar como protagonista em uma peça trágica (cujo enredo é uma retomada de Shakespeare) e aí encenar a própria morte; e por fim “La muerte y la brújula”, uma trama em que a traição está num enigma de palavras: decifrá-lo (como o faria um leitor crédulo) é tornar-se sua vítima.

Nos três contos, o eixo da trama é a identidade dos personagens — sua troca, sua vacilação. A inversão inesperada de papéis é uma marca dos relatos borgeanos. Também nos três contos, o relato que se constrói é (de algum modo) a versão corrompida (ou falseada) de um relato anterior. Essa é outra marca de Borges, talvez a mais forte: para ele, o conceito de texto definitivo não existe.⁸ E é com base nesse princípio que sua escrita sempre vai exigir a presença de um tipo — um copista, um tradutor — cujo modelo pode ser visto em Silvio Astier: um comerciante de papéis, um intermediário entre o autor e o leitor, o original e a cópia, a autoridade e o homem comum. Um *papelero* que põe em marcha a máquina da traição.

⁸ “El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”, diz Borges no ensaio “Las versiones homéricas”, de 1932.

BIBLIOGRAFIA

ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Mestas, 2001.

ARLT, Roberto. “El furbo”. *El mundo*, 17 de agosto de 1928. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1998 [?]. t. 2.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996. 4v.

HELFT, Nicolás. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.

JUÁREZ, Laura. Historias criminales y ficciones infames. El delito en la producción periodística final de Roberto Arlt. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2009, vol. 38, p. 321-340.

PAULS, Alan; HELFT, Nicolas. *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Sobre Roberto Arlt. In: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. p. 21-28.

PIGLIA, Ricardo. Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria. In: *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Norma, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Teoría del complot. Transcripción de la conferencia dictada el 15 de julio de 2001 en la Fundación Start de Buenos Aires. Desgrabación de Guadalupe Salomón.

Disponível em: <tinyurl.com/teoriadelcomplot>.

⁷ É interessante notar que Astier trabalha com “papeles finos” e também com “recortes” (“las sobras del papel parejo”) e “tiras de papel”.

WITOLD GOMBROWICZ

CONTRA OS POETAS¹

TRADUÇÃO DE CLARISSE LYRA E RODRIGO LOBO DAMASCENO

Seria mais razoável de minha parte não me meter em temas drásticos porque me encontro em desvantagem. Sou um forasteiro totalmente desconhecido, careço de autoridade e meu castelhano é uma criança de poucos anos que mal sabe falar. Não posso fazer frases potentes nem ágeis, nem distintas, nem finas, mas quem sabe se essa dieta obrigatória não será afinal boa para a saúde? Às vezes gostaria de mandar todos os escritores do mundo ao estrangeiro, fora de seu próprio idioma e fora de todo ornamento e filigranas verbais, para comprovar o que restaria deles então. Quando se carece de meios para realizar um estudo sutil, verbalmente bem amarrado, sobre, por exemplo, as rotas da poesia moderna, começa-se a meditar acerca dessas coisas de modo mais simples, quase elementar e, quem sabe, demasiado elementar.

Não há dúvida de que a tese desta nota — *que os versos não agradam a quase ninguém e que o mundo da poesia versificada é um mundo fictício e falsificado* — parecerá desesperadamente infantil; e, no entanto, confesso que os versos não me agradam e até me entediam um pouco. O interessante é que não sou um ignorante absoluto em questões artísticas nem tampouco me falta sensibilidade poética; e quando a poesia aparece mesclada com outros elementos, mais crus e prosaicos, por exemplo nos dramas de Shakespeare, nas obras de Dostoievski, de Pascal, ou simplesmente no crepúsculo cotidiano, estremeço como qualquer mortal. O que dificilmente minha natureza aguenta é o extrato farmacêutico e depurado da poesia que se chama “poesia pura”, e sobretudo quando aparece versificada. O canto monótono desses versos, sempre elevado, me cansa, o ritmo e a rima me dão sono, me parece estranha, dentro do vocabulário poético, certa “pobreza dentro da nobreza” (rosas, amor, noite, lírios), e às vezes suspeito que todo esse modo de expressão e todo o grupo social que a ele se dedica padecem de algum defeito básico.

Eu mesmo acreditava no início que isso se devia a uma particular deficiência em minha “sensibilidade poética”, mas cada vez levo menos a sério os slogans que abusam de nossa credulidade.

Não há coisa mais instrutiva que a experiência, e por isso comecei a realizar algumas bem curiosas: lia qualquer poema alterando intencionalmente sua ordem de maneira tal que se convertia em um absurdo, e nenhum de meus ouvintes (finos e cultos, evidentemente, e fervorosos admiradores daquele poeta) advertia o engodo; ou, analisando de forma detalhada o texto de um poema mais extenso, comprovava com assombro que os “admiradores” sequer o haviam lido por inteiro. Como pode ser isso, então? Admirá-lo tanto e não lê-lo? Gozar tanto da “precisão matemática” das palavras e não perceber uma fundamental alteração na ordem da expressão? Mas o que acontece é que todo esse acúmulo de fictícios prazeres, admirações e deleites está baseado em um convênio de mútua discrição; quando alguém declara que adora a poesia de Valéry, é melhor não acozá-lo demasiadamente com indiscretas investigações, porque então se colocaria em evidência uma realidade tão diferente de tudo o que imaginamos, e tão sarcástica, que nos sentiríamos extremamente incomodados. Aquele que deixa por um momento as convenções do jogo artístico tropeça em seguida em um enorme monte de ficções e falsificações, tal qual um escolástico escapado dos princípios aristotélicos.

Me encontrei, pois, cara a cara com o seguinte dilema: milhares de homens fazem versos; outros milhares demonstram por eles grande admiração; grandes gênios se expressam por meio do verso; desde tempos imemoriais o poeta e os versos são venerados; e, frente a essa montanha de glória — eu, com minha convicção de que a missa poética se efetua no vazio quase completo.

Valor, senhores! Em vez de fugir desse fato expressamente, tratemos de buscar suas causas como se fosse um fato como qualquer outro.

Por que não gosto da poesia pura? Pelas mesmas razões pelas quais não gosto do açúcar “puro”. O açúcar é ótimo quando o tomamos junto com o café, mas ninguém comeria um prato de açúcar: já seria *demais*. É o excesso o que cansa na poesia: excesso de poesia, excesso de palavras poéticas, excesso de metáforas, excesso de nobreza, excesso de depuração e de condensação que assemelham os versos a um produto químico.

Como chegamos a este grau de excesso? Quando um homem se expressa de forma natural, isto é, em prosa, sua fala abarca uma gama infinita de elementos que refletem sua natureza inteira; mas eis que então vêm os poetas e passam a eliminar gradualmente da fala humana todo elemento apotético; em vez de falar começam a cantar, e de homens se convertem em bardos e vates, consagrando-se

¹ [N.T.] Este ensaio foi lido por Gombrowicz em 28 de agosto de 1947 na livraria Fray Mocho, em Buenos Aires, na época de sua residência na Argentina. Em 1955, o texto foi publicado na revista *Ciclón*, de Havana. Entrementes, em 1951, Gombrowicz publicou uma versão ampliada e retocada na revista polonesa *Kultura*, editada em Paris. O texto conhece, além desta, duas traduções para o português: uma feita em Portugal (*Contra os poetas*, Antígona, 1989) e uma mais recente, editada no número 12 da revista brasileira *Serrote*.

única e exclusivamente ao canto. Quando um trabalho semelhante de depuração e eliminação se mantém durante séculos, chega-se a uma síntese tão perfeita que não restam mais que algumas notas, e a monotonia tem que invadir forçosamente o campo do melhor poeta. O estilo se desumaniza; o poeta não toma como ponto de partida a sensibilidade do homem comum, mas a de outro poeta, uma sensibilidade “profissional”, e, entre os profissionais, se cria uma linguagem tão inacessível quanto a dos outros dialetos técnicos; e, subindo uns sobre os outros, formam uma pirâmide cuja ponta se perde no céu, enquanto nós ficamos embaixo um tanto confundidos. Mas o mais importante é que todos eles se tornam escravos de seu instrumento, porque essa forma é já tão rígida e precisa, sagrada e consagrada, que deixa de ser um meio de expressão; e podemos definir o poeta profissional como um ser que não pode expressar a si mesmo porque tem de expressar os versos.

Por mais que se diga que a arte é uma espécie de chave, que a arte da poesia consiste precisamente em alcançar uma infinidade de matizes com poucos elementos, tais e parecidos argumentos não ocultam o primordial fenômeno de que com a máquina do verbo poético ocorreu o mesmo que com todas as demais máquinas, pois em vez de servir a seu dono se converteu em um fim em si; e, francamente, uma reação contra esse estado de coisas parece ainda mais justificada aqui do que em outros campos porque aqui estamos no terreno do humanismo *par excellence*. Existem duas formas de humanismo básicas e diametralmente opostas: uma que poderíamos chamar “religiosa”, que coloca o homem de joelhos ante a obra cultural da humanidade, e outra, laica, que trata de recuperar a soberania do homem frente a seus deuses e suas musas. O abuso de qualquer uma destas duas formas tem que provocar uma reação e é certo que uma reação assim contra a poesia seria hoje totalmente justificada porque, de vez em quando, deve-se parar por um momento a produção cultural para ver se o que produzimos tem ainda alguma vinculação conosco. Possivelmente os que tiveram a oportunidade de ler algum texto artístico meu sentirão estranheza com o que digo, já que sou em aparência um autor tipicamente moderno, difícil, complicado e às vezes ainda — quem sabe — tedioso. Mas, tenha-se em conta, eu não aconselho ninguém a prescindir da perfeição já alcançada, antes considero que esta perfeição, esse aristocrático hermetismo da arte, devem ser compensados de algum modo e que, por exemplo, quanto mais refinado é o artista, tanto mais deve levar em conta os homens menos refinados, e, quanto mais idealista é, tanto mais deve ser realista. Este equilíbrio à base de compensações e antinomias é o fundamento de todo bom estilo, mas nos poemas não o encontramos, e tampouco se pode notar na prosa moderna influenciada pelo espírito da poesia. Livros como *A morte de Virgílio*, de Herman Broch, ou ainda o celebrado *Ulisses*, de Joyce, se mostram impossíveis de ler por serem demasiado “artísticos”. Tudo ali é perfeito, profundo, grandioso, elevado e, ao mesmo tempo, nada nos interessa porque seus autores não os escreveram para nós, mas para o Deus da arte.

Mas a poesia pura, além de constituir um estilo hermético e unilateral, constitui também um mundo hermético. E suas debilidades aparecem ainda mais cruas quando se contempla o mundo dos poetas em seu aspecto social. Os poetas escrevem para os poetas. São os poetas que prestam homenagens ao seu próprio trabalho e todo esse mundo se parece bastante com qualquer outro dos tantos e tantos mundos especializados e herméticos que dividem a sociedade contemporânea. Os enxadristas consideram o xadrez como o ápice da criação humana, têm suas hierarquias, falam de Capablanca como os poetas falam de Mallarmé e, mutuamente, prestam-se todas as homenagens. Mas o xadrez é um jogo, enquanto que a poesia é algo mais sério, e aquilo que resulta simpático nos enxadristas, nos poetas é sinal de uma mesquinhez imperdoável. A primeira consequência desse isolamento social dos poetas é que o mundo poético todo se infla, e mesmo os criadores medíocres alcançam dimensões apocalípticas e, pelo mesmo motivo, problemas de pouca importância ganham uma transcendência que assusta. Há algum tempo houve, entre os poetas, uma grande polêmica sobre a famosa questão das assonâncias, e parecia que o destino do universo dependia do fato de ser ou não possível rimar “espessura” e “sussurram”. É o que acontece quando o espírito de grêmio domina o espírito universal.

A segunda consequência é ainda mais desagradável: o poeta não sabe se defender dos seus inimigos. E assim vemos como, no terreno pessoal e social, se coloca em evidência a mesma estreiteza de estilo que mencionamos mais acima. O estilo não é senão uma atitude espiritual diante do mundo, mas existem vários, e o mundo de um sapateiro ou de um militar tem pouco a ver com o mundo dos versos; como os poetas vivem entre eles e entre eles formam seu estilo, tornam-se dolorosamente indefesos diante daqueles que não compartilham seus credos. A única coisa que são capazes de fazer, quando se vêm atacados, é *afirmar* que a poesia é um dom dos deuses, *indignar-se* contra o profano ou *lamentar-se* pela barbárie dos nossos tempos, o que decerto se mostra bastante gratuito. O poeta se dirige apenas àquele que já está envolvido com a poesia, ou seja, àquele que já é poeta, mas isso é como se um padre desse seu sermão a outro padre. Mas quão mais importante é, para a nossa formação, o inimigo do que o amigo! Apenas frente ao inimigo podemos verificar plenamente nossa razão de ser e apenas ele procura a chave de nossos pontos fracos e nos põe o selo da universalidade. Por que, então, os poetas fogem do choque salvador? Ah, porque carecem de meios, de atitude, de estilo para enfrentá-lo. E por que lhes faltam esses meios? Ah, porque evitam o choque.

A mais séria dificuldade de ordem pessoal e social que o poeta deve enfrentar provém de que ele, considerando-se superior enquanto sacerdote da poesia, dirige-se a seus ouvintes *de cima*, mas os ouvintes nem sempre reconhecem seu direito à superioridade e não querem escutá-lo *de baixo*. Quanto maior o número de pessoas que põem em dúvida o valor dos poemas e desrespeitam o culto, mais delicada e próxima ao ridículo fica a atitude do vate. Mas, por outro lado, cresce também o

número de poetas e, a todos os excessos da poesia já enumerados, é preciso acrescentar o excesso de bardos e o excesso de versos. Estas cifras ultrademocráticas minam, a partir de dentro, a aristocrática e orgulhosa atitude do mundo dos poetas, e nada mais comprometedor, nesse sentido, do que quando se veem a todos reunidos, por exemplo, em um congresso: uma multidão de seres excepcionais. Um artista verdadeiramente preocupado com a forma buscaria alguma saída desse beco, porque não restam dúvidas de que esses problemas, que em aparência são apenas pessoais, estão estritamente vinculados à arte, e a voz do poeta não soa bem, nem pode ser séria e convincente, enquanto ele mesmo é ridicularizado por tais contrastes.

Um artista criador e vital não vacilaria em mudar totalmente de atitude e, por exemplo, se dirigiria *de baixo* à gente: como aquele que pede o favor de ser reconhecido e aceito como o que canta, mas, ao mesmo tempo, sabe que aborrece. Poderia também proclamar publicamente essas antinomias e escrever seus versos sem estar satisfeito e desejando ser modificado e renovado pelo choque regenerador com os outros homens. Mas não é possível exigir tanto dos que dedicam toda a sua energia à “depuração” de sua rima. Os poetas seguem agarrando-se febrilmente a uma autoridade que não possuem e embriagando-se a si mesmos com a ilusão do poder. Que iludidos! De cada dez poemas, pelo menos um cantará o poder do Verbo e a elevada Missão do Poeta — o que demonstra justamente que o Verbo e a Missão estão em perigo... E os estudos ou resenhas sobre poesia proporcionam uma singular impressão, porque sua inteligência, sutileza e fineza estão em contraste com o tom que é ao mesmo tempo ingênuo e pretensioso. Os poetas ainda não compreenderam que não se pode falar de poesia em tom poético e por isso suas revistas estão cheias de poetizações sobre a poesia, quase sempre horripilantes por seu estéril malabarismo verbal. É a esses pecados mortais contra o estilo que os levam o temor que sentem da realidade e a necessidade de encontrar, a todo custo, uma afirmação do seu esmorecido prestígio.

A cegueira voluntária se nota também neste simplismo tremendo em que caem alguns homens, por outro lado muito inteligentes, quando se trata de sua sorte. Muitos poetas pretendem se salvar das dificuldades expostas acima declarando que eles escrevem apenas para si mesmos, para seu próprio gozo estético, ainda que, ao mesmo tempo, façam o possível para publicar suas obras. Outros buscam sua salvação no marxismo e afirmam com toda seriedade que o povo é capaz de assimilar seus refinados e difíceis poemas, produtos de séculos de cultura. Agora a maioria dos poetas crê firmemente na repercussão social dos versos e nos dirão surpresos: “Mas como pode você duvidar... Veja as multidões que assistem aos recitais poéticos. Quantas edições são publicadas! Quanto se escreve sobre a poesia e quão admirados são os que conduzem os povos pelo caminho da Beleza”.

Não lhes ocorre pensar que, num recital poético, é quase impossível assimilar um verso (porque não basta escutar um verso moderno uma só vez para entendê-lo), que milhares de livros

são comprados para não serem jamais lidos, que os que escrevem sobre poesia nos jornais são poetas e que os povos admiram os seus poetas porque precisam de mitos. Não se dão conta de que se as escolas não ensinassem às crianças o culto dos poetas, em suas tristes e tão formais aulas de língua nacional, e se esse culto não se mantivesse por inércia entre os adultos, ninguém, além de uns poucos aficionados, se interessaria por eles. Não querem ver que a suposta admiração ao canto versificado é, em realidade, o resultado de muitos fatores, como a tradição, a imitação e ainda outros, como o sentimento religioso ou o interesse esportivo (porque assistimos a um recital poético do mesmo modo que a uma missa — sem compreendê-lo — e apenas cumprindo um ato de presença frente a um *rito*; e porque nos interessa a corrida dos poetas em direção à glória como nos interessam as corridas de cavalos); não, esse complicado processo da reação das multidões se reduz para eles à fórmula: “o verso encanta porque é belo...”.

Que me desculpem os poetas. Eu não os ataco para molestá-los e com gosto farei homenagem aos altos valores pessoais de muitos deles; mas o cálice dos seus pecados já se encheu. É preciso abrir as janelas desta hermética casa e pôr seus habitantes ao ar fresco, é preciso sacudir a pesada, majestosa e rígida forma que os oprime. Pouco me importa que insultem a mim ou a minha nota. — Por acaso posso esperar que aceitem um julgamento que tira sua razão de ser? — E, além disso, minhas palavras estão destinadas à nova geração. O mundo se veria em situação desesperadora se a cada ano não entrasse um novo contingente de seres humanos, frescos, livres do passado, não comprometidos com ninguém nem com nada, não paralisados por postos, glórias, obrigações e responsabilidades, seres, enfim, não definidos pelo que já fizeram, e portanto livres para escolher.

HASIER LARRETXEIA ENTREVISTA ANÍBAL CRISTOBO

“NEM TOUROS NEM GUARDA-CHUVAS”¹

TRADUÇÃO DE LUCA ARGEL

Há quem embarque na criação de novos projetos, e em poucos meses logram encontrar o seu espaço dentro da extensa proposta editorial. É o caso da Kriller71 Ediciones, uma editora especializada em poesia contemporânea, e que está publicando autores com obras consolidadas em seus países de nascimento mas que quase não tem sido publicadas por aqui. Aníbal Cristobo (Lanus, Buenos Aires, 1971) está por trás desta aventura e explicou as razões que o levaram a criar a editora, a forma com que entende a indústria literária e, depois de contar um pouco sobre a trajetória dos últimos livros publicados, nos adianta as novidades que virão para o próximo outono.

*

Hasier Larretxea — *Koult* [K] Como surgiu a idéia, e por que razão você embarcou na aventura da Kriller71 Ediciones?

Aníbal Cristobo [A] Olha, esse projeto nasce no início de 2012: naquele momento eu estava traduzindo uma poeta contemporânea, cujo nome prefiro não revelar agora (já se sabe que a poesia está repleta de perigosas intrigas). O certo é que ela tem uma obra extensa e maravilhosa, e está praticamente inédita fora do seu país, por motivos que depois entendi. Ia avançando com o livro e pensava: “e quando eu terminar, a quem o levo?”, e me aborrecia sozinho, imaginando as dificuldades que enfrentaria para convencer editores que eu não conhecia e que não conheciam a mim de parte alguma, a publicar uma senhora de quem tampouco eles já tinham ouvido falar antes. Enfim, era um pouco como aquela piada em que um sujeito fica com pneu furado no meio da estrada, à noite, e tem que caminhar vários quilômetros até uma casinha longínqua e pedir emprestado um macaco para trocar o pneu — e quanto mais se aproxima da casa, mais seguro fica de que lhe vão responder de má vontade, e assim seu ânimo vai piorando cada vez mais. Só que no meu caso, em vez de me abrirem a

porta e eu responder-lhes que podiam meter o macaco naquele lugar, decidi que o melhor era criar a minha própria editora, para que eu não tivesse que brigar com ninguém: nisso me enganei redonda e ingenuamente, mas isso já é outra história. No fim das contas, o livro não pôde ser publicado por um mal-entendido — o que é a literatura se não uma soma deles —, mas este volume inédito se mantém como a ausência fundacional sobre a qual se argumenta o sentido da editora, como o livro número zero, esse que só existe na nossa imaginação. Algo assim como a *Rebecca* de Hitchcock. Quer dizer, como uma desculpa qualquer para pôr-se a fazer algo que se deseja fazer.

[K] Seja como for, parece uma aposta arriscada nestes tempos tão complicados idealizar uma editora, ainda mais de poesia.

[A] Penso que, se vemos isso como uma aposta, corremos o risco de acreditar que haverá um único número ganhador, ou de algum modo ficaríamos presos à idéia de um resultado que comprovaria se temos ou não razão em fazer o que fazemos. Vamos perder tudo e, como queria Beuys, nos alimentaremos do desperdício das nossas próprias energias. Talvez seja bom que deixemos de pensar na poesia em termos de marketing empresarial e passemos a entendê-la como um ecossistema: o que queremos desenvolver em Kriller71 é isso, esse sentido de oferenda que propicia que um circuito seja sustentável, ao menos por um instante. Que alguém que deve quase tudo à poesia, como é o meu caso, possa tentar fazer uso de suas forças para devolver algo do que recebeu. Nesse sentido é quase anedótico que o projeto seja economicamente inviável, porque pela mesma regra de três podemos chegar à conclusão que o mais correto para um elefante seria a imobilidade, ou que ter amigos não é uma atividade rentável, e evidentemente não se trata disso. Com isso, invertendo os termos, eu te diria que não, que oferecer algo que se faz com paixão, buscando entregar o melhor de si, nunca é arriscado. Arriscado é acreditar que podemos viver sem poesia.

¹ [N.T.] Aníbal Cristobo foi entrevistado por Hasier Larretxea, para o site espanhol *Koult*. A publicação da entrevista data de 6 de maio de 2013 e agradecemos aos responsáveis pela autorização para publicá-la aqui. O título “Nem touros, nem guarda-chuvas” foi uma decisão nossa a partir de uma das muitas imagens precisas que nesta entrevista se apresentam. A versão original está disponível em: <tinyurl.com/anibalcrisob>.

[K] E qual seria o tal “grunhido quase inaudível e desafinado entre aquilo que as vozes cantantes propõem para a época” que você propõe?²

[A] Se olharmos ao nosso redor, a mensagem é bastante clara: a situação é crítica e devemos deixá-la nas mãos dos que sabem. Laurie Anderson tem uma canção magnífica chamada justamente “Only an expert”, onde trabalha sobre essa idéia, de que o discurso que mais se multiplicou ultimamente é o de que devemos abandonar qualquer intenção de tomar parte no assunto, porque só um especialista pode se encarregar dele. De quê? Impossível saber, porque só um especialista pode determinar. Assim vemos como áreas muito extensas da nossa vida civil, como a educação e a cultura, onde nossas opiniões deveriam ser básicas, passam a ser apresentadas como enteléquias das quais nada sabemos e que devemos confiar a tecnocratas que decidirão o que é o melhor. Nossa editora busca criar uma pequena fenda aí, em relação a esse discurso que permanentemente deseja converter-nos em espectadores da nossa própria vida e que a participação cidadã se limite a demonstrar que os slogans que eles promovem são corretos. Nesse sentido, o tal *grunhido* tem a ver também com uma frase de Piglia: “O Estado diz que quem não diz o que todos dizem é incompreensível e está fora da sua época”. E também, pelo *quase inaudível*, está fazendo-se latente a necessidade de aproximação, não é? Somente ao nos aproximarmos mais de algo que *não se ouve bem*, somos capazes de entender esse som. Evidentemente, há slogans e palavras de ordem que podem ser amplificadas através dos grandes meios de comunicação e funcionam como gatilhos para um triunfo eleitoral ou uma campanha de vendas, e outras formas de vida, como a de uma editora de poesia, que necessitam modular a sua linguagem de um modo mais próximo, mais íntimo. Eu gosto da idéia de um grunhido quase inaudível, porque vejo que ele requiere essa aproximação a quem está falando, mas também porque não te garante uma situação de comodidade: estar perto de algo que grunhe pode ser perigoso.

Isso por uma parte. E por outra, uma vez que nos situamos nesse filme de ficção científica que implicaria imaginar que formamos parte de um sistema literário, de uma engrenagem editorial ou qualquer outra perspectiva que inclua analisar o que se está editando de poesia na Espanha, com quais critérios, buscando quais resultados, também deveríamos concluir que seguramente o que dizemos é incompreensível para uma grande parte dos editores — um balbucio analfabeto em termos de marketing, ou a oração budista de um piloto kamikaze a ponto de colidir — com um par de exceções, como a do projeto liliputiense de José María Cumbreño e a coleção Transatlántica, de

Juan Soros, em Amargord, que têm outra concepção, mais marcada pela vocação de compartilhar autores em muitos casos quase desconhecidos na Espanha, mas que têm uma trajetória e uma obra dignas de atenção; vocação com a qual nos sentimos relacionados, desde já.

[K] Então o seu objetivo é a edição de poetas contemporâneos com obras consolidadas em seus países de nascimento, mas não publicados aqui.

[A] Nosso objetivo, como o de qualquer outra guerrilha, não pode ser outro além de nos dissolvermos por nos termos convertido em uma ferramenta desnecessária para a sociedade: a edição de poetas que acreditamos serem valiosos e que são desconhecidos na Espanha é um modo de pôr em prática uma crítica ao sistema editorial a partir da ação. Por que um sujeito, sem nenhuma estrutura além da sua própria experiência e amizades, é capaz de detectar esses poetas e de contactá-los, traduzi-los e editá-los — enquanto uma grande editora de poesia está ocupadíssima com discussões vazias acerca da “clareza” poética? Em certo sentido cada livro que editamos é ao menos duas coisas: o livro em si e a pergunta sobre o que cada um está fazendo pela poesia: o que estamos publicando, lendo, resenhando. O quão permeáveis somos no que supomos ser a poesia, o que imaginamos que deve ser publicado e lido e assimilado. Por isso eu falava antes de um ecossistema: nosso sucesso é circular, e não pertence a nós unicamente. Se esse mínimo gesto de resistência que estamos esboçando na Kriller71 encontra um eco, pode multiplicar-se e alimentar-se de si mesmo.

[K] Então, o que a Kriller71 quer oferecer ao ecossistema poético?

[A] Eu diria que justamente esse incômodo, essa dúvida a respeito do que vem sendo feito e legitimado como uma prática válida para a edição de poesia. Questionar, por exemplo, qual é a relação que a Espanha tem hoje em dia com a poesia latino-americana e como é possível que em termos gerais baste às grandes editoras publicar apenas algumas antologias bastante frouxas para dar por cumprida a sua cota de poesia sul-americana, enquanto ao mesmo tempo e sem questionarem-se publicam qualquer autor local que seja capaz de lhes garantir mais de 200 curtidas no Facebook.

Edgardo Dobry dizia outro dia que um editor é alguém que não pôde encontrar um livro que estava buscando e decidiu editá-lo ele mesmo: creio que esse é um critério que se aplica bem ao nosso caso. Evidentemente, viemos cobrir uma necessidade que não existe senão para nós mesmos. Talvez isso não mude nunca, mas se conseguirmos ampliar o alcance deste “nós mesmos”, talvez essa bicicleta que viemos oferecer aos peixes se transforme em algo um pouco menos disfuncional.

²[N.T.] O entrevistador refere-se ao texto de apresentação da editora em sua página web, que começa com a passagem: “Kriller71ediciones es un sello editorial independiente nacido en enero del 2012 en Barcelona. Nuestra intención es operar una mínima intervención en el panorama de la edición y traducción de poesía en España, un gruñido casi inaudible y desafinado entre lo que las voces cantantes proponen para la época. [...]”.

Por outro lado, além deste grande signo de pergunta que provocamos de incêndio em incêndio, eu gostaria de acreditar que também podemos repensar os modos de produção dos livros de poesia para que todas as pessoas envolvidas nas diferentes etapas se sintam respeitadas e integradas. Ou, por exemplo, ver que vínculos podem ser criados entre determinadas obras poéticas e outras pictóricas: nós utilizamos trabalhos da fotógrafa mexicana Valentina Siniego para nossos dois primeiros livros; em seguida, as capas dos livros de Antunes e Leminski trouxeram fotografias de dois artistas plásticos brasileiros contemporâneos, Márcia Xavier e Walter Gam, que dialogam com os poemários de um modo muito particular; e em geral, é uma idéia — a de propiciar essa ida e volta entre a poesia e as artes plásticas, essa conversa graças à qual podemos conhecer também um pouco do que andam fazendo certos fotógrafos — é uma idéia, eu dizia, que nos interessa, e que queremos seguir desenvolvendo, porque tenho a sensação de que muitas vezes as capas dos livros de poesia ou bem são entendidas como lápides gravadas por iconoclastas, ou bem tentam convencer-nos da hipercontemporaneidade dos textos através de imagens saídas de cyber-salões-de-beleza e máquinas vendedoras de chicletes de Tóquio. Trata-se de gerar uma densidade diferente, algo que nos desloque da produção serial de objetos e nos coloque, como editores, frente a cada livro, como quem se situa frente a uma nova pergunta. Se não formos os primeiros a estremecer diante disso, e se não imaginamos quais dispositivos — imagem da capa, prefácio etc. — podem ajudar-nos a sublinhar a individualidade desse volume, seu caráter único e indomesticável, não valeria a pena editar um livro.

[K] Você começou essa trajetória resgatando *Como higuera en un campo de golf* [Como *figueira num campo de golf*], do peruano Antonio Cisneros.

[A] Exato. Tínhamos comentado com o Toño [Cisneros] que queríamos começar com um livro seu, mas ele nos disse que lamentavelmente não tinha nada novo. Então o Carlito Azevedo comentou comigo que a primeira edição deste livro estava completando 40 anos, e que além disso nunca havia sido publicado na Espanha. Nos pareceu muito oportuno, e de um certo ângulo um pouco irônico, claro, porque essa figueira num campo de golf, que é mais uma imagem do infinito catálogo sobre a solidão de um poeta, retrata também a experiência europeia, ou a catástrofe europeia, de Cisneros: o poeta partindo do Peru com sua mulher e seu filho pequeno, o poeta relutantemente dando aulas em universidades europeias, o poeta embebedando-se com amigos sul-fricanos nos pubs londrinos, o poeta separando-se da mulher, o poeta no hospital etc. E, ainda assim, fazendo-o sem nenhum rasgo de autopiedade ou lamentativo, mas com humor, e deslizando críticas agudas a si mesmo e ao etnocentrismo europeu: de fato, quando o publicamos, me dei conta de que se tratava de um livro muito atual, onde inclusive aparecem as caças de elefantes na África, que estava tão na moda entre a

monarquia espanhola no ano passado. E esse campo de golf onde a figueira aparece isolada também pode ser entendido como o cenário neoliberal espanhol e europeu, esse grande vazio televisionado contra o qual se recortam os nossos sonhos, como uma interferência. Veja só como aquilo dos grunhidos, interferências, ruídos no sinal, é uma imagem recorrente em mim, na medida em que me ajuda a explicar a escala das nossas ações postas em contraste com os discursos dominantes.

De passagem, nesse livro do Toño, há um poema que me encanta, e que tem um final que acabei aplicando à nossa experiência editorial. É algo muito breve:

VOLTANDO AO QUE DISSE

*Arrumo minha biblioteca, minha discoteca, minha hemeroteca,
para de fumar, de beber, de cuspir no chão,
sais para o sistema digestivo, para o pâncreas,
e o fígado deixo-o em sua caixa, limito suas funções,
deito-me e levanto como um galo
em um país solar, ginástica todos os dias,
e penso em todo o mundo, nunca em mim.
(¿A quem te desculpas, seu trouxa?)³*

Isto vem a calhar porque às vezes, depois de todo o esforço e a dedicação de buscar o que é o melhor que podemos oferecer da editora, e contactar o autor, e conseguir que nos autorize a publicação, depois de projetar o livro, chegar ao ponto em que a edição nos deixa satisfeitos, e, finalmente, e se tudo correu bem, ter esses quinze minutos de alegria ao receber as caixas da gráfica, chega o momento da culpa, ante o pesadelo da figura do livreiro que, segurando nosso exemplar com a ponta dos dedos, a fim

³ [N.T.] Assumimos a responsabilidade pela tradução deste poema de Cisneros:

VOLVIENDO A LO QUE DIJE

*Ordeno mi biblioteca, mi discoteca, mi hemeroteca,
dejo de fumar, de tomar, de escupir en el suelo,
sales para el aparato digestivo, para el páncreas,
y al hígado lo dejo entre su caja, limito sus funciones,
me acuesto y me levanto con un gallo
en un país solar, gimnasia cada día,
y pienso en todo el mundo, nunca en mí.
(¿Ante quién te disculpas, pelotudo?)*

de evitar qualquer possibilidade de contágio, olha-nos com um sorriso amarelo que revela desencanto e incredulidade em doses iguais, e nos pergunta, retraindo um pouco os lábios, se realmente, se ainda, se é possível, se de verdade, se em pleno século XXI, se não nos demos conta. Quer dizer, nos pergunta, única e laconicamente, como se essa única palavra fosse uma explicação automática e diáfana da sua decepção: “poesia?” — e estaríamos sempre a ponto de nos encolhermos um pouco, como tartaruguinhas, e esconder os livros dentro do sobretudo que lamentavelmente não estamos usando e deixar escapar um pedido de desculpas em surdina, distanciando-nos pela rua sob a chuva, se não fosse por essa frase que vem nos resgatar, lá do fundo do ceticismo de Cisneros: a quem te desculpas, seu trouxa. E por quê?

[K] Depois, você continuou com o quarto livro da poeta ganhadora do Primeiro Prêmio de Poesia do Diário La Nación em 1988, María Rosa Maldonado e seu *Atzavara*.

[A] Bom, os livros vão sendo publicados em pares, então *Atzavara* saiu junto com o livro de Cisneros. Creio que também serve para ir ampliando o círculo onde às vezes podemos acabar enquadrados no imaginário das pessoas. Quer dizer, que a editora vai mais além da poesia coloquial, ou dos nomes mais reconhecidos, ou de tal e qual tendência. No caso de Maldonado também me parecia interessante, outra vez, gerar uma fissura nesse pensamento raquítico que pressupõe que a poesia argentina pode ser dividida em uma linha objetivista e outra neobarroca — o que é um preconceito, fruto da preguiça, que já escutamos algumas vezes. Eu diria que ela, assim como outra poeta argentina de que gostamos muito, Liliana Ponce, interioriza uma linha mais orientalista, mas personalizando-a, misturando-a com uma herança mais existencialista — quer dizer, não um orientalismo de postal de gueixa no monte Fuji, certo? E nesta herança existencialista há um resgate da memória que me faz também pensar em uma poeta como Olga Orozco, que foi de fato uma das pessoas que mais contribuiu para que a obra de Maldonado alcançasse o reconhecimento que tem. Depois, todas essas questões, mais teóricas, se desvanecem na leitura, que é onde se produz o silêncio e o encontro — ou nada. E nesse sentido a experiência foi muito positiva, porque pudemos ver como esses poemas despertavam o interesse de outros poetas deste lado do oceano, inclusive poetas das novas gerações, como Luna Miguel e Unai Velasco.

[K] A primeira edição bilíngüe foi a de Paulo Leminski e *Yo iba a ser Homero*, uma antologia poética.

[A] Sim. Essa vai ser outra anedota para os meus netos: que o avô foi o primeiro a publicar o Leminski na Espanha, mas duvido que acreditem. Leminski é um destes casos em que nos perguntamos o que

mais é preciso para que um autor seja publicado aqui: não apenas foi uma das figuras principais da cultura brasileira dos anos 80, com a bênção e o elogio de figuras tão destacadas e diversas como Haroldo de Campos e Caetano Veloso, sem falar que agora mesmo sua obra completa [*sic — Poesia Completa*], que acaba de ser publicada no Brasil 24 anos após sua morte, se converteu no livro mais vendido na principal cadeia de livrarias do país, desbancando o best-seller da vez. É um autor dono de uma bagagem intelectual invejável, mas que soube sintetizar tudo aquilo num tipo de pop-culto que continua atraindo milhares de leitores. Além do mais, tinha, e tem, para mim, um valor afetivo muito grande, porque o primeiro livro de poesia que eu li quando cheguei no Brasil, lá por 1996, foi justamente *Distraídos venceremos*, de Paulo Leminski. E já desde o título senti que a partir desse momento aconteceu um deslocamento no modo em que eu teria que ler e entender a poesia: é uma pena que tenha morrido tão jovem, com 44 anos, mas para os leitores espanhóis é todo um território inexplorado que, espero, tenham a possibilidade de ir descobrindo a partir de agora, porque Leminski, além de poesia escreveu também biografias de Lennon, Trotski e Bashô, uma novela onde narra a viagem fictícia de Descartes ao Brasil, letras de músicas, ensaios críticos, livros infantis; enfim, creio que ele fazia uso, adaptando-lhe, do seu próprio poema, segundo o qual “*en la lucha de clases/ todas las armas son buenas// piedras/ noches/ poemas*”.

[K] E também há o formato distinto de Instanto, de Arnaldo Antunes, que além disso inclui um CD.

[A] Claro, por aquilo que eu comentava que cada livro tem suas necessidades específicas. O caso de Arnaldo também é curioso: a maioria das pessoas o conhece pelos Tribelistas, mas não são tantas que sabem que ele é um dos poetas e performers mais destacados. E isso é algo que se pode constatar com bastante facilidade, basta ver a quantidade de festivais poéticos aqui na Europa que disputam a sua presença. De fato, quando Eduard Escoffet, que o conhece muito bem, tinha maior incidência na programação cultural de Barcelona, Antunes era um *habitué* da cidade. Falávamos outro dia com uns amigos e pensávamos isso, que, se Arnaldo fosse um artista norte-americano, já estaria multiplicado em livros, DVDs etc. De todo modo creio que a gente soube dar valor ao seu trabalho: o lançamento do livro, em que afortunadamente contamos com a presença do autor, atraiu muita gente e o livro está vendendo muito bem, diga-se de passagem. E não só aqui na Espanha.

Mas voltando ao livro: neste caso pensávamos que era muito importante que pudéssemos oferecer um registro sonoro de seu trabalho também, porque é algo que pode ajudar a complementar a leitura, a dar-lhe uma outra dimensão. A poesia concreta necessita que ativemos alguns modos de percepção e compreensão distintos do registro poético, digamos, mais habitual, ou “narrativo”.

Quando alguém lê um poema de Ashbery, para citar um poeta que admiro muitíssimo, pode gostar mais ou menos do que leu, mas a densidade do texto, o modo de estruturá-lo, o desenvolvimento, as variações, todos os aspectos composicionais, trabalham sobre um sistema lógico que nos é conhecido, porque mantém muitas analogias com os movimentos do nosso pensamento, ou seja, o texto desliza sobre uma lógica que, para além das particularidades do autor (Ashbery não é exatamente um silogista, mas o contrário), somos capazes de identificar e associar com nossa própria mente. O que sucede no caso da poesia concreta é o que Arnaldo sintetizou em uma frase, durante a apresentação de *Instanto*, quando disse que sua poesia não relata um acontecimento, mas que ela mesma é o acontecimento. Isso faz com que precisemos nos posicionar de outro modo diante dos textos, participando de uma forma mais ativa. E acredito que, através da escuta do CD, além de extrair um prazer auditivo muito grande, podemos ir descobrindo algumas possibilidades e modos de nos aproximarmos da produção textual de Arnaldo, imaginando como poderiam soar outros texto que não estão no CD, e assim borrando algumas fronteiras imaginárias entre aquilo que está na página e aquilo que se propaga nas ondas sonoras. Nesse sentido, a unidade de resultados da obra de Arnaldo é impressionante, tendo em conta a grande variedade de recursos que utiliza.

Além disso, entendíamos que nosso formato habitual de livro, tipo livro de bolso, era eficaz para um tipo de poesia mais intimista, na qual a proximidade física entre o leitor e o objeto é desejável; mas não servia para uma poesia em que o eu está virtualmente ausente, uma poesia que põe em prática uma experimentação quase filosófica da linguagem e que pede uma certa distância, uma separação espacial que bem pode ser entendida como o trajeto necessário para a formulação de um pensamento: a imagem do poema chega um pouco mais tarde ao cérebro, o calor do papel não nos envolve tanto, a tipografia e o discurso não buscam a identificação pessoal do leitor com aquilo que ele lê, mas apenas a sua atenção, seus sentidos. Acredito que a idéia funcionou bem nesse sentido.

[K] Falamos do que já foi editado. Quais serão agora as próximas propostas da editora?

[A] A princípio nossos lançamentos serão semestrais — ainda que sempre possa haver surpresas —, então nossos dois próximos lançamentos sairão entre setembro e outubro, e desta vez o eixo é a poesia norte-americana. Publicaremos um poeta canadense, Robert Bringhurst, e uma poeta americana, Mary Jo Bang. Acredito que, além de se tratar de dois títulos fascinantes (*La belleza de las armas* e *El claroscuro del pingüino*), estaremos cumprindo com a nossa premissa: Bringhurst é outra dessas ausências incompreensíveis na Espanha (muitos dos poetas com que temos contato o conhecem e gostam dele, mas não conseguiram encontrar nada traduzido), enquanto Mary Jo só teve publicado

um livro, *Elegy*, que é estupendo, mas que gira ao redor da morte de seu filho — de modo que nos parece importante ampliar esse espectro da poesia de Mary Jo publicada na Espanha para outros temas, mais recorrentes em sua obra: o erotismo, a ironia, o olhar sobre a arte contemporânea, o problema da linguagem, entre outros. Serão edições bilingües (estamos na fase de tradução de ambos os livros agora mesmo), e voltaremos ao nosso formato de bolso, que é o que nos permite levar adiante o projeto.

[K] Nestes tempos, é possível apostar na poesia?

[A] Perfeitamente. Acabo de ler no Facebook que Enrique Villagrasa⁴ disse o seguinte: “Última hora: Poesia dispara acima de 3% e registra a segunda maior subida do ano”. Não, falando sério: se o tema passa pelas utilidades materiais que recebemos em troca de escrever ou ler ou editar poesia, poderíamos nos perguntar qual é o sentido de irmos ao Musée d’Orsay, de escutar música ou de contemplar a elegância de um *greyhound*. Há algo que tem a ver com o desejo de compartilhar aquilo que nos dá emoção, que sou capaz de identificar com esta tarefa de editar alguns livros de poesia, e que se confirma cada vez que recebo um e-mail de alguém que viu um livro nosso e quer nos dizer que gostou, ou que deseja lê-lo, e que se sente relacionado conosco de algum modo — e que, ao contrário, não detecto nas propagandas de automobilistas solitários avançando por caminhos de montanha, por mais que estejam acompanhados de vozes suaves que sussurram “*emotion*” ou “*feel it*” ou qualquer coisa do tipo. Há um poema de Juan Gelman que gira ao redor dessa necessidade que vai mais além de qualquer recompensa material, e que começa de modo um pouco grandiloqüente, falando de alguém que se senta à mesa e escreve “com este poema não tomarás o poder” e “com estes versos não farás a Revolução”; mas que, à medida que transcorre, o texto fica cada vez mais interessante, porque os logros materiais que não se obterão, e que o poema vai enunciando, passam de elementos mais ou menos práticos até chegar a objetos quase absurdos em termos mercantis (“não entrarás no cinema de graça com eles/ não lhe darão roupa por eles/ nem papagaios nem cachecóis nem barcos/ nem touros nem guarda-chuvas conseguirás com eles”). O paradoxo é que, apesar de tudo isso, essa pessoa, novamente, no último verso, “senta-se à mesa e escreve”, com o qual a atividade fica inscrita quase na ordem do instintivo, ou daquelas necessidades que não podem ser abarcadas pela lógica do custo-benefício. De fato, acredito que nossa coleção de poesia poderia chamar-se assim: *Nem touros nem guarda-chuvas*.

⁴ [N.T.] Poeta e jornalista espanhol.

VICTOR HERINGER

CAÊ E A FUNDAÇÃO DO APÓS

a loucura por excesso de doçura [...]
O desastre da doçura

Blanchot

I.

Caetano Veloso fundou a pós-modernidade no Brasil. Essa é minha proposição, que, no entanto, terá que ser reescrita logo adiante.

Quando fundou? Em 1968. Onde? No teatro da Universidade Católica de São Paulo: na etapa semifinal do III Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, após tentar cantar “É proibido proibir”. Como? Sendo vaiado e discursando (“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Vocês não estão entendendo nada, nada. [...] Chega!” etc.).

Antes de qualquer outra coisa: a pós-modernidade existe? Digamos que não. No sentido historiográfico, ainda somos modernos. Parece, no entanto, que vivemos o fim melancólico do nosso tempo. Ainda guardamos, ao menos, o mais bonito desejo da modernidade: melhorar e melhorar-nos. Mas este, como todo desejo, tem seu lado macabro, e o rosto do anjo da história de Walter Benjamin, horrorizado pela catástrofe do Progresso, é testemunha. Duas guerras mundiais, Auschwitz, Hiroshima, velhos fanatismos, degradação planetária: não espanta que queiramos ruptura. Talvez seja essa vontade, e só, o que nos leva a crer que já vivemos a pós-modernidade ou que uma nova era é iminente. Rouanet talvez tenha razão: o que há é um vácuo civilizatório no estômago da modernidade, e “há um nome para isso”, escreve o ensaísta, “barbárie”.

Mas nós somos íntimos dos bárbaros. Dos doces bárbaros. Do bárbaro tecnicizado do Oswald. Do bárbaro de Benjamin, que constrói com pouco sem olhar para os lados. Da nova barbárie do Décio: abertura total da sensibilidade aos “contatos vivos”. Há décadas a civilização já se rendeu, pelo menos em espírito, à boa barbárie. E só os modernos se acham civilização & cultura: “o termo civilização moderna é um pleonasma” (Bauman). O que Caê queria, nos Sessenta, era “um ‘movimento para acabar com todos os movimentos’”, deu-se a Tropicália. Houve sim, portanto e ao menos para ele, ruptura e instalação de um projeto, se não de uma nova civilização, de uma nova barbárie, uma barbárie terna.

A modernidade, então, já acabou, mas segue firme. Desse modo, mesmo se admitirmos que, em senso estrito, somos modernos, ainda podemos falar em um “pós-” sem complemento, um *após*, após o quê, pouco importa. “Pós-tudo”, diria Augusto de Campos, em que esse “tudo” extrema-se e dilui-se em “nada”. O após é o barbarismo no estômago vazio da civilização: é um passo adiante para cair em mar aberto.

Primeira correção no enunciado: Caê fundou o *após*¹ no Brasil.

II.

Em maio de 1968, o empresário Guilherme Araújo sugere a Caetano que componha uma canção baseada no *slogan* que havia visto numa fotografia da revista *Manchete*, em reportagem sobre os confrontos entre os estudantes e a polícia em Paris. Caê, a princípio, reluta em aceitar a sugestão, mas acaba compondo a canção, que traria no título e repetidas vezes no refrão o “paradoxo engraçado” dos parisienses: “Eu digo sim/ Eu digo não ao não/ Eu digo/ É PROIBIDO PROIBIR”.

Em setembro do mesmo ano, Caetano, convidado a participar do III Festival Internacional da Canção, organizado pela então emergente Rede Globo e que se daria no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, decide inscrever “É proibido proibir” no festival. Queria armar um *happening*. E, de fato, a peça causou escândalo. Na etapa eliminatória, Caetano subiu ao palco acompanhado pelos Mutantes, com o cabelo selvagem dos tropicalistas e vestido de plástico verde e preto. Assim que a banda começou a tocar a introdução atonal e ritmicamente indefinida, as vaías começaram. Nessa primeira apresentação, a certa altura Caetano declamou “D. Sebastião, Rei de Portugal”, poema messiânico de Pessoa. Na semifinal, Caê substituiria o poema pelo discurso, improvisado sob intensas vaías e agressões, que se tornou famoso:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. *Hoje não tem Fernando Pessoa*. [...] O problema é o seguinte: *vocês estão querendo policiar a música brasileira*. [...] Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. [...] *Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas*. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos fritos!

¹ *Após*: o próprio termo é movediço. O prefixo “a”, etimologicamente relacionado ao “ad” latino, pode, num esforço de antirrigor, ser lido como o “a” privativo. Assim, inscrita no termo está sua própria negação. Se considerarmos que “pós-moderno” (do qual “após” deriva), por virtude do prefixo carregado de indefinição, já tende a negar seu estatuto de “momento histórico” claramente delimitado, chegamos à conclusão de que o termo é uma negação da negação. Esta noção, como se pode perceber, relaciona-se intimamente com a lógica de “É proibido proibir” (“Eu digo não/ Eu digo não ao não”). O paradoxo é a figura fundamental do nosso tempo.

Se o poema de Fernando Pessoa, no contexto de mistura de formas artísticas (incluindo os malvistas estrangeirismos sonoros) para o qual Caetano o transportara, anunciava, nas palavras do próprio, uma “superação do cristianismo, em que a era do Filho [daria] lugar à era do Espírito Santo, com Marx e tecnologia”, fazê-lo nas dependências de uma universidade católica, em um auditório lotado de estudantes simpáticos à esquerda nacionalista, era uma dupla temeridade. Por si só, esse seria um acontecimento no mínimo significativo para a história da arte brasileira. No entanto, ao substituí-lo pela bravata improvisada, Caê passava da enunciação da superação dos antigos valores para o assassinato simbólico da própria enunciação (“Hoje não tem Fernando Pessoa”): levava a cabo, enfim, a superação não só do “cristianismo”, mas do próprio relato que anunciava a superação. Foi a inscrição, no seio da história brasileira, daquilo que Lyotard chamou de “incredulidade pós-moderna”: já não há grandes heróis nem perigos, nem périplos, nem objetivos. Nenhum Messias, nem Pessoa, nem Caê. Chega.

Claro que as preocupações do Caetano de ‘68 não estavam voltadas para este outono-inverno tumultuado de 2013, e, a julgar pelo tratamento dado pelo autor ao episódio em *Verdade tropical*, a reação da plateia ao *happening* “É proibido proibir” já era esperada e, de certa maneira, menos importante do que outras manifestações tropicalistas. Nada mais natural, visto que chega a ser quase lugar-comum a inversão entre vaia e aplauso, na qual frequentemente a primeira se torna elogio maior do que o segundo. Mas, pela natureza da canção apresentada, podemos dizer que, nessa ocasião, algo além da rejeição a uma arte nova estava em jogo.

Em *O mal-estar na civilização*, Freud afirma que o processo cultural da humanidade e o desenvolvimento do indivíduo são análogos e sugere que persigamos “em detalhes essa analogia”. Isto quer dizer, basicamente, que, assim como o indivíduo é censurado pela instância psíquica que conhecemos pelo nome “superego”, a própria comunidade dos homens formaria um superego coletivo, sob cuja influência censória a cultura se desenvolveria. Se aceitarmos a sugestão, chegaremos à conclusão primária de que a vaia (ou o aplauso, seu gêmeo avesso) nada mais seria do que a manifestação mais ruidosa do superego da comunidade, o externar-se de suas “severas exigências ideais”, tendo como objetivo censurar e angustiar o elemento subversivo.

O que se deu nas duas apresentações de “É proibido proibir”, e sobretudo na semifinal, em que Caê explodiu seu discurso, foi mais do que o externar barulhento das exigências do superego coletivo. Ao vaiar e agredir Caetano, o superego da comunidade se insurgia contra sua própria implosão: a instância psíquica responsável pela censura tentava, às vaias, censurar a censura da censura, proibir a proibição da proibição. Do outro lado, Caê, ao contestá-lo (“você estão querendo policiar a música brasileira”), reagia proibindo a proibição da proibição da proibição. O nó produzido é claro em sua confusão. Pela configuração mesma das frases acima, nota-se que o que se dá é um movimento em pingue-pongue para o abismo.

Portanto, não somente a música de Gilberto Gil “fundiu a cuca” dos jurados: a fundição, se posso levar o trocadilho adiante, foi generalizada. Instaurou-se, por fim, a “geleia geral”. O que equivale a dizer que não somente a estrutura de festival foi perturbada, mas também a própria estrutura psíquica da civilização. Tamanha perturbação (ainda que causada por uma canção alegadamente despreziosa e um discurso improvisado) agitaria também os postulados epistemológicos vigentes na época. A “imbecilidade”, a estagnação intelectual e artística, estava posta em xeque. A própria modernidade se deparou com uma muralha: a reação da plateia, independentemente de sua posição no espectro político dos Sessenta, foi tipicamente moderna. Buscassem os agressores manter “conservadoristicamente” uma ordem ou instaurar “progressistamente” uma nova, ainda se tratava da procura pela ordem, por uma estrutura de civilização. Caetano, por outro lado, desejava “livrar-se do Brasil tal como o conhecíamos”, “descobrir uma nova instância para a poesia”, sincretizar, “acabar com todos os resguardos”. Queria o após, sem regra, entregue ao paradoxo. Neste sentido, ao contrário da descrição de Tom Zé, Caetano é um *herói incivilizador*, ou melhor, um anti-herói, o último, que inaugura uma época bárbara sem heróis nem anti-heróis. É o anunciador mal-humorado do Após, aquele que berra: Vai tudo virar água, o sertão vai virar mar aberto.

Uma hipótese: depois da implosão libertária do superego da comunidade, este se refez lentamente em novos moldes. Um novo superego coletivo, avesso à noção mesma de proibição, isto é: que proíbe a proibição, proíbe a proibição da proibição, proíbe a proibição da proibição *ad infinitum*. Este seria, óbvio, um superego paradoxal, pois nega sua própria natureza de instância censória. A hipótese é absurda, mas curiosamente é a consequência lógica do que acabamos de formular.

E talvez o legado mais importante dos movimentos libertários da década de 1960 seja mesmo a persistência dessa ilógica segundo a qual nada do que pode ser afirmado o é sem que traga inscrita em si sua própria negação. Por essa razão, a figura do paradoxo ergue-se como (a)fundamento do tempo presente. Desse espanto, da contribuição milionária de todos os impasses, nasce o contemporâneo.

Segunda e última correção no enunciado: Caê afundou o após no Brasil.

III.

A turma da qual o Caetano das décadas de 1960 e início de 1970 faz parte situa-se na ponta mais extrema de um píer: para além, é o revoltoso mar aberto do após. De lá, essas figuras acenam para nós.

Há um jogo de pesos e contrapesos em andamento ainda hoje, quando as ideias tropicalistas já foram assimiladas e continuam a ser discutidas. A diluição das oposições estanques, a síntese e o amor ao paradoxo frutificaram no campo das artes, mas pareciam não ter encontrado terreno muito fértil noutros cantos. A reorganização das ideias políticas, ligada à já citada diluição de oposições,

JEAN CLAIR

SOBRE A INVENÇÃO SIMULTÂNEA DA PENICILINA & DA ACTION PAINTING, E SOBRE O SEU SENTIDO¹

TRADUÇÃO DE EDUARDO JORGE

parecia ter desembocado num vácuo em que o modo tradicional de fazer política ora recebia influxos conservadores, ora era desprezado ou ignorado. Talvez parecesse, como o já citado Bauman afirma, que empreendemos uma longa estrada circular que nos levou “aonde nossos antepassados outrora principiaram”: no tribalismo, no apego à tradição, aos laços de sangue e nacionalidade, no particularismo e no desprezo pela humanidade. Outro paradoxo: a diluição das oposições estanques parecia ter engessado ainda mais as oposições estanques. Parecia que ficamos mais caretas depois da libertação. Digo tudo isso num pretérito ainda incerto. Daqui em diante, nem Deus sabe.

Mas falei de um píer. No píer estão Caetano, os concretos e demais “avançadores da cultura” dos Sessenta e Setenta. Nós já estamos longe. Quero dizer: Caê foi um dos últimos vanguardistas. O após não tem vanguarda. Nosso tempo não é linear, é aquático, logo ninguém pode estar à frente. Já não há marcha irrefreável adiante: ao menos teoricamente, o anjo de Benjamin pode se acalmar um pouco. Nós estamos n’água: possibilidade de oceano aberto, de encontrar e construir ilhas, formar arquipélagos e abandoná-los assim que outras paragens mais atrativas despontem no horizonte. Tempo sem seta equivale a arte sem decreto.

Terminado o ciclo das vanguardas, o que resta? Que caminhos se abrem ao artista contemporâneo, ao bicho político? Uma potencialidade: a criação de sempre-verdes categorias para compreender o mundo. Não mais “abrir amplamente o portão às artes do significado”, como Bauman caracteriza a “arte pós-moderna”: derrubá-los.

O que interessa, aqui, não é atenuar as contradições ou aparar as arestas do contemporâneo, muito pelo contrário. A exemplo do bárbaro (ainda que doce), o que se quer é afiar e polir as lâminas, para que reluzam mais, e falar com os bilhões de vozes possíveis, mesmo que muitas destas se dediquem a lamentar ou a profetizar o fim do que veio antes de nós. O novo bárbaro diz não ao sim, sim ao não, não ao não ao não, diz NÃOOSSIM, núcleo nervoso do paradoxo. No após, amplo e desordenado, cabem todas as vozes e todos os significados, todos os ordenamentos provisórios. Os bárbaros, os vândalos, triunfaram, cruzaram os portões, estão aqui dentro.

Talvez nosso tempo dê um bonito fruto humano: um paradoxal bárbaro, moderno e pós-, uma espécie nova, que guarde em seu código genético tudo o que veio antes, mas que seja anômalo, atonal, pequeno no melhor dos sentidos, pequeno no sentido bandeiriano. Porque a vida é heresia e o homem é a infração de tudo, heresia ao quadrado. Que a Heresia nos melhore. Que o “pé na realidade” dos ministros e dos comentaristas do possível seja o pé de apoio para todo aquele que deseje saltar. Ao que me parece, não era outro o projeto tropicalista. O que vem após é o que se verá.

Em 1928, um escocês, Alexander Fleming, descobria as propriedades singulares de um bolor, o *penicillium notatum*. Mas foi apenas em 1943, movida pela vontade de reduzir as dimensões da hecatombe da guerra, que a farmacopeia americana empreendeu a produção de penicilina em escala industrial, estendendo seu uso ao bloco dos Aliados. Em 1946, ocorreu a síntese química do cogumelo, e o assombro das doenças por bactérias, da tuberculose à sífilis, que tinha potencialmente nutrido a imaginação do homem ocidental, chegou ao fim. Desde então ele começou a se acreditar imortal, ou pelo menos protegido das doenças. Até que, no começo dos anos oitenta, a aparição do vírus da Aids abre um novo capítulo na história da sensibilidade nutriz dos antropóides e dos seus parasitas.

Enquanto isso, no curso do que se nomeia “as artes plásticas”, o ano de 1928 devia marcar o apogeu do estilo purista, vindo da *Bauhaus* e do *Stijl*. Quanto ao ano de 1943, aconteceu a primeira exposição em Nova Iorque das obras de Jackson Pollock, logo expostas na galeria “Art of this Century” por Baziotes e por Motherwell: a *Action painting* tinha nascido. Em 1946, em Paris, o primeiro Salão das Novas Realidades impunha o *diktat* da arte abstrata.

Tanto os geógrafos quanto os historiadores das ideias nos lembram que a colheita dos *champignons* não é igual em todos os lugares e não se organiza segundo sua disponibilidade topográfica. Nos países úmidos e propícios ao seu cultivo eles não são comidos. Nos países secos e com escassez em micoses eles são procurados. Esses hábitos de mesa talvez sejam inatos; talvez sejam adquiridos. Os bons espíritos sustentam ainda que a colheita de *champignons* selvagens foi proibida pela Reforma. De modo muito ostensivo, esses frutos silvestres exibiam uma forma indecente. Fálcos ou não, esses botões carnudos eclodidos sobre a pele dos campos, debaixo dos talos, sob a sombra das árvores, eram frutos do diabo e não do bom Deus. *Turpia visa*, eles saltavam aos olhos quando eram descobertos, um tapete no meio do musgo que tinha praticamente a mesma força que a sombra do demônio contra o qual Lutero devia, em Wittenberg, lançar seu tinteiro, com a mesma indecência com que o erro tipográfico salta aos olhos do revisor na página impressa. Em uma época em que o microcosmo era tão facilmente concebido como espelho do macrocosmo, onde Joos de Momper, Altdörfer e alguns

¹ [N.T.] Este texto foi publicado originalmente sob o título *De l'invention simultanée de la penicilline & de l'action painting, et de son sens*, em 1990, pela editora L'Échoppe. Agradecemos a Marília Garcia e Marcelo Jacques de Moraes pela leitura prévia e atenta.

maneiristas do Norte antropomorfizavam a natureza ao ponto de verem veias nos rios que correm pelo campo, dentes nos rochedos e pelos nas folhagens, os *champignons* selvagens não poderiam ser mais que uma manifestação diabólica. Além disso, eles tinham o efeito de envenenar, uma vez misturados nos caldos de feiticeiras. Quando não envenenavam, eles suscitavam alucinações. E se não faziam sonhar, davam poderes viris fora do comum. Eles estavam na Natureza, saíam do *bosco*, lembravam o homem selvagem, a feiticeira, o Silvestre, o estrangeiro. Os *champignons* eram para o fruto cultivado aquilo que o roedor furtivo e selvagem era para o rato das cidades: um rústico de charmes inquietantes. A cultura e sua forma religiosa, a obediência ao Deus do Antigo Testamento, no qual o representante da terra, Moisés, via sua frente se ornar com dois grandes *champignons* luminosos, impunham então que sua presença fosse banida das mesas familiares.

O fato é que hoje se pode dividir o mundo ocidental em duas partes: aquela onde se pratica a colheita do *champignon* selvagem e aquela onde se admite apenas a prática do *champignon* de cultura, dito ainda *champignon* de Paris. Fazem parte da primeira categoria os países do baixo mediterrâneo e, de modo mais geral, os países de tradição católica: Itália, Espanha, sul da França, mas também a Áustria. Seria conveniente, se verá o motivo, acrescentar a Rússia, grande consumidor de *champignons* silvestres. Constituem a segunda parte a Inglaterra, os Países-Baixos, a Alemanha do Norte, a América...

No primeiro grupo, uma verdadeira paixão, ainda mais forte, inconfessável, toma os habitantes que, sábado pela manhã, bem cedo, seguem de carro para encontrar o lugar apenas por eles próprios conhecido, onde vão comungar com as forças telúricas e primitivas e mais tarde consumir, com o mesmo fervor que tinham no momento do crescimento, a carne suculenta e rotunda dos *funghi porcini*, pesada como costelas de boi, ou inspirar o perfume sepulcral e inebriante do *tartufo bianco*. Não teria eu conhecido em Paris um jovem casal de desempregados que todos os dias iam colher *champignons* sobre as encostas de Montmartre, pelas quadras de um célebre cemitério durante a noite? Eles ainda viviam dos mortos que a Cidade hoje despreza. Um culto pagão aos defuntos e ao sol se renova assim a cada outono e se perpetua com o mesmo fervor com que estas pessoas colecionam imagens e pinturas em suas paredes.

Pois o culto das imagens, que Baudelaire chamava precisamente sua primitiva e forte paixão, e a colheita de *champignons* têm a mesma origem. O olhar encontra sua consideração tanto no palácio como na salvação das almas. Esses países citados acreditam na encarnação, quer dizer, na presença real do corpo de Deus no mistério da transubstanciação. As moléculas contidas na massa da hóstia, no pão e no vinho realmente se transformam em carne divina sobre o altar, no momento da subida, capaz de trazer a redenção. É pelo menos isso que afirma o Concílio de Trento, em 1551, para fazer frente à heresia de Lutero que rejeitava a “transubstanciação” tal qual tinha sido definida, em 1215,

no Concílio de Latran. E a arte da Contra-Reforma foi, literalmente, esta apoteose da imagem que nos coloca sob os olhos o fato que Deus tem um corpo e que ele se funde na língua². Caravaggio nos salta aos olhos com a mesma força e o mesmo apetite que empregamos a descobrir e a devorar os *champignons*.

Nos países da segunda categoria, pelo contrário, nos interiores desesperadamente brancos, nos países iconoclastas onde a imagem não é tolerada ainda que ela tenha virtudes pedagógicas ou funções éticas, o *champignon* não é consumido senão por processos controlados e será servido nas mesas cuidadosamente ausente de todo traço de terra ou de raiz. Os tubérculos brancos que são servidos nos países protestantes serão também lisos e brandos porque são lavados e brilhantes como as maçãs vendidas em Londres no *Harrods*, pouco antes das festas: limpas e calibradas como se elas nunca tivessem saído de uma árvore.

Esta divisão reenquadra exatamente a divisão dos países onde a abstração como forma de satisfação visual se impõe sobre a figuração, enquanto que nos países de tradição figurativa, a paixão dos ícones permanece viva. *Noli me vedere* parece consagrar o *champignon* como fruto sagrado da terra e das chuvas, pequeno olho rosa ou marrom, cuja ingestão pode provocar visões, estas indigestões de imagens. *Noli me tangere* parece dizer que certas espécies lembram a evidência da Mãe-Terra fazendo ligação àqueles que se demoram a observar suas formas abauladas e complacentes. Aquele que salva os interditos descobrirá o sabor da vida na crença fecunda da morte.

É preciso lembrar que a palavra “penicilina” quer dizer “pequeno pincel”. A cultura da penicilina, que se opõe ao culto desse pequeno pênis, por vezes engrandecido, como o *champignon* do bosque, e ao gosto frenético do *pennello* dos Mestres, se inscreve nos modos da mesa que, lembrando as palavras do antropólogo, opõem o *podre* e o *cozido*³. O terror do *champignon* selvagem nos países protestantes, que acompanha sua recusa do prazer visual, sua rejeição da “presença real” sobre os altares e sua exaltação de uma arte sem sabor e sem gosto celebrada nesses templos também entediadas como as igrejas pintadas por Saerendan que se chamam *Museums of modern art*, casa com seu gosto de carne empapada ou demasiado cozida, seu horror do *raw* ou todo o seu desgosto também extremo do queijo fermentado, produto de bolores sagrados. É na mesma ordem de ideia que se notará sua atitude ambivalente em direção ao álcool, particularmente ao vinho⁴. Eles começam

² Galileu, como se sabe, foi condenado, menos por ter defendido a teoria do heliocentrismo que por sua atitude nominalista, que rejeitava a teoria aristotélica das “substâncias, fornecendo, assim, um embasamento ao argumento dos Reformados”. (Pietro Redondi. *Galilée herétique*. Paris: Gallimard, 1985.)

³ V. Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, 1964, *passim* e *Du miel aux cendres*, Paris, 1966. p.151-152.

⁴ Nessas sociedades, de modo evidente, sempre se encontram pequenos cercos intelectuais ou aristocráticos para romper o consenso. É assim que a Inglaterra afinará o *stilton*, variedade saborosa de queijo fermentado no porto, e colecionará os

por recusar porque ele é também o fruto de uma podridão nobre e de uma sábia fermentação; eles terminam o consumindo porque se trata de um produto de uma cultura, em todo o caso, controlada. O pincel de Pollock acusava sua embriaguez ao mergulhar nos gargalos das garrafas de *rye* e *bourbon* a um ponto que os *drippings* que o tornaram famoso caem do percurso estocástico do bêbado, e não se parecem tanto a papéis que, numa cuba, foram embebidos num líquido de alto teor alcoólico.

*

No conflito atual, onde se avalia, assim espero, o desafio metafísico⁵, é interessante assinalar o lugar singular que ocupa a produção e ingestão da massa fermentada sob a ação de leveduras. Ele entra no consumo cotidiano de dois países até então opostos: Alemanha e Itália. A química do pão, no primeiro, é também sábia e refinada como é a confecção da *pasta* no segundo. Por um lado, também é realmente atencioso usar a levedura natural (e não a química) como acontece no segundo, ao utilizar o *grano duro* (e não o grão suave), o único capaz de dar à massa a característica crocante que o dente solicita⁶. Alimentos modestos, comidas emblemáticas e sagradas, o pão e a massa não podem variar ao infinito, seja na proporção dos ingredientes que entram na sua composição (sal, farinha e água), seja em suas formas. Essas variações infinitesimais de um elemento simples, variações diacríticas de um significante único — “nosso pão cotidiano” — fazem uma inacreditável diversidade de sabores. Esta economia de meios, que é uma economia de substância, funciona de modo inverso na economia da abundância própria dos países protestantes. Aqui, uma multiplicidade de materiais, oferecidos nas gôndolas de supermercado conduz ao gosto único: tudo parece ser banal. Aqui, uma unidade de material suscita o inverso de uma superabundância de gostos. Parece esgotar as possibilidades combinatórias. Os pães alemães se assemelham ainda a esses pequenos “athanors” que se vê no *Deutsches Museum* de Munique e que destilam mil atrativos diversos para as papilas que os querem provar. *Champignons* domésticos levedam sob o chão dos fornos como variedades de

melhores milésimos de vinho de Bordeaux. É assim que, em Nova Iorque, a *intelligentsia* se esforça para comer *baguette* e *camembert*. Esses comportamentos desviantes não fazem mais que confirmar a regra geral.

⁵ A arte dos “dissidentes” russos, que é um piscar de olhos para os Estados Unidos, nunca produziu nada de grande. O que não significa que o realismo socialista tenha produzido algo melhor. No entanto, é inútil querer jogar um contra o outro. A “selvageria”, aqui ainda, do *Waldgänger* é a única via possível frente aos totalitarismos anteriores, e o *champignon* é seu principal alimento...

⁶ As regulamentações da C.E.E. que impõem o uso do grão mole para a fabricação de massas foram definidas pela Alemanha, covardemente apoiada por uma França ainda entregue ao tédio ranchesco das pastas medianas e que tomava assim sua revanche sobre um país que divide sua fascinação pela alquimia da massa levedada.

formas simples, *Streusel-Kuchen*, *Hahnenkamm*, *Hornchen*, ou melhor ainda fecham seu tom quando se trata de nutrir a tropa, e então tomam o nome de *Pumpernickel*⁷.

Quanto aos molhos italianos, eles testemunham o gênio plástico de um povo generoso em soluções formais: *fusilli* com reviravoltas que provocam o paladar, *farfalle* que desaparecem quando postos sobre a língua, *tegole* que cobrem como as telhas cobrem um teto, *orecchiette* às quais ela lança sua ponte com amor e curiosidade, *taglierini* que desfaz o seu emaranhado entre a grade dos dentes, *papardelle* e *penne*, desenvolvendo sucessivamente seu espetáculo, são massas como pedaços de uma anatomia que se gosta: é sempre parecido e sempre diferente.

A *esthesis* da massa não releva o gosto, mas de modo mais apropriado o toque. Elástica, ela retém a energia da mão que a fica modelando durante muito tempo, e depois a transmite. Dinâmica, ela afeta o tato, oposta ao pão, estática, afetando o odor. Um menção especial será feita aos *ripieni*, pequenas almofadas macias com vários recheios, tais como os *ripieni di zucca*, abóbora que se come em Turim, os *ripieni al pesto*, que tem seus aficionados em Gênova ou os *sombreri*, de Pisa, recheados com *champignons*. Sob uma fina e frágil película, tensa como um ventre, eles nos oferecem seu gosto como uma mulher se entrega, aberta, desvelando sob a pele seu sabor sempre novo e inesperado. Seria preciso escrever um Livro das Massas como se escreve um Livro das Beatitudes.

*

A emergência, no início dos anos 1980, de um eixo ítalo-germânico que, pela primeira vez na Europa, enfrentou o desafio americano e propunha uma pintura que, de inspiração neo-figurativa e de tradição clássica⁸, renovava o passado e dispersava o puritanismo imposto pela Guerra fria e suas sequelas culturais — abstração gestual, minimalismo, arte conceitual, restos feitos para paladares contritos e ventres hipócritas — é também ligada à redescoberta das virtudes da massa e do pão, essas formas evoluídas da colheita do *champignon* selvagem. Ao mesmo tempo, as virtudes da penicilina, como se disse, cediam diante do advento da Aids, oportunamente vindo nos lembrar que nós éramos mortais e, neste caso, animais de gozo e, ao mesmo tempo, de mortificação.

⁷ Deformação, como se sabe do francês “Bom para Nickel”, apelido da infantaria germânica.

⁸ *Transavanguardia* na Itália, *Neue Wilde* na Alemanha. Nós não suportamos muito essas escolas; pelo menos elas testemunham um fenômeno antropológicamente interessante.

EDUARDO PELLEJERO

O SUL TAMBÉM (NÃO) EXISTE

A ARQUITETURA FICCIONAL DA AMÉRICA LATINA

O problema que preocupa a O’Gorman é saber que classe de ser histórico é o que chamamos de América. Não é uma região geográfica, nem um passado, nem sequer, quiçá, um presente. É uma ideia, uma invenção do espírito europeu. América é uma utopia, isto é, é o momento no qual o espírito europeu universaliza-se, desprende-se das suas particularidades históricas e concebe-se a si mesmo como uma ideia universal que, quase milagrosamente, encarna e finca numa terra e num tempo precisos: o porvir. Na América a cultura europeia concebe-se como unidade superior. O’Gorman está certo quando vê o nosso continente como a atualização do espírito europeu, mas o que acontece com a América enquanto ser histórico autónomo ao confrontar-se com a realidade europeia?

Octavio Paz, *O labirinto da solidão*

mas aqui embaixo, abaixo,
a fome disponível
recorre ao fruto amargo
do que outros decidem
enquanto o tempo passa
e passam as paradas
e fazem-se outras coisas
que o Norte não proíbe.
Com a sua esperança dura
o Sul também existe.

Mario Benedetti, *O sul também existe*

Entre outras tantas aventuras intelectuais, o século XIX reservava à Europa o cansaço da cultura e a tristeza da carne, contaminando os sonhos dos seus poetas com fantasias de evasão.¹ A ilusão de uma vida simples, sem as contradições que dilaceravam as cidades modernas, levaria alguns a fazerem-se ao mar (muitas vezes para desaparecer), mas sobretudo levantaria no vazio da literatura da época a utopia de um mundo virgem, de um mundo onde tudo ainda estava por ver, por nomear e por fazer.²

Essa utopia finissecular não era nova. A América nascera de uma fantasia similar.³ A imaginação europeia projetara durante séculos a imagem de um paraíso terrenal sobre os despojos da conquista, sobrepondo uma topografia intelectual e fantástica ao território real, perpetuando a ficção de um mundo novo, puro, sem falhas. Os mares do sul não eram neste contexto um simples tropo literário, eram assunto de Estado.

Signo do valor atribuído a esta ficção pelo poder são as numerosas disposições coloniais através das quais Espanha pretendeu proibir, a partir do século XVI, a publicação e importação de qualquer material romanesco na colónia. Visando fundamentalmente o controlo ideológico do novo mundo, a metrópole tentava deste modo impor limites à imaginação americana.⁴ Os inquisidores

¹ “La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres./ Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres/ D’être parmi l’écume inconnue et les cieux!/ Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux/ Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe/ O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe/ Sur le vide papier que la blancheur défend/ Et ni la jeune femme allaitant son enfant./ Je partirai! Steamer balançant ta mâture,/ Lève l’ancre pour une exotique nature!/ Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,/ Croit encore à l’adieu suprême des mouchoirs!/ Et, peut-être, les mâts, invitant les orages/ Sont-ils de ceux qu’un vent penche sur les naufrages/ Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots.../ Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!” (Mallarmé, “Brise marine”, 1887)

² As mesmas contradições que inspiravam essas fantasias, por outra parte, davam lugar na mesma época a outra utopia, esta vez imanente e materialista, que afirmava que o mundo estava por ver, pensar e fazer em todas as partes e a todo o momento.

³ “A América é uma utopia, isto é, é o momento no qual o espírito europeu se universaliza, se desprende das suas particularidades históricas e se concebe como uma ideia universal que, quase milagrosamente, encarna e afiança-se numa terra e num tempo preciso: o porvir. Na América a cultura europeia concebe-se como unidade superior” (Paz, 1998, p. 71) “Com a descoberta da América, o ‘Novo Mundo’, o Ocidente converte-se em terra verdadeira de promessa. [...] A chave mais importante deste ocidente será o ouro. A ideia de ‘El Dorado’ (uma lenda índia que chegou aos ouvidos dos espanhóis no século XVI), deu asas à fantasia e à cobiça dos europeus. O Ocidente passará a ser — a partir das expedições dos conquistadores do século XVI até à ‘quimera do ouro’ californiana na época posterior a 1848 —, o ponto cardeal dos caçadores de tesouros. [...] Mas o Ocidente converte-se em *terra promissionis* também em sentido político. Durante séculos, a América constituirá a meta de inúmeros emigrantes que, abandonando as estreitas e opressivas condições europeias, procuravam no ‘dourado Ocidente’ liberdade individual, independência e riqueza, ou — como os padres peregrinos, os quáqueres e muitos outros grupos — queriam tornar realidade, com a fundação de novas comunidades, uma ordem social ideal.” (Richter, 2011, p. 30) Sobre a fundação ficcional da América, ver também Todorov (1989).

⁴ Para uma visão mais apurada da questão da ficção na América colonial, ver Antelo (1973). Como seria de esperar, e apesar

compreendiam muito bem que a proliferação não regrada das imagens e dos discursos à qual dá lugar a ficção literária constituía uma ameaça (real) para a fundação (ficcional) do novo mundo.⁵

Espanha procurava assegurar o monopólio da força assegurando o monopólio da ficção. Com o argumento (platónico) de que os romances eram disparatados e absurdos (isto é, mentirosos), com o argumento de que podiam ser prejudiciais para a saúde espiritual dos cidadãos, durante trezentos anos os americanos foram privados do direito à sua leitura, ou melhor, foram forçados a lê-los de contrabando, de tal modo que o primeiro romance que se publicou sob essa figura na América hispânica só apareceu depois da independência.⁶

Trezentos anos é muito tempo. Há costumes que se enraízam. Quero dizer que depois de viverem tantos anos envolvidas numa ficção, as nações nascentes necessitariam da ficção para viver. O sul, que até então fora uma projeção fantasmática do norte, um espaço onde as topografias reais e imaginárias se encontravam indissolúvelmente ligadas, arriscava a desagregar-se enquanto lugar simbólico a golpes de realidade (guerras civis, conflitos fronteiriços, fluxos migratórios etc.). Libertada finalmente do controlo espanhol, era hora da imaginação americana dar consistência a um território que aparecia dividido e depredado. E, numa época em que a experiência religiosa (e as suas fábulas associadas) definhava enquanto fundamento do vínculo social, a literatura haveria de responder a essa necessidade espiritual e política, assumindo a tarefa de produzir o sucedâneo de uma experiência partilhada, de uma memória comum.

Poetas e políticos confluíam nesta empresa. Assim, por exemplo, em 1847, o futuro presidente da Argentina, Bartolomé Mitre, introduzia no prólogo do seu romance *Soledad* uma espécie de manifesto com o qual pretendia suscitar a produção de romances que fizessem as vezes de cimento para a nova nação. No espírito de Schiller, considerando que a revolução política só era possível a partir

da repetição dos editais, os documentos sobreviventes da época registam uma animada circulação de romances proibidos, demonstrando que a censura da Coroa nunca conseguira instaurar-se totalmente (Sommer, 2004, p. 27).

⁵ Espanha aspirava controlar totalmente a vida nas colónias americanas, e pretendia portanto deter também o monopólio da ficção. É difícil de compreender, contudo, que tenha tentado submeter a literatura a uma forma tão sistemática de censura. O certo é que se o poder pretende, por um lado, enclausurar ou expulsar a ficção (pensem na expulsão dos poetas da república platónica, que inaugura esta história de exílios que se estende tristemente até aos nossos dias), por outro lado, o poder também procura apropriar-se da potência da ficção para os seus próprios fins (lembrem também, neste sentido, que na *República*, Platão funda a divisão do trabalho numa ficção ou num mito: o da implantação do ouro, da prata, do bronze e do ferro nas almas dos homens). A associação imediata, claro, é *1984*, de George Orwell: Quem domina o presente, domina o passado. Quem domina o passado, domina o futuro (Vargas Llosa, 2002, p. 15-16).

⁶ Trata-se do romance de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El periquillo sarniento*, publicado no México, em 1816.

de uma reforma cultural,⁷ Mitre estava convencido de que os romances de qualidade promoveriam o desenvolvimento do país; os romances ensinariam a população sobre a sua história incipiente, sobre os seus costumes apenas formulados, sobre ideias e sentimentos políticos e sociais, oferecendo uma representação sensível da sua transformação em curso, do seu devir histórico imediato.⁸

Resultado de invasões violentas e de divisões forçadas, de pactos desiguais e alianças improváveis, as novas nações careciam de qualquer tipo de coesão. As identificações imaginárias que a literatura era capaz de suscitar apareciam portanto como uma alternativa efetiva. Nesse sentido, intelectuais e governantes alentaram a fabricação de ficções compensatórias para preencher um mundo cheio de vazios.⁹

Exemplo: Em *Amalia* (1844), de José Mármol, Eduardo Belgrano (portenho) é ferido quando tenta fugir de Buenos Aires para somar-se à resistência ao governo de Rosas; Daniel Bello salva-o e oferece-lhe refúgio na casa da sua prima tucumana, Amalia. A paixão entre Eduardo e Amalia inflama a paixão política e leva os primos a fingir-se partidários do regime para secretamente lutar contra Rosas. Na véspera da inevitável fuga de Buenos Aires, Eduardo e Amalia casam, mas morrem na tentativa às mãos das tropas de Rosas, fechando um pacto que já não poderá ser desfeito. Na prosa de Mármol, a história de amor funciona ao mesmo tempo como impulso para uma nova ordem política; projeta, num contexto de divisão social e na ausência de um poder legítimo (tal é a perspectiva de Mármol), o tipo de cópula entre a capital e as províncias capaz de estabelecer uma família pública de direito (Mármol, 2000).

O caso de *Amalia* é representativo de um gênero que conheceu uma tradição prolífica, cujo objeto era conciliar as diferenças entre etnias, classes e regiões, postulando os antigos inimigos

⁷ A interpretação que Mitre faz de Schiller pode ser posta em causa, mas certamente Mitre ressentia a sua influência, chegando a utilizar, no *Prólogo*, as categorias de homem moral e homem fisiológico.

⁸ “É por isso que gostaríamos que o romance criasse raízes no solo virgem de América. O povo ignora a sua história, os seus costumes apenas formulados não foram filosoficamente estudados, e as ideias e sentimentos modificados pelo modo de ser político e social não foram apresentadas sob formas vivas e animadas copiadas da sociedade na qual vivemos. O romance popularizaria a nossa história apelando aos acontecimentos da conquista, da época colonial, e das memórias da guerra da independência. Como Cooper no seu *Puritano e o espia*, pintaria os costumes originais e desconhecidos dos diversos povos deste continente, que tanto se prestam a ser poetizados, e dariam a conhecer as nossas sociedades tão profundamente agitadas pela desgraça, com tantos vícios e tantas grandes virtudes, representando-as no momento da sua transformação, quando a crisálida se transforma em brilhante borboleta. Tudo isto faria o romance, e é a única forma sob a qual podem apresentar-se estes diversos quadros tão cheios de ricas cores e movimento.” (Mitre, 1952, p. 5)

⁹ Deste modo, na América Latina, os romances, do mesmo modo que as constituições e os códigos civis, vinham legislar sobre os costumes modernos. A literatura fornecia uma espécie de “código” civilizador, que tinha por objeto erradicar a barbárie, e de uma forma tão certa como os códigos civis promulgados muitas vezes pelos mesmos autores (Ramos, 1989).

como futuros aliados. Romance erótico/político, onde a metáfora do matrimônio (conquistado com grandes esforços) ou da união de fato (minada por todo o tipo de condicionamentos materiais, sociais e culturais), se desdobra como metonímia de consolidação nacional.¹⁰ Os amantes desejam-se apaixonadamente ao mesmo tempo que desejam o nascimento de uma nova ordem política, uma ordem capaz de tornar possível a sua união; cada obstáculo que os amantes encontram intensifica o amor — o das personagens e o dos leitores —, pelo surgimento de uma nação onde a paixão possa ser consumada (Sommer, 2004, p. 41-65). A ficção literária é politicamente fundacional: não implica diretamente uma organização nova do social, mas dá lugar a um novo agenciamento coletivo de enunciação, que apela aos leitores presos nos mesmos impasses que narra para o tornarem seu. Palavra impessoal à espera de um corpo (político) que lhe dê voz, a ficção fundacional pressupõe um sujeito paradoxal, que coloca em causa (e redefine) as distinções entre o público e o privado, o individual e o coletivo, o particular e o universal.

Balzac dizia que “o romance é a história privada das nações”, mas o que acontece na América é demasiado; os termos invertem-se: as biografias familiares da literatura são as que dão lugar à história nacional. Não há separação entre o nacionalismo épico e a sensibilidade íntima; os romances da época fornecem *alegorias nacionais* (Fredric Jameson), articulando num nível simbólico *comunidades imaginadas* (Benedict Anderson). Enquanto na Europa os escritores exploram as falhas da sociedade burguesa e projetam a fantasia de um novo começo nos mares do sul, na América os escritores tentam balizar a imaginação desse território em ebulição à imagem e semelhança dos Estados do norte. E, enquanto a literatura europeia reconhece na crítica a sua autêntica forma de intervenção, a literatura americana da época parece definir-se politicamente por uma função substitutiva: oferece um horizonte de sentido (sobre um território fragmentado), preenche vazios (identitários), cobre distâncias (étnicas, sociais, políticas). Sem nenhum fundamento moral, filosófico ou religioso, os romances fundacionais são ficções que se fazem passar por verdade, criando um espaço — ilusoriamente estável — para novas formas de aliança política.

Identificar-se na leitura com a paixão dos amantes para consumir o seu desejo era já assumir um programa político. Por exemplo, o da eliminação das diferenças sociais, étnicas ou culturais, numa sociedade dada, isto é, o da produção de uma identidade cívica nacional capaz de se impor sobre essas formas conflituosas de identidade tradicional.¹¹ (Evidentemente, estes programas políticos nem

sempre pressupunham a igualdade e, do mesmo modo que os romances, implicavam a subordinação de uma parte à outra — da mulher ao homem, do índio ao mestiço, do campo à cidade etc.)

O certo é que a fundação da América Hispânica é em boa medida um exercício de fabulação.¹² Um singular exercício de fabulação, que tem o homem americano apenas por sujeito dos enunciados (nos enunciados assistimos, de fato, à sua criação como personagem de uma história sem memória), mas do ponto de vista do sujeito da enunciação pressupõe o homem europeu (inclusive se cruzou o Atlântico, se se amancebou, se leva já nas suas veias sangue novo). É neste sentido que temos que entender o problema levantado por Octavio Paz em *El laberinto de la soledad* (1950): a América é uma ideia, invenção do espírito europeu, mas, enquanto ser autónomo, a América vê-se confrontada com essa ideia e é capaz de opor-lhe uma resistência imprevisível (1989, p. 8).

A América é uma complexa trama ficcional reconjugada pela evolução da própria literatura americana. O novo mundo não é tão novo assim. Começo que já é uma repetição, ocupa de fato um espaço duplamente fictício, um fornecido pela tradição europeia e reelaborado pelos escritores americanos, que tentam reinventar-se a si próprios e à América num movimento sem fim (Echeverría, 1977, p. 28).

Assim, a fundação mítica ou ficção originária, que se postulava de forma dogmática, passa a ser lida com diversos graus de ceticismo. E a literatura, correlativamente, deixa de aspirar à totalização imaginária da realidade para passar a assinalar as suas brechas, os seus desajustamentos, as suas possibilidades despercebidas; passa a compreender-se e a expressar-se como divergência fundamental, como desvio, como dispersão. Assim, em *Rayuela* (1963), Cortázar escreve: “Se o volume ou o tom da obra podem levar a crer que o autor tentou uma *summa*, apressar-se a assinalar que está ante a tentativa contrária, a de uma *subtração*” (Cortázar, 1983).

Os grandes romances contemporâneos reescrivem ou desescrevem as ficções fundacionais latino-americanas. Opõem formas de desincorporação literária às identificações imaginárias forjadas

não se trata de um fenómeno meramente local, uma deformação terceiro-mundista da arte (atribuível, por exemplo, ao hipotético populismo latino-americano). Nos Estados Unidos, por exemplo, Robert Burgoyne retoma o tema das ficções dominantes enquanto imagens de consenso social e o seu papel central na construção de uma identidade nacional por parte do cinema norte-americano do tipo *The birth of a nation*. Fabulação nacionalista que opera “de cima” (isto é, propiciada ou dirigida pelos poderes instituídos), e para a qual o cinema clássico teria constituído uma mediação fundamental, criando uma imagem da sociedade imediatamente acessível a todas as classes.

¹² Borges seria um dos primeiros a assinalar a impostura dos mitos da fundação (“Fundação mítica de Buenos Aires”), reconhecendo (criticamente) a superioridade da potência política da poesia sobre o espírito das leis (*Evaristo Carriego*) (Borges, 1989).

¹⁰ Enquanto, por exemplo, na França, os romances de Balzac expunham as tensões e as brechas da família burguesa, os latino-americanos tentavam reparar essas fissuras, com a vontade de projetar histórias idealizadas que apontavam ora ao passado (enquanto espaço legitimador), ora ao futuro (enquanto meta nacional).

¹¹ Não se trata apenas de uma forma arcaica de funcionamento. A literatura, o cinema, a televisão, conheceram sempre e continuam a conhecer um valor substitutivo similar, sempre mais ou menos polarizado pelas apostas do poder. Também

durante o século XIX (e não só), isto é, colocam em causa, segundo um deslocamento estratégico da perspectiva, essa política ficcional que não logrou reconciliar as classes em luta, nem aproximar o campo da cidade, nem unir os pais europeus com as mães da terra (ou que só logrou essa reconciliação subordinando, silenciando ou eliminando um dos termos).

Então, como assinala Doris Sommer, os amores fundacionais próprios dos romances do século XIX revelam a sua intrínseca violência, e as mentiras piedosas aparecem como estratégias para controlar conflitos raciais, regionais e económicos que ameaçavam o desenvolvimento das novas nações (na sua evolução burguesa e capitalista, claro). Esses romances aparecem como parte do projeto da burguesia para conquistar (para assegurar) a hegemonia desta cultura que se encontrava em estado de formação (uma cultura que, idealmente, seria uma cultura acolhedora, que ligaria as esferas pública e privada, dando lugar a todos, desde que todos soubessem qual o seu lugar).

Sommer propõe como exemplo deste último tipo de ficções *La muerte de Artemio Cruz* (1964), de Carlos Fuentes. Entre batalhas, Artemio e Regina lembram a conversa amorosa do seu primeiro encontro, sentados na praia, contemplando as suas imagens refletidas na água. Uma lembrança dourada para encobrir a cena original da violação (que foi o que efetivamente tivera lugar). Fuentes escreve: “essa ficção... inventada por ela para que ele se sentisse limpo, inocente, seguro do seu amor... essa bela mentira... *Non era verdade. Ele não entrara na sua aldeia, como em tantas outras, procurando a primeira mulher que passasse desprevenida pela rua. Não era verdade que aquela rapariga de dezoito anos tinha sido subida à força num cavalo e violada em silêncio no dormitório comum dos oficiais, longe do mar*” (Fuentes *apud* Sommer, 2004, p. 45).

De alguma forma, os escritores, antes alentados a preencher os vazios de uma história que contribuía para legitimar o nascimento de uma nação e impulsionar essa história no sentido de um futuro ideal, procuram dizer agora o não dito nas ficções fundacionais, tentam reintroduzir a contingência no passado, destruindo as estruturas imaginárias e materiais sobre as quais assenta o presente, propiciando a resistência e a abertura de novos espaços de possível.

Exemplo: Em *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier, três adolescentes — Sofia e Carlos, irmãos, e Esteban, o seu primo — perdem o pai e o tio, ficando sozinhos numa enorme casa da Cuba colonial, até que um dia chega um estranho visitante — Víctor Hugues, comerciante e partidário dos novos ideais políticos do século XVIII — que abre a casa ao mundo e à época, implicando-os nos movimentos revolucionários. Mas as ideias de liberdade, fraternidade e igualdade — e a Declaração Universal dos Direitos do Homem, enquanto ficção fundacional ou constituinte — são colocadas em questão numa história difícil para as personagens, revelando a traição da Revolução Francesa aos

levantamentos dos negros do Caribe. Sofia, que se apaixona por Víctor e pelas suas ideias (e se entrega a ambos), acaba por se desenganar: Víctor, o mesmo que trouxera à América o decreto da abolição da escravidão, acaba comprometido num falido intento de genocídio da população negra.¹³ Ou seja, o romance, longe de fundar alguma coisa, desfunda uma narrativa hegemónica na qual se espera (ainda) que venham a alinhar-se as nações latino-americanas.¹⁴

Exemplo: Em *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, Santiago e Ambrosio mantêm uma conversa num bar chamado La Catedral, durante a ditadura do general Odría, da qual resulta uma exploração profunda das razões da corrupção e da desídia dos dirigentes, assim como da resignação e da impotência dos peruanos. Isto é, Vargas Llosa não nos oferece (mais) uma ficção fundacional para o Peru, mas, pelo contrário, aplica-se à destruição (à desconstrução) de um estado de coisas insustentável, que as ficções fundacionais pretendem passar por alto. De fato, o romance de Vargas Llosa começa assim: “Da porta de *La Crónica*, Santiago olha para a avenida Tacna, sem amor: carros, edifícios desiguais e descoloridos, esqueletos de anúncios luminosos na névoa, o meio-dia cinzento. Em que momento se tinha lixado o Perú?” (Vargas Llosa, 1981). A pergunta não tem resposta, ou melhor, não tem apenas uma resposta. Cada resposta (cada história) levanta novas questões, cada questão dá lugar a novas histórias, e assim. Não há verdade fundacional, apenas ficções que na tentativa de articular o sentido do presente redeterminam (ou simplesmente apagam) o passado.¹⁵

Exemplo: Em *Yo, el Supremo* (1974), Augusto Roa Bastos reconstrói, utilizando indiferenciadamente elementos históricos e fictícios, a biografia política de José Gaspar Rodríguez de Francia (também conhecido como Doutor Francia, *Karai Guazú* e “el Supremo”), ditador do Paraguai durante 26 anos (1814-1840). A biografia estrutura-se sob a forma de uma espécie de discurso ditado, estrategicamente pontuado pelos comentários (sediciosos) do seu secretário pessoal, multiplicando as vozes de tal modo que a ficção mística sobre a qual se fundava o poder de Francia aparece atravessada de contradições, de inconsistências e de mentiras. O ditador dita, mas o secretário adenda, omite,

¹³ No fim, procurando expiar a culpa ou conquistar a redenção, Sofia viaja para Madrid, onde se faz matar (corajosamente, desesperadamente) num levantamento popular contra Napoleão (Carpentier, 1985).

¹⁴ A proximidade de Carpentier à Revolução Cubana (1959) e a data de publicação de *El siglo de las luces* (1962), podem transmitir a ideia de que Carpentier escreve o seu livro na senda da revolução e que a sua crítica da narrativa da Revolução Francesa é solidária deste acontecimento; todavia, Carpentier declarou ter terminado de escrever o livro em 1958.

¹⁵ Nesse sentido, Vargas Llosa não se limita a conduzir a sua genealogia até o momento da Conquista, mas reconhece, nos próprios “povos originários” (concretamente, nos incas), o mesmo mecanismo mistificador de ficcionalização total da realidade (Vargas Llosa, 2002, p. 25-28). Historicamente fiel ou não, a proposição de Vargas Llosa é um princípio de interpretação: qualquer ficção fundacional é a apropriação violenta de uma ficção anterior, não sendo possível, por um exercício de regressão, dar com nenhuma palavra verdadeira (o mito é um mito, dirá Jean-Luc Nancy); logo, não há comunidade originária, apenas ficções da comunidade.

repete, e em geral faz gaguejar o discurso. O escritor empreende um trabalho de segunda mão, não funda nada, não prescreve nada com a sua escrita, simplesmente reescreve uma versão anterior. Sobre a literatura já não repousa nada (não pode), mas no seu movimento desregrado a escrita pode fazer tremer (e em última instância derruir) qualquer construção (cultural, social ou política) que assente sobre bases ficcionais (Roa Bastos, 1985).

Exemplo: Em *Respiração artificial* (1980), Ricardo Piglia trama, a partir de fragmentos de cartas, monólogos, diálogos e documentos, um romance que, contra o monopólio narrativo que tendem a impor as ficções estatais, procura restaurar a polifonia de vozes silenciadas pela ditadura. Renzi (um dos protagonistas) recebe os papéis (até então em posse do seu tio, Marcelo Maggi) de um dos seus antepassados, Enrique Osório, dando origem à descoberta de uma história não oficial, de uma história dos derrotados, ou melhor, de uma memória sem história. A sua reconstrução tem por resultado uma versão sem pretensões de institucionalização, que, nas margens de um país das margens, torna possível (vivível) a desincorporação das personagens (e dos leitores) em relação aos horizontes instituídos de sentido. Renzi compreende com Tardewski (e nós compreendemos com ele) que o grande mérito de um escritor não é a fundação do comum, mas a capacidade de ouvir a sua própria época, de ouvir e fazer ouvir o murmúrio silenciado pela história oficial, de trazer à luz a palavra dos esquecidos, mesmo se se trata da palavra da derrota, da claudicação ou do desespero (Piglia, 1988). A sociedade é para Piglia uma trama de relatos, um conjunto de histórias que circulam entre as pessoas, pelo que traçar o mapa ficcional da sociedade constitui a tarefa mais importante do escritor, remetendo as ficções hegemónicas a uma região específica do plano e assinalando os lugares onde algo é dito e não é ouvido, algo é pensado e não é considerado, algo é feito e não é visto.¹⁶

Exemplo: Em *Zama* (1956), de Antonio Di Benedetto, o romance fundacional é invertido através de uma paródia do romance histórico. A estrutura de *Zama* é aparentemente simples: o protagonista narra, na primeira pessoa, dez anos da sua vida; anos cruciais, nos quais o protagonista experimenta os sintomas da sua decadência física e moral (é, portanto, a história de um perdedor, com o qual muda já o sujeito da história em relação ao sujeito heróico das ficções fundacionais). Por outro lado, Di Benedetto não repete as velhas crónicas familiares do romance burguês do século XIX nem divide a realidade em nações, não pretende ser a *summa* de nenhuma classe ou território, mas, pelo contrário, multiplica as histórias, as alegorias e as metáforas, anulando a ilusão biográfica e historicista. Essa fragmentariedade, que contamina o livro, dispõe, aí onde as ficções fundacionais pressupunham a identidade, a continuidade e a coerência no desenvolvimento, a heterogeneidade, as diferenças, os acidentes, os acontecimentos mais insignificantes ou mais refratários ao sentido.

Consideremos a passagem a seguir, onde esta espécie de contra-história aparece de forma ímpar. Zama está a cruzar ingloriamente a selva paraguaia quando dá com uma estranha tribo, que caminha pelas veredas abertas no mato, guiada por crianças que levam os adultos pela mão. Zama diz:

Cegos. Todos os adultos eram cegos. As crianças não. [...] Eram vítimas da ferocidade de uma tribo *mataguaya*. Tinham-nos cegado com facas ao rubro. [...] Não viam e tinham eliminado deles o olhar dos outros. [...] Quando a tribo se habituou a viver sem olhos foi mais feliz. Cada um podia estar só consigo próprio. Não existiam a vergonha, a censura, a culpa; não eram necessários os castigos. Acudiam uns aos outros para atos de necessidade coletiva, de interesse comum: caçar um animal, reparar o telhado duma cabana. O homem procurava a mulher e a mulher procurava o homem para o amor. Para se isolarem mais, alguns batiam nos ouvidos até partir os ossos. Mas quando os filhos alcançaram certa idade, os cegos compreenderam que os filhos podiam ver. Então foram penetrados pelo desassossego. Não conseguiam estar em si mesmo. Abandonaram as cabanas e internaram-se nos bosques, nas pradarias, nas montanhas... Algo os perseguia. Era o olhar das crianças, que ia com eles, e por isso não conseguiam deter-se em parte nenhuma. (Di Benedetto, 2000, p. 171)

Na sua austeridade e no seu laconismo, *Zama não* representa a condição profunda da América, *não* é mais uma imagem da nossa fragilidade e da nossa contingência (mesmo que isso possa ser reconfortante). Se o romance de Di Benedetto evita qualquer exaltação patriótica, se recusa qualquer tentação de historicismo ou de cor local, não o faz em nome de nenhuma nova identificação. A agonia do seu protagonista, o seu inevitável declínio, é apenas metonímia da desorientação e da falta de sentido (histórico) do tempo no qual Di Benedetto escreve a sua história. E nesse sentido Saer tem razão: *Zama* propõe-nos não uma evasão do presente, mas um trabalho (necessariamente paciente) sobre a sua irresolução e a sua problematidade, sendo o afastamento metafórico em direção ao passado apenas um mecanismo para a sua irrealização. Na sua leitura desconhecemo-nos enquanto sujeitos de uma história que acreditávamos ser nossa, estranhamo-nos de nós próprios, isto é, colocamos em causa os fundamentos da nossa identidade e os alicerces das construções imaginárias às quais a nossa identidade se encontra associada (simplesmente, já não nos sentimos parte).

Poderíamos multiplicar os exemplos indefinidamente. As obras de Felisberto Hernández, Haroldo Conti, José Donoso, Alfredo Bryce Echenique, Manuel Puig, José Revueltas, Ernesto Sabato, Osvaldo Soriano, Juan José Saer, Roberto Bolaño e boa parte da literatura da América hispânica permitem uma leitura deste tipo, e compreendem uma relação problemática, difícil, irresoluta, com as fábulas fundacionais que demarcam o território ficcional no qual se movem.

¹⁶ “Que estrutura têm essas forças fictícias?: talvez este seja o centro da reflexão política de qualquer escritor.” (Piglia, 2000, p. 43)

Durante séculos, o norte impôs ao sul a sua espada e a sua pena. Cavou, no vazio da sua própria dispersão, um lugar ficcional a partir do qual pretendia afirmar-se apesar de todas as suas diferenças, das suas falhas e contradições. O sul era uma miragem: a ilusão mínima necessária para manter as coisas a funcionar (outro mundo é possível, mas do outro lado do mundo, elusivo, inatingível, proibido).

Os poetas, os loucos e os desesperados procuraram-no de diversas formas, e de diversas formas o encontraram, mas não como paraíso perdido nem como território virgem (nem, certamente, como terra da liberdade).

“Com a sua fome disponível [...] e a sua esperança dura” (Benedetti, 2000), o sul insinua-se nas margens das línguas e do imaginário que chegaram do norte, mas *não existe*, pelo menos não como lugar de identificação.

Se o sul é alguma coisa, é uma diferença, ou melhor, a promessa (sempre diferida) de uma diferença. A diferença, sempre conflituosa, entre a representação que a Europa fazia de nós, a representação que os fundadores das nações americanas faziam de nós e as representações que nós próprios fazemos de nós. Uma diferença que a literatura frequenta de forma clandestina. Uma diferença na qual não se joga destino nenhum, mas em virtude da qual resiste aquilo que mantém viva a imaginação daquilo que ainda não somos, daquilo que ainda não dissemos nem sonhámos, daquilo que apenas nos atrevemos a pensar.

Entre as fábulas da sua origem e uma origem sempre por fabular,¹⁷ entre as identificações imaginárias que dão forma ao horizonte da sua história e as desincorporações estéticas que relançam continuamente o devir da sua consciência, o sul debate-se por esta diferença sem modelo, isto é, pela utopia desrazoável de uma liberdade sem determinação.

É, claro, um sonho de loucos, de desesperados e de poetas. Que outra coisa podem ser os mares do sul? Que mais?

***Postscriptum* sobre as condições de possibilidade de uma política da literatura**

Se falamos da inscrição da literatura nos corpos individuais, ou se assinalamos a possibilidade de uma desincorporação a respeito dos corpos coletivos através da escrita; se constatamos, de forma geral, um devir-menor das poéticas latino-americanas de cujos efeitos políticos ainda não tirámos todas as consequências, devemos pressupor que a ficção e a realidade se *tocam* em algum lugar, sobrepõem-se ou, melhor, entram numa zona de indiscernibilidade.

Mais geralmente, a possibilidade de uma relação efetiva entre estética e política remete a um

plano comum, a uma ordem imanente cuja lógica tem sido diversamente abordada pelo pensamento contemporâneo, nomeadamente na tentativa de pensar as formas de intervenção da criação artística. Remeter a questão a uma estética primeira (Rancière) ou a um plano de imanência (Deleuze) são algumas das formas contemporâneas de dar conta dessa condição de possibilidade, cuja determinação é uma exigência para qualquer filosofia que pretenda inscrever a arte no contexto de uma pragmática alargada.

Tomemos o caso de Gilles Deleuze. Na ideia de que a literatura é ou pode chegar a ser algo mais que uma sublimação dos nossos desejos falidos, na ideia de que a literatura é um objeto entre outros objetos, máquina entre máquinas, e que o escritor “emite corpos reais” (Deleuze, 1990, p. 183), Deleuze desenvolve uma ontologia da expressão. Esta ontologia conhece diferentes formas na sua obra, mas ganha uma consistência ímpar através do conceito de *agenciamento de desejo*, enquanto unidade de análise que articula estrategicamente uma série de elementos heterogêneos (discursos, instituições, arquiteturas, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas etc.). Alternativa conceptual ao sujeito e à estrutura, o agenciamento de desejo permite a Deleuze refundar uma teoria da expressão eliminando qualquer traço representativo. Relacionando os fluxos semióticos com os fluxos extrassemióticos e as práticas extradiscursivas, para além das relações de significante a significado, de representante a representado, o agenciamento é uma relação de implicação recíproca entre a forma do conteúdo (regime de corpos ou maquínico) e a forma da expressão (regime de signos ou de enunciação). Neste sentido, assinala Deleuze, qualquer agenciamento tem duas caras:

“Não há agenciamento maquínico que não seja agenciamento social de desejo, não há agenciamento social de desejo que não seja agenciamento coletivo de enunciação [...]. E não basta dizer que o agenciamento produz o enunciado como o faria um sujeito; ele é em si mesmo agenciamento de enunciação num processo que não permite que nenhum sujeito seja atribuído, mas que permite por isso mesmo marcar com maior ênfase a natureza e a função dos enunciados, uma vez que estes não existem senão como engrenagens de um agenciamento semelhante (não como efeitos, nem como produtos). [...] A enunciação precede o enunciado, não em função de um sujeito que o produziria, mas em função de um agenciamento que converte a enunciação na sua primeira engrenagem, junto com as outras engrenagens que vão tomando o seu lugar paralelamente. (Deleuze, 1975, p. 147-152)

Noutras palavras, os corpos e os enunciados, as palavras e as coisas, são parte de um mesmo regime de expressão, de uma mesma configuração do desejo (sempre aberta, por outra parte, a novas configurações, na medida em que qualquer agenciamento compreende pontas de desterritorialização, linhas de fuga por onde se desarticula e se metamorfoseia). É a partir dessa ontologia que, retomando a noção bergsoniana de fabulação para dar-lhe um sentido político, Deleuze restitui toda a sua potência

¹⁷ Os produtos da ficção são particulares e arbitrários, mas a faculdade de produzir ficções é universal e necessária.

à literatura. A máquina de projetar da escrita não é separável do movimento da política: subjetiva, a escrita remete à subjetividade dos grupos onde começa a fazer sentido como expressão, onde deixa de ser um mero devaneio da imaginação para passar a formar parte de um agenciamento coletivo de enunciação — “a força de projeção de imagens é inseparavelmente política, erótica e artística” (Deleuze, 1993, p. 148). A literatura é uma engrenagem (a) mais, uma formação suplementar, lado a lado com os equipamentos do saber e do poder, as configurações da subjetividade e as canalizações do desejo que dão consistência a uma sociedade; e, nessa mesma medida, concorre na articulação (sempre inconclusa) do comum.

Mais perto de nós, Jacques Rancière propõe que arte e política não são duas realidades separadas cuja relação estaria em causa, mas duas formas de partilha do sensível dependentes de uma *estética primeira*: espécie de *a priori histórico* que determina regimes específicos de identificação (do público e do privado, do individual e do coletivo, da arte e do trabalho etc.) (Rancière, 2005, p. 15-26). Deste ponto de vista, a política compreende uma estética, na medida em que estabelece montagens de espaços, sequências de tempo, formas de visibilidade, modos de enunciação que constituem o real da comunidade política. Ao mesmo tempo, a arte compreende uma política pela distância que guarda a respeito dessas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que estabelece, pela forma em que divide esse tempo e povoa esse espaço. O que liga a prática da arte à questão do comum, o laço entre estética e política, é a constituição, ao mesmo tempo material e simbólica, de um determinado espaço-tempo (no qual se redistribuem as relações entre os corpos, as imagens, as funções etc.), produzindo certa ambiguidade em relação às formas ordinárias da experiência sensível (o próprio da arte, segundo Rancière, consiste em praticar novas formas de articulação dessa experiência).

A relação entre estética e política é a relação entre a estética da política e a política da estética, isto é, a forma em que as práticas e as formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e na sua reconfiguração, no qual recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e o particular. A estética tem a sua política própria que não coincide com a estética da política senão na forma do compromisso precário. Não há arte sem uma determinada partilha do sensível que a liga a uma determinada forma de política (a estética é essa partilha). A tensão das duas políticas ameaça o regime estético da arte, mas é ao mesmo tempo aquilo que o faz funcionar. (Rancière, 2005, p. 33)¹⁸

A literatura pode momentaneamente colaborar na conformação política de um corpo social, mas a escrita — no seu regime estético, isto é, tal como a praticamos, a lemos e a pensamos hoje — tende a produzir uma desincorporação em relação às identificações imaginárias disponíveis, tende a interromper as coordenadas normais da experiência sensorial e, a partir desta, a percepção ordinária da partilha do sensível (e as suas coordenadas políticas). Qualquer política da poética contemporânea não pode ser para Rancière senão uma política do dissenso (com o risco de anular-se como poética), e não pelas intenções que projetamos sobre a literatura, mas pela forma na qual — nos nossos dias — vemos, fazemos e pensamos a arte.

As tentativas de pensar as relações entre estética e política não se limitam aos dois casos que mencionámos (nem esses casos desconhecem problemas de ordem teórica e prática). Como dizia Blanchot, a resposta autêntica é sempre a vida da pergunta, o retorno sempre diferido da pergunta, e esta é uma pergunta que nos inquieta e nos inquietará quiçá por muito tempo. Nem toda a obra redefine a arte, da mesma forma que nem todo o nascimento recria o mundo, mas late nestes dois acontecimentos seminais a esperança de um outro mundo possível, de um outro homem, do devir (menor) da consciência.

¹⁸ “O regime estético da arte implica uma determinada política, uma determinada reconfiguração da partilha do sensível. Essa política divide-se originalmente ela própria, como tentei mostrar, nas políticas alternativas do devir-mundo da arte e da reserva da forma artística rebelde, deixando em aberto que os opostos possam recompor-se de diversos modos para constituir as formas e as metamorfoses da arte crítica.” (Rancière, 2005, p. 51)

BIBLIOGRAFIA

- ANTELO, Antonio. Literatura y sociedad en la América Española del siglo XVI: Notas para su estudio. In: *Thesaurus*, v. 28, n. 2, 1973.
- BENEDETTI, Mario. El sur también existe. In: *Preguntas al azar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.
- CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: Pour une littérature mineur*. Paris: Minuit, 1975.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- ECHEVERRÍA, Roberto González. *Alejo Carpentier: The pilgrim at Home*. New York: Cornell University Press, 1977.
- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- JAMESON, Frederic. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. In: *Social Text*, n. 15, 1986.
- MADRID, Lelia. *La fundación mitológica de América Latina*. Madrid: Espiral Hispano Americana, 1989.
- MARMOL, José. *Amalia*. Madrid: Cátedra, 2000.
- MITRE, Bartolomé. *Soledad*. Buenos Aires: Tor, 1952.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y Política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- RICHTER, Dieter. *El sur. Historia de un punto cardinal. Un recorrido cultural a través del arte, la literatura y la religión*. Madrid: Ediciones Siruela, 2011.
- ROA BASTOS, Augusto. *Yo, el Supremo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales*. Bogotá: FCE, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Fictions et vérités*. In: *L'Homme*, v. 29, n. 111, Paris, 1989.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en La Catedral*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

ANA MARTINS MARQUES

A PRAIA, A PELE E A PÁGINA: A VIDA DESCALÇO, DE ALAN PAULS

Publicado na Argentina em 2006, *A vida descalço*, de Alan Pauls, é um pequeno livro de gênero pouco preciso: memórias de veraneio, ensaio cultural sobre o espaço da praia com inflexão autobiográfica, mini-romance de formação. O caráter limiar da praia, do litoral, estende-se ao livro, escrito originalmente por encomenda para a coleção “In situ” da editora Sudamericana, que propõe a diferentes escritores abordar um espaço público. O texto é acompanhado por nove fotografias¹ (oito na edição brasileira, que deslocou para a capa a primeira foto da edição argentina), todas em preto e branco, localizadas na abertura de cada uma das seções do livro, com exceção da primeira (ou, seria também possível pensar, no fim de cada uma das seções do livro, com exceção da última), e que trazem sempre a imagem de um ou dois meninos, contra o fundo do céu, do mar e da areia.

Barthes inicia seu *Roland Barthes por Roland Barthes* comentando algumas fotografias de sua infância e juventude. Referindo-se ao estado de “inquietante familiaridade” (Barthes, 1977, p. 7) suscitado pela visão de imagens de si mesmo, Barthes relaciona-o com o fato de que o que vemos nas fotografias de infância é um corpo que ao mesmo tempo é e já não é o nosso, mas também com a impossibilidade, comum a todos nós, de ver nosso próprio corpo, a não ser no espelho ou na fotografia: “Você é o único que só pode se ver em imagem, você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho ou sobre a objetiva [...]: mesmo e sobretudo quanto a seu corpo, você está condenado ao imaginário” (Barthes, 1977, p.48).

Em *A vida descalço*, que efeitos tem sobre a narrativa a presença de imagens desse corpo infantil que é e já não é o do autor? Essas fotografias estarão aí para afirmar o pacto autobiográfico, aquele que, segundo Philippe Lejeune, instaura-se pela identidade de autor, narrador e personagem? Ou, ao contrário, essas imagens não farão mais do que lembrar a distância, a alteridade ineludível entre aquele que narra e aquele que viveu o que se narra? Como se trabalha no livro essa distância, que funda a possibilidade do autobiográfico e ao mesmo tempo revela seu limite (a impossibilidade de postular qualquer equivalência entre a experiência vivida, o eu que se apresenta no relato e seu autor)? Não será o autobiográfico, afinal, a história dessa distância?²

¹ [N.Org] As imagens neste ensaio são reproduções feitas a partir da edição brasileira de *A vida descalço* referida pela autora.

² Questões análogas podem ser suscitadas a partir da leitura de *História do pranto*, lançado por Pauls em 2007 e editado no Brasil em 2008. Tendo como subtítulo “um testemunho”, mas frustrando, já de entrada, a expectativa que o termo sugere por



Seria possível supor que as imagens reproduzidas em *A vida descalço* participam de uma estratégia de afirmação da identidade do narrador/autor. Embora, obviamente, a possibilidade de afirmação da identidade onomástica não esteja disponível para a fotografia por si só, mas permaneça dependente de um elemento textual (legenda, descrição ou comentário), é possível postular que a semelhança entre as imagens e sua relação com o texto (a aparência do garoto nas fotos, que permite supor, embora não assegurar, que se trata sempre da mesma criança; os cabelos loiros do menino, a que o texto faz referência...) colaboram para colocar em funcionamento o pacto autobiográfico. E, sem dúvida, algo dessa ordem está aqui em ação, já que tendemos a considerar que as fotos mostram o autor quando criança. Há, porém, alguns elementos de perturbação. Em primeiro lugar, a relação das imagens com o texto quase nunca é explícita (com a possível exceção da última foto); as fotos não ilustram ou representam as situações narradas, e à primeira vista só se vinculam ao texto pelo tema genérico da praia (as fotografias nunca são diretamente mencionadas no texto). Em segundo lugar, elas nem obedecem a uma ordem cronológica nem estabelecem uma relação de correspondência com a idade que o narrador teria no texto (inclusive porque as fotografias reproduzidas no livro são limitadas à infância, enquanto o texto trata também da adolescência e da vida adulta). Por

vir escrito em terceira pessoa, *História do pranto* narra episódios da infância e da adolescência de um garoto nos anos 1970, mas o faz embaralhando, nas longas e intrincadas frases que compõem o relato, diferentes tempos, vozes e pontos de vista.

fim, a presença de um segundo menino, bastante parecido com o primeiro (o irmão?), em duas das fotografias, complica a operação de identificação. As duas crianças, com idades aproximadas, aparecem nas fotografias vestidas de forma semelhante (numa delas, estão ambas de *short*, camisa listrada, chapeuzinho). O efeito nesse caso parece ser menos o de um reforço da identificação do que o de uma evocação do tema do duplo. No autobiográfico, o “eu” nunca é único ou estável; está sempre cindido, duplicado, desdobrado. A questão central do gesto autobiográfico talvez esteja precisamente no estabelecimento de uma relação de proximidade e afastamento, reconhecimento e estranhamento em relação a esses outros “eus” em que o eu do narrador se desdobra. Esses retratos a dois de certo modo encenam o problema do duplo que o retrato, uma vez inserido num texto autobiográfico, inevitavelmente suscita.

Em *A vida descalço*, às recordações das férias no litoral mesclam-se referências diversas, literárias, cinematográficas, midiáticas. Referências do menino de então — James Bond, seriados de TV —, mas também do adulto que narra — Camus, Proust, Alejandra Pizarnik, a música de Serge Gainsbourg, o cinema de Rohmer, Antonioni, Fellini ou François Ozon. Há aí um jogo de olhares,



em que o olhar infantil e o olhar adulto entrecruzam-se continuamente, como se vê, por exemplo, em um extenso comentário sobre uma célebre cena do filme *James Bond contra o satânico Dr. No*, no qual se aborda não somente a carga erótica da cena, mas também seu caráter político.³ Nesse comentário, e em muitos outros, vê-se o olhar adulto dobrar-se, em seu esforço de compreensão, sobre imagens da infância, num jogo de cenas em que se conjugam os atos de lembrar e de entender (ou, talvez, lembrar seja já de algum modo entender, e entre memória e pensamento haja mais parentescos do que usualmente se supõe). Nesse jogo de olhares revela-se o jogo de tempos — o tempo da vida e o da narração — que está na base de todo esforço biográfico e que é ao mesmo tempo aquilo que o corrói. Revela-se, ainda, o caráter sempre mediado (e midiático) da recordação, de modo que as imagens da experiência são sempre atravessadas por aquelas dos livros, dos filmes, da TV.

O que explica que essas imagens midiáticas insistentemente evocadas no texto não sejam reproduzidas, e somente sejam convocadas para compor o livro essas pequenas fotografias que parecem retiradas de um álbum de família (fotografias que, aliás, nunca são mencionadas diretamente na narrativa)? Em *A vida descalço*, parece possível dizer que o que chama a atenção, sobretudo, são as imagens que não estão lá, ou, antes, a ausência de certas imagens: aquelas que mostrariam o povoado de Villa Gesell, com sua arquitetura alpina, de influência centro-europeia, suas casas de chá e docerias, sobre as quais, com a ampliação do turismo e a especulação imobiliária, avançavam as lojas de roupa, os bares, as lanchonetes, as lojinhas de artesanato; ou as imagens da praia no inverno, para onde o narrador afirma que, já adulto, dirigia-se menos para “aproveitar” as férias do que para atualizar um certo imaginário literário e intelectual dessa praia “séria”, “desterrada do verão” (Pauls, 2013, p.71); ou ainda as imagens da praia mostradas nos semanários de atualidades, aquelas que a indústria midiática explora a cada ano, e que levam o narrador a afirmar que a praia e o verão seriam “os dois primeiros objetos *inventados* pela imprensa” (Pauls, 2013, p.59) de que ele tem consciência; ou, sobretudo, aquelas imagens que, oriundas do cinema ou da TV, atravessam a memória do narrador e, também, todo o livro.

³ “Estamos na Jamaica, na ilha onde se entrincheira Dr. No, e o que Bond contempla atônito detrás de sua palmeira, uma barricada não muito diferente da que nos protegia, eu e meu irmão, igualmente atônitos, na escuridão do Atlantic, é uma criatura sobrenatural, metade humana metade marinha — a ponto de, quando Ursula Andress acabava de sair da água, eu não conseguir entender como seu corpo não rematava numa cauda de sereia sinuosa e brilhante, coberta de escamas irisadas —, que parece dar à luz a espécie a que pertence, uma espécie composta de um único gênero, ela mesma, no exato momento em que emerge do oceano. [...] A cena, além de excitante, é menos estúpida do que parece; é erótica porque o que escolhe pôr em cena, em vez de uma consumação sexual, é o *nascimento* de um objeto de desejo único e mítico [...] para dois destinatários simultâneos, Bond, por um lado, e por outro meu irmão, eu e todos os veranistas que naquela noite fazíamos ranger as poltronas mambembes do Atlantic de Villa Gesell, e é política porque explora a praia como cenário vagamente colonial, zona-limite de invasão e de resistência, no exato momento em que a expansão colonial começa a se vestir com a roupa de uma nova, hedonista e francamente bondiana forma de ubiquidade: o turismo.” (Pauls, 2013, p. 47)

A explicação para a ausência de reproduções dessas imagens no livro (muito embora, na edição brasileira, à maneira de todos os livros do autor publicados na coleção, tenham sido acrescentadas, antes e depois do texto, como parte do aparato paratextual, imagens referidas na narrativa, como a de Ursula Andress no filme de Bond e um fotograma da célebre cena do beijo na praia em *A um passo da eternidade*) pode possivelmente ser encontrada na postulação de um certo “regime de significação” da praia — uma relação determinada da praia com as imagens que faz com que ela ao mesmo tempo lhes seja receptiva e resistente. O texto que abre *A vida descalço*, e que se apresenta como uma reflexão sobre por que se sonha tanto na praia, formula do seguinte modo essa relação equívoca entre a praia e a imagem, que será retomada em outros momentos do livro:

Por que se sonha tanto na praia? Em Cabo Polonio, imagino, para compensar os efeitos de certa síndrome de abstinência. O lugar não tem luz elétrica — não tem cinema, televisão, não tem computadores [...]. Em outras palavras: sonha-se muito porque a praia é um território *livre de imagens*. Todo seu sex appeal — e também sua invejável capacidade de alienar — repousa nessa espécie de castidade icônica, que as paisagens marítimas só compartilham, creio, com um de seus dois precursores naturais: os desertos. [...] A areia e o mar toleram mal a *atualidade* das imagens, não sua potência; diferentemente de paisagens como a selva ou a montanha, cujas nervuras e detalhes, de uma dramaticidade flagrante, sempre saltam à vista, têm uma textura homogênea, neutra, como de suportes ou superfícies, resistente a qualquer impulso de figurar, mas, ao mesmo tempo, incrivelmente fértil na hora de inspirar figurações. (Pauls, 2013, p. 8-9)

A praia surge assim como uma questão de superfície: a areia, o mar e o céu — com sua “textura homogênea, neutra, como de suportes ou superfícies, resistente a qualquer impulso de figurar, mas, ao mesmo tempo, incrivelmente fértil na hora de inspirar figurações” — são como telas, espaços projetivos, superfícies lisas que convidam (e resistem) à projeção das imagens. Fala-se da praia, mas podia-se muito bem estar falando da página: página em branco, suporte ou superfície que recebe as imagens (e a elas resiste).

O que se diz do espaço da praia parece de certa forma ecoar no modo como, no livro, se dispõem as fotografias, sempre sozinhas na página, com um grande espaço em branco a seu redor. Às vezes, quando o texto termina numa página ímpar, nem mesmo há texto na página ao lado das imagens, as quais por sua vez ocupam sempre as páginas ímpares. Esse aspecto é ainda mais ressaltado na edição argentina, em que as imagens são reproduzidas em tamanho bem menor do que na edição brasileira (e com qualidade inferior). A sensação de amplidão e lisura do espaço, presente na maior parte das fotos (a única foto tirada num lugar fechado é a última), é reforçada por essa grande margem, pelo vazio da página branca que entorna cada uma das imagens.

A ideia da praia como tela reaparece quando, no segundo texto do livro, narra-se a primeira experiência do menino num cinema drive-in em Villa Gesell. A ansiedade e a expectativa do menino são substituídas pela decepção diante da “evidência instantânea” de que “o espetáculo, o verdadeiro, o único que o mundo da praia não rejeitava [...] era o da tela em branco, espécie de cinema virgem, *passivo*, que não fascinava pelo que irradiava, e sim por todas as imagens que era capaz de suscitar” (Pauls, 2013, p.13). A mesma ideia ressurgue com insistência ao longo do livro, com a identificação de um “parentesco profundo que une a insipidez visual da areia a qualquer superfície projetiva — tela em branco, papel, lençol, teto, abóbada onírica” (Pauls, 2013, p.18).



Livro de memórias de veraneio, ensaio cultural sobre a mitologia da praia, percurso histórico sobre as condições e transformações da ideia de balneário, *A vida descalço* revela-se, sobretudo, uma espécie de tratado semiológico sobre a praia, em que se investigam as especificidades de seu “regime de significação” (Pauls, 2013, p. 27).

Assim, investiga-se, por exemplo, a relação entre a praia — único espaço público em que a nudez quase completa não é nem exceção nem transgressão — e o corpo — o complexo, e variável ao

longo da história, “cruzamento entre a areia e a carne” (Pauls, 2013, p.36). Apesar dessa aliança entre a praia e o corpo, o narrador afirma não subscrever as mitologias eróticas da praia: “[...] convencido desde muito cedo [...] de que o desejo sexual não tem nada a ver com a natureza, nem com a minha, qualquer que seja, nem com a do mundo, e, por outro lado, absolutamente tudo a ver com a cultura” (Pauls, 2013, p.43), o narrador rejeita a associação entre praia — que ele relaciona a “desconforto, aspereza, hostilidade, interferência” (Pauls, 2013, p. 45) — e erotismo. A praia, para ele, só é erótica “quando fica para trás”, quando a noite ou a chuva obrigam o veranista a afastar-se dela; ou seja, ela só é erótica no espaço contíguo do povoado ou da cidade de praia, “quando algum emissário da civilização, chame-se parede, teto, cama, banco de carro, chuveiro, roupa, introduz uma divergência e ‘corta’ de algum modo a homogeneidade um pouco despótica da natureza” (Pauls, 2013, p.51).

A praia é também uma questão de pele: “Filho de uma geração que adorou e adora o sol a extremos delirantes, a ponto de fazer do bronzeado o emblema de distinção e de classe que os ingleses do século XVIII só reconheciam na palidez, aprendi muito rápido que na praia o sujeito ia respirar ar puro, tomar banho de mar, caminhar, brincar, praticar esportes, relaxar, mas principalmente se queimar [...]” (Pauls, 2013, p. 84). A relação entre a pele e o sol, diz o narrador, “decide o classicismo (e o racismo) que impera na praia” (Pauls, 2013, p. 85). Numa das seções do livro, ele descreve as diferentes formas que a sua relação com o sol assumiu ao longo da vida (“a alegre carbonização”, “a indiferença adolescente”, “a prudência”, “o escrupuloso *management* solar”, “a contestação”, “a resignação”). Se a praia é tela, suporte ou superfície, também o é a pele: superfície de inscrição em que o sol depõe suas marcas (o bronzeamento, diz Dubois, é talvez um dos processos mais próximos da fotografia⁴).

A praia — “esse umbral onde têm lugar todos desembarques” — é também o lugar onde os inimigos se confrontam, “teatro de violência e campo de batalha” (Pauls, 2013, p.36). E entre essa praia da guerra e a praia do prazer e do turismo, revela o narrador, “talvez haja mais afinidades ou empréstimos do que estamos dispostos a reconhecer” (Pauls, 2013, p.37) — como demonstram Lena Lencek e Gideon Bosker, que afirmam que o desembarque aliado na Normandia em 1944 só foi possível devido à tradição turística da praia.⁵

⁴ “Para permanecer na categoria dos índices, talvez um dos processos mais próximos da fotografia (uma das suas melhores metáforas?) seria o bronzeamento dos corpos, essa exposição da pele (superfície pelo menos tão sensível quanto a emulsão: problema de película) à ação dos raios solares que vêm ali depor sua marca dolorosa, avermelhada e depois mais escura, às vezes reservando em certos locais da anatomia zonas brancas, virgens, vestígios em negativo de algo que esteve ali e se interpôs na exposição”. (Dubois, 1993, p.61)

⁵ “Como não havia levantamentos diretos do terreno — só tomadas aéreas oblíquas, mapas velhos, cartas marítimas desatualizadas —, os aliados avaliaram a topografia do desembarque através de velhos cartões-postais e das fotografias

O aspecto midiático da praia, sua afinidade com o regime da imagem, que faz com que ela seja um cenário muito mais frequente no cinema do que na literatura, tem como contrapartida, diz o narrador, seu “descrédito intelectual”: “nada mais dissonante, para a imaginação popular, do que a ideia de um intelectual em traje de banho, sentado numa cadeira de vime [...]” (Pauls, 2013, p.67). Para “redimir a praia, habitá-la como objeto do pensamento e devolver-lhe alguma respeitabilidade intelectual, é preciso aplacar toda sua potência maníaca, ou seja, é preciso *deprimi-la*. E para isso é preciso deportá-la não no espaço, mas no tempo, e extirpá-la do verão, o habitat que lhe dá brilho mas que a condena, também, a uma espécie de estupidez inevitável” (Pauls, 2013, p.69). É essa praia fora de temporada, esvaziada da horda de turistas, quando o verão é nela apenas um espectro, um fantasma, que o narrador irá buscar em sucessivas viagens, em companhia de uma mulher (essa praia invernal é também, revela o narrador, apreendida a partir do cinema, em especial do filme *Julia*, de Fred Zinnemann).

É também uma praia «deportada» no tempo que o narrador de *Os emigrantes*, do alemão W.G. Sebald, vai encontrar em Deauville, ao viajar para “esse balneário outrora legendário” em meados de setembro de 1991, portanto já ao final do verão, quando “a estação terminara havia muito, e mesmo o Festival do Cinema Américain, com que se pretendia estender um pouco os meses mais lucrativos de verão, já chegara ao fim” (Sebald, 2009, p.118). Deauville encontra-se então duplamente “deportada” no tempo: porque, tendo a temporada chegado ao fim, o narrador encontra “quase tudo fechado” (Sebald, 2009, p.119), e também porque o balneário, como o narrador sebaldiano, com sua aguda percepção para o declínio, a destruição e a decadência, logo nota, “tal como todos os outros lugares que se visitam hoje, não importa em qual país ou continente, estava irremediavelmente corrompido e arruinado pelo tráfego, pelo comércio lojista e pela sede incansável de destruição” (Sebald, 2009, p.118). Curiosamente, o que o narrador nos conta de sua estada em Deauville, confirmando a constatação, que abre *A vida descalço*, de que na praia se sonha muito, é, justamente, um sonho: um longo e complexo sonho com um tempo passado (o verão de 1913), quando carroças e coches enchem as ruas do balneário, em que o narrador encontra seu tio-avô Ambros e também Cosmo, “calados, como os mortos costumam estar em nossos sonhos” (Sebald, 2009, p.124). Ao despertar, o narrador dirige-se à janela de seu quarto de hotel e constata que “a manhã rompia as barras. A praia ainda se mesclava sem cor ao mar e o mar ao céu” (Sebald, 2009, p.128) — indistinguíveis, parecendo feitos de um mesmo material, a praia, o mar e o céu mostram-se aqui também em sua textura neutra, de suporte ou superfície, propícia a suscitar e receber as imagens dos sonhos.

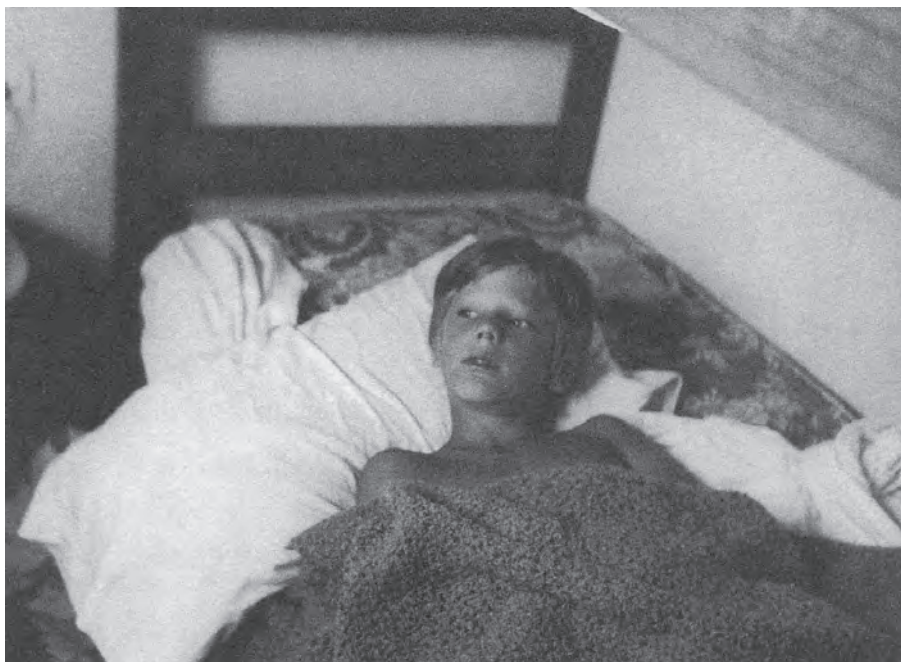
que celebravam mais de um século de despreocupação hedonista ou de aspirações saudáveis, quando os viajantes acorriam em massa às águas do Canal para combater o tédio ou as penúrias físicas. Com a necessária discrição, a BBC cuidou de solicitar e coletar esse arquivo de estampas frívolas que, lidas pelos olhos apropriados, proporcionaram a informação topográfica que permitiria a invasão”. (Pauls, 2013, p.37-38)



A vida descalço é, assim, em grande medida, um livro sobre as imagens da praia — seu imaginário, sua mitologia —, tanto históricas e culturais quanto pessoais, e também sobre a relação da praia com as imagens — a lógica de sua visibilidade, seu “regime de significação”. Nesse livro tão ocupado com as imagens, será aleatória a relação entre as fotografias e os textos que as sucedem ou precedem? A imagem da página 41 da edição brasileira, que mostra dois meninos de pé no que parece ser uma duna, com as mãos no pescoço um do outro, adquire uma clara alusão à violência pelo fato de suceder um texto em que o narrador se pergunta como era possível que o amontoado de corpos reunidos em uma proximidade quase promíscua não desbaratasse em uma orgia selvagem ou em uma explosão de violência letal. Trata-se, aliás, da primeira foto em dupla que aparece no livro, e talvez não seja casual que ela surja logo após uma discussão sobre o caráter sempre grupal, coletivo, da praia. Mais adiante, a foto do menino com o polegar em riste, num gesto afirmativo, pode ser tomada como uma resposta para a pergunta que encerra o texto que a precede: “Mas éramos felizes?” (Pauls, 2013, p.77).

Esses sentidos, produzidos pela junção do texto com a imagem, existem, porém, apenas *a posteriori*, isto é, derivam de um esforço de organização do texto, revelando, mais uma vez, o jogo de tempos — o tempo em que as imagens foram feitas e aquele em que elas são arranjadas no espaço da página — que marca a empresa autobiográfica. Mas o caráter extremamente fluido, duvidoso, dessas associações, que a mera vizinhança do texto e da imagem convida a estabelecer, indica que, como diz o narrador sobre o cinema rohmeriano, no qual “a praia só é permeável ao erotismo na medida em que impede que o desejo se fixe numa posição sedentária e o condena a não ceder, a seguir sempre adiante, a peregrinar sem descanso” (Pauls, 2013, p.49), o sentido dessas imagens também não se fixa: a imagem, como a praia, é um “espaço hipercondutor por excelência”, um “puro espaço de circulação” (Pauls, 2013, p.49).

Só uma imagem parece estabelecer com o texto uma relação mais estável: a última, única entre todas que mostra o menino num espaço fechado, numa cama meio desarrumada, coberto até a altura do peito, olhando para um ponto indefinido fora do quadro (uma pessoa? uma janela?).



Após falar sobre o seu “quase franciscano fetiche de praia” (Pauls, 2013, p.87) — os pés queimados, o toque da planta dos pés sobre a madeira seca —, o narrador se pergunta, no penúltimo texto do livro: “Mas qual é minha *cena*?” (Pauls, 2013, p.88). Essa cena, que o texto final se encarrega de narrar, é uma cena de leitura. O menino, aos dez ou onze anos, de férias na praia, é obrigado a renunciar ao passeio e a ficar sozinho em casa por causa de uma gripe. Descobre, então, o prazer da leitura:

Pensa em tudo o que não vai viver, e enquanto aproxima o copo de suco e se acomoda na cama e abre o livro, percebe quase com escândalo que não está triste, que gosta da escuridão, que os tênues raios luminosos do dia que se infiltram pela persiana são mais belos que o dia, que não precisa de nada nem de ninguém, que pode meter os pés até o fundo sem que a cama desarrume, que esse volumezinho que descobre escondido no bolso do pijama é o chiclete de morango que pensava ter perdido e que o livro que acaba de abrir e que já fecha sua armadilha sobre ele, uma armadilha que nunca mais voltará a se abrir, é, como demonstrarão as quatro horas ininterruptas que passará com ele, nele, tão longe de tudo que a febre, a garganta avermelhada e a dor nos músculos lhe parecerão contratemplos vividos por outro, noutra país e noutra época, e seus pais e irmãos e amigos e o mundo em geral, alvo, antes, de sua inveja e de seu ódio, porque podiam fazer tudo o que lhe estava proibido, irão diminuir, perder definição, cor, movimento, até se transformarem em pálidos mortais — que esse livro é o *outro* lugar que tem a forma da felicidade perfeita, e que, como escreveu alguém que ele lerá vinte anos mais tarde, quando já não estiver circunstancial mas *cronicamente* doente, tanto que só será capaz de fazer a única coisa que quer fazer, queimar os olhos lendo, talvez não tenha havido dias em nossa infância mais plenamente vividos do que aqueles que passamos com o livro pelo qual mais tarde, uma vez que o tenhamos esquecido, estaremos dispostos a sacrificar tudo. (Pauls, 2013, p.92)

A cena sem dúvida se reveste de uma dimensão iniciática: a descoberta dos livros e da leitura é o estabelecimento de uma ligação indissolúvel, que sela um destino. A cena desvela a descoberta da leitura como uma questão de solidão, de renúncia, mas, também, de luz, e de mediação: o menino descobre “que os tênues raios luminosos do dia que se infiltram pela persiana são mais belos que o dia”. O livro se fecha sobre o menino como “uma armadilha que nunca mais voltará a se abrir”; a doença é aqui prenúncio de outra, mais definitiva: a doença da literatura.

Sylvia Molloy, em *Vale o escrito*, estuda as cenas de leitura — que podem ser acompanhadas de uma cena de escrita — nas reminiscências de infância narradas em relatos autobiográficos de escritores hispano-americanos. Entre as várias formas que as referências a livros assumem na autobiografia, a autora destaca a representação da “cena primária textual” (Molloy, 2003, p.33) na infância: “O encontro do sujeito com o livro é crucial: o ato de ler é frequentemente dramatizado, evocado em uma particular cena de infância que subitamente confere sentido a toda a vida” (Molloy, 2003, p.33). Segundo Molloy, essas cenas de leitura — que não necessariamente correspondem ao

primeiro contato com o livro⁶ — funcionam, no contexto hispano-americano, não apenas como indício da futura carreira nas letras, mas também como índice de dependência cultural, lembrando a ascendência da cultura europeia sobre o imaginário local — o livro, nessas cenas epifânicas de descoberta e iniciação, é quase sempre o livro europeu (o “saque ao arquivo europeu” e a “distorção criadora” (Molloy, 2003, p.31) que a literatura hispano-americana opera sobre o livro europeu, relido e reescrito em outro contexto, são um aspecto central da argumentação da autora). Comentando, por exemplo, a atração de Victoria Ocampo, quando criança, pelo *Télémaque*, de Fénelon, Molloy nota que “não deixa de ser irônico que um livro escrito para a educação do Delfim de França despertasse tanto entusiasmo nas *nurseries* das repúblicas hispano-americanas” (Molloy, 2003, p.34, nota 9).

Nesse aspecto é interessante que, em *A vida descalço*, os livros que o narrador conta ter comprado em Villa Gesell, os primeiros que ele teria escolhido por conta própria, sejam livros do argentino Julio Cortázar — “[...] os primeiros livros que eu mesmo escolhi, *Final de jogo*, *Todos os fogos o fogo*, *Os prêmios*, que selaram para sempre uma caprichosa aliança entre Cortázar e a praia” (Pauls, 2013, p.21) —, o que, podemos supor, dá mostras de um deslocamento em relação aos relatos analisados por Molloy. Na cena de leitura narrada no último texto do livro, não se diz qual é afinal esse livro que fecha sobre o menino sua armadilha, que jamais voltará a se abrir; no entanto, encontramos aí uma referência não explicitada ao Proust de *Sobre a leitura*: “[...] como escreveu alguém que ele lerá vinte anos mais tarde, [...] talvez não tenha havido dias em nossa infância mais plenamente vividos do que aqueles que passamos com o livro pelo qual mais tarde, uma vez que o tenhamos esquecido, estaremos dispostos a sacrificar tudo” (Pauls, 2013, p.92). A citação aparece sem aspas, e também ligeiramente distorcida por um acréscimo final, que não se encontra no texto proustiano⁷ — reforçando, assim, o aspecto de esquecimento com que a frase (e o livro) se encerra.

A cena narrada por Pauls é, claro, uma cena de iniciação; parece-me, no entanto, que não é necessário pensá-la como uma espécie de antevisão, de tomada da infância como momento antecipatório da vida adulta, o que equivaleria a uma tentativa, muito comum nas autobiografias, de dar à vida um “sentido”, apresentando-a como conjunto coerente e orientado.⁸ O olhar adulto que se

detém sobre essa imagem da infância e procura captar a configuração por meio da qual, como um eco, o passado se mostra ao presente, é aqui assumidamente retrospectivo (poderíamos dizer que não é a descoberta, na infância, do prazer da leitura que conduz o narrador a uma vida dedicada aos livros e à escrita, mas, ao contrário, é por ter dedicado sua vida aos livros e à escrita que o narrador adulto pode recolher, das várias imagens da infância, justamente aquela). A cena se converte em cena iniciática por um efeito assumidamente retroativo. A menção a Proust é nesse aspecto significativa. É o autor que ele só lerá vinte anos depois que fornece ao narrador a chave para entender a cena da infância.

Parece significativo, ainda, que essa cena de iniciação, que narra a descoberta da leitura e a entrada irreversível no mundo das letras, seja aquela escolhida para encerrar o livro. No *Roland Barthes por Roland Barthes*, o álbum fotográfico que abre o livro se detém com a entrada na vida adulta, a partir da qual um outro imaginário se instala: o do texto. “Não há biografia”, diz Barthes, “a não ser a da vida improdutivo” (Barthes, 1977, p.14). A “vida improdutivo” é a da infância e a da juventude, o período que precede a entrada no trabalho (na escrita). Em *A vida descalço*, as imagens também (na verdade, de forma mais rigorosa do que no *Roland Barthes por Roland Barthes*, que não segue estritamente o preceito apresentado no texto introdutório, já que incorpora algumas imagens do Barthes adulto) se restringem à infância; não há nenhuma fotografia da juventude ou da vida adulta. A praia, emblema maior da “vida improdutivo” — as férias, a “vacância”, a extrema disponibilidade —, já está aqui atravessada pela escrita e pelas referências culturais, em especial pelo cinema. O narrador conta que foi com o filme *Julia*, que assistiu quando era ainda um aspirante a escritor pronto a mimetizar “qualquer protocolo mais ou menos convincente que me permitisse forjar uma personalidade literária” (Pauls, 2013, p.71), que ele aprendeu a idolatrar a praia no inverno. É essa praia atravessada por um imaginário literário e intelectual, forjada a partir de uma imagem de cinema, que o escritor passará a buscar (como o “escritor de férias” a que Barthes se refere em suas *Mitologias*, “possuído por um deus interior tirano, que fala a todo momento sem se importunar com as férias de seu médium. Os escritores estão em férias mas a Musa está desperta e produz ininterruptamente” — Barthes, 2001, p.24).

A cena que encerra o livro é, assim, ao mesmo tempo, aquela que o fundamenta e justifica, a cena de entrada no mundo dos livros. Molloy afirma que a cena de leitura da infância ou da juventude do autobiógrafo, ainda que tenha sido “originalmente feita como um truque realista, destinado a dar verossimilhança (e, em retrospecto, uma pequena porção de glória precoce) a uma história de escritor”, funciona, sobretudo, “como uma estratégia autorreflexiva que confirma a natureza textual

afirma que, nesses textos, “quando as referências à infância aparecem, ou são vistas prolepticamente, como antevendo as aquisições do adulto, ou são usadas por seu valor documental”. (Molloy, 2003, p.21)

⁶ “A cena de leitura não corresponde necessariamente ao primeiro livro lido na infância. A experiência envolve um reconhecimento da leitura que é qualitativamente diferente da leitura praticada anteriormente: um livro — o Livro dos Começos — subitamente se destaca sobre muitos outros.” (Molloy, 2003, p.34)

⁷ O trecho de Proust, parágrafo de abertura de *Sobre a leitura*, originalmente um prefácio escrito pelo autor em 1905 para sua tradução do livro *Sésame et les Lys*, de John Ruskin, é o seguinte: “Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido.” (Proust, 1989, p.9)

⁸ Molloy, comentando o silêncio expressivo da autobiografia hispano-americana do século XIX no que se refere à infância,

do exercício autobiográfico, lembrando-nos do livro por trás dele” (Molloy, 2003, p.38). Esse livro que, num dia de doença em que o menino se vê obrigado a renunciar à praia, fecha sobre ele a sua armadilha, está aí para nos lembrar dessa outra armadilha que se fecha agora sobre nós.

As fotografias presentes em *A vida descalço*, em sua relação com o texto, expõem a importância das imagens na construção da memória, o caráter sempre mediado (e talvez cada vez mais midiático) da recordação, o trabalho conjunto da lembrança e do pensamento na construção de um relato sempre retrospectivo. Elas abrem, ainda, no jogo entre a praia, a pele e a página, um espaço de reflexão sobre as condições e os impasses do autobiográfico, dando a ver um corpo que é e não é o do autor, ao mesmo tempo fazendo presente e afastando a figura autoral. Elas nos recordam, ainda, do gesto de montagem e organização que está por trás de todo exercício biográfico, tornando-nos assim cientes do próprio livro — esse “*outro lugar*” das palavras e das imagens.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 10. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- PAULS, Alan. *A vida descalço*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAULS, Alan. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- PAULS, Alan. *História do pranto*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2008. PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1989.
- SEBALD, W. G. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALBERTO MORAVIA, ELSA MORANTE, ITALO CALVINO

SOBRE O EROTISMO NA LITERATURA

SELEÇÃO, TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE DAVI PESSOA CARNEIRO

A revista “Nuovi Argomenti” foi fundada em Roma, em 1953, por Alberto Moravia e Alberto Carocci. Esta publicação realizava frequentemente uma pesquisa e colocava um problema a ser confrontado por escritores e críticos literários (cada problema era colocado através de perguntas, que podiam variar de sete a dez questões). O primeiro número, março-abril de 1953, editou uma pesquisa sobre a arte e o comunismo, sendo as perguntas de tal pesquisa respondidas por Moravia, Lukács, Solmi, Chiaromonte. Entres as pesquisas realizadas, podemos destacar as “Nove perguntas sobre o stalinismo”, as “Oito perguntas sobre a crítica literária na Itália”, as “Sete perguntas sobre poesia”, as “Dez perguntas sobre neocapitalismo e literatura”. A revista também editava números monográficos, intitulados “Appunti”, que abordavam temas relacionados às políticas internacionais. Em 1965, Pier Paolo Pasolini foi convidado a participar como diretor da revista. Após a morte de Pasolini e Carocci, Attilio Bertolucci e Enzo Siciliano foram os novos diretos da “Nuovi Argomenti”. Em 2006, morreu Enzo Siciliano, até então diretor responsável. Atualmente, Dacia Maraini é a diretora responsável, tendo ao seu lado os diretores Arnaldo Colasanti, Raffaele La Capria, Furio Colombo, Raffaele Manica e Giorgio van Straten. Para saber mais e acompanhar as novidades da revista, acessar: <nuoviargomenti.net>.

Nos números 51-52, de julho-outubro de 1961, lemos oito perguntas sobre o tema escolhido para aquela edição: *o erotismo na literatura*. Além da participação de Alberto Moravia, Elsa Morante e Italo Calvino (selecionados para este caderno), as perguntas também foram respondidas por Nicola Abbagnano, Norberto Bobbio, Cesare Cases, Franco Fortini, Arturo Carlo Jemolo, Enzo Paci, Guido Piovene, Renzo Rosso e Sergio Solmi. Seus textos não necessariamente seguem a lógica das perguntas, como é o caso dos três textos aqui traduzidos, mas são construídos a partir da reflexão de cada um desses intelectuais sobre o tema proposto pela revista.

As oito perguntas sobre o erotismo na literatura foram as seguintes:

1. *O erotismo na literatura europeia tem muitos precedentes. Há o erotismo dos clássicos, das obras gregas e romanas, há o erotismo medieval, há o erotismo do Renascimento e há, por fim, o erotismo burguês que nasceu no século XVIII e que ainda está vivo. Diríamos que a linha de separação entre o*

erotismo clássico e o seu posterior é a noção judaico-cristã do pecado. Vocês acreditam que o erotismo contemporâneo se assemelha mais àquele clássico ou àquele de derivação cristã?

2. *O mundo, nos últimos cinquenta anos, está sempre mais em processo de descristianização. Uma grande revolução foi realizada pelo nudismo. É evidente que não se pode mais voltar atrás, ou seja, ver uma mulher vestida dos pés à cabeça e considerar o nu um pecado. De modo análogo, Freud e a psicanálise revelaram zonas da psicologia que no passado estavam cobertas pela censura cristã. Vocês não acham que aquilo que hoje se chama erotismo não é, no fundo, amiúde, uma realidade nova, recuperada pela cultura e destinada um dia a se tornar inócua e normal, assim como o nu feminino?*

3. *Fala-se com frequência de neopaganismo a respeito de certas representações “inocentes”, ou que assim gostariam de ser, da literatura moderna. Segundo vocês, no que consiste a diferença entre esse neopaganismo e o verdadeiro paganismo, tal como era representado no mundo antigo e como ainda sobrevive em países como a Índia e o Japão?*

4. *A noção de pecado está muito ligada às três religiões de conduta, ou ética, de origem semita: o judaísmo, o islamismo e o cristianismo. A concepção moderna do fato sexual tem, ao contrário, origens científicas, naturalistas. As três religiões citadas tendem a excluir o sexo da cultura, e a ciência moderna tende a incluí-lo. Vocês acreditam que possa existir um acordo entre essas duas concepções ou acreditam que a segunda está destinada a tomar o lugar da primeira?*

5. *Todas as vezes que se dá o escândalo de um livro ou de um filme em que se encontram representações eróticas, os defensores expõem a argumentação de Benedetto Croce acerca do resultado estético, já os acusadores procuram demonstrar que esse resultado não existe. Este ponto de vista é até mesmo acolhido pela lei com um artigo do nosso código. Vocês não acham que erramos nos dois casos? E que a representação erótica não deveria ser julgada diferentemente de qualquer outra representação, ou seja, segundo um critério de necessidade e de verdade?*

6. *Na América, os estudos de Kinsey revelaram um desnível profundo entre as várias leis dos Estados Unidos e a realidade da vida americana. Vocês acreditam que seja uma coisa boa a manifestação desse desnível entre a arte e a realidade da vida? Em outros termos, a arte tem que representar o mundo como é ou, ao contrário, como deveria ser?*

7. *A religião cristã atribui, hoje, assim como há vinte séculos, a máxima importância aos tabus sexuais. Mas aquilo que era útil e, talvez, necessário há vinte séculos, num mundo espontâneo, pagão e carnal, talvez seja supérfluo e inútil, aliás, danoso, nos nossos dias, sendo este mundo moderno rígido e intelectual. Em outras palavras, ele já está em processo de descristianização, de fato, porque é cristão. E os tabus que serviram para torná-lo cristão, quando ainda era pagão, revelam-se inúteis atualmente,*

já que as paixões pagãs deixaram de existir. Desse modo, vocês não acreditam que o erotismo moderno na literatura, tal como na vida, seja um sinal de liberdade e de bom senso mais do que de sujeição e de desregramento?

8. *O erotismo na literatura contemporânea a partir de Lawrence procura mostrar o sexo como uma coisa saudável, necessária, natural e religiosa. Para a literatura moderna o sexo é uma realidade objetiva e suprimível: um meio de conhecimento. Vocês acreditam que seja necessário continuar seguindo esse percurso até o fim, ou acreditam que seja necessário voltar aos tabus cristãos, ou, pior ainda, voltar aos tabus vitorianos do decoro e da boa educação pequeno-burguesa?*

SOBRE O EROTISMO NA LITERATURA¹

ALBERTO MORAVIA

O erotismo na literatura moderna não se assemelha nem ao erotismo da literatura pagã, nem ao erotismo das literaturas posteriores; mais do que nunca, tanto em relação ao primeiro quanto ao segundo erotismo, mas ainda conservando esta diferença, o erotismo da literatura pagã mantém toda a inocência, a brutalidade e a densidade de uma natureza que o sentido cristão do pecado ainda não percebeu e direcionou contra si mesmo; enquanto que o erotismo da literatura moderna não pode não se dar conta da experiência cristã.

Em outras palavras, o erotismo da literatura moderna nasce não de um fato natural, mas, sim, de um processo de liberação das proibições e dos tabus preexistentes. A liberdade dos pagãos era um fato inconsciente, ingênuo; a liberdade dos modernos é, ao contrário, recuperada, reencontrada e reconquistada. Em compensação o erotismo da literatura moderna tem ou deveria ter um caráter especial no que diz respeito aos argumentos que não causam escândalo nem sobressalto, os quais são, em suma, normais; compreendendo, então, com o termo “erotismo” a transformação do sexo em algo cientificamente conhecido e poeticamente válido, e, por isso, insignificante do ponto de vista ético.

¹ [N.T.] Alberto Moravia. “Sull’erotismo in letteratura”. In: Nuovi Argomenti (n.51-52), revista organizada por Alberto Moravia e Alberto Carocci. Roma, 1961. p. 50-52. Em 1969, Alberto Moravia escreveu o prefácio à tradução italiana (realizada por Dario Bellezza) de *Histoire de l’oeil*, de Georges Bataille, na qual, logo no início, o escritor italiano diz: “O erotismo parece ser uma forma de conhecimento que no exato momento em que descobre a realidade, a destrói. Em outros termos, apenas se pode conhecer o real por meio do erotismo, mas sob o preço da destruição completa e irreparável do próprio real. Neste sentido, a experiência erótica se aparenta àquela mística: ambas são sem retorno, as pontes estão queimadas, o mundo real está perdido para sempre”.

Disso deriva, ou deveria derivar, que, pela primeira vez depois das literaturas pagãs, o sexo torna-se matéria de poesia sem que haja necessidade de recorrer às escoras dos símbolos e aos disfarces da metáfora. Pela primeira vez, depois de muitos séculos, podemos hoje representar o sexo de modo direto, explícito, realístico e poético, em uma obra literária, sempre que a própria obra acredite ser necessário. Neste momento, alguém irá perguntar: mas é realmente necessário falar de sexo? E quando é necessário? Podemos responder que nem sempre é imprescindível falar dele, assim como não é necessário falar sempre de questões sociais ou de aventuras africanas; mas, quando se torna inevitável, visto que hoje não sobrevivem mais os tabus e as proibições que o impediam, silenciar-se não é mais, como há algum tempo, uma questão moral, porém uma insuficiência expressiva. Para dar um exemplo: o escritor que atualmente não fala de sexo, quando a argumentação de seu livro o impõe, se comporta como um cidadão que se abstém de falar de política em tempos de democracia, após a queda definitiva da ditadura que havia até então proibido sua manifestação. Naturalmente, repetimos, não é de forma alguma necessário falar de sexo; porém precisamos falar dele quando, nos perdoe o trocadilho, é necessário.

O nosso censor, então, irá perguntar por que é tão necessário falar de sexo na literatura moderna. Podemos lhe responder de modo muito simples que o sexo, no mundo moderno, é sinônimo do amor; e quem poderia negar que o amor é um tema muito frequente nas literaturas de todos os tempos e de todos os lugares?

Mas por que, alguém ainda dirá, o amor na literatura moderna se transformou em sexo, ou seja, por que perdeu o caráter indireto, metafórico, idealizado que tinha no passado, terminando por identificar-se com o ato sexual? As razões de tal identificação são muitas; a principal, como já indicamos, é a queda dos tabus e das proibições que muito frequentemente determinavam, de modo artificial, falsas idealizações do ato erótico.

Tais tabus e proibições eram apenas aparentemente de origem cristã; na realidade, o cristianismo limitou-se a aconselhar a castidade. Tabus e proibições, ao contrário, eram provavelmente o resultado de uma regressão lenta de tipo social; regressão não muito diferente daquela que, por exemplo, se nota nas relações de classe de certas sociedades ocidentais.

De qualquer forma, a queda desses tabus e dessas proibições foi, sobretudo, provocada pelas assim chamadas psicologias do inconsciente, isto é, pela psicanálise e pelas ciências psicológicas afins. As descobertas da psicanálise tiveram um resultado duplo muito importante: por um lado, romperam com os tabus; por outro, retiraram o sexo da ignomínia em que, por causa dos tabus, estava enclausurado, recolocando-o entre os poucos modos de expressão e de comunhão de que dispõe o homem.

O ato sexual na literatura moderna é ou deveria ser, portanto, não mais a tentação diabólica dos ascetas medievais, nem a delícia quase gastronômica das burguesias do século XIX, mas, sim, sua revelação no momento em que se consegue separá-lo do horror moralista e do hedonismo vulgar: uma ação de inserção em uma ordem cósmica e sobre-humana. Entendido a partir desse ponto de vista, o sexo é efetivamente algo mais elevado, mais misterioso e mais completo do que o amor; especialmente interpreta-se o amor como a simples relação físico-sentimental entre homem e mulher.

SOBRE O EROTISMO NA LITERATURA²

ELSA MORANTE

Li recentemente um romance incompleto, inédito e ainda (mas por pouco, espero eu) desconhecido por todos.³ Na nossa imaturidade perpétua, que procura às cegas suas passagens através da clareza, certas leituras equivalem, para nós, a experiências reais e providenciais: expulsando do nosso convívio, com a sua intervenção iluminada, os monstros infantis da nossa superstição comum. A razão máxima da arte consiste, a meu ver, nessa função liberatória.

O autor do manuscrito é Umberto Saba, poeta que, pela graça de seu sacrifício, pode ser comparado a um santo. Dedicou-se a esse trabalho durante sua velhice, já próximo de morrer, quando seu sacrifício se tornou para ele uma tragédia, mas, para os outros, uma pureza absoluta. Desse modo, já se pode definir o valor de tais páginas; porém, é fácil pressentir os comentários miseráveis que as acolherão: recebendo, obviamente, de oposições desqualificadas, uma confirmação de sua qualidade.

Naquelas páginas são narradas as primeiras experiências eróticas (amorosas) de um jovem, que começam, por aventura, com uma daquelas relações que — embora reais, humanas e comuns na natureza — a superstição considera, conforme sua espécie, um tabu. Porém, o jovem de Saba, pela sua graça, está imune a certos tabus, responsáveis por transformar as realidades naturais em monstros absurdos e criminosos. E, enquanto que para outros, contaminados por tabus, tal experiência poderia transformar-se numa resolução irreal (podendo torná-los escravos perpétuos de uma ficção), para o jovem de Saba ela permanece aquilo que é: um simples encontro humano, que em si mesmo é inocente (já que ele não foi corrompido por esse encontro), não sendo, de forma alguma, maléfico. Levado pela sua sensualidade inocente e pela sua curiosidade espontânea da vida, esse jovem ideal, como passou pela sua primeira experiência ocasional, então conhecerá em seguida, naturalmente, o amor das mulheres, tendo ao seu lado uma mulher apaixonada, e assim por diante... Ora, para narrar esse acontecimento, o querido e amado Saba não recorre em nada às reticências, que eu (e que eu vá para o inferno) fui forçada, no entanto, a utilizar para resumir o fato citado logo acima. Ele, na sua narrativa, não deixa escapar nenhum particular por mais *difícil* e secreto, e, mesmo que lhe pareça necessário, não castiga uma única palavra. Caso essas mesmas coisas fossem ditas por outros se tornariam obscenas, ridículas ou sórdidas, mas, ao contrário, ditas pelo nosso poeta, revelam sua clareza real, natural, sem ofensa alguma. Deixando em evidência, no final da leitura, a emoção dos afetos, restituída à pureza consciente da consciência madura.

² [N.T.] Elsa Morante. "Sull'eroticismo in letteratura". In: Nuovi Argomenti (n. 51-52), revista organizada por Alberto Moravia e Alberto Carocci. Roma, 1961, p. 46-49. Também publicado no livro póstumo *Pro o contro la bomba atomica*. Organização de Cesare Garboli. Milano: Adelphi, 1987, p. 89-93.

³ [N.T.] A escritora refere-se ao romance incompleto *Ernesto*, de Umberto Saba, escrito por volta de 1953 e publicado postumamente pela editora Einaudi, em 1975. A narrativa percorre o período das descobertas sexuais do jovem Ernesto. Em 1979, a narrativa foi adaptada ao cinema por Salvatore Samperi, mantendo o mesmo título: *Ernesto*.

As explicações desse fenômeno podem ser reduzidas a uma única coisa: Saba tem um respeito fundamental pela vida e pelo ser humano: sem o qual, na arte, como também na história, não há realismo, nem liberdade: mas servidão e retórica.

O erotismo é uma afirmação espontânea da vida e um elemento vital da essência humana; e não deve ser tratado como argumentação desprezível, quando se respeita o ser humano em sua integridade. O vício de certas sociedades e de certas religiões está na partição do ser humano ao meio, declarando-o, em uma metade, nobre, e na outra, desprezível; e foi necessário esperar a véspera da era atômica para que a ciência proclamasse essa realidade, ou seja, que a frustração do erotismo, ela também, assim como o sono da razão, produzisse alguns monstros.

Porém, ainda hoje se sabe que em nenhum campo a intervenção da ciência não vale para exterminar os monstros das culturas pequeno-burguesas; ao contrário, adapta-se, mistura-se a eles em uniões sinistras e degradantes (cujos produtos supremos são, por um lado, as organizações de extermínio, e, por outro, os passatempos televisivos). Multiplicados e difundidos ao infinito com os meios da ciência e da indústria, os monstros das frustrações furiosas pequeno-burguesas continuam infestando o mundo. A última inimiga deles é a arte: que, pela sua própria definição, não pode estar associada à falsificação.

As classes dirigentes contemporâneas, penosa expressão da cultura pequeno-burguesa, batem, de fato, o recorde da extinção humana: conciliando, ao mesmo tempo, a frustração do erotismo e o sono da razão. E compreende-se que essas classes almejam censurar a arte em defesa dos seus monstros (em uma sociedade livre dos tabus supersticiosos e dos monstros, a censura não teria motivo algum para existir). Na sua ausência fundamental de respeito pelo ser humano, tais classes não percebem que a censura, em si mesma, é mais obscena do que qualquer pornografia: corrompendo e degradando o homem, negando-lhe a sua máxima honra que é a liberdade de escolha.

Pretender afastar o erotismo da arte é igualmente insano, assim como pretender afastá-lo da vida. Entretanto, certos escritores especialistas em erotismo se sujeitam, na realidade, com muita conformidade, àquela mesma superstição social e religiosa, com as quais pretendem não se conformar. Então, está claro que, para eles, o erotismo ainda é um escândalo, uma espécie de segredo vergonhoso para ser exibido como diversão alheia: enfim, um argumento baixo do estilo cômico. Enquanto que, ao contrário, o erotismo humano é respeitável como qualquer outro argumento necessário à representação do drama real; aliás, é muito mais função da poesia trágica, sendo ele o primeiro elemento natural das relações humanas e do amor. (E o pudor não o desdiz, até que esse mesmo pudor se torne uma graça real da natureza amorosa e não uma angústia absurda da tribo.)

Assim, enquanto que a sinceridade de um Saba intervém para resgatar o erotismo dos tabus absurdos, a exibição vulgar e escandalosa de outros autores, por outro lado, o condena a permanecer escravo desses mesmos tabus. Em suma, como se ele afirmasse que a primeira é arte, e a segunda, falsificação.

Diferente é o caso daquela narrativa em que a ostentação erótica deseja ser um meio de ruptura e de revolta contra a não evolução de uma sociedade decaída. Sua qualidade a associa aos rituais orgíacos que nas cerimônias fúnebres resgatavam os princípios vitais contra a corrupção mortuária. E mesmo que sua retórica a coloque, com constrangimento, como ocorre com frequência, para aquém da arte, a sua função é, sem dúvida, saudável à cultura moderna.

SOBRE O EROTISMO NA LITERATURA⁴

ITALO CALVINO

Os nossos contemporâneos ainda pensam muito em sexo. Aquele que pensa muito não é livre. O “sentido do pecado” está em via de extinção, mas estamos mais do que nunca distantes de uma felicidade natural. A concepção centrada no sexo do moralismo repressivo religioso está sendo substituída, na mentalidade e no costume de massa, por outra concepção, em que a plenitude sexual é considerada em termos míticos e abstratos e, por isso, se torna outra forma de alienação.

Nesta situação, *a escrita do sexo* torna-se sempre mais difícil. Se numa sociedade dominada por tabus, preconceitos e rigores, o sexo foi para a literatura um grande símbolo de conhecimento, de contato com a realidade, de verificação existencial, no nosso século, talvez, apenas um único autor conseguiu afirmar, em termos modernos, esta ordem de valores: Hemingway. Posição única (e não última razão pela qual a presença de Hemingway foi tão positiva e fortificante): em geral, no nosso século os escritores que se interessam por sexo ou são apologistas de alguma mística erótica (e como valor literário são mais uns trombones, e seu armamento verbal e de imagens envelhece em poucos anos, enfraquecendo-se e provocando o riso), ou representam a vida sexual com um comportamento meio distante e meio desgostoso; substituem o erotismo visto como paraíso por um erotismo visto como inferno (e como valores poéticos podem alcançar os resultados mais altos, sérios e, historicamente, muito significativos, mas sua imagem da realidade não é, no fundo, diferente daquela de um praticante da quaresma ou de um puritano). Hoje, poderíamos dizer que só consegue escrever sobre sexo, com força poética, quem o olha entortando o nariz com desdenho; enquanto que para quem considera as relações amorosas com simpatia e gratidão cabe unicamente evitar escrever sobre sexo.

Refiro-me — entenda-se — ao campo da civilização industrial “do consumo”, porém acredito que tais considerações possam valer também para os campos onde vigoram várias situações de moral sexual de massa. Nos países economicamente atrasados (e, portanto, também em parte

⁴[N.T.] Italo Calvino. “Sull’erotismo in letteratura”. In: Nuovi Argomenti (n.51-52), revista organizada por Alberto Moravia e Alberto Carocci. Roma, 1961, p. 21-24.

da Itália) sobrevive a moral “do pecado” — frequentemente misturada com resíduos de paganismo primitivo —, mas também tem ali os dias contados e a literatura não pode ser algo de interesse senão num plano de descrição local e anedótica. Mais rica de interesse histórico é a situação dos países que estão vivendo a industrialização socialista, e que agora atravessam no plano da moral de massa a fase puritana e “virtuista”⁵ que em outros países a burguesia havia atravessado na época da acumulação do capital. É uma fase que não poderá durar por muito tempo porque só será necessário um novo nível de bem-estar alcançado ou uma nova fermentação de retíficas ideológicas para pôr tudo em discussão. Parece que já se anunciam os primeiros sinais de um renovado interesse erótico em alguns romances soviéticos; mas se engana quem espera que a literatura soviética por esse caminho irá melhorar de qualidade: dará, ao contrário, obras piores do que as anteriores, retardatárias e deselegantes, até que se encontre um novo equilíbrio, ou seja, finalmente a superação de toda alienação.

No momento, tudo aquilo que podemos dizer é que no século XX o erotismo não é um motivo poético. O nosso século é o século de Kafka, escritor casto.

Os escritores que acreditam na existência de batalhas que precisam ser combatidas, em que o sexo continua tendo um significado, estão equivocados. Na América ainda acreditam na possibilidade de criar um conflito contra a sociedade puritana, e acabam por considerar um epígono como Henry Miller um profeta de novos tempos. Na França, estão convencidos de que misturar sexo com filosofia é um grande progresso, mesclando-o também com a teologia, porém continua sendo a mesma contaminação de coisas distintas, as quais não podem dar bons frutos. (Pierre Klossowski, por um gosto fútil da filosofia, conseguiu trair a sua autêntica e séria vocação de pornógrafo.). Na Itália, um conluio de magistrados, prelados e outras autoridades se utiliza, para chamar a atenção de toda a nação para as “cenas acusadas”, procurando dar novamente atualidade ao problema da representação artística do sexo, o qual não interessa mais a ninguém.

O caminho justo para combater os censores seria o de só fazê-los topar com obras que não concedessem nada às suas inclinações. Uma representação da realidade da qual toda vibração de sensualidade fisiológica fosse proclamada os tornaria loucos, e não sabendo mais onde desafogar suas obsessões passariam a cometer publicamente atos perversos que constantemente os preocupam. Na prática, a situação é diferente porque, para as mesmas razões históricas que fazem com que os censores sobrevivam, também sobrevivem escritores e realizadores de espetáculos ainda interessados pelo lado humoral-psicológico-moralista das vidas humanas. Observando bem, a batalha entre censores e censurados é uma batalha fingida: os dois partidos não são senão um único, e fingem uma batalha apenas para reafirmar, todos, ao mesmo tempo, que a humanidade é pecado e que o importante é preocupar-se com este pecado e representá-lo assim ou assado ou não representá-lo

de modo nenhum, mas, de qualquer maneira, não pensar em outra coisa, porque os caminhos infinitos do Senhor passam todos por ali. A posição justa em direção à censura deve ser de ataque feroz contra os censores (cuja idiotice se manifesta não só nas suas condenações, mas também nas suas indulgências contra a pornografia barata e “sem pretensões artísticas”), mas também de ataque contra todo o plano obsoleto e entediante em que a batalha se desenvolve.

Um tédio mortal aumenta a sombra sobre a palavra “erotismo” e sobre todos os seus reflexos na literatura, no cinema e nos jornais. (Nada de mais fúnebre do que a sexologia moralizadora das revistas semanais não conformistas.)

Mas talvez seja mais justo assim: quem é amigo do sexo na vida não pode ser amigo do sexo na literatura. São raros os casos — páginas, sobretudo, de autores antigos, e, mais do que páginas breves, trechos, acordos velozes de palavras e silêncios — em que a imagem da relação física seja de algum modo não indigna daquilo que o sexo é na vida. Acontece com este a mesma coisa que se dá na política: quem conhece o valor e o sabor da luta política e social não consegue tirar utilidade e deleite dos romances políticos e sociais. Marx ridicularizava os romancistas socialistas que eram seus contemporâneos e só encontrava em Shakespeare o sentido do universo que ele via encarnado na luta do proletariado. De todo valor fundamental da realidade a literatura pode oferecer equivalentes no plano da relação com o universo.

Hoje, já que as imagens e as palavras do “erotismo” estão desgastadas e inúteis, resta à expressão poética a infinita liberdade das translações. Uma das mais fortes e inequívocas cargas de *Eros* manifestadas no nosso século nos vem dos poemas e das narrativas de Dylan Thomas, os quais são puros de imagens e de palavras. Porque Thomas traz da experiência do *eros* o sentido de deflagração do universo contido em cada folha, em cada lembrança, em cada alegria e trepidação. Jorge Luis Borges manifestou a transposição amorosa em contos, onde uma imagem feminina se liga a um símbolo de totalidade cósmica (por exemplo, “El Zahir” e “El Aleph”), alcançando por via intelectual uma dimensão emotiva que pelo único caminho da mimese decadentista das sensações não poderíamos nem mesmo sonhar.

Ou há o caminho contrário: usar as imagens do erotismo, agora desprovidas de toda carga emotiva, como se fossem ideogramas de uma outra série de significados. Exemplo: *La noia* [O tédio], de Moravia. Neste romance alguém me advertiu que se fala muito de relações sexuais; eu, mesmo tendo lido o livro com grande paixão, não tinha me dado conta disso; toda a minha atenção estava tomada pelo verdadeiro tema da narrativa: a procura de uma relação entre o sujeito e a objetividade do universo.

Estas são as razões pelas quais aos jovens escritores, que enviam manuscritos de romances pedindo uma opinião, respondo — nove entre dez casos — com uma carta-modelo: “Distinto senhor, examinei seu manuscrito e pude constatar que ele tem passagens de tema erótico. Enviando-lhe novamente o manuscrito por carta registrada, permito-me lhe dar o conselho de eliminar tais passagens do seu texto, assim como toda representação, menção ou alusão em matéria, evitando nas suas obras futuras toda referência a tais argumentos...”.

⁵ [N.T.] *Virtuista*, em italiano, neologismo criado por Vilfredo Pareto; indica uma pessoa hipócrita que declara guerra a uma literatura considerada, por ela, imoral e sexual. Pareto é autor do ensaio “Il mito virtuista e la letteratura immorale”, publicado em 1911.

CLAUDIO PARMIGGIANI

NAUFRÁGIO DA BIBLIOTECA QUEIMADA — CARTOGRAFIA DE SOMBRAS

SELEÇÃO, TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE JOANA CORONA

Claudio Parmiggiani (Luzzara, 1943) é poeta, artista e ensaísta italiano, e seus textos, bem como suas mostras, ainda não tiveram uma recepção significativa no Brasil. As esculturas de sombra, como ele chama, e reafirma Didi-Huberman¹ a respeito da série *Delocazione* (*Deslocamento*, 1970-1997), são feitas de uma matéria informe e residual: fuligem, pó e cinzas. Cria-se no espaço uma espécie de ausência presente, com a marca fantasmática dos objetos que foram removidos. Depara-se então com a imagem — poética e política — da biblioteca queimada. Pensando ainda de outro modo, surge a imagem do negativo de um espaço, que se assemelha a um negativo fotográfico, preenchendo com sombras e restos o espaço em ruína.

A montagem proposta nesta publicação arma um percurso de leitura a partir da figura do fantasma, num movimento de insistência do que já não está a não ser como potência — resquícios de uma escritura “que escava o vazio”. São três narrativas breves, com a intermitência de imagens, que se tocam em alguns pontos, sem deixar de marcar o intervalo.² Entre as narrativas, há uma carta ao filósofo francês Jean-Luc Nancy, considerando a relação não apenas intelectual, mas também de amizade que há entre ambos. Há, por fim, um poema da série *Quadros*, na qual ele esboça uma cartografia em que cada poema tem como título o nome de uma cidade diferente.

Os textos foram publicados anteriormente em outros livros ou catálogos e reunidos na antologia *Fede in niente ma totale* (*Fé em nada mas total*), de 2010, com prefácio de Jean-Luc Nancy e organização de Andrea Cortellessa.

No ritmo da repetição e do diferimento, algumas perguntas retornam em seus textos: “Como uma ideia ganha forma?”, ou: “Como se forma uma imagem?”. Em Parmiggiani, a biblioteca pega fogo e naufraga, ao mesmo tempo, enquanto desenha uma cartografia de sombras, feita de cinzas, de fumaça e fuligem.

Joana Corona, agosto de 2013.

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sculture d'ombra — aria polvere impronte fantasmici*. Trad. Alessandro Serra. Milano: Mondadori Electa, 2009.

² Todos os textos aqui publicados têm como fonte o livro: PARMIGGIANI, Claudio. *Fede in niente ma totale*. Firenze: Le Lettere, 2010 (p. 20, 21, 22, 53 e 251). As imagens têm como fonte o livro: *Petrolio* (*Petróleo*). Milano: Charta, 2009 (organizado por Claudio Parmiggiani, com texto de Luca Massimo Barbero).



Deslocamento: pó e fumaça

Mostrei ambientes completamente nus. A única presença era a ausência, a marca sobre as paredes de tudo aquilo que estava ali, as sombras das coisas que aqueles lugares haviam guardado. Os materiais para realizá-las, pó, fuligem e fumaça, contribuíam para criar o clima de um lugar abandonado pelos homens, como depois de uma súplica; um clima de cidade morta. Restavam somente as sombras das coisas, ectoplasmas de formas quase desaparecidas, esvaecidas como as sombras dos corpos humanos dissolvidos sobre os muros de Hiroshima.

Deslocamento é um trabalho que nasceu da observação de um espaço, de um ambiente interno de um museu, um lugar abandonado, onde as únicas presenças eram as marcas dos objetos que eu havia removido. Um ambiente de sombras, sombras de telas removidas das paredes, sombras de sombras, tal como ver por trás de um véu outra realidade velada e por trás dessa outra realidade ainda outra e outros véus, e assim por diante perdendo-se ao infinito, buscando uma imagem e através dessa imagem o desejo de entrever a si mesmo. Um ambiente de sombras como obra; um lugar da ausência como lugar da alma.



Como se fosse uma língua que falasse

Eu gostava de observar, destacados pelo pó, a passagem, o traço do adeus das coisas. A auréola, a ilusão, a sombra daquilo que havia sido.

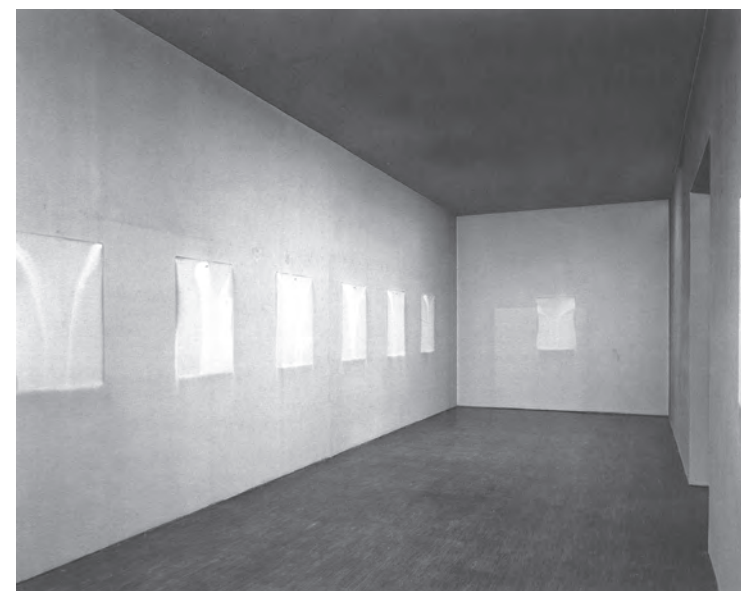
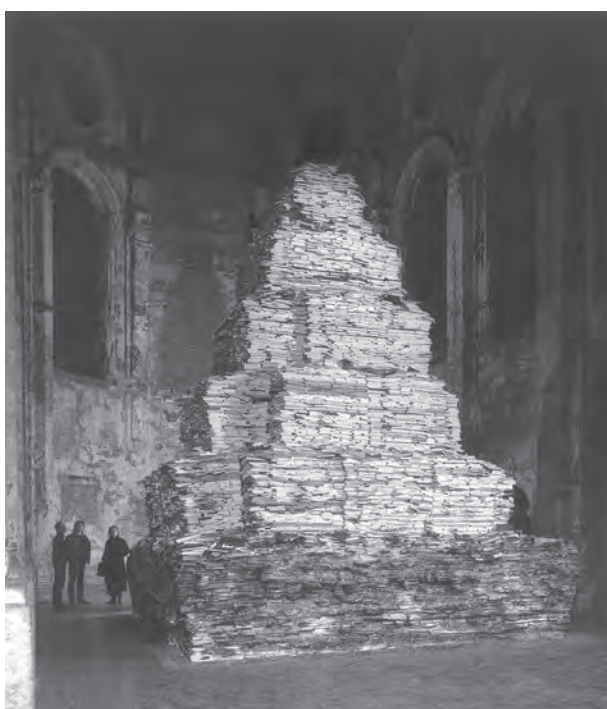
Olhar a marca quase luminosa que uma presença qualquer, por exemplo, de um quadro arrancado da parede, deixava naquele espaço. O espaço puro, abstrato, da sua marca imaterial.

Pegar um quadro, jogá-lo fora e dirigir-se para dentro de sua sombra, para observar além, mais longe.

Não colocava apenas perguntas sobre a finitude, mas alimentava fantasias sobre a fisicalidade do ausente, sobre a corporeidade da sombra. Não o vazio, mas escavar no vazio. Naquelas impressões espectrais, mudas, nebulosas, havia um mundo, uma aurora, quase uma perspectiva. Naquelas órbitas, naquele infinito nada me parecia ser igualmente absoluto, assim como um quadro de Malevich. A percepção de um grau superior da imagem. Pintar com a fumaça; na paleta há sombra e tempo.

Na mostra de Veneza, o gesto de tirar era o de fazer. Não acrescentar, mas dispersar. Semelhante a uma antiga alegoria do vento; um anjo de bochechas inchadas que sopra. Resultado: sobre uma parede, a exalação da fumaça, a agonia de uma chama, a marca de uma respiração. Como atravessar a célebre ponte de Veneza: um suspiro.

“Como se fosse uma língua que falasse.”



A ilha do silêncio

Caro Jean-Luc,

you se lembra do Fausto que realizamos no Teatro Metastasio da cidade de Prato?

Também ali havia livros. Uma cenografia e uma alegoria daquela vã erudição contra a qual se lança o sarcasmo e a amarga irrisão de Fausto.

Pergunta-me da obra na Capela das Brigittines em Bruxelas.

No entanto, gostaria de lhe falar do lugar.

No início era um convento; Ordem das Brittnes, consagrado ao culto da Paixão de Cristo. Depois, depósito de armas e quartel. Em seguida, prisão, leprosário, abrigo para os pobres, biblioteca, matadouro.

Depois, corpo de solidão; uma gruta. Agora é um teatro.

As paredes têm cor de fumaça, cera de vela, sangue coagulado. O material das paredes: tijolos, dispostos como livros. Uma biblioteca de livros de pedra.

Há, ainda, suor, hálito, eco de rezas e de cantos. Dor e livros de horas. Palavras ornadas e pragas na carne.

Na abside, agora estão acumulados milhares de volumes.

Uma torre de livros percorrida pelo fogo e recoberta de cinzas. Uma escultura de palavras queimadas, um altar, uma fogueira, um cemitério da voz, uma torre de pó. Mas também palavra que migra, que se eleva, que voa.

Fiz com que transportassem até a nave central um sino de bronze.

Um coração.

Enfim, o *incipit*. Um depois do outro, três golpes de vara para fazer vibrar o edifício; um sino a martelo, um alarme. A etimologia de “sino” (“*campana*”) é *campanus*, da Campania; eram fabricados em Nola. Nola é a cidade onde nasceu Giordano Bruno.

A ilha dos mortos poderia ter sido o seu böckliniano título depois de: *A ilha do silêncio*.

Envie-me logo notícias suas e, na espera de revê-lo, receba o afetuoso pensamento do seu

Claudio.

Cythera

Desejo uma arte antiteatral, para que esta possa viver sua vida sinceramente, desprovida de espetacularização, como pensada por uma microssociedade ou por uma sociedade secreta.

Uma arte introvertida, misteriosa, que aja por evocação.

Penso em qualquer coisa como uma visão, algo que exprima o sentido de uma memória, que se assemelhe a um objeto profético.

Penso nas imagens que têm o caráter hipnótico e a inquieta profundidade de uma sombra que filtra através do olho da mente trazendo consigo uma dúvida e uma pergunta.

O sentimento indefinível e de infinito que experimentamos diante dos hieróglifos impressos no olhar de qualquer homem.

IMAGENS

p. 103

Scultura d'ombra, da série *Delocazione* [Escultura de sombra, da série Deslocamento], 2003
Fogo, fumaça, fuligem | Museu Fabre, Montpellier

p. 104 (superior)

Scultura d'ombra [Escultura de sombra], 2007
Fogo, fumaça, fuligem | Coleção Palácio Fabroni. Palácio Fabroni, Pistoia

p. 104 (inferior)

L'isola del silenzio [A ilha do silêncio], 2005
Livros queimados | Capela das Brigittines, Bruxelas

p. 105

Delocazione [Deslocamento], 1970-1997
Fogo, fumaça, fuligem | Centro Georges Pompidou, Paris

MARIA CAROLINA FENATI

O JOGO DO DICIONÁRIO

O ruído das asas do dicionário ouvia-se no desassossego da casa.

Amigo e Amiga, p. 174.

Maria Gabriela Llansol

Como um dicionário é belo, nele estão depositadas as palavras com que falo de Eckhart, de N., de Ana de Peñalosa, do urso. Nele estão depositadas as palavras com que eles me escrevem.

Lovaina, 15 de agosto de 1974

Uma Data em Cada Mão — Livro de Horas I, p. 59.

Maria Gabriela Llansol

Talvez o amor pelas palavras, pela escrita, pela leitura — entre outras experiências de atenção e desprendimento — tornem outra vez sensível aquilo que só por muita distração poderíamos esquecer.¹ Por um lado, as palavras fascinam pela sua persistência: articulam-se em qualquer boca (mesmo que ninguém saiba ensinar como e por que isso se faz); se elas não existem separadas das vozes que as proferem, o tempo de cada homem passa muito rapidamente diante da sua duração; as palavras, como tudo, podem desaparecer e, como quase nada, podem ressurgir, metamorfoseadas, vindas de um tempo ou de um lugar com os quais já não imaginávamos nos relacionar; seria inexacto afirmar que elas impõem a sua presença, mas a nossa experiência é-lhes inseparável. Por outro, as palavras não deixam de ser frágeis. Parece haver um acordo tácito entre os homens, um acordo que supõe que podemos usá-las e continuar impunes, como se, tornando-as gastas, pudéssemos reduzi-las a instrumentos de um sentido e, subordinando-as, continuar a proferir discursos atraídos pela

exigência da eficácia, seduzidos pela promessa de uma comunicação que um dia poderia se tornar imediata ou transparente. Nesse caso, as palavras cristalizam-se e correm o risco de desaparecer no seu uso e, se isso promete a agilidade de um discurso instantâneo e pretensamente universal, não é menos verdade que esse mesmo discurso torna substituíveis tanto as palavras como aquele que as profere — ele “faz de nós a mera passagem de um movimento em que cada um é sempre, de antemão, trocado por todos.” (Blanchot, 2005, p. 296) A persistência da literatura relaciona-se com a força frágil das palavras, é atraída não pela tagarelice que as desfaz no uso utilitário, mas sim pela interrupção que permite ouvir os movimentos silenciosos pelos quais cada palavra é insubstituível. É talvez por isso que, quando os textos nos fascinam, pressentimos que neles as palavras, longe de desaparecer, jogam entre si de modo singular, alegres e moventes, criando relações que os nossos hábitos deixaram de despertar. Todavia, Isso não acontece porque as palavras foram enriquecidas, preenchidas até a exaustão por um simbolismo que as engrandece. O movimento parece ser o contrário, e quando uma palavra perde a força ou abertura que a distingue, quando ela torna-se excessivamente pesada, quase imóvel e atrelada à utilidade, é talvez preciso esvaziá-la, mais uma vez estranhá-la até voltar a pensar com ela, a jogar com a sua incerteza e precisão.

Não é raro encontrar, entre aqueles que se dedicaram à difícil tarefa de escrever, a disponibilidade para um exercício quase infantil de voltar a descobrir ou inventar nas palavras movimentos insuspeitados para lá dos sentidos que as tornaram pesadas e gastas. Em *A língua exilada*, Imre Kertész conta que Wittgenstein falava da necessidade de suprimir uma ou outra expressão de uma língua, e “entregá-la para uma limpeza” antes de voltar a usá-la (2004, p. 77), e o próprio Kertész, em alguns dos textos desse livro, arranca a palavra “sobrevivência” ao discurso majoritário que a fixa na periferia dos centros de poder, e insiste na possibilidade de relacioná-la à preservação das forças criadoras (Kertész, 2004, p. 20 e 204). Herberto Helder escreve que, por vezes, no meio da noite, enquanto procura o seu estilo entre as sombras incompreensíveis que se erguem no quarto e “a pequena luz se faz na ponta dos dedos”, ele dedica-se ao processo de repetir uma palavra até que ela nada mais signifique: “Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já não significa.” (2005, p. 13) Ele continua a escrever com essas palavras esvaziadas, e talvez por isso, elas passam a mover-se como crianças que gritam.²

¹ O texto “A busca do ponto zero” de Maurice Blanchot começa assim: “Que livros, escritos, linguagem sejam destinados a metamorfoses às quais já se abrem, sem que o saibamos, nossos hábitos, mas se recusem ainda nossas tradições; que as bibliotecas nos impressionem por sua aparência de outro mundo, como se, nelas, com curiosidade, espanto e respeito descobrissemos, pouco a pouco, depois de uma viagem cósmica, os vestígios de outro planeta mais antigo, imobilizado na eternidade do silêncio, só não o perceberíamos se fôssemos muito distraídos.” (2005, p. 296)

² Retiro essas citações de um texto de Herberto Helder intitulado “Estilo”, e que continua assim: “Já não significa. É um modo de alcançar o estilo. Veja agora esta artimanha: *As crianças enlouquecem em coisas de poesia./ Escutai um instante como ficam presas/ no alto desse grito, como a eternidade as acolhe/ enquanto gritam e gritam [...]/ — E nada mais somos do que o Poema onde as crianças/ se distanciam loucamente./ [...]* Está a ouvir como essas enormes crianças gritam e gritam, entrando na eternidade? Note: somos o Poema onde elas se distanciam. Como? Loucamente. Quem suportaria esses gritos magníficos? Mas o poeta faz o estilo.” (Helder, 2005, p. 13-14)

Kafka também fala de experimentar um jogo de crianças, e dispõe-se ao exercício de repetir uma palavra ou frase até fazê-la vibrar sobre si própria (através desse jogo, ele fazia a sentença do pai atingir uma linha de *non-sens*). No seu diário, Kafka afirma ainda a experiência de refugiar-se no interior de uma palavra, talvez para ouvir o que nela surge quando se faz silêncio à sua volta: “Só vivo por vezes no interior de uma palavrinha em cuja inflexão perco por instantes a minha cabeça inútil. [...] A minha maneira de sentir assemelha-se à do peixe.”³ O título de um dos textos de Elias Canetti — “Acessos de palavras” — poderia ser também o nome de um jogo (quase um combate) com as palavras. O seu fascínio por elas remonta aos tempos de infância⁴ e, nesse texto, ele conta que durante os tempos do exílio, elas fizeram-no voltar a experimentar a sua força: “Recordo-me de que na Inglaterra, durante a guerra, enchia páginas e páginas com palavras alemãs. Estas não tinham nada a ver com aquilo que eu estava escrevendo na época. Não se encaixam absolutamente em frases, e, naturalmente, sequer figuram em minhas anotações daqueles anos. Eram vocábulos isolados, dos quais não resultava sentido algum. De repente, como que tomado por um furor e fulminante como um raio, cobria algumas páginas de palavras. Muito frequentemente eram substantivos, mas não exclusivamente: havia também verbos e adjetivos.” (2011, p. 192) Canetti tinha a impressão de que esses acessos de palavras eram patológicos, e preferia guardá-los em segredo. Ele não as partia, nem as transfigurava, apenas repetia as palavras deixando-as quase intactas, só transformadas pela aglomeração, fora de qualquer narrativa e sem encadear nem mesmo uma frase. Sentia-se particularmente feliz nessa ocupação e, como se estivesse a trabalhar, trancava-se sozinho quando a ela se dedicava. Esses acessos apareciam em intervalos mais ou menos regulares, como uma crise, uma manifestação súbita e intensa, e eram sinal de que a pressão sobre a língua havia se tornado demasiadamente forte. Canetti estava entregue ao alemão e fazia dele um uso secreto, enquanto vivia sob o domínio do inglês, e o turbilhão de palavras que lhe ocorria grafar era entendido por

ele como uma vingança da língua diante dessa situação — escreve ele: “Não espanta que por vezes [a língua] se vingue, atacando de surpresa com seus bandos de palavras, que permanecem isoladas, não formam nenhum sentido, e cujo assalto pareceria a outros tão ridículo que apenas obriga a se fazer dele um segredo ainda maior.” (2011, p. 194).⁵ O bando de palavras a invadir páginas e páginas, roubadas ao sentido e jogando entre si na tensão da acumulação, teria talvez a intensidade das palavras proferidas pelas crianças de que fala Kafka — não se sabe o que dizem, e isso nem mesmo é o mais importante; todavia, sabe-se, pela violência e a força que lhes são próprias, que a vida decididamente passa por ali.

Nos textos de Maria Gabriela Llansol, desde o “Lugar 1” de *O Livro das Comunidades*, as crianças brincam com as palavras, inscrevendo entre elas o seu riso e rebeldia — numa das primeiras cenas daquele livro, o decisivo é a possibilidade da reescrita do mais antigo ser invadida pelo ruído de crianças, e ao percorrer aquelas páginas quem escreve (e quem lê) sente a atracção pela alegria, pela descoberta, pela oscilação entre saber e não-saber (Llansol, 1999, p. 12). Também entre os diários e fragmentos que restam no espólio, encontramos uma espécie de jogo ao qual Llansol dedicava-se com alguma frequência, e que se aproxima de outros dos quais aqui nos lembramos — o jogo do dicionário. Poderia parecer paradoxal: não seria o dicionário necessariamente o lugar onde as palavras estão deitadas por ordem, expostas com a maior clareza possível, atreladas aos seus usos e significados, como se estivessem disponíveis à pretensão de decodificar e organizar o mundo? Não seria por isso que Llansol escreveu certa vez que o exílio teria feito cada palavra dele partir, rebelde e insubordinada?⁶ Talvez a atracção pelo dicionário ganhe a dinâmica do jogo quando quem o consulta reinventa as possibilidades do seu uso e o coloca ao lado de outros instrumentos de escrita — o dicionário partilha a mesa com os óculos e a folha em branco (Llansol, 2000, p. 54). Em diversos fragmentos, Llansol folheia o dicionário não a procura de sinónimos (de todo modo, haveria tal coisa,

³ Essa passagem do diário de Kafka foi citada por Deleuze e Guattari (2003, p.46). Em muitas cenas dos romances de Kafka, as crianças falam uma língua incompreensível, mesmo que o seu ruído seja alto. Deleuze e Guattari lembram que no começo de *O Castelo*, as crianças falam tão depressa que não se compreende o que dizem, e poderíamos ainda lembrar que, em *O Processo*, o encontro de K. e o pintor Titorelli é cercado por crianças que espreitam pela porta, tentando ultrapassar a soleira, enquanto K. não entende uma palavra do que elas dizem: “K. não sabia como julgar toda esta cena, parecia que tudo estava a acontecer na maior das harmonias. As meninas que estavam junto da porta esticavam o pescoço umas atrás das outras, gritavam para o pintor várias palavras à laia de brincadeira, que K. não percebia, e também o pintor se ria, enquanto a corcunda, que ele tinha presa pela mão, quase voava.” (Kafka, 2006, p. 170-171)

⁴ Nas páginas do primeiro volume da sua autobiografia, Canetti destaca inúmeras palavras que eram alvo da sua curiosidade, e repete muitas vezes a alegria de aprender as muitas línguas faladas por seus familiares. Sobre isso, ver, por exemplo, o capítulo “Serpentes e Letras”, no qual lemos o seu primeiro contato com o desenho das letras (Canetti, 1996, p. 36 e ss).

⁵ Alguns anos mais tarde, quando já não vivia na Inglaterra, Canetti escreve que desta vez eram as palavras da língua inglesa que retornavam à sua memória: “Esta saudade de palavras inglesas, porém palavras escritas, começa a intrigar-me. [...] Quando conto da Inglaterra, percebo como tudo é falso. Não posso mais falar sobre a Inglaterra. Minhas únicas vivências inglesas que contam agora são poemas, frases e, sobretudo, palavras. Surgem palavras diante de mim que, naqueles tempos, pertenciam às mais corriqueiras, e elas parecem tão belas, tão singulares, tão espirituosas que as amo — sem qualquer contexto a que poderiam pertencer. Nisso, apenas nisso, converteram-se as minhas anotações sobre a Inglaterra: que palavras me encontram. Talvez seja pelo fato de elas não terem sido usadas durante anos. Talvez as palavras sintam o seu ócio e se apresentem revigoradas: estou aqui, ainda estou aqui, estou aqui mais do que nunca: olha para mim, usa-me.” (Canetti, 2009, p. 30-31).

⁶ Refiro-me aqui à uma outra passagem do diário de Llansol: “O Exílio As palavras saem do dicionário e caem. Cada palavra sugere uma pessoa, uma situação, um acontecimento.” (s/l, s/d — Llansol, 2009, p. 40).

sinónimos?⁷), e não esquece que, com insistência, ele a poderia enganar — por exemplo, escreve ela, pensar não é meditar, acreditar, julgar, cogitar, reflectir (Llansol, 2003, p. 299). Num fragmento escrito em Jodoigne, em 21 de setembro de 1979, ela se socorre do dicionário procurando uma palavra, tentando seguir o seu rastro, e assim, farejando e saltando por entre a multidão ordenada, Llansol procura brechas por começar a escrever:

Preciso de um conselho, de uma palavra divina. Onde procurá-la? Nos Salmos? Num livro Zen? Em Spinoza? Não. *No dicionário.*

Sigamos uma palavra. Sigamos o que eu procurava.

Foguete, foguetaria.

Foguetão, fogueira.

Fogo de vista.

Matéria combustível

em chamas; ardor;

exaltação.

Focinho: parte da cabeça do animal,

compreendendo boca, ventas e queixo.

E basta para eu ficar suspensa, como no princípio do verbo, uma viagem. (Llansol, 2013, p. 126)

A errância pelo dicionário pode começar em qualquer palavra. Com o dicionário aberto na letra F, Llansol migra de foguete a focinho como se saltasse entre abismos repentinamente próximos pela ponte que entre eles estende a arbitrária ordem alfabética. A leitura salta então de palavra em palavra (por vezes penetra o verbete, para logo o abandonar) e procura entre elas desvios por onde um novo texto poderia passar. Uma pequena viagem de leitura pode assim fazer nascer uma outra, a da escrita, quando quem escreve aceita o convite a continuar entre palavras — no diário ela deriva para o animal, o gato... Isso talvez aconteça porque o jogo do dicionário inverte a relação habitual que se tem com ele: parte-se do conhecido ao desconhecido, e não o contrário. Num outro fragmento, escrito em 5 de abril de 1979, lemos: “Pelo dicionário, quando eu o consulto ou manejo, passa, creio eu, uma espécie de mesma corrente que pelo livro de Fo Hi. As palavras reenviam-se umas às outras, transformam-se, aparecem-me desconhecidas no já antigo conhecimento que eu tenho delas, e o texto toma um alcance de destino.” (Llansol, 2013, p. 62) Isso pode acontecer com qualquer palavra

(a ilusão do dicionário é que nenhuma estaria ausente) e quando o desejo de totalidade não aprisiona, quando com ele quem escreve decide jogar, é possível que qualquer coisa se liberte. Talvez o que ela desejava era dar “a volta à manivela da máquina do dicionário” e assim, recolhendo e reescrevendo, saltando entre imagens, o que explodia, “por projecção de um ramo de linguagem, indescritivelmente, soprava e existia”⁸.

Llansol manuseava muitas vezes o dicionário, e pelo menos uma vez escreveu textos que poderiam destinar-se a um — um dicionário raro, pouco útil e incompleto, certamente, mesmo se a sua extensão, potencialmente, aspira ao infinito. No espólio, há uma sequência de poucas páginas que reúnem verbetes improváveis, feitos de pequenas histórias e desprendidos da sedução pelo sentido geral, e nos quais cada palavra é singularizada pela experiência que se tem dela.⁹ Para o exercício de traçar definições precisas e incompletas, Llansol poderia escolher qualquer palavra, e entre os fragmentos que restam no espólio ela decide escrever sobre aquelas que supostamente conhecia bem, para talvez então voltar a estranhá-las (como não lembrar aqui mais uma vez do livro de Ponge, *O Partido das Coisas*, no qual a deriva certa por uma palavra conhecida — cigarro, máquina de lavar — possibilita o retorno da surpresa? Ou ainda, do dicionário publicado na *Document*? Também neles voltamos a encontrar palavras excessivamente conhecidas, desviadas e singularizadas pelos textos que ao redor delas gravitam¹⁰). Estes breves fragmentos de Llansol, acumulados em um dossiê,

⁸ Escrevo em companhia de um fragmento de *Amigo e Amiga*:

“CXXVIII. eu sonho

_____ formou-se um vórtice no centro da gota,

e aí o ser caiu e desapareceu.

Chamou-lhe ser, mas era um cacto ausente das representações dos homens. Ser, no entanto, carnudo e repleto que, no íntimo, apelidou *delírio*. Delírio dava volta à manivela da máquina do dicionário, e o que explodia em cor verbal no ecrã,

Por projeção de um ramo de linguagem,

indescritivelmente,

soprava e existia.” (Llansol, 2006, p. 176)

⁹ Refiro-me às páginas de um dossiê de Llansol: Espólio de M. G. Llansol. DOA15, p. 34, 35 e 36.

¹⁰ De Ponge, poderíamos lembrar uma pequena passagem de “My Creative Method”, na qual ele afirma que a sua escrita procura abrir um espaço entre o romance e o dicionário: “Como é possível que as definições dos dicionários pareçam tão lamentavelmente despidas de concreto, e as descrições (dos romances ou dos poemas, por exemplo) tão incompletas (ou, ao contrário, por demais particulares e detalhadas), tão arbitrárias, tão casuais? Não se poderia imaginar uma espécie de escritos (novos) que, situando-se mais ou menos entre os dois gêneros (definição e descrição), emprestassem ao primeiro sua infalibilidade, sua indubitabilidade, sua brevidade também, ao segundo, seu respeito pelo aspecto sensorial das coisas...” (Ponge, 1997, p. 21-22). A revista *Inimigo Rumor*, n. 19, publicou alguns dos verbetes escritos por Georges Bataille para o *Dicionário Crítico* da Revista *Documents*: Abatedouro, Arquitetura, Olho, e também Informe, na qual a própria ideia de

⁷ No fragmento intitulado “O dicionário destruído”, lemos: “_____ tanto uso o rasgou e lhe fez voltear as folhas. Não para procurar sinónimos, mas orientações, mudanças de rua, inversões de sentido.” (Sintra, 21 de abril de 1998 — Espólio de M. G. Llansol. DOA15, p. 36.)

abrem-se repetidamente com um longo traço, como se já começassem pelo meio, ou não apagassem a incompletude que constitui as palavras para as quais se destinam, e derivando ao redor de algumas delas, reinventam a experiência da linguagem e das coisas — *o livro, o quadro, a noite, o lápis, eu, o dicionário destruído, ciências da beleza*. Em “O dicionário destruído”, vislumbramos uma espécie de dança das palavras: “Quando a claridade de ver se extinguiu, ele, o dicionário, lançava uma palavra breve, que se enrodilhava num turbilhão diante de mim. Depois, a anos luz de distância dessa palavra, outra vinha envolver-me, lembrando-me que eu dormira e me retirara para ficar mais lúcida.”¹¹ Os fragmentos datilografados foram reescritos a partir do texto de um caderno, e nas páginas que sucedem a versão manuscrita lemos breves pensamentos a partir da palavra — neles resta o desejo de grafá-las com responsabilidade, e de que elas venham a mostrar um rosto que, todavia, se desconhece:

Como é possível flagelar a palavra, que é uma força contrária ao deserto embrutecido que grassa? Continuo a vê-la — já não flagelada, mas subindo à superfície.

[...]

hora a hora, o inferno não melhora.

O inferno será secundário — se a palavra for principal. A fonte que vale — o lugar de onde saem os que escrevem com a responsabilidade da palavra. Aí — a palavra será biografia, biografema _____

A palavra é uma espécie de olhar. Em que rosto?¹²

dicionário é pensada. Nele, lemos: “Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda a parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarvo.” (Bataille, 2006/2007, p.81).

¹¹ Retiro esta citação do fragmento intitulado “O dicionário destruído” (Sintra, 21 de abril de 1998. Espólio de M. G. Llansol. DOA15, p. 37.)

¹² (Sintra, 23 de abril de 1998 — Espólio de M. G. Llansol. Caderno 1.50, p. 144-146). No mesmo caderno, poucas páginas adiante, Llansol escreve: “— de pé, antes de principiar a ler, perfume de texto as palavras; — de pé, antes de principiar a desenhar, perfume de desenho os traços;/ — de pé, antes de principiar a pintar, perfume de pintura as manchas;/ — que outra realidade pode esperar-me — se não for a realidade que eu já conheço, elevada ao deslumbramento/ fulgor do desconhecido?” (Sintra, 24 de abril de 1998 — Espólio de M. G. Llansol. Caderno 1.50, p. 152-153)

BIBLIOGRAFIA CITADA

BATAILLE, Georges. “Georges Bataille: textos para a revista *Documents*”. Revista Inimigo Rumor. Número 19, 2º. semestre de 2006/1º. semestre de 2007. Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras e Cosac Naify. p. 78-93.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANETTI, Elias. *A língua absolvida*: história de uma juventude. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANETTI, Elias. *Festa sob as bombas*: os anos ingleses. Tradução de Markus Lasch. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CANETTI, Elias. *A consciência das palavras* — Ensaio. Tradução de Márcio Suzuki, Herbert Caro (“O outro processo”). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka — Para uma Literatura Menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução de Álvaro Gonçalves. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio D’Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D’Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Começo de Um Livro é Precioso*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga*: Curso de Silêncio de 2004. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma Data em Cada Mão — Livro de Horas I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Numerosas Linhas — Livro de Horas III*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013.

PONGE, Francis. *Métodos*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PONGE, Francis. *O Partido das Coisas*. Tradução de Adalberto Müller Jr., Carlos Loria, Ignacio Antonio Neis, Júlio Castañón, Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

MARCEL PROUST

A CONTEMPLAÇÃO ARTÍSTICA

TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE ANDERSON FORTES

TRADUZIR É PRECISO

ANDERSON FORTES

O ensaio do jovem Proust “A contemplação artística”¹ centra-se na figura fundadora do poeta, ao gosto da estética romântico-simbolista, mas a obra de Proust termina — não em sequência necessariamente cronológica — com a imagem mais modesta do escritor como tradutor: “Este livro essencial, o único livro verdadeiro, um grande escritor não terá, conforme o senso comum, de inventar, já que ele existe em cada um de nós, mas traduzir. O dever, a tarefa de um escritor são os de um tradutor”.² O “poeta” é o tributo que o jovem Proust paga a seu tempo, mas o escritor-tradutor é Proust e a obra de Proust, que progressivamente se livra do que não é Proust, como ele disse de Flaubert em “A propósito do estilo de Flaubert”. Neste ensaio que publicamos Proust ilustra uma concepção da criação artística como uma transposição de significados, uma operação tradutória em que realidades disjuntas se aproximam para a produção do significado ficcional. O poeta não é rico de linguagem, mas essencialmente pobre. Inicialmente, ele está “diante de” — diante da árvore, da catedral, do quadro, mas tudo isso é mudo se a operação tradutória não se puser em marcha.³ Transposto, o signo se enraíza em outro solo e nele se expande, abrindo espaço na frase, que se ramifica para plenamente o acolher. Estilo não é uma questão de técnica, mas de visão, afirma Proust. A esse propósito, diz Vladimir Nabokov que Proust é um prisma e que as criaturas de Proust são prismáticas.⁴ O prisma é a possibilidade de iridescência, de acolhimento e refração, um ponto de convergência e transmutação, um centro em permanente deslocamento. A metáfora visual do

prisma encontra um equivalente no estudo crítico que Isabelle Serça fez sobre o uso dos parênteses — figura e sinal — em Proust.⁵ De figura de linguagem secundária, destinada a exprimir o que está à parte, à margem, os parênteses passam à categoria de figura central na construção do estilo de Proust. Os parênteses — mais como figura de linguagem do que como marca de pontuação — possibilitam um constante retorno, uma abertura infinita para a correção, um “ir mais além” com respeito ao que foi dito, fazendo a transposição da simultaneidade do prisma para a linearidade da frase, que se organiza numa estrutura “sinfônica”. Um exemplo desse procedimento neste ensaio de Proust está na “contemplação artística” da cerejeira pelo poeta, na qual se insinua a imagem da catedral, permitindo metaforizar a cerejeira como “um inconsciente e seguro pensamento arquitetural” e ver na catedral as “ramificações” do vitral. Não apenas as realidades externas se refratam, a realidade interna do próprio processo introspectivo, quando algo no poeta encobre o que vê, é análoga à realidade externa da pessoa que passa e o obriga a esperar, encobrendo por um momento a cerejeira. Esse processo de introspecção-tradução-criação pode também ser metaforizado pelo deslocamento de uma imagem literária de seu contexto, como o recurso à novela de Stevenson “O médico e o monstro”, a qual, no texto de Proust, passa a ser emblemática do desdobramento do artista no momento da criação. Não se trata, pois, de especulação filosófica, mas de um ensaio poético-ficcional. Alguns poderão ver aí um embrião narrativo da *Recherche*, mas, para um olhar menos linear, trata-se das diferentes faces (ou fases) de um mesmo prisma que se refrata. Uma obra que se constrói continuamente no tempo ao se ensaiar e na qual, desde o começo, o pensamento criador guarda um pouco da “energia misteriosa” que o coloca em ação.

¹ “A contemplação artística” é aqui, salvo engano, traduzido para o português pela primeira vez. Publicado em: *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux Mélanges* (Paris: Gallimard (4ª ed.), 1954, p.348-54), edição a que fazemos referência.

² Proust, Marcel. *Le Temps Retrouvé*. Paris: Ed. Gallimard. 1999. Col. Quarto, p. 2280.

³ A abertura da “Recherche” em que todos os quartos em que dormira o narrador vêm alucinadamente à consciência no momento vertiginoso do despertar até que se cristalize a ordem que já existia pode servir como imagem da criação proustiana com a ressalva de que a ordem é a que o texto instala.

⁴ Nabokov, Vladimir. *Curso de Literatura Europea*. Barcelona: Editorial Zeta Bolsillo, 2009. p. 510.

⁵ Serça, Isabelle. “Les coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation.” Paris: Honoré Champion, Coll. Recherches proustiennes, 2010. p. 276.

A CONTEMPLAÇÃO ARTÍSTICA

MARCEL PROUST

O espião está de pé, imóvel, para traçar planos, um devasso para espreitar uma mulher, homens sérios param para ver os progressos de uma nova construção ou uma demolição importante. Mas o poeta permanece parado diante de cada coisa que não merece a atenção do homem sério, de modo que se poderia indagar se é um apaixonado ou um espião, e, após o longo tempo em que parece estar olhando esta árvore, o que ele, em realidade, vê. Ele fica diante desta árvore e trata de tapar os ouvidos aos ruídos externos e sentir novamente o que acabou de sentir quando, em meio a este jardim público, sozinha sobre sua relva, esta árvore surgiu diante dele, parecendo ainda guardar, como após um degelo, inúmeras bolinhas de neve na ponta dos galhos, tantas são as flores brancas que ostenta. Ele fica diante desta árvore, mas o que procura está, sem dúvida, além dela, pois não sente mais o que sentiu; depois, de súbito, torna a senti-lo, mas não pode aprofundá-lo, ir mais além. É natural que, numa catedral, um viajante permaneça, em admiração, em frente das ogivas de vidro cor de sangue que o artista exibiu aos milhares entre as ramificações do vitral, ou diante das seteiras que ele abriu na parede numa quantidade infinita e segundo uma maravilhosa simetria. Mas não parece natural que um poeta fique uma hora diante desta árvore a olhar o modo como o inconsciente e seguro pensamento arquitetural que se chama cerejeira-do-japão dispôs, ao chegar a primavera, os incontáveis brancos alvéolos que exalam, enquanto não murcharem, um suave perfume sob a múltipla e escura ramificação da copa da árvore.

O poeta olha e parece olhar ao mesmo tempo dentro de si mesmo e da cerejeira-do-japão, e, por momentos, algo nele próprio lhe oculta o que aí vê, e ele é obrigado a esperar um instante, tal como a pessoa que passa o obriga a esperar um instante, encobrendo por um momento a cerejeira-do-japão. É talvez também sobre o incessante perfume que o lilás destila em cada uma de suas pequenas torres malvas que se debruça o poeta; ele se afasta um instante para melhor senti-lo em seguida, sente-o outra vez, mas o lilás só lhe oferece, sempre, o mesmo perfume, sem mais lhe dizer. E é em vão que ele olha para *O Jovem e a Morte*, de Gustave Moreau, o Jovem não lhe dirá mais nada nem terá uma expressão nova. Ele está diante das coisas como o estudante que relê sem cessar o texto com o problema que lhe propuseram e para o qual não encontra solução. Ele pode reler o texto sem cessar, este não mudará sob os seus olhos. Não é propriamente do texto que ele pode esperar a solução. Enquanto o poeta olha a árvore, o passante se detém para ver uma carruagem ou a vitrine de uma joalheria. Mas o poeta, que experimenta com júbilo a beleza de cada coisa, desde que a sentiu nas leis misteriosas que traz em si mesmo, e que logo nos fará achá-la encantadora ao nos mostrá-la com esses poucos fragmentos das leis misteriosas, esses poucos fragmentos que levam até elas e que ele pintará também quando as estiver pintando, tocando-lhes os pés ou começando da

fronte, o poeta experimenta e dá a conhecer com júbilo a beleza de todas as coisas, tanto de um copo d'água quanto de diamantes, mas igualmente de diamantes como de um copo d'água; de um campo como de uma estátua, mas também de uma estátua como de um campo. Quando se viu Chardin, não apenas se vê a beleza de uma refeição ao estilo burguês, mas se crê também que a poesia só se encontra nessas refeições rústicas, desviando-se o olhar à vista de joias. Mas quando se leu *O Diamante do Rajá* ou se viu algo de Gustave Moreau, buscaram-se os diamantes e as pedras preciosas como coisas que são igualmente belas, e quando se viu Moreau, depois de se ter acreditado que as coisas só pudessem ser belas em sua espontaneidade, as flores no campo, os animais vivendo a sua maneira, desdenhando-se toda a sorte de objetos artísticos e deixando-os aos ricos sem imaginação, quando se viu Gustave Moreau, toma-se gosto pelos trajes suntuosos, pelas coisas afastadas de sua graça natural e vistas como símbolos, como se as tartarugas pudessem servir para a confecção de liras e as flores encerrassem um crânio como símbolo da morte, e, depois de se acreditar que uma estátua arruinaria um campo, tamanho é o desejo de se mergulhar em um campo de verdade, sente-se, deseja-se, a beleza de um país da arte, onde as estátuas se perfilam sobre as falésias (como em *Safo*, de Moreau) e sente-se o prazer de ver os seres como formas intelectuais em meio às quais o espírito do poeta, que assim as dispôs, passa, elevando-se de uma à outra, das flores que circundam a estátua à própria estátua, desta à deusa que passa não muito distante, das tartarugas à lira, enquanto as flores do corpete já são quase joias ou finos tecidos.

O espírito do poeta é pleno de manifestações das leis misteriosas, e quando tais manifestações aparecem, fortalecendo-se, destacando-se nitidamente do fundo de seu espírito, elas aspiram a sair dele, pois tudo aquilo que deve durar deseja abandonar tudo que é frágil, caduco, e que pode esta noite perecer ou não mais ser capaz de o dar à luz. Assim a espécie humana tende a todo momento, cada vez que ela se sente forte o bastante e tem uma saída, a escapar, em um esperma completo que a contém inteiramente, do homem de um dia que talvez morra esta noite, que talvez não a conterà mais tão completa, em quem (pois ela depende dele como prisioneira) ela não será mais, talvez, tão forte. Assim, o pensamento sobre as leis misteriosas, ou poesia, quando se sente forte o bastante, aspira a escapar do homem voltado à caducidade, que talvez esta noite estará morto, ou em quem (pois esse pensamento depende dele, enquanto for seu prisioneiro, e esse homem pode adoecer, ser distraído, tornar-se mundano, menos forte, consumir numa vida de prazeres esse tesouro que traz consigo e que se esgota em certas condições de sua existência, pois o destino desse pensamento ainda está ligado ao dele) ele não terá mais essa energia misteriosa que lhe permitirá desdobrar-se inteiramente, esse pensamento aspira a escapar do homem em forma de obras. Quando ele aspira assim a se extravasar,

o poeta põe-se em marcha: ele teme dispersá-lo antes de ter o recipiente de palavras onde vertê-lo. Se ele encontra um amigo ou se deixa levar por um prazer, o pensamento perde sua energia misteriosa. Sem dúvida, se ele está prestes a escapar por já ter encontrado algumas vagas palavras, o poeta, no dia em que o sentir mais vivamente, repetindo para si mesmo essas palavras, guardando sob elas esse pensamento, como se guarda sob a relva um peixe que se acabou de pescar, poderá talvez recriá-lo. E no momento em que ele, encerrado em seu quarto, começa a retomá-lo, seu espírito lançando-lhe a cada instante uma nova forma que ele deverá animar, um outro odre a ser enchido, que labor vertiginoso e sagrado! Nesse instante ele trocou sua alma pela alma universal. Realizou-se nele essa grande transferência, e se você quiser entrar lá e forçá-lo a voltar a ser ele mesmo, que golpe para ele! Vai encontrá-lo com o olhar perdido, presa de uma agitação inusitada. Ele o olha sem compreender, depois sorri, não ousa mesmo dizer nada, esperando que você se retire, seu pensamento inerte como, sobre a orla do mar, a água-viva que morrerá se a vaga não a recolher. Você pode procurar encontrar o motivo pelo qual ele se trancava em seu quarto, não verá lá o cúmplice em nada do crime que você importunou e, no entanto, ele conserva o olhar perdido. O que houve então? A vítima desaparece tão logo você entra? O que acontece é que é sobre ele mesmo que ele atua e, assim que você o reencontra tal como ele é, o outro não está mais lá, como se, ao investigar o que Hyde fazia a Jekyll, quando você visse Jekyll, não encontrasse nenhum traço de Hyde, e, quando visse Hyde, nenhum traço de Jekyll. Você o encontra sempre sozinho. Toda vez que o poeta não se coloca sobre o fio das leis misteriosas, de onde sente que uma mesma vida, partindo dele, o liga a todas as coisas, não é feliz. E, no entanto, é o que acontece frequentemente, pois, sempre que procura algo de uma maneira árida, perseguindo um objetivo em que o seu eu se vê transportado de dentro para fora, ele não pode mais se encontrar nessa parte de si mesmo onde pode estar em comunicação, como em uma cabine telefônica ou telegráfica, com a beleza do mundo.

Até a idade em que ainda não conhecera essa característica de sua natureza, não obtendo prazer do que cada um denomina prazer, ele está muito triste com a vida. Mais tarde, porém, para de procurar a felicidade de outro modo que não seja sob o ponto de vista desses momentos elevados, que lhe parecem constituir a verdadeira existência. De maneira que, depois de cada um dar à luz⁶ formas onde seu sentimento das leis misteriosas é depositado, ele pode morrer sem remorso, como o inseto que se dispõe a morrer após ter posto todos os seus ovos. O que torna o corpo dos poetas translúcido para nós e nos deixa ver sua alma não são seus olhos nem os acontecimentos de sua vida, mas os seus livros ou precisamente aquilo que de sua alma, em um desejo instintivo, querendo se perpetuar, se destacou para sobreviver à caducidade deles. Igualmente, vemos os poetas recusarem-

se a escrever, conquanto sejam notáveis, suas ideias sobre tal ou tal coisa, sobre esse ou aquele livro, não tomarem nota das cenas extraordinárias a que assistiram e das palavras históricas que ouviram dos príncipes que conheceram, coisas, porém, interessantes por si mesmas e que são capazes de despertar a curiosidade até mesmo sobre as memórias dos governantes e dos cozinheiros. Mas para eles escrever é antes de tudo reservado a uma espécie de procriação à qual são convidados por um desejo especial que lhes indica que não lhe deverão em nada resistir. Procriação que esses outros tipos de escritos só irão enfraquecer, embora certamente lamentariam que eles não os tenham escrito aqueles que ouviram os poetas falarem, sobre uma determinada obra de arte, coisas que eles consideravam mais brilhantes do que aquilo que constitui mesmo o objeto de seus escritos. Mas nesses últimos reside a própria essência dos poetas no que ela tem de singular, de inexplicável — daí, sem dúvida, esse desejo relacionado a toda espécie de reprodução que lhes está vinculado — ao passo que tal desejo não está vinculado a especulações aparentemente mais notáveis, mas sobre as quais eles já estão advertidos de que elas são menos notáveis em realidade, ou, como se diz, menos pessoais, uma vez que, ao se pensar naqueles escritos, eles não têm esse encanto, e, ao escrevê-los, esse prazer que se liga à conservação e à reprodução do que é pessoal (correspondente, no plano intelectual, à boa saúde e ao amor) como o gosto que os poetas manifestam pelo frescor das sombras dos pequenos jardins nas cidades, o cintilar de um diamante nas mãos de um homem sábio, as poções cujo maior ou menor grau de pureza modifica a personalidade e proporciona a felicidade, a pequena cidade onde se estabeleceu há algum tempo um homem que não é do local, que não se sabe bem de onde veio, mas que é importante para a cidade e que aí se dedica à prática do bem, os antigos crimes que sobrevivem em algum cúmplice que se julgava ter esquecido e que reaparecem, e, podendo comprometer nossa reputação, dão aos remorsos uma energia que teriam perdido com a mudança de todos os costumes e na doce consideração universal. Tudo coisas que não se poderia ver indo visitar aquele grande homem ou mesmo contemplando a profundidade de seus olhos, assim como, olhando nos olhos de um apaixonado ou mesmo escutando-o dizer: “Como ela é bela!”, você não seria capaz de imaginar o encanto peculiar e os sonhos que fez desabrochar em sua alma, dos quais ele é tecido, o amor por essa mulher.

⁶ [Nota do editor francês:] Entender sem dúvida: cada um desses momentos em que ele dá à luz...

JOÃO ALBUQUERQUE

ROLETA RUSSA: O DESEJO E O JOGO — LEITURAS DE DOSTOIEVSKY

1.

Se existe obra literária que põe em cena, de modo explícito, intenso e em elevado grau de complexidade, a condição existencial do homem e as relações interpessoais sob a forma de jogo, essa obra é “O Jogador”, de Fiodór Dostoievsky. Um espírito crítico que leia a precedente afirmação questionará de imediato a que jogo ou a que conceito de jogo ela se reporta. Se, como postulou Wittgenstein, olhando para os diversos processos aos quais o ser humano chama jogos, não se consegue encontrar um traço comum a todos eles¹, então sensato será prosseguir metodologicamente na esteira do pensamento deste filósofo, propondo um conceito de jogo aberto, que se irá formando ao longo deste trabalho através da interpretação dos usos circunstanciais que o autor dá à palavra *jogo* (e a palavras aparentadas) na narrativa, e também estabelecendo analogias com concepções de autores que se reportam a outros tipos de jogo, sem perder o fito de demonstrar aquela mesma afirmação inicial. Como o título deste estudo deixa supor, o conceito mais importante para compreender o *jogo* neste contexto é o de *desejo*, conceito que será alvo de uma abordagem metodológica similar, isto é, através de uma aproximação interpretativa ao texto dostoievskiano.

¹ “Considera, por exemplo, os processos aos quais chamamos «jogos». Quero com isto dizer os jogos de tabuleiro, os jogos de cartas, os jogos de bola, os jogos de combate, etc. O que é que é comum a todos eles? Não respondas: «Tem de haver alguma coisa em comum, senão não se chamariam *jogos*» — mas *olha*, para ver se têm alguma coisa em comum. — Porque, quando olhares para eles não verás de facto o que *todos* têm em comum, mas verás pareências, parentescos, e em grande quantidade. Como foi dito: não penses, olha! — Olha, por exemplo, para os jogos de tabuleiro com os seus múltiplos parentescos. A seguir considera os jogos de cartas: encontras aqui muitas correspondências com a primeira classe mas desaparecem muitos aspectos comuns, outros aparecem. Se consideramos a seguir os jogos de bola, conservam-se muitos em comum, mas muito também se perde. São todos eles *divertidos*? Compara o de xadrez com o jogo da cabra cega. Ou há sempre perder e ganhar, ou competição entre os jogadores? Pensa nas paciências. Nos jogos de bola há perder e ganhar; mas quando uma criança atira a bola à parede e depois a apanha, desaparece este aspecto. Olha para o papel que desempenham a habilidade e a sorte. E quão diferente é a habilidade no xadrez e a habilidade no jogo de ténis. Pensa agora nos jogos de andar à roda: tem-se aqui o divertimento, mas desaparecem muitos dos outros traços característicos! E assim podemos percorrer muitos, muitos outros grupos de jogos e ver as suas pareências surgir e desaparecer.” (Wittgenstein, 2011. p.227-8)

2.

Comece-se então por recensear de modo muito breve a novela em causa, na qual Dostoievsky cria Alexis Ivanovitch, preceptor de uma família russa, que narra os acontecimentos em que se viu envolvido num determinado período de tempo da sua vida, a maior parte deles passados na cidade alemã (fictícia) chamada Roletemburgo. A narrativa desenrola-se, em grande parte, no seio e em torno daquela família russa. Compõe-na o General, patrão de Alexis, a sua enteada Paulina Alexandrovna e mais dois filhos em idade infantil, a respectiva ama das crianças, Maria Fillippovna (a irmã do general), e, por fim, uma velha tia-avó abastada, de quem a maioria das personagens principais esperam notícias da sua morte com o intuito de tirarem proveitos da sua herança, que, subitamente, resolve aparecer em Roletemburgo, defraudando tais expectativas. Em volta desta família gravitam outras personagens que têm assaz relevância em toda a acção. Dentre elas destacam-se Mademoiselle Blanche, amante do general, e a sua mãe; Mister Astley, um inglês que prima pela circunspecção, e Des Grioux, um francês altivo, estes dois formando, juntamente com Alexis, um trio de potenciais pretendentes de Paulina.

3.

Para introduzir a temática do jogo, discorra-se acerca do nome da cidade, Roletemburgo, que designa um território para o qual convergem as diversas personagens em trânsito, formando uma teia de relações cosmopolita em torno do seu grande pólo de atracção: o casino. Melhor dizendo, Roletemburgo, derivação da palavra “roleta”, apresenta-se como uma extensão do próprio casino, a cidade-casino onde os jogadores jogam não só nos jogos de casino, mas mais ainda nas suas actividades adjacentes, nos passeios, nos repousos, nos amores e desamores, nas indignações, nas impertinências, etc. Todas as personagens principais, quer joguem no casino quer não, vêm-se na condição mais ou menos efectiva de jogadores. Afirma-se isto não pensando em (pré-)determinado conceito de jogo, mas tendo em conta o ponto de vista de Alexis, que narra a sua condição existencial e a complexa trama relacional na qual está envolvido recorrendo várias vezes a este conceito ou a terminologias a ele associadas: “[...] que influência terá este francês sobre Paulina? Uma palavra dele... e ela faz tudo o que lhe é necessário, escreve um bilhete, chega ao ponto de me PEDIR. [...] Logo, ele tem-na nas mãos, comprometida no seu jogo...” (Dostoievsky, 2004. p.65-6) Mas focando ainda a atenção na cidade-casino, é preciso ressaltar que esta não é aquilo que tanto Johan Huizinga como Roger Caillois designam como o recinto fechado, o espaço totalizador que circunscreve determinado jogo.

Pelo contrário, é um espaço aberto do ponto de vista deste conceito, e a prova disso está não só no começo da novela, que indica que esta trama (este jogo) relacional havia já começado noutra local², mas também nas diversas saídas para outros locais que Alexis e outras personagens realizam sem que no entanto deixem de estar *em jogo*.

O mesmo raciocínio é válido para o tempo. O jogo relacional em questão começou não se sabe bem quando sendo igualmente indefinido o momento exacto do seu desfecho, a avaliar pelas passagens que abrem e fecham o romance. Poderá alguém alegar que os jogos que se jogam ao longo da novela são diversos, e que cada um tem o seu local e tempo próprios. Não menorizando o esforço de taxonomização que esse alguém queira fazer, dir-se-á que tal visão corre sérios riscos de cair numa excessiva simplificação, por escamotear ou não dar a importância devida ao carácter de indiscernibilidade inerente à permanente transformação da subjectividade humana (bem evidenciada não só nesta novela, mas em toda a obra dostoiévskiana) e que preside a uma certa ductilidade e difusão das fronteiras e regras dos jogos relacionais e existenciais em que o homem participa. Deve aqui relevar-se a lucidez de Callois, que, ao propor uma esquematização das estruturas abstractas do jogo, ressaltou a inaplicabilidade destas estruturas “[...] a um real sempre problemático, equívoco, emaranhado e variado onde os interesses e as paixões não se deixam facilmente dominar mas onde a violência e a traição são moeda corrente.” (Caillois, 1990. p.13) Neste sentido, pode dizer-se que a noção de jogo aqui presente converge com o pressuposto de trabalho de Helena Buescu sobre esta obra, justamente quando a autora diz que

[...] se dentro do jogo encontramos sempre uma manifestação de uma realidade alternativa cujo estatuto é maleável ou pelo menos não fixo, o certo é que essa realidade alternativa não pode ser reduzida ao terreno da mera aplicação pré-consabida de um determinado conjunto de regras — mesmo se elas existem e, aparentemente, governam o conjunto da acção. Latente em todo o jogo, e tornado manifesto de modo mais ou menos intenso, pulsa uma força potencial (ou efectiva) de caotização — que as regras do jogo parecem então mais denegar do que propriamente reger. (Buescu, 2008. p.153)

4.

Sendo, portanto, naquele terreno de permanente transformação tanto da subjectividade humana como das circunstâncias associadas ao jogo que este estudo pretende operar, considera-se então fulcral convocar desde já o conceito de desejo.

Para explicitar este conceito, faça-se incidir o foco onde melhor ele se mostra: em Alexis, narrador e personagem principal da novela. Sem saber porquê, como, nem para que fim, este deseja ardentemente Paulina, assim como tudo o que a circunda: as suas vestes, as suas necessidades, os

seus segredos, as suas relações com as outras personagens, as paisagens que a envolvem. Com estas informações vai construindo uma imagem do desejo que é feita de uma multiplicidade de objectos e que sofre continuamente modificações. Entre-se um pouco mais no enredo e confirme-se o exposto. Impelido pela paixão, Alexis acata, mesmo contrariado, a ordem que Paulina lhe dá para jogar por ela na roleta, e o seu desejo, conforme começa a jogar, rapidamente se transforma em desejo de ganhar pelo desejo de ganhar no contexto do microcosmos formado em torno da mesa de jogo, lançando no esquecimento todas aquelas causas e finalidades amorosas. Estas voltam depois das sessões febris do jogo, mas já de novo modificadas, postas noutras perspectivas e intensivamente alteradas pelos impactos interiores e exteriores causados a Alexis pelos resultados do próprio jogo, e também pela contingência que atinge as outras personagens envolvidas naquela teia nos seus contextos diversos e simultâneos. No último capítulo da novela, por exemplo, repare-se que o desejo de ganhar dinheiro de Alexis, que no quarto capítulo era apresentado como um fatalismo, isto é, a mais importante das ambições, se não mesmo a única, passa a ser considerado irrelevante, e o desejo amoroso, embora presente, deixa de ter primazia no seu discurso, em detrimento do desejo de uma posição humana e social digna no seio do cosmos onde vive:

Oh! Como o coração me batia! Não, não era o dinheiro que me preocupava! Eu só queria que a partir do dia seguinte todos esses Hinze, todos esses *maitres* de hotel, essas belas damas de Baden falassem de mim, contassem a minha história, me admirassem, me cumprimentassem e se inclinassem perante a minha nova sorte ao jogo. Eram sonhos e preocupações de criança... Mas... quem sabe?, talvez voltasse também a encontrar Paulina, talvez lhe contasse as minhas aventuras, e ela veria que estou acima das absurdas viragens da sorte... (Dostoiévsky, 2004, p.179)

Sintetizando, o desejo, enquanto conceito, pode ser caracterizado nesta obra sob cinco aspectos, que se passam a enunciar.

É, em primeiro lugar, um desejo que nasce sem porquê e que não possui nenhuma finalidade que o sobredetermine, ou seja, que esteja além dos seus próprios objectos.

Em segundo, trata-se um desejo produtor, que impele a uma acção mental e física intensas, onde se vislumbram audácias, astúcias, compreensões, incompreensões, benevolências e crueldades que activam a regeneração formal e substancial do próprio desejo.

Do inferido extrai-se o terceiro aspecto passível de caracterizar este desejo: o delírio. O desejo de Alexis amiúde se torna obsessivo e leva-o a perder o controlo sobre si-mesmo, a esquecer tudo o que não seja esse desejo de cada vez que é experimentado, a adoptar atitudes infantis, insensatas, inopinadas, em suma, um desejo em que o inconsciente guia a consciência e não o contrário.

Outra característica do desejo é que não incide sobre um único objecto³, mas sobre uma

³ Helena Buescu empobrece o conceito de desejo presente nesta obra ao afirmar que a paixão de Alexis visa um só objecto — o “jogo *sub specie* aleatória e cega”. (Buescu, 2008, p.159)

² “Enfim, eis-me de regresso após quinze dias de ausência. Há já três dias que os nossos chegaram a Roletemburgo.” (Dostoiévsky, 2004. p.5)

pluralidade de objectos, um mundo singular constituído por objectos apreendidos em conjunto e em movimento que vão formando imagens diferenciadas entre si. O desejo é, portanto, não só modificável, como construível.

Por último, um quinto aspecto, que se trata mais de uma bifurcação do ponto anterior, é que o desejo, que é social na medida em que é plural, não é apenas erótico ou estritamente lúdico, mas é também atravessado por uma forte componente política. Alexis entrega-se ao desejo por Paulina, mas jamais se conforma ao estatuto menor que lhe é conferido nessa relação (ainda que o repúdio dessa situação se faça pelo empolamento da mesma, reduzindo-se Alexis à condição de escravo, o que encoleriza Paulina), e, por consequência do mesmo desejo, na relação com as restantes personagens. Mas não só: ele enuncia essa permanente atitude desafiadora como sendo uma tomada de posição política de um certo povo menor (o russo) perante uma hegemonia dominadora franco-alemã solidamente assente tanto na força do seu poder socioeconómico, como nas leis e nos seus intérpretes.

5.

Estabeleça-se agora a relação entre este conceito de desejo e o jogo. Cumpra aqui fazer a citação de uma reflexão de Alexis que se segue ao primeiro regresso vitorioso da avó do casino, citação que ajudará a estabelecer as ligações necessárias entre estes conceitos:

Tudo aquilo me interessava prodigiosamente; se é verdade que podia adivinhar antecipadamente os fios mais fortes que ligavam os actores que actuavam sob os meus olhos, desconhecia, contudo, as molas e os segredos desse jogo. Paulina nunca me demonstrara inteira confiança. É certo que, por vezes, e como que contra-vontade, me abria o coração, mas eu notara que, frequentemente, quase sempre, depois de tais confidências, ela ridicularizava o que dissera ou modificava tudo sob uma falsa luz. Oh! Muita coisa me escondia! Em todo o caso, eu pressentia que o fim dessa misteriosa e tensa situação estava próximo. Mais outro lance, e tudo acabaria e seria descoberto. Quanto ao meu destino, empenhado igualmente em tudo aquilo, quase não me preocupava.

Estranho estado de espírito o meu! Só tenho vinte fredericos no bolso; estou longe do meu país, sem uma situação, sem meios de existência, sem esperança, sem projectos, e... não me sinto absolutamente nada inquieto! Se não pensasse em Paulina, abandonar-me-ia muito simplesmente ao interesse cómico do próximo desenlace e riria a bandeiras despregadas. Mas Paulina perturba-me. A sorte dela vai decidir-se, sinto-o, confesso no entanto que não é isso que me preocupa. Gostaria de penetrar os seus segredos, gostaria que se me dirigisse e dissesse: «Bem sabes que te amo», mas se tal loucura é irrealizável, então... que desejar? Será que sei o que desejo? Estou como que perdido; o que quero é ficar ao pé dela, na sua auréola, na sua irradiação, para sempre, durante toda a vida. Nada mais sei! Será que posso afastar-me dela?» (Dostoiévsky, 2004, p.108-9)

Para lançar uma luz de entendimento sobre o modo como se cria a situação lúdica a partir do desejo, a primeira coisa a fazer notar é que o desejo de Alexis se torna prolífico por efeito da antinomia entre a absoluta necessidade que ele tem de garantir o amor de Paulina e o sentimento que tem de lhe ser impossível garantir esse amor. É o grande desafio de atingir o inatingível. Lembre-se que mesmo depois de ela lhe declarar o seu amor, no capítulo catorze, ele continua a agir sob os mesmos pressupostos, como se essa declaração não lhe garantisse nada, e nem quando Mister Astley, no fim da novela, aparece e lhe confirma esse amor, ele muda a sua atitude desejante. Isto porque o amor de Paulina não é isolável, mas está antes engrenado num cosmos em constante mudança, e por conseguinte impossível de determinar. Cria-se, portanto, em Alexis, um campo de imanência do desejo cujas margens móveis são traçadas pela permanente tensão entre a possibilidade e a impossibilidade de descortinar todo esse cosmos. Está assim, a cada momento, lançado o jogo: porque cria-se sempre um contexto diversamente indeterminado no qual Alexis precisa de pôr em prática uma certa destreza, mas onde o elemento aleatório, chame-se-lhe de acaso, contingência ou sorte, é indelével. Quer isto dizer que ele toma as acções comandadas pelo seu desejo (joga) tanto como uma aposta naquilo que lhe escapa como naquilo que consegue (ou tem a ilusão de) controlar. E para comprovar que de facto é sempre um jogo aquilo que o desejo forma, e sempre um jogo diverso que, contudo, é inseparável do jogo anterior, e ainda que tal (tais) jogo(s) possuem um elevado grau de complexidade, verifique-se como nele(s) está(estão) presente(s) todas as categorias usadas por Caillois para dividir os jogos: a *competição*, pois é (não só, mas também) de fazer vencer a força do seu desejo que o romance trata; a *sorte*, que, como acabado de referir, se manifesta naquilo que não consegue controlar; o *simulacro*, como se pode verificar na última citação, onde Alexis estabelece a analogia entre a representação (falando dos outros como “actores”) e o jogo; e a *vertigem*, uma vez que, como já explicitado, Alexis deseja delirantemente, o que o lança numa agitação emocional e num enredo frenético de acções.

6.

Expostas algumas características do jogo que para Alexis se forma, importa agora pensar noutra questão que está nesse mesmo jogo colocada e que se reporta à sua condição existencial, detendo um pouco mais a reflexão na precedente citação, mormente na afirmação do narrador na qual diz que o seu destino está tão empenhado em tudo aquilo como o das restantes personagens. Quer isto dizer, e ele afirma-o também no capítulo catorze quando tem uma súbita tomada de consciência no seio do turbilhão de emoções que experimenta ao jogar à roleta, que o jogo que ele joga é um jogo no qual ele se joga. É o seu corpo-alma, a sua vida inteira que está em risco⁴, e portanto aquele jogo está longe de

⁴ Logo no primeiro capítulo, Alexis mostra-se disposto a morrer por Paulina (ou a matá-la). Há, portanto, que fazer notar

ter uma função meramente recreativa (embora essa função não deixe de estar presente), ganhando uma importância equiparável à que, por exemplo, Schiller lhe dá quando afirma que “o ser humano só joga quando realiza o significado total da palavra homem, e só é um ser plenamente humano quando joga.” (Schiller, 1994, p.64) Recorde-se que este filósofo define o impulso lúdico do homem como uma combinação entre os seus impulsos sensível e formal, cujos objectos são designados respectivamente por *vida*, definida como “todo o ser material e toda a presença nos sentidos”, e *figura*, conceito “que resume todas as características formais das coisas e todas as relações das mesmas com as faculdades conceptuais” (Schiller, 1994, p.62). Em Alexis pode ver-se com clareza uma tendência para este impulso lúdico, repudiando constantemente, em si e nos outros, todos os modos de vida orientados em exclusivo pelo imediatismo da sensação ou pela estrita racionalidade. E esta tendência não é somente um modo descoordenado de agir, ou uma consciência estética idealista fundada numa resolução dialéctica como o é para Schiller, mas trata-se de um certo pragmatismo. Quando joga, ele perde a capacidade raciocinante apenas porque a racionalidade (estrita) mostra-se inútil face à realidade, seja ela a dos caprichos do acaso, da avó, de Paulina, ou o autoritarismo do general ou do francês⁵. Isto faz com que ele crie-activamente novas estratégias (delirantes, extremas) para jogar, até porque em todas as situações em que se vê envolvido a sua posição é frágil, e só uma audácia extrema, um risco total, podem fazê-lo ganhar esse jogo. O sujeito vê-se assim a funcionar segundo uma lógica inexplicável (não necessariamente de forma ilógica, sem uma inteligência associada), que o põe também na situação de desconhecimento perante si-próprio, que desconcerta os seus consensos interiores (amiúde Alexis afirma-se perplexo perante os seus próprios actos), ao ponto, por exemplo, de, no capítulo segundo, considerar repugnante a avaliação das suas acções e pensamentos à luz de qualquer critério moral.

7.

Estas situações lúdicas e este modo de jogar tratam-se não apenas de uma idiossincrasia, mas de uma singularidade de um povo, e daí o título dado a este trabalho: “roleta russa”. Se não, repare-se que todos os russos que jogam sofrem consequências drásticas para a sua saúde (sobretudo mental). Todos,

como este jogo dostoiévskiano no qual se joga com a própria vida é uma espécie de último reduto contra a morte, de possibilidade última de salvação, o que vai perfeitamente de encontro ao pensamento de Rousseau (citado por Balzac) sobre este tema: “Oui, je conçois qu’un homme allie au Jeu; mais c’est lorsque que lui et la mort il ne voit plus que son dernier écu.” (Balzac, Honoré. *La peau de chagrin*. Paris: Gallimard, 1966. *apud* do Amaral, Glória Carneiro, «Jogadores de roleta e amores», *Bakhtiniana*, São Paulo, 6 (1), Ago./Dez. 2011. p. 95-110.)

⁵ Corrobore-se o exposto citando Huizinga, que afirma que o jogo rompe “com o determinismo absoluto do cosmos. A própria existência do jogo reafirma continuamente a natureza supralógica do posicionamento humano.” (Huizinga, 2003, p.20)

depois de jogarem febrilmente, quer seja à roleta quer seja naquele tenso teatro de relações humanas, ficam exauridos, sofrem quebras energéticas que os deixam prostrados física e mentalmente: o general morre louco, Paulina também enlouquece e acaba a novela sob o cuidado de Mister Astley, a avó *est tombée en enfance* e mostra-se muito cansada de cada vez que regressa do casino, e não raras vezes Alexis se declara perdido, desordenado, insensato, etc. O que acaba por ser uma consequência de certo modo previsível, visto que, quando se joga movido pela paixão, o desejo não cessa de se renovar e os eventuais ganhos já não satisfazem senão as suas formas passadas, e chega a um ponto em que as forças de um só homem claudicam perante a necessidade de criar possibilidades de vida que vençam os desafios, as contingências e as regras que os diferentes jogos criados colocam.

Para as demais personagens principais (os não-russos) envolvidas nesta trama de relações, mesmo quando a incerteza acerca da realização dos seus desejos aumenta de modo considerável (o que sucede aquando precisamente da chegada da avó a Roletemburgo), o jogo que se estabelece e o modo de jogar são outros.

No quarto capítulo, o diálogo estabelecido entre Alexis, o general e Des Grieux ilustra muito bem as diferenças. A certa altura Des Grieux afirma paradoxalmente que, apesar de jogadores, os russos são incapazes de jogar, ao que Alexis replica com uma opinião contrária, a de que se há povo que sabe jogar é o russo, justificando esta afirmação através da denúncia da cegueira ocidental, que tudo na vida avalia em função de uma única faculdade humana, a de aforrar capitais. A acumulação de riqueza torna-se assim uma teleologia, o principal ponto de fé para o qual convergem todas as acções do homem. O trabalho laborioso, o jogo exclusivamente calculado e prudente, o casamento honesto, o sacrifício de gerações inteiras (que incluem a imposição de restrições ao casamento das filhas e até a venda dos próprios filhos como soldados) formam um conjunto de virtudes e méritos, enfim, uma moral mimética, mecanizada e totalitária, a partir da qual “começam a julgar o mundo e a castigar os culpados, quero dizer, os que diferem deles por um pouco que seja. É por isso que prefiro afundar-me numa vertigem à russa ou tentar a fortuna à roleta! Não quero ser Hoppe & C.^a ao fim de cinco gerações! Preciso de dinheiro para mim próprio e não me sinto a viver em função do capital.” (Dostoiévsky, 2004, p.35)

Significa isto que enquanto Alexis e os restantes russos se recusam a abandonar o seu desejo, dando-lhe livre curso até que os constrangimentos e barreiras exteriores se quebrem ou os quebrem, os alemães e os franceses castram-no, eliminando a sua função positiva, produtora e expansiva, criadora de novas formas de vida, de novas sensações e pensamentos. A delimitação do desejo a um só objecto cuja possibilidade de expansão é meramente quantitativa coloca o homem num estado de permanente indigência, jogado num jogo que nunca tem a oportunidade de ganhar realmente, mas apenas de estar sempre, ilusoriamente, mais próximo desse ganho. Joga, portanto, um jogo viciado, apostando na segurança de um resultado previsível, mas sempre aquém do ganho — de uma realização humana —, mecanizando-se reactivamente do lado de cá da lei, entenda-se, da imutabilidade das suas regras sobredeterminadoras. Estiola assim o homem o seu potencial criativo,

eliminando as possibilidades de questionar-se, de se libertar, de mudar, de recomeçar de um modo diverso, de ser outro, de se encontrar com a sua humanidade, como declara Alexis no capítulo que fecha a novela:

O que há de certo é... que numa só volta da roda tudo pode mudar, e esses mesmos moralistas serão os primeiros então (disso estou certo) a felicitar-me gracejando amigavelmente. Não se afastarão de mim como o fazem agora. Mas eu cuspo em toda essa gente! Que sou agora? Um zero. Que vou ser amanhã? Posso ressuscitar de entre os mortos e recomeçar a viver! Posso descobrir o homem em mim, antes que ele esteja perdido! (Dostoievsky, 2004, p.178-9)

JACQUES DERRIDA

[BICHOS-DA-SEDA]¹

TRADUÇÃO DE FERNANDA BERNARDO

“Tudo tinha começado na véspera. Acabava de ler *Saber ver*². E antes de fechar os olhos para ceder ao sono, deixei-me invadir, doce, docemente, como se diz, por uma recordação de infância, uma verdadeira recordação de infância, o invés de um sonho, e aí já não bordo:

Antes dos meus treze anos, antes de alguma vez ter usado um tallith e antes mesmo de ter sonhado possuir o meu, cultivei (mas qual a relação?) bichos-da-seda, estas cochonilhas ou larvas de Bombix. Sei hoje que chamam a isso sericicultura (de Seres, os Seres, ao que parece, um povo da Índia oriental com o qual se fazia o comércio da seda). Nos quatro cantos de uma caixa de sapatos, tinham-me portanto iniciado a uma tal coisa, eu albergava e alimentava bichos-da-seda. Cada dia, pois eu teria querido fazer-me deste serviço o oficiante infatigável. Várias vezes por dia, era a mesma liturgia, era preciso oferecer-lhes, a estes pequenos ídolos indiferentes, folhas de amoreira. Semanas a fio, não me afastava do quarto, onde se encontrava a caixa, senão para ir à procura das amoreiras. Estes afastamentos eram a viagem e a aventura: não se sabia mais onde ir procurá-las, e se íamos mesmo ainda encontrar algumas. Os meus bichos-da-seda ficavam ali, comigo, portanto, em minha casa como na casa deles, nas grades da sericicultura, outras tantas palavras de que então ignorava tudo. Na verdade, era-lhes precisa muita amoreira, demasiada, sempre mais, a estes pequenos viventes vorazes. Vorazes, eram-no eles sobretudo entre as mudas (no momento chamado “frèse”). Mal se via a boca destas cochonilhas brancas ou ligeiramente grisalhas, mas sentíamos-las impacientes para alimentar a sua secreção. Através das suas quatro mudas, as cochonilhas, cada uma para si, não eram elas mesmas, nelas mesmas, para elas mesmas, senão o tempo de uma passagem. Não se animavam senão em vista da transformação da amoreira em seda. Nós dizíamos ora o bicho, ora a cochonilha. Eu observava, é certo, o progresso da tecelagem, mas sem nada ver, em suma. Como o movimento desta produção, como este devir-seda de

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Buescu, Helena Carvalhão. *Emendar a morte*. Porto: Campo das Letras, 2008.
- Caillois, Roger. *Os Jogos e os Homens*. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.
- Dostoievsky, Fiódor. *O Jogador*. Porto: Guimarães Editores, 2004.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- Schiller, Friedrich. *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*, Lisboa: INCM, 1994.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico — Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

¹ [N.T.] Este fragmento de Jacques Derrida foi extraído do livro: Hélène Cixous, Jacques Derrida; *Véus... à vela* Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto, 2001 p. 74-77. Agradecemos à tradutora, Fernanda Bernardo, que se disponibilizou a fazer uma nova versão da tradução deste fragmento para a presente publicação. O título — [Bichos-da-seda] — foi escolhido por nós.

² [N.T.] Referência ao título intraduzível na sua economia poética de Hélène Cixous (*Savoir*), que integra a primeira parte desta obra de Jacques Derrida, *Véus... à vela* (Coimbra: Quarteto, 2001, p. 717).

uma seda que eu nunca teria crido natural, como este processo extraordinário permanecia no fundo invisível, eu estava antes de mais suspenso diante do impossível encarnado nestes pequenos viventes na sua caixa de sapatos. Não era impossível, é certo, distinguir entre uma cabeça e uma cauda, e portanto de, virtualmente, diferenciar entre uma parte e um todo, e de encontrar um sentido à coisa, uma direcção, uma orientação. Mas era impossível discernir um sexo. Havia realmente ali alguma coisa parecida com uma boca castanha, mas não se conseguia reconhecer ali o orifício que era de facto preciso imaginar na origem da sua seda, deste leite tornado fio, deste filamento prolongando o seu corpo e aí se mantendo ainda um certo tempo: a saliva afilada de um esperma muito fino, brilhante, luzente, o milagre de uma ejaculação feminina que se iluminava e que eu bebia com os olhos. Mas sem nada ver, no fundo. As glândulas sericígenas da cochonilha podem ser, acabo de saber, labiais ou salivares, mas também rectais. E depois era impossível distinguir entre vários estados, entre vários movimentos, entre várias afecções de si da mesma minúscula espontaneidade vivente. O deslocamento de si deste pequeno fantasma de pénis, era erecção ou detumescência? Eu observava o progresso invisível da tecelagem, um pouco como se fosse surpreender o segredo de um prodígio, o segredo daquele segredo, a uma distância infinita do animal, desta pequena verga inocente, tão estrangeira mas tão próxima no seu distanciamento incalculável. Não posso dizer que me apropriava da operação, também não direi outra coisa ou o contrário. Aquilo de que me apropriava sem o revirar para mim, aquilo de que me apropriava lá além, lá fora, ao longe, era a operação, a operação através da qual o próprio bicho segregava a sua secreção. Ele segregava-a, à secreção. Segregava. Intransitivamente. Babava-se. Segregava absolutamente, segregava uma coisa que nunca seria um objecto dele, um objecto para ele, um objecto diante do qual ele estaria face-a-face. Ele não se separava da sua obra. O bicho-da-seda produzia fora dele, diante dele, o que nunca o abandonaria, uma coisa que não era outra coisa senão ele, uma coisa que não era uma coisa, uma coisa que lhe pertencia e lhe voltava como própria. Ele projectava para fora o que provinha dele e permanecia no fundo, no fundo dele: fora de si em si e junto a si, em vista de em breve o envolver completamente. A sua obra e o seu ser para a morte. A fórmula viva, minúscula mas ainda divisível do saber absoluto. A natureza e a cultura absolutas. A sericicultura não era de todo do homem, não era de modo algum a coisa do homem que cria os seus bichos-da-seda. Era a cultura do bicho-da-seda como bicho-da-seda. Secreção do que não era nem um véu, nem uma teia (nada a ver com a aranha), nem um lençol nem uma tenda, nem uma écharpe branca, esta pequena vida silenciosa e finita não fazia outra coisa, lá além, tão perto, debaixo dos meus olhos mas a uma distância infinita, para além disto: preparar-se a si-mesmo para se esconder a si-mesmo, amar a esconder-se, em vista de se produzir para fora e de aí se perder, cuspir aquilo mesmo de que o corpo se apoderava de novo para o habitar nele se embrulhando de noite branca. Em vista de retornar a si, de ter para si o que se é, de se ter e de se ser amadurecendo, mas morrendo também à

nascença, de desmaiar no fundo de si, o que vem a ser enterrar-se gloriosamente na sombra no fundo do outro: ‘Aschenglorie: [...] grub ich mich in dich und in dich’³ O próprio amor. O amor fazia-se fazer amor sob os olhos da criança sonhadora. Porque esta não acreditava no que via, não via o que cria ver, já se contava uma história, esta história, como uma filosofia da natureza para caixa de sapatos (o romantismo na Argélia, em pleno verão — sim, porque me esquecia de dizer que, por essência, nada disto podia ter sido possível, na minha memória em todo o caso, senão no verão, no calor das férias, em El Biar), a saber, que o próprio bicho-da-seda se amortilhava, voltava a si mesmo na sua odisseia, numa espécie de saber absoluto, como se lhe fosse necessário embrulhar-se na sua própria mortalha, a mortalha branca da sua própria pele, para permanecer ao pé de si, o ser que ele tinha sido em vista de se reengendrar a si-mesmo na fiação dos seus fios-filhos ou das suas filhas — para além de toda a diferença sexual ou antes de qualquer dualidade dos sexos, e antes mesmo de todo o acasalamento. No começo houve o bicho que foi e não foi um sexo, a criança via-o bem, um sexo talvez, mas então qual? O seu bestiário começava. Esta filosofia da natureza era para ele, para a criança que eu era mas que continuo ainda, a própria ingenuidade, sem dúvida, mas também o tempo da aprendizagem infinita, a cultura de confecção, a cultura confeccionada segundo a ficção, a autobiografia do logro, Dichtung und Wahrheit, um romance de formação, um romance da sericicultura que ele começava a escrever em vista de o endereçar a si mesmo, de nele se erguer ele mesmo numa algazarra de cores e de palavras: a palavra amoreira não estava nunca longe de amadurecer e de morrer nela, o verde da amoreira de que ele esconjurava a cor, como toda a gente na família, toda uma história e toda uma guerra das religiões, cultivava-o ele como uma linguagem, um fonema, uma palavra, um verbo (ele mesmo verde (vert), e verdura (verdure), e verdejar (verdir), e bicho (ver), e verso (vers), e vidro (verre), e verga (verge), e verdade (véricité), veraz (verace) ou verídico (véridique), perverso (pervers) e virtude (vertu), todos os pedaços sussurrantes de palavras em ver em maior número ainda que ele celebrou mais tarde e lembra aqui, uma vez mais, sem véu e sem pudor.⁴

³ [N.T.] Não sem observar a intraduzibilidade da força poética de “Aschenglorie” no idioma de Celan, arriscamos traduzir “Glória de cinzas: [...] enterrame em ti e em ti”, Paul Celan. *Atemwende/Renverse du Souffle* (Edição bilíngüe. Tradução e anotação de Jean Pierre Lefebvre. Paris: Seuil, 2003, p. 7879). Para salientar a impossibilidade de traduzir a economia poética de “Aschenglorie” — uma palavra que, em si mesma, é mais de uma [*plus d’une*] —, lembramos de passagem aqui as suas diversas versões: André du Bouchet: “Cendres la gloire” [“Cinzas a glória”]; J.P. Lefebvre: “Gloire de cendres” [“glória de cinzas”]; Joachim Neugroschel: “Ash-Glory” [“cinzaglória”] e o próprio Jacques Derrida traduz por “Gloire pour les cendres” [“Glória para as cinzas”] e por “Gloire/ de cendres” [“Glória/ de cinzas”] em *Poétique et Politique du Témoignage* (Paris: Éditions de l’Herne, 2005).

⁴ “La double séance” em *La Dissémination* (Paris: Le Seuil, 1972), nomeadamente em torno de *Crise de vers*, da “crise [...] du versus (v)”, (“brise d’hiver”), (“bise d’hiver”), “averse”, “vers”, “verre”, “envers”, “pervers”, “travers”, etc. (p.310 ss e *passim*). De uma tal “versificação” é lembrado que ela “desconstrói” a oposição da metáfora e da metonímia (p.314, nr. 65).

(‘Virus’ pertence na sua imaginação à mesma família — é um bichinho perverso e pernicioso, vicioso, nem vivo nem morto, e que traz a morte ao retardatário na multiplicação de si. É aliás também, em latim, uma baba de caracóis, e para Virgílio ou Plínio o sémen dos animais, para Cícero uma peçonha ou um veneno.)

De momento descubro o mais belo, a mais bela, que me procurava desde o começo: **véraison**. A *véraison* [maturação⁵] (de *vérir*, varir, variar, mudar de cor) é o momento de amadurecer, o momento de maturação. Os frutos, sobretudo os da vinha, começam então a tomar a cor que terão na maturidade. A baga recomeça a engrossar, o grão torna-se translúcido nas cepas brancas, vermelho nas cepas tintas.

Ora, muito tempo depois da formação do casulo, um tempo incalculável para a criança, um tempo sem medida comum, quando a mancha húmida aparecia finalmente, quando um sangue desconhecido, vermelho quase negro, vinha lá de dentro para amaciar e perfurar a pele, e depois abrir passagem às asas da borboleta, nesse momento de despertar tanto quanto de nascimento, no instante em que sobrevinha a imprevisível reapropriação, o retorno a si do bicho que abandona o antigo corpo como uma casca esburacada, o que então se passava, o que na verdade, devo dizer-vo-lo, se passou uma vez, uma única vez, a maturação de um abrir e fechar de olhos, o toque de uma campainhadela de telefone, esta vez absolutamente única, como a surpresa que eu devia esperar, porque ela nunca se engana, ela nunca me engana, esta maturação que não teve lugar senão uma vez, mas que requererá todo o tempo dado para se tornar o que foi, nunca dela eu vos farei a narrativa.

Prometi-o.

Um lapso de tempo: não foi senão um intervalo, quase nada, a diminuição infinita de um intervalo musical, mas que nota, que nova, que música. O veredicto. Como se de repente o mal, nada de mal acontecesse mais. Como se nada de mal acontecesse mais para além da morte — ou apenas mais tarde, demasiado tarde, tão mais tarde.”

⁵ [N.T.] De notar que no idioma de Jacques Derrida “*véraison*” — “maturação” — se escuta também como “*verraison*”: à letra a razão («*raison*») do bicho («*ver*»), a razão *bichoca*, isto é, a razão própria do animal ferido de morte que, como todo o vivente, é o vivente humano. Uma razão pela qual J. Derrida se distancia do *logocentrismo*: demonstrando, por um lado, que este é, em primeiro lugar, uma tese sobre o animal ou a animalidade, o que implica repensar o *zoon logon ekhon* de Aristóteles, a ecoar em toda a ocidentalidade filosófica, repensando o *poder do logos* em termos de passividade absoluta, ou seja, em termos de *poder de sofrer* (cf. J. Derrida, *L’animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 1999 e 2006); mostrando, por outro lado, a imbricação existente entre racionalidade e sensibilidade, assim desconstruindo também uma das mais consagradas oposições que redige, pelo menos, a ocidentalidade filosófica.

ROLAND BARTHES

O ÚLTIMO ESCRITOR FELIZ¹

TRADUÇÃO DE JULIANA BRATFISCH

O que temos em comum, hoje em dia, com Voltaire? De um ponto de vista moderno, sua filosofia está fora de moda. É possível acreditar na estabilidade das essências e na desordem da história, mas não do mesmo modo que Voltaire. Em todo caso, os ateus não se jogam mais ao pé dos deístas, que aliás nem existem mais. A dialética matou o maniqueísmo e raramente falamos sobre a Providência. Quanto aos inimigos de Voltaire, desapareceram ou se transformaram: não há mais os jansenistas, os socinianos; os leibnizianos; os jesuítas não se chamam mais Nonotte ou Patouillet.

Eu iria dizer: não há mais inquisição. É falso, claro. O que desapareceu foi o teatro da perseguição, não a perseguição em si: o *auto de fé* tornou-se mais sutil como operação policial, o açougueiro no campo de concentração, discretamente ignorado por seus vizinhos. Por isso, os números puderam mudar: em 1721, nove homens e onze mulheres foram queimados nos quatro fornos de gesso em Granada e, em 1723, nove homens em Madri, para a chegada da princesa francesa: é certo que eles se casaram com suas comadres ou comeram toucinhos na sexta-feira. Repressão horrível cujo absurdo sustenta toda obra de Voltaire. Contudo, de 1939 a 1945, seis milhões de homens, entre outros, morreram nas torturas de deportação, porque eram judeus, eles, ou seus pais, ou seus avós.

Não temos um só panfleto contra isso. Mas talvez isso ocorra, precisamente, porque os números mudaram. Por mais simplista que pareça, há uma proporção entre a leveza da arma voltairiana (*bagatelas, ninharias portáteis, foguetes voadores*) e o caráter esporádico do crime religioso no século XVIII: quantitativamente limitado, o açougueiro se tornava um princípio, isto é, um alvo: vantagem enorme para aquele que luta contra: esse é um gesto que produz escritores triunfantes. Pois mesmo o grande número de crimes racistas, sua organização pelo Estado, as justificações ideológicas

¹ [N.T.] “Le dernier des écrivains heureux” foi publicado originalmente como prefácio de um volume reunindo os romances e contos de Voltaire e faz parte da coletânea de artigos reunidos por Roland Barthes em *Essais critiques* (1964). No Brasil, a editora Perspectiva publicou, no volume *Crítica e verdade* (1970), o texto integral de *Critique et vérité* (1966), precedido de uma seleção dos artigos reunidos em *Essais critiques*, e “O último escritor feliz” é um dos artigos excluídos nessa seleção brasileira; em Portugal, as Edições 70 publicaram a edição integral já em 1977, sendo os tradutores dos *Ensaio crítico* António Massano e Isabel Pascoal. Neste texto, Barthes está interessado na relação entre o escritor e a História e, ao afirmar que Voltaire foi um dos últimos escritores que pôde excluí-la de seus escritos imobilizando o mundo representado em sua literatura, atenta para a responsabilidade do escritor moderno, mas também para sua inevitável angústia diante da impossibilidade de responder diretamente ou se esquivar dessa responsabilidade.

que usamos para encobri-los, tudo isso leva o escritor de hoje bem além do panfleto, exige dele mais uma filosofia do que uma ironia, mais uma explicação do que um estranhamento. Desde Voltaire, a história se fechou numa dificuldade que destrói toda literatura engajada, desconhecida por Voltaire: *não há liberdade para os inimigos da liberdade*: ninguém pode mais dar aula de tolerância a ninguém.

Em resumo, o que talvez nos separe de Voltaire é que ele foi um escritor feliz. Ninguém melhor que ele deu à luta contra a Razão um ar de festa. Tudo era espetáculo em suas batalhas: o nome do adversário, sempre ridículo; a doutrina combatida, reduzida a uma proposta (a ironia voltairiana é sempre a evidência de uma *desproporção*); a profusão de tiros acertando todas as direções, a ponto de parecer um jogo, o que prescinde de todo respeito e de toda piedade; mesmo a mobilidade do combatente, aqui disfarçada sob mil pseudônimos transparentes, fazendo de suas viagens pela Europa um tipo de comédia de fuga, uma trapaça perpétua. Pois os desfechos de Voltaire e do mundo são não apenas um espetáculo, mas um espetáculo superlativo, denunciando-se a si mesmo como espetáculo, como faz o polichinelo que Voltaire apreciava muito desde o teatro de marionetes em Cirey.

A primeira felicidade de Voltaire foi sem dúvida aquela de seu tempo. É preciso entender: esse tempo foi muito duro e Voltaire falou de seus horrores em diversos lugares. Entretanto, nenhuma época ajudou tanto o escritor, nem lhe deu mais a certeza de lutar por uma causa justa e natural. A burguesia de que Voltaire é proveniente já ocupava grande parte das posições econômicas; presente nos negócios, no comércio e na indústria, nos ministérios, nas ciências, na cultura, ela sabia que seu triunfo coincidia perfeitamente com a prosperidade da nação e com a felicidade de cada cidadão. Ela tinha ao seu lado a potência virtual, a certeza do método, a herança ainda pura do gosto; diante dela, contra ela, tudo o que um mundo em agonia pode espalhar de corrupção, de estupidez e de ferocidade. Já era uma grande felicidade, uma grande paz combater um inimigo tão condenável. O espírito trágico é severo porque ele reconhece, por obrigação de natureza, a grandeza do adversário: Voltaire não teve o espírito trágico: ele não teve que competir com nenhuma força viva, nenhuma ideia, nenhum homem que o instigasse seriamente a pensar (exceto o passado: Pascal, e o futuro: Rousseau; mas ele escondeu ambos): jesuítas, jansenistas ou parlamentos foram grandes corpos fixos, esvaziados de toda inteligência, apenas cheios de uma intolerável ferocidade para com *o coração* e *o espírito*. A autoridade, mesmo em suas manifestações mais sangrentas, não era mais que um cenário; bastava que um homem batesse os olhos nessa mecânica para que ela entrasse em colapso. Voltaire soube ter esse olhar esperto e sutil (*O próprio coração de Zaire*, diz Madame de Genlis, *estava nos olhos*), cujo poder de ruptura foi levar a vida em meio a estas grandes máscaras cegas que ainda mandavam na sociedade.

Era, na verdade, uma felicidade singular lutar contra um mundo em que força e estupidez estavam continuamente do mesmo lado: situação privilegiada para o espírito. O escritor estava do

mesmo lado da história, tão feliz que ele a sentia como um coroamento, não como um excesso ao qual corria o risco de ser conduzido.

A segunda felicidade de Voltaire foi justamente a de esquecer a história, num tempo em que ela o conduzia. Para ser feliz, Voltaire suspendeu o tempo; se ele tem uma filosofia é a da imobilidade. Conhecemos seu pensamento: Deus criou o mundo como um geômetra, não como um pai. Isto quer dizer que ele não acompanha sua criação e que, uma vez acertado, o mundo não tem mais vínculos com Deus. Uma inteligência original estabeleceu de uma vez por todas um certo tipo de causalidade: nunca há efeitos sem causas, objetos sem finalidades, a relação entre uns e outros é imutável. Logo, a metafísica voltairiana é apenas uma introdução à física, e a Providência, uma mecânica. Pois sendo Deus tirado do mundo que ele criou (como o relojoeiro de seu relógio), nem Deus nem o homem podem mais mudar. Claro, o Bem e o Mal existem; mas pense na felicidade e na infelicidade, não na culpa ou na inocência; pois um e outro são só elementos de uma causalidade universal; eles têm uma necessidade, mas essa necessidade é mecânica e não moral: o Mal não pune, o Bem não recompensa: ambos não querem dizer que Deus está, que ele vigia, mas que ele esteve, que ele criou.

Então, se o homem ousa passar do Mal para o Bem por um movimento moral, é a ordem universal das causas e dos efeitos que ele desrespeita; ele só pode produzir com esse movimento uma desordem grotesca (é o que faz Memnon, no dia em que decide ser sábio). O que sabe então o homem sobre o Bem e o Mal? Não muita coisa: nessa engrenagem que é a criação, apenas há lugar para um *jogo*, isto é, o pouco espaço que o construtor de um aparelho deixa às peças para se movimentarem. Esse jogo é a Razão. Ele é caprichoso, o que quer dizer que ele não garante nenhuma direção da História: a Razão aparece, desaparece, sem nenhuma lei além do esforço totalmente pessoal de alguns espíritos: entre os fatos marcantes da História (invenções úteis, grandes obras) só existe uma relação de contiguidade, não de função. A oposição de Voltaire a toda inteligência do Tempo é muito viva. Para Voltaire não há História no sentido moderno da palavra, apenas cronologias. Voltaire escreveu livros de história para dizer expressamente que ele não acreditava na História: o século de Luís XIV não é um organismo, é um encontro de acasos, aqui Dragonadas, ali Racine. A natureza em si, claro, nunca é histórica: sendo essencialmente arte, isto é, artifício de Deus, ela não pode mudar ou ter mudado: as montanhas não foram carregadas pela água, Deus as criou de uma vez por todas para o uso dos animais, e os peixes fósseis — cuja descoberta animava muito o século — são apenas restos muito prosaicos de piqueniques de peregrinos: não há evolução.

A filosofia do Tempo será uma colaboração do século XIX (singularmente da Alemanha). Poderíamos acreditar que a lição relativista do passado é, ao menos em Voltaire, como em todo o século, substituída por aquela do espaço. À primeira vista é o que acontece: o século XVIII não é apenas uma grande época de viagens, época em que o capitalismo moderno, então de preponderância

inglesa, organiza definitivamente seu mercado mundial, da China à América do Sul; é, sobretudo, o século em que a viagem chega à literatura e traz uma filosofia. Conhecemos o papel dos jesuítas no nascimento do exotismo através de suas *Cartas edificantes e curiosas*. Desde o início do século, esses materiais se transformaram e chegaram a uma verdadeira tipologia do homem exótico: tem o Sábio egípcio, o Árabe maometano, o Turco, o Chinês, o Siamês, e o mais prestigioso de todos, o Persa. Todos esses orientais são mestres de filosofia; mas antes de dizer qual, é preciso observar que no momento em que Voltaire começa a escrever seus contos, que muito devem ao folclore oriental, o século já havia elaborado uma verdadeira retórica do exotismo, um tipo de *digest* cujas figuras são tão bem formadas e tão conhecidas que se pode apesar disso esgotá-las rapidamente, como numa reserva algébrica, sem precisar mais de descrições e surpresas; Voltaire não escapa a isso, pois ele nunca se preocupou em ser “original” (noção, aliás, moderna); o oriental não é para ele, como para nenhum de seus contemporâneos, o objeto, o termo de um verdadeiro olhar; é simplesmente um número usual, um signo cômodo de comunicação.

O resultado dessa conceitualização é que a viagem voltairiana não tem nenhuma profundidade; o espaço que Voltaire percorre numa marcha tresloucada (pois não se faz nada além de viajar em seus contos) não é um espaço de explorador, é um espaço de agrimensor, e o que Voltaire empresta à humanidade alogênica de Chineses e de Persas é um novo limite, não uma nova substância; com novas moradas atribuídas à essência humana, ela prospera, do Sena ao Ganges, e os romances de Voltaire são menos investigações do que as voltas de um proprietário, que se orienta sem muita ordem, porque se trata sempre do mesmo círculo que se interrompe caprichosamente por incessantes paradas em que se discute, não o que se vê, mas o que se é. É o que explica que a viagem voltairiana não seja nem realista, nem barroca (a veia picaresca das primeiras narrativas do século foram completamente enxugadas); ela não é nem mesmo uma operação de conhecimento, mas somente de afirmação; ela é o elemento de uma lógica, o número de uma equação; esses países do Oriente, que hoje têm grande importância, uma individuação tão pronunciada na política mundial, são para Voltaire espécies de lacunas, de signos móveis sem conteúdo próprio, graus zeros de humanidade, cuja apreensão serve para significar a si mesmo.

Pois tal é o paradoxo da viagem voltairiana: manifestar uma imobilidade. Existem outros meios, outras leis, outras morais além das nossas, e é isso que a viagem ensina; mas essa diversidade faz parte da essência humana e encontra em consequência rapidamente seu ponto de equilíbrio; basta reconhecê-la para então deixá-la: o homem (isto é, o homem ocidental) se multiplica um pouco, a filosofia europeia se desdobra em sábio chinês, em Furão ingênuo, e o homem universal será criado. Crescer para se afirmar, não para se transformar, esse é o sentido da viagem voltairiana.

Essa foi sem dúvida, a segunda felicidade de Voltaire, poder se apoiar em uma imobilidade do mundo. A burguesia estava tão próxima do poder que ela podia começar a não acreditar na História.

Ela podia também começar a recusar todo sistema, suspeitar de toda filosofia organizada, ou seja, impor seu próprio pensamento, seu próprio bom senso como uma Natureza à qual toda doutrina, todo sistema intelectual ofenderia. O que fez Voltaire com brilho, e foi sua terceira felicidade: ele desassociou incessantemente inteligência de intelectualidade, afirmando que o mundo é ordem se não procurarmos abusivamente ordená-lo, que ele é sistema com a condição de renunciarmos a sistematizá-lo: eis uma conduta de espírito que teve uma grande fortuna em seguida: o que chamamos de anti-intelectualismo.

Fato notável, todos os inimigos de Voltaire puderam ser *nomeados*, ou seja, mantinham seu ser em segurança: jesuítas, jansenistas, socinianos, protestantes, ateus, todos inimigos entre si, mas reunidos sob os golpes de Voltaire por sua aptidão em serem definidos em uma palavra. Em vez disso, Voltaire escapa no quesito sistema nominativo. Quanto à sua doutrina, ele era deísta? leibniziano? racionalista? A cada vez, sim e não. Existe outro sistema além da raiva do sistema (e sabe-se que não existe nada mais rude que este sistema); seus inimigos seriam hoje doutrinários da História, da Ciência (vide sua ridicularização face à alta ciência em *O homem de quarenta escudos*), ou da Existência; marxistas, progressistas, existencialistas, intelectuais de esquerda, Voltaire os teria odiado, coberto de incessantes piadas, como ele fez em seu tempo com os jesuítas. Opondo continuamente inteligência e intelectualidade, servindo-se de uma para arruinar a outra, reduzindo os conflitos de ideias a um tipo de luta maniqueísta entre a Estupidez e a Inteligência, assimilando todo o sistema à Estupidez e toda liberdade de espírito à Inteligência, Voltaire fundou o liberalismo em sua contradição. Como sistema do não sistema, o anti-intelectualismo escapa e ganha nos dois planos, joga uma eterna reviravolta entre a má-fé e a boa consciência, o pessimismo de fundo e a alegria da forma, o ceticismo proclamado e a dúvida terrorista.

A festa voltairiana é constituída por esse incessante *álibi*. Voltaire morde e assopra ao mesmo tempo. O mundo é simples para quem termina todas as suas cartas com uma saudação cordial, com: *Esmaguemos o infame* (isto é, o dogmatismo). Sabemos que essa simplicidade e essa felicidade foram compradas ao preço da exclusão da História e de uma imobilização do mundo. Mesmo assim é uma felicidade, apesar de seu brilho triunfal sob o obscurantismo ter deixado muita gente a sua porta. Também, conforme a lenda, o anti-Voltaire é Rousseau. Afirmando com força a ideia de uma corrupção do homem pela sociedade, Rousseau recolocava a História em movimento, estabelecendo o princípio de um exílio constante da História. Mas, por aí mesmo, ele dava à literatura um presente envenenado. Daqui em diante, sedento e tocado por uma responsabilidade que não poderá ser mais nem completamente honrada, nem completamente evitada, o intelectual vai se definir por sua má consciência: Voltaire foi um escritor feliz, mas foi sem dúvida o último.

DOM E DEVER — ENTREVISTA COM ROBERTO ESPOSITO¹

TRADUÇÃO DE VINÍCIUS NICASTRO HONESKO

O senhor elaborou o conceito de “impolítico” compreendido não como antipolítica, mas como tentativa de uma política mais radical...

Roberto Esposito [RE] O tema do impolítico nasce da sensação de que as categorias do léxico político contemporâneo estão, de algum modo, exauridas e não iluminam realmente aquele âmbito do agir humano que chamamos “política”. As causas de tais exaurimentos são múltiplas e têm diversas origens, mas encontram um ponto chave de irrupção na crise dos anos 20 e 30 deste século [séc. XX], que não por acaso é o período em que, no âmbito da filosofia, Heidegger opera a desconstrução da metafísica e Wittgenstein realiza uma tentativa similar no âmbito da linguagem científica. Naqueles anos, na obra de escritores como Hermann Broch ou Maurice Blanchot, de filósofos como Simone Weil, Georges Bataille e Hannah Arendt, de teólogos como Karl Barth, emerge uma linha de pensamento que, ainda que na extrema diversidade existente entre eles, procura tomar os conceitos e a realidade da política “pelas costas”, isto é, observá-los também desde o lado que normalmente o pensamento político clássico deixa à sombra ou, de modo decisivo, esconde. Essa tentativa é justamente o que defini “impolítico”, escolhendo tal termo também para marcar a diferença do que emerge desses autores em relação a outras noções, em aparência afins, como, por exemplo, a antipolítica. A relação impolítica, como aliás demonstram as biografias de quase todos os autores que pesquisei, não é, com efeito, contrária à política, não é portanto antipolítica, mas é uma forma de radicalização do engajamento político no pensamento. O impolítico, em substância, é a relação intelectual que por um lado observa a realidade política — isto é, os conflitos de interesse, o poder — de modo muito realista, enquanto, por outro lado, não considera essa realidade mesma um valor em si, não lhe fazendo nenhuma apologia e, assim, ausentando toda teologia e filosofia da política. Em suma, o impolítico é uma maneira desconstrutiva de observar a política, uma maneira que expõe como a tradição filosófico-política, de modo geral, sempre insistiu no problema da ordem — isto é, em como ordenar a sociedade — e em qual seria o melhor regime e, assim, sempre acabou por evitar a questão de fundo da própria política, qual seja, o conflito. No pensamento filosófico-político moderno,

por exemplo, já em Hobbes, que é seu iniciador, a irreduzibilidade do conflito é substancialmente recalçada. Com efeito, Hobbes diz que, para que haja ordem, todo tipo de conflito deve desaparecer e que, portanto, é preciso um soberano que exercite o poder sem deixar espaço a qualquer forma de conflitualidade ou, até mesmo, a qualquer forma de agregação. A ordem, desse modo, foi pensada como radicalmente contraposta ao conflito que, assim, foi visto como eliminável. Ao contrário dessa concepção, o impolítico procura fazer reemergir a realidade e a irreduzibilidade do conflito pois, como já dizia Platão, “em cada homem, em cada alma, há uma luta entre diversas partes, cavalos que levam a biga em direções opostas”. O conflito, como sabiam também santo Agostinho ou Maquiavel, é uma realidade originária, um costume irrenunciável da realidade e da *civitas*, pois está dentro de cada um de nós.

Mas a ideia do contrato, como é compreendida pelo liberalismo, não leva em conta essa originalidade e irreduzibilidade do conflito?

[RE] A ideia do contrato, formulada por Hobbes, por Rousseau e por outros pensadores, e que é em grande parte transferida ao liberalismo, parte do pressuposto de que originariamente, ao menos do ponto de vista lógico, os homens entre si estão numa posição de absoluta igualdade e podem, desse modo, firmar um contrato que, como tal, portanto, implica uma substancial paridade entre os contraentes. Autores como o já citado Maquiavel, Vico e o próprio Hegel objetam contra tal concepção dizendo que, assim como na realidade essa igualdade originária jamais existiu, é preciso estar ciente de que as relações de força precedem e determinam a forma da contratação, fato que, dentre outras coisas, significa que o direito tem a ver com a força. Tendo em conta tudo isso, é preciso então reconhecer que o liberalismo certamente se propõe como uma teoria que elimina, ou ao menos neutraliza, as relações de força por meio da lei, mas isso não suprime o fato de que, na realidade, mesmo o liberalismo de algum modo legitima as relações de força preexistentes. Essa legitimação é devida também ao fato de que o liberalismo coloca como seu fundamento um modelo individualista do ser humano, e o modelo individualista é, ao menos no início, um modelo não solidário. Não por acaso Hobbes sustenta que antes do contrato as relações entre os indivíduos são aquelas do *homo homini lupus*, isto é, relações agressivas. Também na origem da tradição liberal, portanto, há essa consciência de que os indivíduos estão em perpétua competição, e, com efeito, o liberalismo ao mesmo tempo certamente regula e legitima as forças existentes. Para mim, no liberalismo esses dois aspectos são inseparáveis, mesmo se tendo a acentuar o segundo, sobretudo em relação àqueles que apresentam o liberalismo como um Éden, como a solução definitiva.

¹ [N.T.] Entrevista com Roberto Esposito realizada por Franco Melandri e Sergio Sinigaglia e publicada originalmente em *Una Città*, n.71, 1998. Disponível em: <unacitta.it>.

Se o conflito não é de nenhum modo redutível, e se as relações sociais são portanto marcadas pela força, então também a democracia só pode ser uma técnica de gestão de tal conflito e não um sistema centrado sobre valores partilhados...

[RE] Também com respeito à democracia, como ao contrato social, existem duas grandes opções teóricas. Uma é aquela que, a partir de Rousseau, chegando, por certos caminhos, também a Marx, considera a democracia positivamente, entendendo-a como o sistema social baseado sobre o valor da igualdade. Por consequência, tal sistema seria mais do que um simples sistema de regras, pois conteria em si uma opção, um valor, sempre por ser atingido e que, enquanto tal, orienta-o. A outra linha de pensamento, em particular Weber, mas também Kelsen, Schumpeter e tantos outros, sustenta, ao invés, que a democracia não pode ser centrada sobre um valor porque não é possível definir, justo por reconhecer a igualdade entre os membros da sociedade, qual seria o valor supremo enquanto não houver qualquer instância superior. Para tais pensadores, portanto, a democracia só pode ser uma técnica, isto é, um conjunto de regras e de procedimentos que regulam o confronto político, em cujo interior os valores sustentados pelos diversos grupos sociais remetem-se entre si. Creio que o que deve ser evidenciado, em relação a essas duas diferentes opções, é que entender a democracia como valor — ou, ainda, como o maior valor a ser cumprido —, mesmo que ela seja o contrário do totalitarismo, pode causar o risco de um deslocamento para uma forma totalitária. Isso acontece porque compreender a democracia como a encarnação de um valor implica, de algum modo, que deva haver alguém que assim encarne aquele valor e o faça ser respeitado também por aqueles que não se sentem representados por tal valor.

Dito isso, entretanto, não se pode esquecer que também a democracia compreendida como técnica, como conjunto de regras ou de procedimentos, tem fortíssimos limites. Não se pode esquecer, com efeito, que mesmo a técnica não é neutra, antes de mais nada porque existe quem tem os instrumentos práticos e conceituais para gerenciá-la e quem, por outro lado, de tais instrumentos está privado. Exatamente por considerar os riscos e os limites dessas diversas concepções da democracia que nasce a minha tese, que, por um lado, interpreta a democracia de modo essencial como um conjunto de regras, mas, por outro, sustenta que justo por isso ela sempre deve ter como pano de fundo um chamado a um “outro de si”, isto é, o chamado impolítico à comunidade. O que procuro indicar, em suma, é um modo de manter a própria democracia em um difícil equilíbrio e impedir tanto que ela seja vista como um valor insuperável quanto que o simples fato de ser uma técnica, que por vezes gerencia os valores sociais, possa ser visto como uma solução em si.

Mas falar de “comunidade” não é por si só contraditório em relação à ideia de política, de polis?

[RE] Ao contrário, é preciso estar atento em relação aos termos. A *polis*, a esfera política, é o âmbito, o espaço público, que se constitui ao colocar em relação entre si os sujeitos, os indivíduos enquanto tais, sem se perguntar de onde esses indivíduos vêm e onde sua “consistência”, que a *polis* deveria colocar em relação, tem origem. A comunidade, ao menos no modo como procurei delineá-la no meu último livro, é, ao contrário, aquilo que coloca em crise a forma do sujeito, mas que a este também é subjacente, pois há comunidade onde algo da subjetividade, compreendida como uma forma plena e realizada, rompe-se, e é apenas nessa ruptura que realmente se situa a comunicação. A comunicação não pode ser, e não é, aquela da esfera pública, pois na esfera pública a comunicação vem como contratação — no melhor dos casos, como diálogo, isto é, como reconhecimento recíproco —, enquanto o pensamento radical da comunidade implica algo a mais, algo que precede a própria constituição da subjetividade. Em suma, comunidade é o *munus*, isto é, o “dom” que é também “dever”, que se mostra quando os sujeitos sentem que não são realmente “proprietários” de si mesmos, que não são “feitos por si”, mas que são “criaturas”; que aquilo que os faz ser “sujeitos” não depende deles e que, portanto, a identidade não é uma propriedade. A comunidade, desse modo, sempre tem a ver com o impróprio, com o anônimo, e justo porque é dom e dever anônimo, por um lado, jamais existe, jamais é plenamente realizada, enquanto, por outro lado, sempre existe, pois originariamente somos em comum, somos lançados em um mundo que nos precede.

Por tudo isso, a comunidade não é realizável como forma política — quando isso aconteceu, quando uma forma política diz de si mesma “Eu sou a comunidade, eu a realizo plenamente”, como sabemos, chegou-se ao totalitarismo, mas sempre por isso, todavia, a comunidade é também o horizonte que a política deveria afrontar de modo contínuo.

De fato, se devêssemos procurar um lugar onde a comunidade pode emergir, é mais fácil que tal lugar seja aquele em que haja situações de extremo mal-estar, por exemplo, um campo de refugiados, mais do que em um parlamento.

O confronto parlamentar, com efeito, é possível apenas enquanto se baseia na identificação dos sujeitos individuais com seu papel — parlamentares, deputados, líderes de partido —, de modo que é um confronto no qual a identidade não está em jogo, justamente por basear-se naquela identidade, que, pelo contrário, eles falam e contratam. De modo oposto, em um encontro improvisado, em um encontro entre indigentes em um hospital, por exemplo, as identidades não são mais máscaras, não exprimem mais um papel, e é exatamente quando a institucionalidade se fragmenta, rompe-se, que a comunidade, destituindo a instituição, emerge. Tudo isso no plano teórico, pois nas relações normais certa institucionalidade está sempre presente, mas o importante é a consciência de que essa institucionalidade não é o todo.

O seu apelo à comunidade como horizonte da política é, em certo sentido, um modo para manter constantemente aberto o jogo entre o que define os indivíduos e a representação que deles é feita...

[RE] Que o nosso “existir” [“*esserci*”] seja sempre um “ser com” [“*essere con*”],² isto é, que nenhum de nós tenha em si a sua origem, parece-me um fato evidente que reivindico e defendo, mas é também verdade que, justo em virtude desse originário “ser com” [“*essere con*”], esse nosso próprio “existir” [“*esserci*”] apenas pode ser sempre representado. Dizíamos antes: não se sai do papel, daquilo que somos para os outros, e essa impossibilidade faz parte da nossa historicidade, esta que, entretanto, não exaure o elemento originário do nosso “existir” [“*esserci*”]. Isso, em outras palavras, quer dizer que no ato do nascimento ou no átimo da morte, isto é, nos dois momentos decisivos da nossa existência — mas também no instante da absoluta dor —, o ato da representação, do papel, daquilo que alguém representa, quase falta por completo e deixa apenas aquilo que é. Essa é claramente uma condição limite, uma condição que na vida efetiva é quase ausente, porém, é uma condição de algum modo pensável. A comunidade é aquilo que nesse pensamento-limite se mostra, é o *munus* — do qual advém, justamente, *communitas*, comunidade —, o dom/comprometimento, que nos determina, mas que sempre nos foge e nos ultrapassa. É por isso que a dimensão da comunidade é sempre marcada pela ausência, pelo vazio, pelo risco, e não por uma presença cuja apropriação nos seria possível.

A comunidade, ao menos como o senhor a trata, parece assim uma dimensão dificilmente atingível nas sociedades contemporâneas, estas que são de todo conformadas nos paradigmas da modernidade e centradas sobre a técnica...

[RE] Sem dúvidas tenho a tendência a ver comunidade e modernidade em termos prevalentemente opositivos, pois o que a comunidade indica contrasta com o paradigma fundante da modernidade. De fato, enquanto a comunidade apela constantemente ao originário “ser com” [“*essere con*”] e ao seu caráter inapreensível, a modernidade, pelo contrário, afirma-se segundo o paradigma da imunização e da concretização. Com a modernidade, o indivíduo começa a pensar sua existência como autofundada por completo, portanto, como substancialmente suficiente a si mesma e que deve

salvaguardar como tal, e, para tanto, para operar essa salvaguarda, torna-se necessário construir recintos ao seu redor e é preciso imunizá-la do contágio e do contato com os outros. Seria possível até mesmo dizer, pensemos na aids e também na imigração, que o problema central que emerge no nosso tempo é o da imunologia em sentido médico, jurídico e político.

Dito isso, entretanto, ainda estou convicto de que, hoje, pensar a comunidade não quer necessariamente dizer vê-la desde uma perspectiva nostálgica, como um retorno ao pré-moderno ou a uma fase pré-técnica. Não creio que comunidade, modernidade e técnica — esta que não me parece remeter apenas à modernidade — sejam necessária e radicalmente contrapostas, mas, ao contrário, sou levado a pensar que é preciso imaginar essa ideia de comunidade tanto nos valores da modernidade quanto na própria técnica.

Por certo, como expuseram Heidegger e outros pensadores, a técnica, e em particular a técnica moderna, constituiu-se a partir de uma lógica orientada ao domínio e, desse modo, tem em si elementos potencialmente destrutivos e impositivos. De outro lado, entretanto, é também verdade que a dimensão técnica provavelmente é ligada à nossa própria origem como homens. Um homem fora da dimensão técnica não é pensável.

No fundo, não realiza também um gesto técnico o homem primitivo de Rousseau quando apanha a maçã da árvore, isto é, um gesto lançado em vistas de um fim?

[RE] Estou suficientemente convencido de que pensar a técnica apenas em sentido negativo, vê-la como má, não nos leva a nenhum lugar. É por isso que fui levado a presumir que possa existir uma técnica não destrutiva da *pietas* constitutiva da comunidade; isto é, uma técnica não agressiva. A dimensão de poder e de domínio presente na técnica está ligada à prevalência assumida pelo “saber fazer” sobre o simples “fazer”, ou seja, no predomínio que a sistematização e a operatividade do saber têm hoje em relação à capacidade do agir humano. Mas se nós conseguíssemos retirá-la do “saber” e a reconduzíssemos ao simples “fazer”, não seria de algum modo possível à centelha que a técnica apagou fulgurar novamente? No fundo, é um pouco daquilo que dizia também Heidegger quando afirmava que a salvação mora ao lado do perigo. Tudo isso, contudo, é um discurso aberto; não tenho convicções definitivas sobre o assunto, apenas sugestões.

² [N.T.] Esposito, aqui, joga com os verbos “*esserci*” (haver, existir) e “*essere*” (ser, estar) numa clara referência ao *Dasein* heideggeriano. Tendo em vista a importância dessa referência, optou-se por deixar em evidência — entre colchetes —, a cada vez que aparecem nesse contexto, o verbo italiano “*esserci*” e a expressão “*essere con*”.

Talvez o problema esteja no fato de que a técnica, a partir de certo momento, não foi mais vista como o necessário fazer do homem, mas como um operar a serviço de outra coisa como, por exemplo, a economia...

[RE] Em relação a isso estou claramente de acordo: a economia é, com efeito, a esfera constituída exclusivamente pelo *proprium*, pela propriedade, pela apropriação, e é por isso que estou convencido de que uma comunidade jamais possa ser pensada em sentido econômico, portanto, segundo as categorias que a “ciência econômica” formaliza e segundo as lógicas inauguradas pelo pensamento da economia como um espaço separado. São lógicas e categorias tão arraigadas que também o comunismo, nascido pela necessidade de a ela se opor, acabou por assumir como seu centro as mesmas categorias de produção e produtividade que queria combater. A comunidade, ao contrário, é por natureza *ineconômica*, *aneconômica*, justo porque é o que se mostra de um “dom” e de uma “obrigação” que, como tais, sempre escapam à reificação, portanto, também à reificação econômica. A única economia pensável no plano da comunidade é, como Bataille justamente sublinhava quando falava da *dépense*, aquela do desperdício, a economia paradoxal que inclui de modo constitutivo a perda, a não rentabilidade do agir econômico.

E ainda assim a racionalidade de tipo econômico invade cada vez mais todo âmbito, mesmo aquele da política...

[RE] Não há dúvidas de que a política tenha sido “economizada”, isto é, seja sempre e em toda parte gerida com base em considerações econômicas, isso que, de fato, está radicalmente em contraste com a ideia de comunidade. A comunidade, sendo perda, esvaziamento da subjetividade, é algo que todos, também nós que dela falamos positivamente, temem, pois se colocar em comum, colocar-se em jogo, é um risco. Uma das maneiras de responder a tal temor é a economização. Não por acaso as sociedades contemporâneas, sobretudo as ocidentais, que justo em virtude dos valores da modernidade sentem de modo profundo o risco comunitário — o contínuo emergir de uma exigência comunitária —, tendem a disso se salvaguardar acumulando recursos e/ou apropriando-se dos recursos de outrem, isto é, como dizia antes, com a presumida imunização representada pela acumulação.

Mas onde se situaria, nas sociedades ocidentais, tal exigência comunitária?

[RE] Para mim, parece que nos milhões de pessoas que voluntariamente fazem com que essa exigência seja tão facilmente visível. O voluntariado só se explica com essa exigência comunitária, mesmo se não quero dizer que apenas esta exista. Para mim, parece que justo porque o político já foi inteiramente sugado pelo econômico e pelo técnico-especializado é que hoje tenha ficado de todo descoberto o social, este que (de modo óbvio, sem enfraquecimento) se tornou o lugar onde, talvez, de maneira mais fácil, seja possível voltar a praticar uma política que não seja só tática ou puro jogo entre representações sempre mais distante daquilo que deveriam representar. Além de tudo, o terreno social é aquele em que hoje acontece o encontro com as culturas não ocidentais, e isso remete, mais uma vez, ao *munus* que, como dizia antes, acomuna todos os homens. Por certo uma realização efetiva e completa da comunidade não é possível, mas levando em conta aquilo que ela indica, é possível notar como muito do que acontece no terreno social seja particularmente significativo. Paris, por exemplo, é uma cidade que, mesmo com todas as suas contradições e violências, me faz pensar que no seu interior de algum modo a comunidade lampeje. Em Paris, por uma série de motivos históricos, culturais e de outros gêneros, realizou-se uma efetiva fusão entre as várias culturas e civilizações; o amarelo, o negro, o branco estão em todas as dimensões sociais e, pelas ruas, é possível ver com frequência rapazes negros abraçados com moças brancas. Com isso, repito, não quero dizer que em Paris esteja sendo realizada “a comunidade”, mas por certo dela se tem o sentido, sobretudo em alguns ambientes. Para que isso aconteça não basta colocar juntas as diversas culturas, pois também nas cidades americanas as culturas são tantas mas, diferentemente de Paris, estão restringidas dentro de partes definidas da cidade, de modo que há o bairro chinês, o japonês e assim por diante, cada um fechado em si mesmo e tendencialmente em conflito com os outros, como se viu bem durante as desordens de Los Angeles. Procurando colocar-se desde o ponto de vista da comunidade, a questão do multiculturalismo é particularmente complexa e deve ser tratada com muita atenção. O meu livro sobre a comunidade nasce, também, um pouco em polêmica com o neocomunitarismo americano, este que se preocupa apenas com a definição de quais deveriam ser as relações que permitam a coexistência das diversas culturas, tomando a existência destas como um dado de fato que é aceito em si, no seu aparente fechamento, do mesmo modo com o qual o liberalismo, como vimos no início, aceita as relações de força que preexistem ao contrato. Mas se “multiculturalismo” significa apenas que toda parte deve ter os seus direitos, que deve ter sua bandeira, parece-me que está indo na direção de todo oposta àquela comunitária, para a qual, ao contrário, “multiculturalismo” só pode significar a efetiva fusão, a contínuo contaminação, entre os homens e as culturas.

FENOMENOLOGIA DA VIDA COTIDIANA¹

1. do fundo de um naufrágio

Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

GOETHE, Erlkönig

Há instantes débeis nos quais a patente irrealidade do nosso mundo – que geralmente esconde, sob uma capa compacta de aparente concretude, os *sedimentos* do hábito – *jorra*, qual um espectro que escapa de uma tumba colapsada: a Ausência.

Esta *experiência metafísica* (pois se trata de uma; tanto pior se isso sobressalta os risonhos e os cachorros), que parece, é verdade, uma prima da Náusea, tal como a descreveu Sartre – mas é aqui que se desvela a *inexistência*, com a qual atingir-se-á doravante a realidade, em vez de atingi-la com alguma trêmula existência –, eu a reencontrei ainda há pouco.

Eu me encontrava em uma rua levemente curva, nos confins da cidade onde moro. E estranhamente havia ali, em lugar de alguma outra coisa que não poderia reter minha memória, havia, dizia eu, *esta* coisa, que não deveria haver. Havia uma larga vitrina debaixo de um letreiro muito novo, brilhante, imaculado, apoiado à parede; sobre esse letreiro, achava-se escrita em caracteres rígidos a palavra “PADARIA”. Podiam-se divisar, através da vitrina, alguns mostradores que possuíam certo ar de semelhança – e até mesmo, para ser honesto, uma similaridade muito franca – com aqueles que são costumeiramente utilizados para expor bolos ou pastéis repugnantes, prateleiras, sem dúvida, colocadas ali para aumentar a confusão com lugares familiares, mas eu não era um crédulo. Quanto mais seu zelo era levado para além do crível, tanto menos enganado eu era; assim, plantada atrás desses fantasmas de prateleiras, levantava-se em posição expectante, perfeitamente imóvel, *a padeira!* – a padeira... e seu avental branco. E toda essa combinação, firme apesar de dispersa!, era ainda mais evanescente que aquela

falsa mansão

de súbito

evaporada em brumas

de que fala Mallarmé, mais fugidia e mais impalpável que qualquer éter; por trás, ou nela, não sei, pois era como se aquela tela nebulosa, de tão sutil, se deixasse confundir com aquilo que já não cobria, como se fosse realmente tecida de lágrimas – terrível, o Nada.

Aturdido por tamanha estranheza, decidi entrar – e caminhei sobre o vazio. Já me sentia como alguém se sente, ou acredita se sentir ao despertar, em algum sonho muito vago em que não se olvida a sensação que o atravessou. Nessa nuvem que também era nuvem de nada, minha cabeça e meu corpo inteiro estavam como que selados, e mesmo o pensamento, que às vezes pode deslizar tão bem quanto uma lâmina de bronze, com um silvo claro, embora grave, e meu próprio pensamento *era* essa nuvem, esse gás que se propagava como se obedecesse à lei física dos gases ideais. Toda a matéria se havia fundido ou talvez estivesse sublimada, em todo caso estava como que anulada, desaparecendo. Por fim consegui, à força de vacilação, alcançar a tranquila padeira que exagerava seu papel impossível ao ponto de me perguntar, com música terrível de uma candura *diabólica* – pois o diabo sobressai nos ares cândidos – o que eu desejava. Eu não pude olhar ao redor, todo esse nada me cegou para além do suportável. Repentinamente me dei conta de que a única presença que poderia absorver minha visão, retê-la um pouco, em vez de refleti-la impermeavelmente, que a única ilhota de *existência* que poderia me salvar de todo esse colapso, para melhor dizer, desse colapso *de tudo*, era essa mulher, disfarçada de padeira, com seu rosto e seus braços, apenas eles emergindo do espúrio traje. Reconheci nela certo encanto espanhol que me perturbou um pouco, mas muito menos que todo esse nada no qual quase me afoguei! Enfim, um existente, em forma e em substância, também... um ser-aí que não se desvanece imediatamente em outra parte. Pensei: é impossível que essa mulher, que está à minha frente, em meio a todo esse Nada, a todo esse abismo rapidamente adornado como um simulacro de padaria, é impossível que ela acredite nesse cenário de papelão, nessa penosa pantomima – essa cena!, somos obrigados a *atuá-la?* Não... Direi a ela... Direi que há que parar tudo isso... “Senhora, sabemos perfeitamente, não sabemos?, que tudo isso não é mais que uma chantagem absurda, que você não é uma padeira, que isto não é uma padaria, e que seria absurdo que eu fizesse as vezes de cliente... Já passamos da idade de brincar de mercado, falemos com franqueza e esqueçamos toda essa decoração horrível, que não engana ninguém... Ignoro como você se colocou nessa estranha situação, conte-me, de que se trata tudo isso?” Essa réplica, a única razoável, e que me preenchia o espírito nesse momento como uma evidência salvadora, não pude contudo dizê-la, pois todo o meu ser, então nebuloso, era incapaz de responder *praticamente* à semelhante injunção

¹ Texto publicado originalmente com o título *Phénoménologie de la vie quotidienne*, no primeiro volume da revista *Tiqqun* (França, 1999).

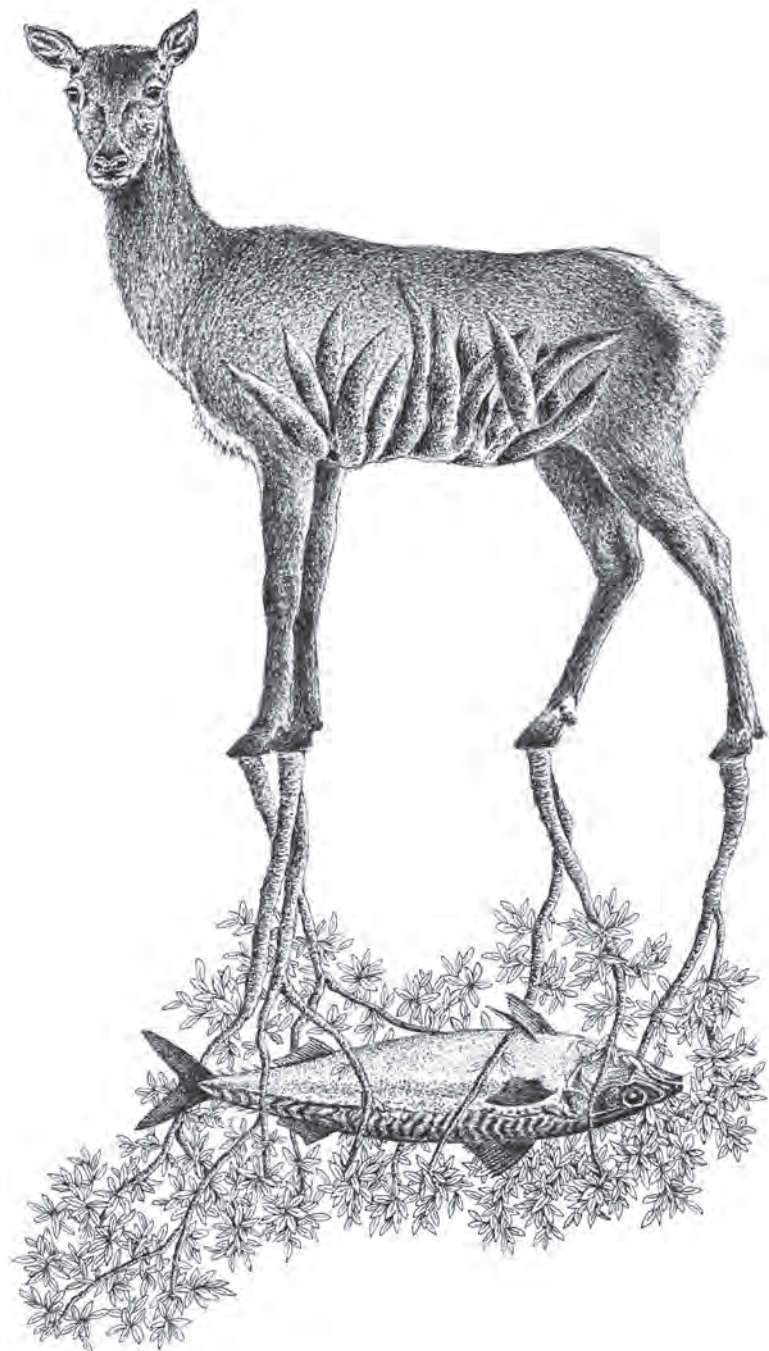
da Razão, mesmo quando um homem apareceu atrás dela, grotescamente disfarçado como padeiro, fazendo-me temer que essa peça de teatro ruim se transformasse em *vaudeville*, desfecho de uma insolência que já havia durado demais. Eu então balbuciei, absurdo!, a petição imotivada de um número perfeitamente aleatório de baguetes, deixando para mais tarde a elucidação desse assunto. Ainda incrédulo, agora quase me entregando por completo ao jogo, por algum vício que me era desconhecido, deixei cair algumas moedas – para ver se essa cena patafísica estava de veras decidida a seguir seu curso. Assim sucedeu, e lamentei um pouco minha mentira, já que, afinal, eu queria a verdade, não pães. Saí então, atordoado e sonhador depois de tal evento. Fizeram-me notar, ao meu regresso, que o número de baguetes que eu havia comprado (eu mal imaginava que aquilo que estava se desenrolando naquele instante tivesse sequer um nome) era singularmente inadequado. Narrei minha aventura, e então, como não conseguia me fazer entender, solitário, refleti.

Aquilo que eu havia experimentado lá era *verdadeiro*, disso não cabia duvidar. Essa experiência revelou de maneira brutal a irrealidade desse mundo, a abstração realizada que é o Espetáculo. Toda a dimensão metafísica – portanto total e plena até a esfera do existencial – desse conceito me havia aparecido claramente nesse modo de revelação privada, e que apenas pode se mostrar como aquilo que de fato é, isto é, como algo realmente estranho, colocando um problema, e finalmente cuja própria essência é a *estranheza absoluta*, na medida que é vivida como *experiência*, como *fenômeno*. O hábito é o que faz olvidar o fenômeno *enquanto fenômeno*, ou seja, o suprassensível – devo ajuntar que a famosa afirmação de Hegel assume aí, ela também, uma concretude fulgurante, a potência de uma revelação? E no entanto, o hábito é precisamente o *meio* característico da metafísica mercantil, sua manifestação, que nunca manifesta mais que o apagamento de seu caráter de manifestação... É por isso que a notável intuição da Ausência revela também que *já* está superada como tal, porque se apresenta como manifestação do olvido da manifestação enquanto tal, ou seja, como desvelamento do modo de desvelamento mercantil, como desvelamento do Espetáculo. Quando se dá a ver assim, a Ausência deixa de ser um espaço oco, uma pura ausência. É uma afirmação *positiva* do Mundo sobre si mesmo. É precisamente o retorno de toda realidade, assim como a possibilidade de sua reapropriação. Esse remoinho de paradoxos revelou o quanto minha experiência era metafísico-crítica. Eu pensei também em sensações similares, e tencionei fazer uma classificação quase zoológica das diversas *texturas* que o fenômeno pôde manifestar, desde a melancolia meio vaporosa, meio líquida, até esse outro estado em que tudo está, ao contrário, marcado com o selo de uma concretude tão massiva que é surpreendente (e a realidade é nesse momento sensivelmente muito concreta para não se revelar ainda como, de fato, abstrata até o delírio). Todas essas experiências mágico-circunstanciais são evidentemente inacessíveis ao Bloom que ignora a solidão, como é amiúde o caso. Nossos contemporâneos, a maioria deles, habitualmente evitam tais percepções *não solicitadas* do Nada, que é também seu nada, *nosso* nada de Bloom!, e que os aterrorizam, esmagando-as umas contra as outras em amontoados sórdidos que às vezes se atrevem até mesmo a chamar de amizade, essa grande palavra poderosa que os piores calhordas já não temem pisar com seus pés imundos,

quando declaram, de modo não menos que saem juntos. Há também alguns aparelhos que oferecem tal serviço de esquecimento, de maneira *equivalente* a essa falaciosa proximidade: televisão, walkman, aparelho de som ou rádio ligado “para fazer um fundo sonoro”, etc. Enfim, quando apesar de tudo aparece esse Diabo que é a metafísica crítica, não obstante todas as precauções do Bloom, este último pode ainda tentar uma derradeira falsificação, mediante o uso tranquilizador de uma palavra desprovida de sentido, inventada ou recuperada para casos congêneres: *estresse*, *fadiga*; nos casos em que o Diabo entra até mesmo pela janela, *depressão*, ou enfim, se o Bloom em questão proclama o New-Age-ismo ou algum outro desses ismos que são tão bem acolhidos pelos jovens, ele poderá, em vez de negar *diretamente* esse fenômeno como fenômeno, exteriorizá-lo e colocá-lo em equivalência geral no mercado do psicodelismo, enquanto experiência puramente subjetiva², isto é, transformá-lo em *má substancialidade*, qualificando-o apenas como *alucinação*. Não se faz mister dizer que essa breve lista de *entretenimentos* é em larga medida não-exaustiva.

Todas essas atitudes esboçam negativamente um terreno, que é preciso determinar ainda mais e *positivamente*, e que seria aquele de uma atitude metafísico-crítica. Se a olhamos mais perto, esta aparece como um tipo de *unidade* entre, por um lado, a prática de uma dialética conceitualmente potente, e, por outro, certa atenção existencialista, certo *deixar-ser*, também. Essas duas aproximações, longe de serem inconciliáveis, se encarnam, unidas, naquele que sabe conceber e sentir o devir, que sabe o pensamento como *ciência* no sentido em que Hegel a entendia, que sabe a determinação da Figura, ao mesmo tempo que é bastante atento para deter-se sobre certos momentos, antes de sua supressão, até esgotar seu conteúdo, até neles imergir-se de todo (os surrealistas já haviam experimentado isso, mas explicitaram-no de outra maneira – compare-se com a súmula da atitude surrealista feita por André Breton em *L'Amour Fou*). Trata-se de considerar o Olhar como experiência e, portanto, como certa tensão entre dois momentos consecutivos: o primeiro momento é a sensação do fenômeno; o segundo, seu desvelamento *como fenômeno*. Quando se lhe aponta a lua, o metafísico-crítico olha primeiro para a lua, depois para o dedo. O fenômeno se dá primeiro *em si*, depois *para si*, e o *ser-para-si* funda o *ser-em-si*. O Paráclito nunca chega imediatamente e está sempre já aí. Essa atitude metafísico-crítica, *explosivo-fixa*, essa *mudança do olhar*, que não é cega, por certo não se pode alcançá-la e conhecê-la como tal, senão por meio da partilha de todas essas sensações e sua análise, não importando que essas experiências, elas próprias, sejam ou devam ser vividas solitariamente. Daí essa rubrica de *fenomenologia da vida cotidiana*, que será permanente, até novo aviso.

² Quanto a nós, longe de considerarmos tal experiência como simplesmente subjetiva, afirmamos, ao contrário, seu caráter objetivo e eminentemente político.



Nevada
para a daniela
Luis Manuel Gaspar



MARIANA PINTO DOS SANTOS

LUIS MANUEL GASPAR — TARANTELA EM DESENHO

Sophia de Mello Breyner Andresen escrevia a palavra *dansa* com *s*, porque, dizia, o “ç” é uma letra sentada. Essa alteração da grafia, esse pequeno desvio da norma, é o ponto de partida para olhar os desenhos de Luis Manuel Gaspar. Não por haver nele alguma performatividade do traço. Não há, no seu trabalho, e vê-se à vista desarmada, nenhuma tentativa de transformar o acto de desenhar em dança ou de procurar ilustrar o uso poético da palavra *dansa*. Peguemos apenas numa palavra isolada, dança, cuja grafia se mostrou inadequada para uma escritora porque não a representava, como imagem, no seu pleno significado, resolvendo essa inadequação ao recuperar os vestígios da pictografia que, presente na origem da invenção dos alfabetos, se foi diluindo com a abstractização dos símbolos da escrita. Poder-se-ia pensar em outros exemplos que dessem o mote, vindos, por exemplo, da patafísica ou do surrealismo, ou da poesia visual. Mas existem mais conotações com a dança a fazer nos desenhos de Luis Manuel Gaspar, e não há qualquer interesse em arrumar os seus trabalhos em genealogias artísticas.

Além do desenho, Luis Manuel Gaspar faz um meticuloso trabalho editorial de revisão e fixação de texto, que passa sempre por exaustivas comparações entre edições, eventuais manuscritos e declarações dos autores sobre as suas obras. Nas tarefas editoriais a que se dedica, convoca, para as levar a bom termo, o seu vasto conhecimento de poesia e literatura e lugares portugueses, reais e literários. O trabalho de revisor de Luis Manuel Gaspar rege-se pelo respeito à história da língua em que escrevemos e às opções dos autores, procurando assegurar que se preservem contra o esquecimento em que caem as histórias das escritas dos textos, e esforçando-se por que acordos contemporâneos não as desvirtuem. (Estudou profundamente, no âmbito desses seus trabalhos, a Obra Poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicando recentemente um pequeno livro de notas sobre critérios editoriais e de fixação de texto a propósito da poeta.)

Não é menos meticuloso no afecto com que pinta e desenha, por vezes em relação estreita com imaginários de autores. Veja-se as páginas magníficas com que outrora findava a revista *Ler*: pranchas de quadrinhos pintados, cada uma dedicada a um nome e respectiva obra, Manuel António Pina, Almada Negreiros, Alexandre O’Neill, Francisco Bugalho, e mais; ou os desenhos para uma canção de Sérgio Godinho, no livro *Sérgio Godinho e as 40 Ilustrações*. Outras vezes, é o imaginário próprio que convoca, mesmo quando responde a solicitações para capas ou ilustrações de várias

pequenas editoras. Em todos os casos, e também na poesia que escreve, o trabalho realizado vem sempre do seu inegável estatuto de amador — amador no sentido original da palavra, de quem ama.

No livro *Olímpio* (Diatrobe, 2008), dedicado à memória de Olímpio Ferreira, onde, como tantos amigos, também colaborou, com um poema e um desenho em que numa árvore despida e lúgubre irrompe uma janela em espelho que mostra a árvore florida, vibrante — como se dissesse que todas as árvores inverniais trazem em si a memória da primavera —; nesse livro, Luís Trindade dizia de Olímpio que era o único verdadeiro amador que conhecera, o único “neo-realista”, “o curioso, profissão do futuro”. Que seja permitido acrescentar Luis Manuel Gaspar, também amador único e curioso, profissão do presente. Incansável arquivista mental e leitor de memória inexcedível, traz para o seu trabalho esse acervo de informação e conhecimento e, no caso dos desenhos, mistura-os livremente com os afectos e desafectos de todos os dias. Dias também eles coleccionados diligentemente em rascunhos que depois copia para agendas, acrescentando desenhos, bilhetes, imagens relativos ao dia, sempre com atrasos de meses, dada a exaustividade do registo.

Refaz também, constantemente, uma cartografia pessoal que viaja pelos arquivos mentais e é generosamente enunciada, seja qual for o tema de conversa, falando de músicas, filmes, acontecimentos, livros, autores, episódios caricatos, amores, encontros fortuitos, genealogias electivas, histórias de amizades e inimizades, escritos obscuros, edições de circulação limitada — interligando-os e dando-os a ver na complexa teia que os conecta.

Cada desenho parece expressar um pouco uma cartografia análoga, na sua lógica interna, não deixando ao acaso nenhum pormenor, dos ínfimos milhares de que cada um é feito. Essa cartografia de pormenores imbricados nasce de uma compulsão obsessiva, que vai preenchendo em minúsculos traços e pontos e pinceladas um todo que, na sua hibridez de enxertias, dir-se-ia cultivado e depois colhido da terra. As muitas referências literárias e artísticas, devidamente desarrumadas e misturadas, estão certamente lá, mas nenhum voto de fidelidade lhes foi feito e apenas intuimos que a matéria de construção dos desenhos é feita de vastos mapas pessoais.

* * *

Dois modos expressivos, dança e desenho, autónomos, afins no facto de se fazerem segundo regras re-inventadas conforme a música ou o assunto. As regras não se eliminam, estão lá: enquanto dançarinos amadores, replicamos passos de dança que vimos nos outros, nos filmes, na televisão, reagimos em uníssono às músicas da adolescência ou a ritmos específicos. Os trabalhos plásticos de Luis Manuel Gaspar continuam fiéis à representação e até ao realismo do desenho científico; aliás, em

Luis Manuel Gaspar o desenho está contido numa mimesis que se apoia na fotografia. Mas depois, o que parece arrumado e rígido desalinha-se. Perdemos o ritmo, reciamos a dança desajeitada ora ao encontro ora ao desencontro da música. E no desenho de Luis Manuel Gaspar, a mimesis é-o e simultaneamente deixa de o ser, porque o modo de uso do que é reconhecível transforma e estranha o que conhecemos e impede qualquer fechamento numa identificação única.

Em vários desenhos de há já alguns anos, Gaspar usa raízes, insectos, sexos, e enxerta-lhes barcos, flores, antenas, grafonolas e o que mais lhe aprouver, em casamentos improváveis entre seres inanimados e seres vivos. Outras vezes não chega a ser enxertia, mas uma ambiguidade entre objecto e insecto, crustáceo ou gastrópode. São corpos híbridos aracnídeos, raízes torcidas à volta de cravos, patas, pêlos e exoesqueletos que nascem da pedra e da pele.

Estes desenhos são o que sobra das rotinas e obrigações, o que não cabe em lado nenhum, mas que ao mesmo tempo inclui alguma coisa da rotina, da obrigação e da regra. Porém, excede-as. Nessa metamorfose do real há um deslocamento para um universo livre, onde coerência e absurdo convivem sem agravo. E aí se produz uma experiência do mundo que a transmissão dos saberes deixa aquém. Não que se substitua ao que nos é transmitido, mas permite ir para lá do que nos foi ensinado e aí regressar, quantas vezes se quiser.

É como tomar fôlego e distância para uma gargalhada sobre o real. É como escrever *dansa* com s, teimosamente, depois de Sophia. E as regras serão sempre para cumprir, desde que tenham a maleabilidade das de um jogo de Calvinball. Calvinball é um jogo exclusivo da dupla Calvin e Hobbes criada por Bill Waterson, em que o feroz tigre de peluche é desconcertado com a alteração imprevista e constante das regras que o regem, sempre que dá na veneta de Calvin fazê-lo, e sem que se perceba muito bem em que é que afinal consiste o jogo. Reforçando a comparação, há uma liberdade resgatada da infância que é o antídoto contra a formatação imposta pelas obrigações: há regras nos desenhos de Luis Manuel Gaspar que são para ser seguidas à risca, desde que possa reinventá-las quando disso precisar e quantas vezes quiser.

* * *

Tarantela é o nome dado a uma dança antiga italiana, bem como à música que a acompanha. Remonta a séculos recuados, mas só se encontram registos de notações musicais mais tarde, incluindo vários entre os escritos de Athanasius Kircher (1601-1680).

Dizia-se uma dança oriunda de Taranto, na Itália. Na verdade existiria um pouco por todo o sul da Itália e estaria associada à picada de uma tarântula ou aranhas da sua família (ou outro tipo de animal potencialmente venenoso, insectos ou répteis, comuns no clima mais quente), servindo para

expulsar o veneno do corpo, exaurindo-o. De ritmo acelerado com pandeiretas e outros instrumentos de percussão, violino e castanholas, a música desafiava os dançarinos a acompanhá-la e vice-versa, os bailarinos rivalizavam com a capacidade dos músicos manterem o seu passo. Outra hipótese prevista é o nome provir da coreografia desta dança, habitualmente em grupo, que fazia com que o círculo dos bailarinos, lançando movimentos vigorosos e coordenados das pernas, se parecesse, visto de cima, com uma aranha dançante.

Mais versões dão conta de que a Tarantela seria uma dança de cortejamento e festa. Finalmente, seria uma dança associada à doença do tarantismo, de laivos demoníacos, ainda ligada a picadas de aranha, que consistiria em convulsões e estados de excitação extrema, levando os que dela padeciam a dançar freneticamente. O estado convulsivo era também associado a manifestações descontroladas da libido feminina. O sintoma levava à cura, pois se tal manifestação convulsiva fosse devidamente acolhida por uma música de ritmo certo, tocada com efeitos terapêuticos, a purga do veneno seria feita, podendo a dança perdurar por várias horas ou até dias se necessário, e alternando os ritmos mais acelerados com melodias mais melancólicas, mas prosseguindo até à completa exaustão. Quando se manifestava uma vítima, com urros e saltos pela rua, era diagnosticada e submetida à cura pelo ritmo da Tarantela, a que muitos se juntavam em contágio de frémido dançante. Hoje talvez se possa entrever nessa dança contagiante persistências de antigos rituais pagãos, ou possivelmente explosões de desejos ocultos, por trás do contexto medicinal.

* * *

Aconteceu-me associar a Tarantela aos desenhos de Luis Manuel Gaspar, não só pelo bestiário que se vai encontrando neles, mas também por pensar no seu modo de fazer como uma dança aracnídea regrada pelo ritmo persistente e obsessivo de traços, pontos, e pinceladas aranhaças que duram horas e dias a fazer para o mais reduzido dos desenhos. O desregramento contido num regramento definido por e para si.

Nos pontos milimétricos de que são feitos os desenhos conta apenas o jogo em que toda a rigidez normativa se volatiliza. Perder-se no miniatral é um acto de esquecimento em que só conta o jogo de paciência rítmico. É como contar grãos de areia sem lembrar a praia. E no final recupera-se o todo reinventado ou virado do avesso, irreconhecível mas não demasiado longe do que se reconhece.

Dos seus trabalhos vem uma familiaridade indefinida e antiga que se encontra na música da Tarantela, próxima de outras tradições musicais dos países do sul. De quem faz a partir de uma experiência autodidacta, artesã e livre, o que está longe de significar simplicidade ou desconhecimento. Significa antes uma deliberada distância dos espartilhos das convenções, por muitas actualizações

que elas sofram, e a voluntária persistência de encarar o trabalho como um modo de vida, onde convergem os caminhos traçados entre mapas da memória e experiência quotidiana.

* * *

No desenho que dialoga com este mesmo texto que escrevo, um cervo olha-nos, representado com perfeição, de olhar doce assustado, a pelagem traçada pacientemente. Mas das patas do cervo nascem galhos que retêm um peixe, uma sarda, como numa teia, e seduzem-na rebentando a folhagem na extremidade, como que atenuando a prisão e transformando-a num abraço. Servem antes como morada para que a sarda assim enlevada se torne o improvável reflexo do cervo projectado num lago imaginário.

Se olharmos de novo, poderemos ver antes os galhos como raízes em que o cervo se prolonga, e que invertem a lógica das árvores ao florescerem incontrolláveis quando abraçam a sarda. E parece ser desse toque delicado entre os dois seres que surge o alimento para que espessas folhas ou cachos de tubérculos surjam no ventre do cervo, como se a sarda devolvesse o abraço-teia fazendo-lhe nascer um arrepio permanente na barriga.

Cervo e sarda interligam-se através de elementos vegetais numa estranha coreografia em que o vegetal se torna animal e vice-versa, pescando-se e caçando-se um ao outro meigamente, e transportando-se mutuamente numa tarantela de ritmos moderados.

Nota: Sobre Sophia de Mello Breyner Andresen e o s na palavra “dança”, ver Luis Manuel Gaspar, *Algumas Notas à “Obra Poética” de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa: Pianola, 2013, p.17). A revista *Ler* é publicada pelo Círculo de Leitores desde 1987, actualmente com periodicidade trimestral; Luis Manuel Gaspar colaborou com a revista entre 1990 e 2002, publicando as pranchas de banda desenhada mencionadas entre 1992 e 2001. Foi citado o livro, feito por muitos amigos, *Olímpio* (Lisboa: Diatribe, 2008). E também o livro com a colaboração de vários ilustradores, *Sérgio Godinho e as 40 Ilustrações* (Lisboa: Abysmo, 2011). *Calvin and Hobbes* de Bill Waterson está publicado em diversos volumes pela Gradiva. A informação sobre a Tarantela foi amadoramente recolhida na internet em diversos sites e em alguns textos dispersos, como o do booklet no CD *Tarentule-Tarentelle, Atrium Musicae de Madrid*, Gregorio Paniagua, Musique d’abord, harmonia mundi, 1999 (1976).

VIRGINIA WOOLF

CRAFTSMANSHIP — UM PASSEIO À VOLTA DAS PALAVRAS

TRADUÇÃO DE CÁTIA SÁ

O nome deste programa é *Words Fail Me*¹ e a fala de hoje chama-se “Craftsmanship”.² É suposto, então, que aqui se discuta o ofício das palavras — o *craftsmanship* do escritor. Mas há algo de incongruente e descabido no termo “craftsmanship” quando aplicado às palavras. O dicionário de língua inglesa, ao qual recorreremos sempre nos momentos de dilema, confirma as nossas dúvidas. Diz que a palavra “craft” tem dois significados. Em primeiro lugar significa fazer objectos utilitários a partir de uma matéria-prima: um pote, uma cadeira, uma mesa; em segundo lugar, a palavra “craft” significa *cajolery*,³ *cunning*,⁴ *deceit*.⁵ Há poucas certezas no que concerne às palavras, mas uma coisa é certa — as palavras nunca fazem o que é útil e são a única coisa que diz a verdade e nada mais do que a verdade. Assim, falar de um ofício em relação às palavras é juntar duas ideias incongruentes cujo acasalamento dará origem a um monstro perfeito para estar numa redoma de vidro num museu. É urgente alterar o título desta fala e substituí-lo por outro — talvez, “A Ramble round Words”.⁶ Quando se corta a cabeça de uma fala ela comporta-se como uma galinha que foi decapitada. Ela

corre às voltas num círculo até cair morta — diz quem já matou galinhas. E deverá ser esse o curso, ou círculo, desta fala decapitada. Tomemos como ponto de partida o argumento de que as palavras não são úteis. Felizmente, isto não precisa de muita argumentação, é evidente para toda a gente. Quando viajamos no metro, por exemplo, enquanto esperamos pelo comboio na plataforma, ali, penduradas à nossa frente, num letreiro luminoso, estão as palavras “Passing Russel Square”. Olhamos para estas palavras, repetimo-las, tentamos imprimir aquele facto útil na nossa cabeça, o próximo comboio pára em Russell Square. Repetimo-las ao ritmo dos passos, “Passing Russell Square, passing Russell Square”, e, ao dizê-las, as palavras misturam-se e transformam-se, damos por nós a dizer “Passing away saith the world, passing away... the leaves decay and fall, the vapours weep their burthen to the ground. Man comes...”⁷ Ao acordar, estamos já em King’s Cross.

Outro exemplo. Escritas na carruagem à nossa frente estão as palavras: “É proibido inclinar-se para fora da janela”. A primeira leitura conduz o significado útil, o significado superficial, mas assim que nos sentamos a olhar para as palavras elas baralham-se, mudam, e começamos a dizer “Janelas, sim, janelas — casements opening on the foam of perilous seas in faery lands forlorn”.⁸ Sem nos apercebermos já nos inclinámos para fora da janela, à procura de Ruth num pranto no meio do trigo alheio.⁹ A multa são vinte libras ou um pescoço partido.

Isto comprova, se é que é preciso haver prova, que as palavras não nasceram dotadas para a utilidade. Se insistimos em forçá-las, contra a sua natureza, a serem úteis, pagamos o preço de nos induzirem em erro, de nos enganarem, de nos abrirem um lenho na cabeça. Tantas vezes fomos enganados por elas, tantas vezes já nos provaram que odeiam ser úteis, que a sua natureza é, não expressar uma afirmação simples, mas mil possibilidades — fizeram-no tantas vezes que, por fim, felizmente, começamos a encarar este facto. Estamos a começar a inventar outra língua, uma língua que se adapta na perfeição a expressar afirmações úteis, uma língua de símbolos. Há um grande mestre vivo desta língua, a quem estamos todos em dívida, o escritor anónimo — homem, mulher

⁷ [N.T.] (Estamos a passar diz o mundo, estamos a passar... as folhas apodrecem e caem, os vapores choram o seu fardo para o chão) *Passing away saith the world, passing away* é o primeiro verso que dá título a um poema de Christina Rossetti, poeta sobre a qual Virginia Woolf escreveu um ensaio, “I am Christina Rossetti” (Eu sou Christina Rossetti), publicado no segundo volume de *The Common Reader (O leitor comum)*, em 1932, disponível para leitura aqui: <tinyurl.com/oleitorcomum>; “The woods decay, the woods decay and fall/ the vapours weep their burthen to the ground,/ Man comes” é o início de “Tithonus”, poema de Lord Alfred Tennyson.

⁸ [N.T.] (Quem sabe o mesmo canto/ Que abriu janelas encantadas ao perigo/ Dos mares maus, em longes solos, desolado.) Woolf refere-se aqui a um verso de John Keats do poema “Ode to a Nightingale” (Ode a um rouxinol), a tradução que apresentamos é de Augusto de Campos, *Vialinguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁹ [N.T.] (Talvez a mesma voz com que foi consolado/ O coração de Rute, quando, em meio ao pranto,/ Ela colhia em terra alheia o alheio trigo;) Para a referência bibliográfica da tradução deste excerto, ver nota 9.

¹ [N.T.] *Words Fail Me (Faltam-me as palavras)* foi um programa da BBC Radio que consistia em entrevistas/conversas com escritores, produzido por George Barnes. Na primeira emissão (29 de Abril 1937), Virginia Woolf leu um excerto de “Craftsmanship”, e este é, hoje, o único registo da voz da autora. Foi por causa da audição desta gravação que decidimos traduzir este ensaio. A versão integral deste ensaio, a partir da qual fizemos esta tradução, foi publicada postumamente no livro *The Death of the Moth and Other Essays (A morte da mariposa e outros ensaios)* em 1942. O texto e o áudio estão disponíveis aqui: <tinyurl.com/virginiaw>.

² [N.T.] (habilidade/perícia/destreza/trabalho de artesão/condição de artista) Decidimos manter algumas palavras em inglês tentando acompanhar a proposta de Woolf de analisar a sua estrutura, significado, história ou som. Os efeitos deste exercício perder-se-iam e/ou multiplicar-se-iam infinitamente na passagem de uma língua à outra, pelo que cingiremos às notas algumas possibilidades de tradução.

³ [N.T.] (adulação/carinho/afago/sedução)

⁴ [N.T.] (destreza/astúcia/habilidade/manha/ardil/engenho)

⁵ [N.T.] (engano/fraude/dolo/estratagema/impostura)

⁶ [N.T.] Traduzimos esta expressão por “um passeio à volta das palavras”, e decidimos acrescentá-la como subtítulo ao texto. Pensámos ainda em responder à aliteração da frase em inglês, que sugere uma volta, um rodeio, um rodopio da língua na boca literalmente, com a repetição “uma volta à volta das palavras”; escolhemos “passeio” porque sugere a deambulação de “ramble”, caminhar com a imprevisibilidade da destinação.

ou espírito desencarnado, ninguém sabe — que descreve hotéis no *Guia Michelin*. Ele quer dizer-nos que um hotel é mediano; outro, bom; e um terceiro, o melhor das redondezas. Como é que ele o faz? Não usa palavras. As palavras dariam à luz arbustos e mesas de bilhar, homens e mulheres, o nascer da lua e o desejo de um mergulho no mar no verão, tudo coisas importantíssimas, mas, neste caso, fora do contexto. Para ele bastam os símbolos, uma cruz, duas cruces, três cruces, é tudo o que ele precisa dizer. Baedeker leva a língua dos símbolos ainda mais longe, até ao sublime domínio da arte. Quando quer dizer que uma imagem é boa, ele atribui uma estrela; se é muito boa, duas estrelas; se, na sua opinião, é um trabalho de génio, três estrelas negras brilham na página, e é tudo. Com uma mão cheia de estrelas e cruces se pode reduzir toda a crítica de arte, toda a crítica literária ao tamanho de uma moeda de cinco tostões — e há momentos em que isto pode ser desejável. Mas isto sugere que nos tempos vindouros os escritores terão duas línguas à sua disposição: uma para os factos, outra para a ficção. Quando o biógrafo quiser transmitir um facto preciso, como por exemplo, que Oliver Smith foi para a faculdade e foi o terceiro melhor aluno em 1892, vai dizê-lo com um O por cima do número cinco. Quando o romancista se vir forçado a informar-nos que John tocou à campainha e depois de uma pausa a porta foi aberta por uma criada que disse “A senhora Jones não está”, ele transmitirá a frieza dessa afirmação, para o nosso bem e para a sua comodidade, não em palavras, mas por meio de símbolos — talvez um H maiúsculo em cima do número três. Podemos antever o dia em que os nossos romances e biografias serão leves e musculados, e em que uma empresa de caminhos de ferro que diga “É proibido inclinar-se para fora da janela” seja multada com uma coima que não exceda cinco libras, por uso impróprio da linguagem.

As palavras, como podemos ver, não são úteis. Averiguemos, agora, outra das suas características, uma característica positiva, que é a sua capacidade de dizer a verdade. De acordo com o dicionário existem, pelo menos, três tipos de verdade: a verdade de Deus ou do evangelho, a verdade literária e a verdade inconveniente (por norma, pouco lisonjeira). Considerá-las separadamente levaria muito tempo, por isso, simplifiquemos. Assumindo que a duração da vida é o único teste da verdade e que as palavras são o que mais sobrevive à passagem do tempo, então, elas são o que há de mais verdadeiro. Os edifícios desabam, até a terra perece, o que ontem era um campo de trigo, hoje é uma casa de campo, mas as palavras, se usadas apropriadamente, parecem poder viver para sempre. Qual é, então, a forma apropriada de usar as palavras? Como já vimos, não é procurando uma afirmação útil; uma afirmação útil é uma afirmação que tem um só significado, e a natureza das palavras é significarem muitas coisas. Lembro a frase “*Passing Russell Square*” que se provou inútil, tantos eram os sentidos submersos além do sentido superficial: a palavra “*Passing*” sugerindo a fugacidade das coisas, a passagem do tempo e as mudanças da vida humana; a palavra “*Russell*” sugerindo o

farfalhar das folhas e uma saia num chão polido,¹⁰ além da casa ducal de Bedford e metade da história de Inglaterra; por fim, a palavra “*Square*” faz-nos ver a forma real de uma praça combinada com alguma sugestão visual das angulosidades austeras do estuque. Assim, uma simples frase desperta a imaginação, a memória, o olhar e a audição — tudo isto se combina na sua leitura.

Combinam-se, mas combinam-se inconscientemente. Quando isolamos e enfatizamos estas sugestões como fizemos aqui, elas tornam-se irreais; e também nós nos tornamos irreais — especialistas, traficantes de palavras, localizadores de expressões e não leitores. Na leitura temos de permitir que os sentidos submersos permaneçam submersos, sugeridos, não estabilizados, anulando-se e fluindo uns com os outros como correntes no leito de um rio. No entanto, as palavras na frase “*Passing Russell Square*” são palavras muito rudimentares. Elas não mostram vestígios do poder estranho e diabólico que as palavras possuem, não quando são batidas pelo dactilógrafo, mas quando surgem frescas de um cérebro humano — este poder é o de sugerir o escritor, o seu carácter, a sua aparência, a sua mulher, a sua família, a sua casa, até o gato no tapete da lareira. O porquê das palavras fazerem isto, como o fazem ou como impedi-las de o fazer, ninguém sabe. Elas fazem-no sem que o escritor o deseje, muitas vezes, contra a sua vontade. É provável que nenhum escritor deseje impor o seu carácter miserável, os seus segredos e vícios privados ao leitor. Mas conseguiu algum escritor, que não é um dactilógrafo, ser completamente impessoal? Conhecemo-los sempre tão bem quanto aos seus livros. Tal é o poder de sugestão das palavras que, não raras vezes, tornam um mau livro num ser humano adorável, e um bom livro num homem com quem não suportamos estar sequer na mesma sala. Até palavras com centenas de anos mantêm este poder. Quando são novas são tão poderosas que nos ensurdecem perante o sentido previsto pelo escritor — são elas que vemos, são elas que ouvimos. Esta é uma das razões pelas quais a crítica a escritores vivos é uma selvajaria errática. Só depois do escritor morrer é que as suas palavras se tornam de alguma forma desinfectadas, purificadas dos acidentes do corpo vivo.

Ora, o poder de sugestão é uma das mais misteriosas propriedades das palavras. Todo e qualquer um que já tenha escrito uma frase tem de estar consciente ou semiconsciente disto.

As palavras, as palavras inglesas, estão cheias de ecos, memórias, associações. Elas andam por todo o lado, nas bocas das pessoas, nas suas casas, nas ruas, nos campos, há séculos. A grande

¹⁰[N.T.] Ao longo de todo este ensaio, Woolf cita de forma indirecta diversas imagens alheias cujo paradeiro ou fonte é legível apenas por um rasto indeterminado. A procura exaustiva destas referências seria sempre um esforço um tanto inglório, visto que, como nos mostra o texto, as palavras viajam de boca em boca, todas elas acumulando uma história e um uso que, no limite, é impossível rastrear. É esse o caso desta expressão “*the skirt on a polished floor*”, imagem que aqui fica por desvelar. Seguindo as pegadas de Woolf, podemos arriscar na combinação errática da imaginação: que o leitor vista uma saia e, descalço, dance num chão polido ao som de “*Wild Combination*” de Arthur Russell, audível aqui: <tinyurl.com/wildcombination>.

dificuldade em escrevê-las hoje em dia é porque vêm acumulando sentidos, memórias, e porque contraíram, entre si, tantos casamentos célebres no passado. Por exemplo, a esplêndida palavra “incarnadine”, quem a poderá usar sem se lembrar dos “multitudinous seas”?¹¹ Antigamente, quando o inglês ainda era uma língua nova, os escritores podiam inventar palavras novas e usá-las. Hoje em dia também se inventam palavras novas — elas brotam da boca sempre que vemos uma paisagem nova ou sentimos algo novo —, mas não podemos usá-las, porque o inglês é uma língua velha. Não podemos usar uma palavra nova numa língua velha, pelo facto óbvio e misterioso de que uma palavra não é uma entidade isolada e separada, mas parte de outras palavras. Na verdade, não é uma palavra antes de fazer parte de uma frase. As palavras pertencem umas às outras, embora só um grande poeta saiba que a palavra “incarnadine” pertence a “multitudinous seas”. Juntar palavras novas a palavras velhas é fatal para a constituição da frase, para usarmos palavras novas de forma adequada é preciso inventar toda uma nova língua. Sem dúvida, teremos de voltar a este assunto mas não é isto o que agora nos interessa. Neste momento, interessa-nos o que podemos dizer com a velha língua inglesa tal como ela está. Como fazer novas combinações de palavras velhas de modo a que elas sobrevivam, criem beleza, de modo a que digam a verdade? Essa é a questão.

Quem conseguir responder a essa pergunta merece todos os louros da glória que o mundo tiver para oferecer. Pensem no que significaria podermos ensinar ou aprender a arte de escrever, como todos os livros e todos os jornais diriam a verdade, criariam beleza. Mas há, não tardaria a aparecer, um impedimento no caminho, algum obstáculo no ensino das palavras. Neste momento, pelo menos uma centena de professores estão a leccionar literatura antiga, pelo menos mil críticos estão a escrever críticas sobre literatura contemporânea, e centenas e centenas de jovens estão, com todo o mérito, a passar em exames de Literatura Inglesa; e será que escrevemos melhor? Lemos melhor agora do que há quatrocentos anos, quando líamos e escrevíamos sem sermos instruídos, nem criticados, sem sermos ensinados? Não é a nossa literatura georgiana uma cópia da isabelina? E de quem é a culpa? Não dos nossos professores, não dos nossos críticos, não dos nossos escritores, mas das palavras. As palavras são as culpadas. Elas são o mais selvagem, o mais livre, o mais irresponsável e impossível de ensinar de todas as coisas. Claro que podemos pegar nelas e arrumá-las por ordem alfabética nos dicionários, mas as palavras não vivem nos dicionários, elas vivem na nossa mente. A prova disto são aqueles momentos de emoção em que mais precisamos de palavras e não encontramos nenhuma. Porém, ali está o dicionário, ali ao nosso dispor meio milhão de

palavras por ordem alfabética. E podemos usá-las? Não, porque as palavras não vivem nos dicionários, elas vivem na nossa mente. Olhemos mais uma vez para o dicionário. Nele repousam peças mais esplêndidas que *António e Cleópatra*, poemas mais encantadores do que a “Ode a um rouxinol”, romances perante os quais *Orgulho e preconceito* ou *David Copperfield* são um exercício tosco de amadores. É somente uma questão de encontrar as palavras certas e colocá-las na ordem correcta. Nós não conseguimos fazê-lo porque elas não vivem nos dicionários, elas vivem na nossa mente. E como é que elas vivem na nossa mente? De diversas formas e estranhamente, muito como os seres humanos, vão e vêm para lá e para cá, apaixonando-se, acasalando umas com as outras. Mas estão muito menos presas a formalidades e convenções do que nós. Palavras nobres acasalam com plebeias, palavras inglesas casam com palavras francesas, com palavras alemãs, com palavras indianas, com palavras dos negros, se tiverem esse desejo. Quanto menos quisermos saber do passado da nossa querida mãe, língua inglesa, melhor será para a reputação da senhora, já que ela foi uma donzela muito itinerante.¹²

Estabelecer leis para estas vadias incorrigíveis é mais do que inútil. A única restrição que lhes podemos impor são algumas regras insignificantes de gramática e ortografia. Enquanto as espreitamos da beira da caverna profunda e escura, apenas caprichosamente iluminada, em que elas vivem — a mente —, tudo o que podemos dizer sobre elas é que elas gostam que as pessoas pensem e sintam antes de as usarem, mas não que pensem e sintam sobre elas, mas sobre outra coisa. São extremamente sensíveis, inibindo-se com facilidade. Não gostam que se discuta sobre a sua pureza ou impureza. Se alguém fundar uma associação a favor do inglês puro, as palavras mostrarão a sua indignação fundando outra a favor do inglês impuro — daí a violência anormal de algum discurso moderno; é um protesto contra os puritanos. Também são muito democráticas, acreditam que uma palavra é tão boa quanto a outra, as palavras sem educação são tão boas como as palavras com educação, as palavras cultas tão boas como as palavras incultas, não há classes nem títulos na sua sociedade. Nem gostam de ser levantadas pela ponta da caneta e examinadas separadamente. Elas penduram-se umas nas outras, nas frases, parágrafos, às vezes por páginas inteiras. Elas odeiam ser úteis, odeiam gerar dinheiro, odeiam ouvir sermões. Resumindo, elas odeiam tudo aquilo que as rotule com um significado, ou as aprisione a uma postura, pois a sua natureza é mudar.

¹¹ [N.T.] No texto original Woolf usa a expressão “For she has gone a-roving, a-roving fair maid”, que num passeio pela Wikipedia nos leva a Lord Byron “So, we’ll go no more a roving” (Vamos deixar de vaguear por aí), poema que já foi cantado por Joan Baez e também por Leonard Cohen, e a um cântico chamado “The Maid from Amsterdam” (A donzela de Amsterdão), cujo refrão é “A rovin’, a rovin’,/ Since rovin’s been my ru-i-in,/ I’ll go no more a roving/ With you fair maid!” (Vaguear, vaguear,/ Foi a vaguear que me perdi/ Não vou mais vaguear por aí/ Contigo, bela donzela!). Não resistimos a sugerir ao leitor a audição de “Roving Woman”, de Connie Converse, canção que, muito a propósito, acompanha a tradução destas linhas, e que pode ser ouvida aqui: <tinyurl.com/rovingwoman>.

¹¹ [N.T.] “Will all great Neptune’s ocean wash this blood/ Clean from my hand? No; this my hand will rather/ The multitudinous seas incarnadine,/ Making the green one red.” (*Macbeth*, Shakespeare). Sugerimos traduzir “multitudinous seas incarnadine” por “encarnariam todos os mares” aproximando ao limite o verbo “encarnar”(tornar-se carne) ao adjectivo “encarnado”, no sentido de manchar de encarnado, da cor da carne, manchar de sangue.

MARIA FILOMENA MOLDER E EDUARDO JORGE

A ALEGRIA É BREVE: UMA CONVERSA COM MARIA FILOMENA MOLDER¹

Talvez seja essa a sua peculiaridade mais admirável, a sua necessidade de mudança. Porque a verdade que elas almejam alcançar é multifacetada, e elas conduzem-na sendo multifacetadas, iluminando primeiro um sentido, depois o outro. Assim, significam uma coisa para uma pessoa, e outra coisa para outra pessoa, são ininteligíveis para uma geração e claras como água para a seguinte. É por esta complexidade, por esta capacidade de significar coisas diferentes para diferentes pessoas que elas sobrevivem. Talvez seja por isso que não há nenhum grande poeta, romancista ou crítico literário nos nossos dias, porque recusamos permitir às palavras a sua liberdade. Atribuímos-lhes a rótulo de um significado, o seu significado utilitário, o significado que nos permite apanhar o comboio, o significado que nos faz passar no exame. E quando as palavras são rotuladas, elas dobram as suas asas e morrem. Por fim, e da maior importância, as palavras, como nós, para viverem bem, precisam de privacidade. Sem dúvida, gostam que pensemos, que sintamos antes de as usar, mas também gostam que paremos, que fiquemos inconscientes. A nossa inconsciência é a sua privacidade, a nossa escuridão é a sua luz. Essa pausa aconteceu, caiu o véu da escuridão para seduzir as palavras a juntarem-se num daqueles casamentos repentinos que são imagens perfeitas e geram beleza eterna. Mas não, nada disso vai acontecer esta noite. As pequenas desgraçadas estão de mau humor, sem complacência, desobedientes, mudas. E o que é que elas estão a resmungar? “Acabou o tempo! Silêncio!”

1.

Eduardo Jorge [EJ] *Alegria*. O dique da alegria pode estar numa história que alguém nos conta ou numa história que contamos a nós próprios. A alegria, nesse sentido, ao mesmo tempo que precisa de uma explicação ou de uma história, é imprevisível. Como ela teria a força e a delicadeza para fazer parte de novos modos de vida?

Maria Filomena Molder [MFM] *Alegria é breve*, roubando ao título de uma obra de Vergílio Ferreira, *Alegria breve*, sobre a qual escrevi um pequeno ensaio na minha juventude. O poeta David Mourão Ferreira que era nosso professor de Teoria da Literatura fê-lo publicar num jornal da tarde que já não existe: *Diário de Lisboa*. (onde estarão o manuscrito e o recorte do jornal?)

¹ Esta conversa com Maria Filomena Molder aconteceu entre 2010 e 2014. Primeiro, na ocasião de um encontro sobre Walter Benjamin, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, no Brasil. Depois, em Paris, nos *Ateliers de Morphologie* em 2012 na circunstância de uma conferência sobre Ludwig Wittgenstein. Ao longo de 2013, outros encontros — duas exposições (*Beauté animale* e *Edward Hopper*, no Grand Palais) nos guiaram para assuntos discutidos na conversa: *animalidade* e *imagem*. Entre as conferências e as exposições, as conversas aconteceram no autocarro, em cafés e restaurantes nos entornos do *Jardin de Luxemburg*, precisamente na Rue Madame. Ao longo desse tempo, a sua generosidade e o riso sincero expandiram a própria alegria como tema de um ensaio, e ela também retorna aqui. Em 2013, as questões foram enviadas à Maria Filomena Molder, que as respondeu por escrito, e são estas que reunimos aqui. Começando pela alegria, seguimos por temas que nos são caros, como a animalidade, o convidado estrangeiro, imagem (sinal e mancha), a metamorfose, a pele, a poeira, o poema e a tradução. “A alegria é breve: uma conversa com Maria Filomena Molder” tornou-se uma entrevista, diálogo, ensaio: provavelmente uma abertura de um espaço para o *dom*, para a graça. Trata-se ainda de um contato com a palavra que abre espaço para outras vozes, materializadas em citações. De algum modo existe um espaço intermediário entre a *sala de aula* e a *aula errante*, entre os centros de interesse nas artes visuais, na literatura e na filosofia. O movimento da conversa deriva dos encontros e da leitura de livros e ensaios de Maria Filomena Molder, especialmente: *O químico e o alquimista*. Benjamin, Leitor de Baudelaire. Lisboa: Relógio D’Água, 2011; *Símbolo, analogia e afinidade*. Lisboa: Edições Vendaval, 2009; *O absoluto que pertence à terra*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005; *Matérias sensíveis*. Lisboa: Relógio D’Água, 2000; “Sobre a Alegria”. Revista *Intervalo*. N° 4. Fev. 2010. Lisboa: Pianola/Vendaval. p. 77-86; *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995; *Jorge Martins*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984 e a tradução de KLEIST, Henrich von. *O duelo*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

Alegria é breve, como se poderia viver uma alegria longa? Às vezes damos por nós a sentir a desfazer-se a perfeição de um momento, que despertou a embriaguez de todo o nosso corpo. Temos de fechar os olhos ou começar a correr para não ficarmos soterrados pelos seus despojos soltos. A alegria carece de explicação e tampouco (gosto desta maneira de escrever) seria previsível, como diz o Eduardo, mas retorna. Quer dizer, estando inteiramente fora da trama da causalidade, com o seu cortejo de induções e deduções, a alegria, se uma vez veio ter connosco, há-de vir ter connosco uma vez mais. Acho que ela faz parte de certos encontros a que às vezes chamamos hábitos (não nos lembramos de quando vimos, ouvimos, sentimos, pela primeira vez): o nascer do sol, o canto de um melro, a chuva a bater na vidraça, a fruta apanhada da árvore e que metemos na boca, a luz dourada do Outono, um homem que assobia na rua uma canção da infância, nuvens corredoras, o cheiro da maresia, coisas banais e únicas, que entretidas entre si têm a força e/ou a delicadeza de realizar o novo nos nossos modos de vida. Aceitemos que a alegria seja uma das pedras-de-toque do eterno retorno. E então as alegrias inesperadas, não contam? Contam, sim, mas se não nos aniquilarem, continuam a ser emissários daquilo que sempre retorna, como “a brisa fresca da Aurora que nos bate no rosto” (palavras de Benjamin que se referem ao modo como se sente a novidade da obra de arte). Há ainda as alegrias esperadas que só nos são dadas uma vez, e pela primeira vez: o nascimento de um filho.

2.

[EJ] *Animalidade*. Pelo viés da animalidade seríamos capazes de inventar saídas de uma zoonomia (ou da actual fisiologia)? Ou, seria inevitável sair do conjunto de leis orgânicas, das taxonomias e tudo aquilo que confunde uma unidade de vida com o discurso de que ela se esgota?

[MFM] Não há dúvida de que, para se falar da animalidade, é preciso sair da actual fisiologia. Lembremos que para Goethe a fisiologia era uma operação do espírito que consistia na observação do todo, na medida em que ele age e vive, e a esta vida subjaz uma força espiritual, reunindo o que é vivo e o que é morto, o que é conhecido e desconhecido: ciência pela qual esperamos. E lembremos o dionisíaco em Nietzsche, inseparável daquilo a que ele chama fisiologia e que desde o início (desde *O Nascimento da tragédia* pelo menos) abre as hostilidades contra a ascese cristã, o seu horror do corpo e do sexo, a sua moral do rebanho e do escravo. Nas suas últimas obras, o tema é recorrente, em particular em *O Crepúsculo dos ídolos* e em *Ecce homo*. No primeiro, quando fala da embriaguez, que ele alarga a toda as esferas da vida, surpreendendo mesmo em Apolo — antes considerado como deus da forma e do sonho — uma expressão da embriaguez (como sabemos, a sua manifestação

plena chama-se Dioniso). Quanto ao segundo, trata-se, por assim dizer, de uma súplica do motivo fisiológico no seu pensamento: o regime alimentar, as disposições do corpo afectas à “grande saúde”, e ainda, o “génio do coração”, no momento em que “dizer sim” se revela na sua energia mais sublime: a última versão de Dioniso. Veja-se, por exemplo, o capítulo “PORQUE SOU TÃO PERSPICAZ”, §10, em que ele opõe o *amor fati* à “hipocrisia diante do necessário”, própria do idealismo. E, no entanto, prossegue ele “há também que o *amar*”. Acrescente-se a excelente contribuição de Colli (sempre já “depois de Nietzsche”, depois do grande pensamento, que Schopenhauer (re)introduz na filosofia, que é pensar o homem como animal).

(animalidade: dói aqui, tenho fome, tenho medo, vou matar, tenho sono, mastigo, agarro com as mãos, corro com os pés, grito, estremeço, vou morrer, fico com pele de galinha, engulo, caio, ouço e detenho os meus passos, abro os olhos para a luz).

(mas que sabemos nós da animalidade, se desde o início a fala deposita na animalidade qualquer coisa que a animalidade nunca poderia segregar e que nunca poderá absorver?).

Mas vejamos Colli. Primeiro a convicção-chave:

Reconhecer a animalidade no homem, ainda mais, ver na animalidade a essência do homem: eis o pensamento de peso, decisivo, prenúncio de tempestade, o pensamento diante do qual todo a restante filosofia moderna desce ao nível da hipocrisia.

De seguida, um desenvolvimento daquela convicção, que a converte num problema: para a relação entre instinto e razão (que traduziriam a animalidade e a palavra), haveria duas soluções que ainda mantêm uma vida. Primeira: cada um vai para o seu lado, não se intrometendo na esfera do outro. Segunda: a razão tenta dominar o instinto, de modo a expurgar a infelicidade e a crueldade da vida (caso do Budismo, por exemplo). A terceira já fere a manutenção de uma vida, é aquela em que a razão tende a oprimir o instinto, substituindo-o, em que a razão se torna instinto. Aí os seres humanos serão levados à ruína: “a racionalidade que se torna instinto leva à gangrena”. Quer dizer, a animalidade fica oculta, irreconhecida, desfigurada pela razão, e um dia pode esguichar como veneno puro, dente da serpente. Mas há ainda outra forma de se aproximar da animalidade, que consiste em considerar que a razão não é independente dela, “mas exactamente a sua revelação”, portanto, a razão não se engendra do nada (ou de si própria, o que vai dar ao mesmo), é “repercussão” da animalidade.

Em *As Bacantes* de Eurípides talvez se veja melhor do que em qualquer outra fonte a animalidade dionisíaca, a animalidade da mulher que deixou cair todos os vínculos sociais, económicos, antropológicos: solta os cabelos, larga o tear, foge de casa, vai para os montes, canta e dança com as outras mulheres, enfeita-se de hera, faz brotar leite e mel, alimenta cordeiros e feras

recém-nascidos, despedaça grandes touros, e acabará por despedaçar o filho único, o sobrinho, o parente, o príncipe herdeiro de Tebas, uns e outro ameaças à cerimónia secreta que as mulheres realizam entre si: eis uma das versões da embriaguez dionisíaca, daquele deus que faz estremecer as fundações das casas, que faz crescer a vinha e a hera, que reúne a doçura do cordeiro e a crueldade do predador, a mansidão do coração e a embriaguez exaltante.

Para terminar uma oferenda de Alain:

“A inspiração não é nunca senão uma confiança heróica na natureza animal...”

3.

[EJ] *Convidado estrangeiro*. Em *O pensamento morfológico de Goethe* (p. 315) existe uma “outra espécie de universais”, sendo a poesia uma atividade co-respondente. Nesse sentido, o mote goethiano do convidado estrangeiro parece surgir como uma operação crítica para ler não apenas o poema, mas também tudo aquilo que se estabelece como atrito e diferença. Diante de tais “convidados únicos, por quem se esperou e espera sempre” seria essa espera um ato passivo e de excesso?

[MFM] O tema é goethiano. Na parte conclusiva da *Teoria das Cores* pergunta Goethe:

O que pode levar a cabo e efectuar nas ciências aquele que não está na situação de dedicar toda a sua vida às ciências? O que pode ele conseguir como convidado numa habitação estranha [*fremde*] para benefício do proprietário?

A fonte para o “convidado estrangeiro” é bíblica, do Antigo Testamento, provém do Salmo 39, 13: “Escuta a minha oração, Eterno, atende ao meu grito, pois eu sou um estranho na tua casa”. O homem é um [convidado] estrangeiro na casa do Eterno, ele nunca poderá fazer sua aquela casa. O uso que Goethe faz deste versículo do Salmo 39 é curioso a vários títulos. Primeiro, ele é um convidado (coisa que estará implícita no versículo). Depois, a estranheza é própria da casa: é este aspecto que se acentua e não a estranheza daquele que penetra na casa. Ainda mais, a versão goethiana vai para além do texto bíblico, pois esse convidado numa casa estranha, estrangeira, tem pretensões no que se refere ao bem-estar do proprietário. Aqui cessa qualquer relação com o excerto do Salmo e sorve-se um tom de blasfêmia, desmedida temperada com uma secreta especiaria humorística (tão própria de Goethe!): poder beneficiar o proprietário da casa da ciência, sabendo nós como a ciência se estabilizou desde Newton num modo de pensar tão hostil ao de Goethe, não tendo reconhecido qualquer vantagem naquele convidado que não tinha sido realmente convidado e cujos pontos de vista foram, com raras

excepções, recusados, tratados com displicência auto-benevolente ou simplesmente ignorados. Colli, tantas vezes crítico em relação ao protegido do Duque de Weimar, vê nos estudos naturais de Goethe um caso de inactualidade heróica. Quanto aos “convidados únicos, por quem se esperou e espera sempre”, é outra coisa (embora ressoe aqui de novo o Salmo 39). Trata-se, como muito bem diz, de uma aliança entre “um ato passivo e de excesso”, reunindo magneticamente a expectativa activa com a afecção mais trespassante. Quem serão eles? Os que virão para nos salvar, mas que não pertencem à nossa estirpe? Ou os que nasceram na nossa casa e, por isso, vieram para nos salvar. Nem sempre ouvimos este segredo a comunicar-se.

4.

[EJ] *Imagem: sinal e mancha*. Na sua tradução de “Pintura e desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha”, de Walter Benjamin, destacaria a questão da mancha manifestada “sobretudo no que é vivo” (*Matérias sensíveis*, p.15). Neste texto, Benjamin dá exemplos como “as chagas de Cristo, o rubor, talvez a lepra, os sinais de nascença”. Boa parte destes *exemplos* podem ser vistos na iconografia cristã, sobretudo em algumas pinturas de Giotto, Fra Angelico ou nas imagens e relatos de martírio dos santos. Nesse sentido, segundo sua leitura do texto, como a mancha, na pintura e em geral nas imagens, escaparia do “sinal” para enfatizar a matéria corporal?

[MFM] A mancha “escaparia do sinal”... Assim parece-me que se supõe uma hierarquia entre sinal e mancha. Ora, não consigo ver tal na ideia de Benjamin. Aliás, por vezes a mancha e o sinal tornam-se indiscerníveis, como na história de Belsazar, sendo que Benjamin considera que essa simultaneidade “só a Deus é atribuível”. Mas também a considero no *Denkmal* (o monumento fúnebre), no sentido em que se estabelece uma relação entre espaço e mancha que assinala, que marca a paisagem, interrompe. Benjamin não diz nada disto, mas creio que o permite por redução negativa: destes monumentos evocativos da morte ou pedras tumulares “apenas são manchas as criações arquitectónica e plasticamente informes”, o que nos faz hesitar sobre a aplicação de *Denkmal* a todos os monumentos fúnebres. Mas o tema fica em suspenso (aliás, o pequeno ensaio de Benjamin conclui-se nessa suspensão). E também há casos em que a mancha alastraria sem qualquer limite e aí cessava a possibilidade de haver pintura.

Por outro lado, não será demais sublinhar que tudo quanto Benjamin diz sobre mancha e sinal tem um sentido quase inacessível fora da língua alemã, pois *Malerei* (pintura) deriva de *Mal* (que eu traduzo por mancha, também pode ser mácula) e *Zeichnung* (desenho) deriva de *Zeichen* (sinal). Trata-se de ligações directas, evidentes. Já em português são precisos exercícios genealógicos e

etimológicos para chegar à relação entre pintura e mancha ou entre desenho e sinal. Se nos lembrarmos que os exemplos metafísicos e morais de *Mal* incluem muitas vezes essa mesma palavra — *Wundmal*, *Muttermal*, *Denkmal* — percebemos o género de inquérito contemplativo a que Benjamin se está a dedicar. Aqui, o tradutor vê-se e deseja-se (no caso de *Muttermal*, a tradução corrente será “sinal de nascença”, o que impede de ver a mancha).

Mas a sua pergunta pede outra direcção, como seja a diferença entre o traço que se desenha numa parede com o próprio sangue e o correr do sangue pelo corpo, pelo vestido, a mancha, vestígio de um vivo. O sangue vem sempre de dentro (o rubor alastra também de dentro), mas se os nossos dedos usarem o sangue para marcar, gravar, escrever, essa sua origem fica, por assim dizer, latente, suspensa. Vejam-se os juramentos, os contratos assinados com sangue, o sangue será como tinta, embora o carácter irremediável do contrato não proceda senão de termos assinado com a nossa vida mesma, o sangue: o sinal está contaminado pela mancha. Mas já é diferente se o nosso sangue se misturar com o sangue de outro, abrindo uma pequena ferida nos dedos: aqui o sinal está decididamente ausente, consumou-se uma aliança que não passou à inscrição. Como é o caso do rubor, que no dizer de Benjamin provoca uma dissolução da personalidade, como se ficássemos visivelmente transformados na própria afecção.

E ainda mais, Benjamin não está em situação de surpreender com clareza a oposição entre “sinal absoluto” e “mancha absoluta”.

5.

[EJ] *Metamorfose*. Ainda em *O pensamento morfológico de Goethe*, lê-se que “é preciso que se admita percursos cíclicos, de que é exemplo a passagem da alquimia à química” (p. 165). Após essa passagem, voltamo-nos ao título de seu livro *O químico e o alquimista*. Benjamin leitor de *Baudelaire*. Justo no capítulo homónimo (p. 69), existe um convite para lembrar do provérbio hassídico “se queres encontrar o fogo, procura-o nas cinzas”. Do provérbio chegamos a diferença entre o comentador (o que analisa a composição química das cinzas) e o crítico (que tenta ver nas cinzas o clarão da vida). Ambos, no entanto, voltam seus olhares para as cinzas. Seriam esses dois modos distintos de olhar o aspecto da metamorfose?

[MFM] “A metamorfose é a chave de todos os sinais da natureza” escreve Goethe e são muitas as variações na sua obra. *Stirb und Werde* [“Morre e devém”] talvez seja a melhor, pois aqui trata-se de transformar o seu próprio túmulo em leveza irisada: o bicho-da-seda é o mestre.

Mas há um aspecto relativo à metamorfose do qual não se fala muito e que se apresenta como uma pergunta: até onde pode ir a metamorfose ou a metamorfose conhece limites? Neste âmbito, Goethe lembra que as duas forças centrífuga e centrípeta actuam em qualquer vivo (e, portanto, também em nós): uma, por assim dizer, põe-nos fora de nós; a outra, chama para dentro, é como o lastro para que estar fora de si não nos despenhe no informe: aqui, como no pé poético, a medida enlaça a desmedida.

Outras coisas do mesmo género, agora exemplificando: Aristóteles pergunta na *Metafísica*: até onde pode agir a mutilação de um corpo de modo que o possamos reconhecer? E uma notícia de há alguns anos, aí uns trinta anos, lida num jornal: uma mulher sul-africana, branca, começou a mudar a cor da pele, devido a doença que não se conseguia fazer regredir. A pouco e pouco mudava de cor, ficava escura. Ao mesmo ritmo, marido e filhos saíram de casa. Acho que a parte preparatória da sua pergunta ficou esquecida (espero que tenha ficado no fundo da resposta).

6.

[EJ] *Pele*. Começando por um problema de vocabulário inquietante quanto a passagem da fisiologia para a metáfora. Em *O pensamento morfológico de Goethe*, lê-se que “o acto de conhecer só alcança a sua autêntica dignidade se o observador se colocar na pele das coisas” (p. 266). Talvez por um problema do próprio ato de conhecer, como identificar a pele das coisas?

[MFM] É uma maneira de dizer mas que implica uma metamorfose daquele que a diz, isto é, não estamos diante de uma metáfora alimentada por uma comparação analógica, a imagem solta-se da intenção de não ser desleal para com aquilo que se quer conhecer, com a intenção de lhe fazer justiça. Aqui se penetram mutuamente a *vis centrifuga* e a *vis centrípeta*: ao mesmo tempo que ficamos fora de nós, “nascem novos órgãos em nós”. É como o espírito ser um estômago, também não se trata de analogia, como Nietzsche mostra tão bem:

Se alguém não consegue ver-se livre de uma “dor-de-alma”, o problema, falando por alto, *não* está na “alma”, mas muito provavelmente na barriga [...]. Um homem forte e bem constituído digere as suas vivências (os actos e os maus actos) com o digere as suas refeições, mesmo quando é obrigado a engolir algum naco mais duro. Se consegue “digerir” uma certa experiência, esse tipo de indigestão é tão fisiológico como o outro... e, muitas vezes, será até de facto uma consequência do outro tipo de indigestão. *Genealogia da moral* III, §16

(isto também entrava bem na resposta sobre a animalidade)

Há alguma equivalência entre “colocar-se na pele das coisas” e um dito de Hofmannsthal: “Apanhar a presa viva”. É isso, há sempre a resistência da coisa mesmo fazendo nós o possível por entrar na sua pele. Finalmente, outra oferenda, desta vez benjaminiana: “a beleza é aquele mistério da coisa com a sua pele”.

7.

[EJ] *Poeira*. Das cinzas saltamos à poeira. Certa vez a senhora comentou que a poeira a acompanha desde a infância. Seria a poeira uma espécie de convidada estrangeira?

[MFM] Poeira era a dedada do sol quando entrava na casa da minha infância. Percebi logo que ela era também de origem cósmica, quer dizer, pertencia a tudo o que estava em redor muito longe, longíssimo (traduzido agora, incontáveis anos-luz): hostes de seres minúsculos que habitavam, trémulos, instáveis, o raio de sol numa agitação constante. Dizia para mim: “está tudo cheio de poeira e eu não sabia antes deste raio de sol entrar pela janela”, maravilhada e ao mesmo tempo perto de um terror que não provocava paralisia. Era uma coisa de infância, um anúncio, tanta coisa que existe sempre ao nosso lado, que enche a nossa boca quando a abrimos, penetra nos cabelos, rodopia à nossa volta e nós sem darmos dela. A luz descobriu-a. Esta poeira também pousava nos móveis, nas vidraças das janelas, mas aí não dançava, esperava pelos nosso dedos que abriam sulcos, desenhos, nesse estado chamava-se pó e limpava-se. Nunca tive a certeza de que fossem a mesma.

8.

[EJ] *Poema*. Certa vez a senhora comentou oportunamente enquanto caminhávamos outro dia por um jardim, comentário, aliás, feito a partir de Dante, que o pé era uma medida poética. Para além desse termo preciso da métrica, existe ainda uma tarefa de ler o poema quanto a sua desmesura. Nesse sentido, haveria um *ethos* (e um *pathos*) na leitura de um poema?

[MFM] Poema: *ethos* e *pathos*. *Ethos* tem a ver com hábito, o que implica sempre uma medida, o desenho de uma forma de vida. A melhor formulação é a de Heraclito: “O *ethos* de um homem é o seu *daimon*”, em que *ethos* adquire um sentido inspirador e não só protector, e se revela uma energia que faz mover. Já o *pathos* é o ser trespassado, a afecção, é ele que alimenta o *ethos*.

A desmesura, a desmedida, não pode ser abandonada a si própria. A poesia é um acto de medida (como a música) atravessado por todo o género de desmedidas, desde logo pela afecção que põe fora de si, e o seu instrumento primeiro foi o pé grego, que os poetas latinos receberam em herança. O que é um pé e porque se chama pé? Uma medida dos versos ou aquilo que fazia com que um conjunto de palavras se revelasse um verso, com as suas sílabas longas e breves num determinado número.

Em Dante o pé participa constantemente da medida e da desmedida, porque é o pé dele, enquanto faz tudo o que os pés estão preparados para fazer e tudo aquilo a que os pés se submetem: caminhar, parar, subir, descer, correr, andar para trás, tropeçar, cair, levantar-se. Na *Commedia* o leitor segue *pari passu* um caminhante numa viagem que antes dele ninguém fez: eis a paisagem desmedida que os pés do poeta medem.

Por conseguinte, quanto a Dante, o pé é uma medida do corpo dele — e não fui eu que o descobri, mas Ossip Mandelstam em *Conversazione su Dante* —, em particular no “Inferno” e no “Purgatório”, mas com maior agudeza no “Inferno” — isto porque no “Paraíso” os pés dele já não medem o caminho e o verso. Aí ele não anda, é arrastado pelos ares por entre os corpos luminosos incorruptíveis. Beatriz é o seu guia. Percebemos constantemente que o “Paraíso” não é lugar para humanos (ao passo que o “Inferno” tanto se parece com as nossas cidades e o “Purgatório” tanto nos lembra as promessas da Terra: luz e sombra, música, pintura, canto, dança): Dante perde o fôlego devido à velocidade e cega por causa do excesso de luz. É curioso que seja o Canto menos citado e dá que pensar que tenha sido esse a ser escolhido por Haroldo de Campos para tradução.

Voltando ao “Inferno”, tudo se faz (quer dizer, os versos) segundo os passos do poeta que caminha, tropeça, despenha-se, cai, levanta-se e volta a caminhar. Também desmaia. É a força da gravidade que domina e é no seu pé desajeitado, cambaleante, esforçado, que Dante a surpreende a toda o momento. Mais ninguém está sujeito a essa força, e, portanto, ele é o único — todos os outros são sombras — que pode fazer dela outra coisa, transformando-a em ritmo poético (na montanha do Purgatório poderá sonhar, já que o sol nasce e o sol se põe, e a imaginação pode obedecer, irmã deles, a esses contrastes). Por conseguinte, são os pés do poeta a marcar o ritmo dos versos em tercinas, cuja rima, constante, se faz entre o primeiro verso e o terceiro, e entre o segundo e o primeiro da próxima tercina, num conjunto de catorze mil versos que compõem a *Commedia* (“divina” é um acrescento de uma edição veneziana do séc. XVI). Nunca se sente qualquer constrangimento, qualquer esforço artificial, tudo flui abraçado por esse rigor. Talvez por isso tenha dito Goethe de Dante que ele era o poeta da tensão (*Spannung*).

Voltando ainda aos pés de Dante, é uma maneira de repor a antiga métrica poética — a medida era feita em função da quantidade das sílabas, conforme fossem breves ou longas — o pé antigo, o conjunto dessas sílabas, é irrepitível. O nome é o mesmo e ouve-se a sua ressonância nesta

maravilhosa compreensão que Mandelstam tem da medida poética na *Commedia*. Dos pés dos Gregos, que também eram pés de andar (e se olharmos para todos os usos que os Gregos fazem da palavra *poûs-podós*, são incontáveis — e decisivas — as ações a que dão origem, seja no presente, no passado ou no futuro)², passamos para os pés do único vivo que se embrenha no mundo dos mortos, o mundo dos condenados; no mundo do que se estão a purgar, e no mundo onde os pés de Dante não têm uso e os versos são medidos pela respiração, pelo sopro e a perda dele, e pela ofuscação e a cegueira. Uma nota ainda sobre o Paraíso, é aí que Dante fala da ressurreição, da expectativa da ressurreição, o que significa estar à espera do corpo que cada bem-aventurado receberá de novo depois do Juízo Final, e isso não propriamente por iniciativa de Deus, mas por condescendência de Deus para com os desejos das mães e dos pais e doutros parentes de verem de novo aqueles que amaram. Sempre me impressionou isto e por isso já muitas vezes o referi.

9.

[EJ] *Tradução*. Existe uma materialidade na tradução, em que os restos e vestígios sobrevivem em termos culturais, semânticos e sintáticos? Dentre outras, há pelo menos uma experiência que pode precisar essa questão, trata-se da sua tradução de Kleist, publicada no Brasil (*O duelo*, pela Lumme Editor, 2013).

[MFM] Deixe-me contar-lhe uma coisa. Pouco tempo antes de morrer, Fernando Gil escreveu-me a dizer que achava que tudo o que eu fazia em filosofia lhe parecia ter a ver com tradução. Na altura achei que a afirmação usurpava um pouco ou muito o entendimento que eu tinha do que eu própria fazia. Mais tarde, percebi que a minha resistência tinha a ver com um segredo de alguém — incapaz de o reconhecer por si própria — ter sido desvendado por outro alguém. Estou convicta de que o acto de traduzir é atravessado de cabo a raso por questões de identidade, por um pressentimento de não ser ninguém ou poder ser muitos como no *Zadig* de Woody Allen. Melhor ainda são os versos de Ossip Mandelstam:

*Nesta vida semelhante a um sonho
Desejo cada um em segredo,
Amoroso de cada um em segredo.*

[sendo que, para mal dos meus pecados, Mandelstam tinha a pior das ideias sobre traduções, achava mal gasto o tempo que Anna Akhmatova passava a traduzir, e estudou francês e italiano para poder ler directamente os poetas franceses que amava e Dante].

Traduzir não tem a ver forçosamente com o domínio da língua de origem, no meu caso nasce da necessidade de compreender aquilo que desejo ler, com a necessidade de deixar cair isso de ser quem se é na sua língua materna. Há quem tenha passado toda a vida a traduzir e a retraduzir o mesmo autor e a mesma obra, por exemplo, A. H. Armstrong e as *Enneads* de Plotino. Traduzir actua como uma droga, um acto obsessivo incurável: deseja-se não se parar mais, qualquer interrupção é uma intrusão. Tem a ver com uma forma de distracção infantil confiante de que aquilo que não se procura mais (depois de ter desesperado) nos irá cair nas mãos (Etty Hillesum é mestra nesta confiança).

O Duelo de Kleist foi traduzido por encomenda. A sua aceitação teve a ver com esta espécie de inconsciência confiante e por ser Kleist, o senhor das elipses, o senhor da desmedida inteiramente sujeita à pontuação e às suas severas ordens. Kleist cujas novelas eu devorara em todas as traduções disponíveis (apenas lera no original *Die Marquise von O*). Tinha chegado a minha vez. A primeira versão da tradução estava ainda num estado quase ilegível e foi recusada. A segunda, resultado de um trabalho laborioso e intenso de revisão, também foi recusada e a encomenda para a comendatária foi por água abaixo. Mas para mim não, ficou à espera de melhores dias durante mais de uma década. Devo-lhe a si o entusiasmo por essa tradução e ao Francisco Santos, da Lumme Editor, a vontade de a publicar.

² Eis alguns exemplos, conforme os casos, as preposições e as formas verbais: “pôr o pé na água” = embarcar; “fugir com os dois pés” = a toda a velocidade; “com todo o pé” = com toda a força; “não avançar um pé” = não avançar nada; “o pé de uma pessoa” = essa mesma pessoa; “o que está diante dos pés” = a proximidade presente, coisas presentes, comuns; “diante do pé” = ao nosso alcance, em nosso poder; “um pé adiante” = no momento imediatamente a seguir, o dia que se segue de imediato; “ter o pé calçado” = essa coisa convém-me; “tirar o pé de alguma coisa” = livrar-se de alguma coisa; “pôr debaixo do pé” = desprezar; também pode o pé ser um som ou um grito lançado com toda a força dos pulmões: pela flauta, pela trombeta, pela voz. Aqui enxertam-se a poesia e a música.

HAROLD ROSENBERG

“OH ESTA É A CRIATURA QUE NÃO EXISTE”¹

TRADUÇÃO DE GUSTAVO RUBIM

Os poemas modernos são muitas vezes anotações a uma atividade experimental secreta conduzida pelo poeta com o propósito — segundo a frase de Rilke — de “transformar a terra”. A atividade continua, quer produza poemas, quer não, embora possamos assumir que se altera quando a anotação começa, pelo processo de se observar a si mesma e pela intervenção da linguagem.

Enquanto registro de acontecimentos e combinações que assim são trazidos à luz, o poema aponta não para si mesmo como um objeto mas para o processo em que teve origem e para as “novas realidades” nascidas com ele. Envolvido na manufatura de seu próprio assunto, um tal poema parece muito afastado do tipo tradicional em que uma paisagem ou uma história amorosa é usada para “fazer” a obra de acordo com uma ideia pré-estabelecida quanto ao que é um bom poema.

Em alguns poetas a atividade do poema resultou no abandono ou na distorção das formas do verso, por exemplo em E. E. Cummings, em [William Carlos] Williams. Outros, porém, acharam importante formular as suas “notas” em padrões familiares. Pode ter estado envolvido um elemento ritualístico que só se conseguia registrar sob a ordem do metro e da rima. Ou talvez a submissão a uma forma aliviasse a ansiedade do poeta. Ou talvez um aspeto verbal bem aceite fosse dado ao poema para benefício da ironia.

Nas *Notas para uma Ficção Suprema*, de Wallace Stevens, cada “nota” tem vinte e um pentâmetros jâmbicos divididos em sete estrofes de três versos. Os *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, a despeito da sua forma, são também “notas” que, como o poeta disse, “revelam detalhes desta atividade” de mudar a terra.

A ideia do poema como uma “nota” tem implicações quanto ao modo como ele deve ser lido. A menos que o leitor siga os movimentos exatos da atividade indicada, o poema irá passar-lhe ao lado. Isto torna-se muito mais claro quando se faz a tentativa de traduzir um poema moderno para outra língua — o sucesso irá depender do ponto a que o tradutor chega na compreensão da nova função da poesia.

Por exemplo, as traduções de Rilke por Jessie Lemont² foram feitas com tanta mestria que mal se parecem de todo com traduções. Normalmente, isto seria o melhor que se poderia dizer de um tradutor. Se aquilo que nos interessa forem só bons poemas em inglês e tão próximos quanto possível da qualidade dos originais de Rilke, então a senhora Lemont saiu-se muito bem do seu encargo.

Mas se virmos os poemas de Rilke enquanto notas sobre o modo como ele transforma o mundo, o esforço feito para obter versos equivalentes em inglês parece mal orientado. Porque se fixou nas formas de Rilke à custa da experimentação e da descoberta de Rilke: a maneira peculiar como as coisas para ele se tinham começado a comportar. Se as versões inglesas de Lemont mal parecem traduções, também com demasiada frequência mal se parecem com Rilke. Quando Rilke diz do sabor de uma fruta

Dies kommt von weit.

*Wird euch langsam namenlos im Munde?*³

o texto da senhora Lemont

There come slowly from afar,

Namelessly in the mouth yet unsurmised,

Discoveries...

Muito simplesmente falha na tentativa de nos dar aquilo que está a acontecer; ao passo que a versão de Herter Norton da mesma passagem consegue fazê-lo, porque ela sensatamente sacrificou a estrutura do soneto em favor do evento singular do poema:

² [N.T.] Rosenberg refere-se ao volume *Sonnets to Orpheus; Duino Elegies*, trans. Jessie Lemont, New York, Fine Editions Press, 1945.

³ [N.T.] Esta passagem (como as duas traduções citadas abaixo) pertence ao décimo terceiro poema do Livro Primeiro dos *Sonetos a Orfeu*. A segunda tradução é citada de *Sonnette an Orpheus/Sonnets to Orpheus*, bilingual edition, trans. M. D. Herter Norton, New York, W. W. Norton, 1942.

¹ [N.T.] “Oh This is the Creature That Does Not Exist”, ensaio incluído no volume *The Tradition of the New*, Da Capo Press, 1994 (1ª edição: New York, Horizon Press, 1960), p. 121-125. O título reproduz o primeiro verso do quarto poema do Livro Segundo dos *Sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke.

*This comes from far. Is something
Indescribable slowly happening in your mouth?*

Seria incorreto dizer que a senhora Lemont não consegue captar o jeito de Rilke; consegue, sempre que o poema que *ela* está a escrever lho permite fazer. Rilke está lá, exceto quando as exigências do verso inglês o atiram para fora do quadro, o que acontece algures em todos e cada um dos poemas. Obtemos então poemas aceitáveis mas perdemos o *processo* do original.

Em suma, a deficiência da senhora Lemont ilustra o efeito de uma compreensão incorreta daquilo que um poema moderno é. Podemos abrir mão do soneto se não puder ser doutro jeito, não é assim tão importante ter outro soneto inglês. Mas no caso de Rilke, queremos a todo o custo a sua “escuta inerente” [“inherent hearing”].⁴ A observação de Herter Norton de que “a mais íntima adesão à poesia em si mesma se alcança melhor por via da transposição mais literal possível de palavra, frase e imagem” pode não se aplicar à tradução de toda a poesia, mas de facto dá conta da natureza e dos requisitos caraterísticos de um poema moderno. O próprio poeta tinha dado prioridade a esse mesmo tipo de intimidade ao “transpor” verbalmente a sua experiência.

Em Rilke as imagens formam-se elas mesmas de dentro para fora —

*Torn open by us ever and again,
The god is the place that heals. [...]*

*Because they loved it,
a pure creature happened.⁵*

O modo como, para ele, os objetos se movem é o resultado do seu método de visão ativamente induzido. Tal método evolui, com a prática, para um reflexo espontâneo contínuo, ao mesmo tempo que o vocabulário do poeta se acomoda plasticamente aos novos fenómenos. A teoria de Rilke da “natureza tornando-se invisível no homem” deixou de ser mera teoria quando a tensão dos objetos que ele absorvera em si próprio os descarregou, de volta, dos seus olhos, como se fosse de um espelho.

Rilke estava na linha de Poe, Baudelaire e Rimbaud, desses poetas modernos “heréticos” que subtraíram à religião os seus anjos e mistérios, pondo-os a funcionar enquanto hipóteses para

descobrir que poderes eles podiam libertar. Se o outro mundo não existia, era necessário imitá-lo. Os mortos já não têm um reino só deles,

*But he, the conjurer, let him
under the eyelid’s mildness
mix their appearance into everything seen.⁶*

O projeto de Wallace Stevens é semelhante.

*Phoebus is dead, ephebe. But Phoebus was
A name for something that never could be named.⁷*

No entanto, o programa das suas *Notas para uma Ficção Suprema* é ir em frente sem precisar de anjos. A sua atividade poética aplica-se não a transformar a natureza nem a redimir o passado, mas “a encontrar o Real”. Às maravilhas do não-existente, prefere a pessoa humana. E daí que — isto no nosso tempo é raro — Stevens não aceite fazer reviver o mito. Nada de Orfeu, nada de anjos.

*How clean the sun when seen in its idea,
Washed in the remotest cleanliness of a heaven
That has expelled us and our images.*

The death of one god is the death of all.⁸

⁶ [N.T.] Citado por Rosenberg do sexto poema do Livro Primeiro dos *Sonetos a Orfeu* na tradução já citada de Herter Norton (p. 27; cf. nota 3, acima).

⁷ *Febo está morto, efebo. Mas Febo era
Um nome para algo que nunca se conseguia nomear.*

[Tradução minha. G. R.]

⁸ *Que limpo o sol quando visto na sua ideia,
Lavada na mais remota limpeza de um céu
Que nos expulsou a nós e às nossas imagens.*

A morte de um deus é a morte de todos.

[Tradução minha. G. R.]

⁴ [N.T.] Rosenberg alude aqui a uma passagem da primeira das *Elegias de Duíno*, de R. M. Rilke.

⁵ [N.T.] Rosenberg transpõe aqui dois versos do décimo sexto poema do Livro Segundo dos *Sonetos a Orfeu* e justapõe, de seguida, parte da segunda estrofe do quarto poema (o mesmo cujo primeiro verso é o título do ensaio).

Não menos que Rilke, Stevens está consciente da parte de irreal que há “neste mundo inventado”. Mas está determinado a mantê-lo dentro de um mínimo humanamente administrável. A atividade experimental registada pelos seus poemas leva-o numa direção oposta à de Rilke, para uma Suprema Ficção que é tão vazia de conteúdo quanto ele é capaz de fazê-la.

*To find the Real,
To be stripped of every fiction except one,
The fiction of an absolute — Angel
Be silent in your luminous cloud and hear
The luminous melody of proper sound.⁹*

Mesmo à sua “única, certa verdade” Stevens impõe três condições para assegurar que a sua Ficção não se converte em objeto de superstição: “Deve ser Abstrata” — “Deve Mudar” — “Deve Dar Prazer”. Rilke afirmou que o seu anjo era mais um anjo maometano do que um cristão. A Ficção de Stevens tem parentes assinados por Picasso.

⁹ [N.T.] *Encontrar o Real,
Ficar despido de toda a ficção excepto uma,
A ficção de um absoluto — Anjo
Fica calado na tua nuvem luminosa e ouve
A luminosa melodia do som verdadeiro.*

[Tradução minha. G. R.]

ÍNDICE DE SÍMBOLOS

▼	⤵	⊖	○	✕	≡
AFINADORES	ÁGORA	ÁGUA	AR	BEIRA DE ESTRADA	BIBLIOTECA
[BICHOS-DA-SEDA] Jacques Derrida 129	A ALEGRIA É BREVE: UMA CONVERSA COM MARIA FILOMENA MOLDER Maria Filomena Molder e Eduardo Jorge 163	A PRAIA, A PELE E A PÁGINA: <i>A VIDA DESCALÇO</i> , DE ALAN PAULS Ana Martins Marques 77	A CONTEMPLAÇÃO ARTÍSTICA Marcel Proust 114	CAÊ E A FUNDAÇÃO DO APÓS Victor Heringer 52	A TRAIÇÃO: JOGO DE PAPÉIS TROCADOS (ENTRE ARLT E BORGES) Marcílio França Castro 32
NEVADA Luis Manuel Gaspar 150	CONTRA OS POETAS Witold Gombrowicz 36	<i>CRAFTSMANSHIP</i> — UM PASSEIO À VOLTA DAS PALAVRAS Virginia Woolf 156	A TRAIÇÃO: JOGO DE PAPÉIS TROCADOS (ENTRE ARLT E BORGES) Marcílio França Castro 32	CONTRA OS POETAS Witold Gombrowicz 36	AR, ÁGUA Catarina Barros 21
“OH ESTA É A CRIATURA QUE NÃO EXISTE” Harold Rosenberg 174	<i>CRAFTSMANSHIP</i> — UM PASSEIO À VOLTA DAS PALAVRAS Virginia Woolf 156	O SUL TAMBÉM (NÃO) EXISTE — A ARQUITETURA FICCIONAL DA AMÉRICA LATINA Eduardo Pellejero 62	FENOMENOLOGIA DA VIDA COTIDIANA 146	“NEM TOUROS NEM GUARDA-CHUVAS” Hasier Larretxea entrevista Aníbal Cristobo 42	NAUFRÁGIO DA BIBLIOTECA QUEIMADA Claudio Parmiggiani 100
VOX CLAMANS IN DESERTO Jean-Luc Nancy 11	DOM E DEVER — ENTREVISTA COM ROBERTO ESPOSITO 138		O JOGO DO DICIONÁRIO Maria Carolina Fenati 106	Aníbal Cristobo 42	O SUL TAMBÉM (NÃO) EXISTE — A ARQUITETURA FICCIONAL DA AMÉRICA LATINA Eduardo Pellejero 62
	FENOMENOLOGIA DA VIDA COTIDIANA 146		O SUL TAMBÉM (NÃO) EXISTE — A ARQUITETURA FICCIONAL DA AMÉRICA LATINA Eduardo Pellejero 62		O ÚLTIMO ESCRITOR FELIZ Roland Barthes 133
	“NEM TOUROS NEM GUARDA-CHUVAS” Hasier Larretxea entrevista Aníbal Cristobo 42		O ÚLTIMO ESCRITOR FELIZ Roland Barthes 133		“OH ESTA É A CRIATURA QUE NÃO EXISTE” Harold Rosenberg 174
	O SUL TAMBÉM (NÃO) EXISTE — A ARQUITETURA FICCIONAL DA AMÉRICA LATINA Eduardo Pellejero 62		ROLETA RUSSA: O DESEJO E O JOGO João Albuquerque 120		ROLETA RUSSA: O DESEJO E O JOGO João Albuquerque 120
	SOBRE O EROTISMO NA LITERATURA Alberto Moravia, Elsa Morante, Italo Calvino 91				VOX CLAMANS IN DESERTO Jean-Luc Nancy 11

☼	☼	//	☉	┌	◆
CAMINHANTES NO CAOS	DA REMINISCÊNCIA	DO RISO	FOGO	GEÔMETRAS	MATA FECHADA
A ALEGRIA É BREVE: UMA CONVERSA COM MARIA FILOMENA MOLDER Maria Filomena Molder e Eduardo Jorge 163	A ALEGRIA É BREVE: UMA CONVERSA COM MARIA FILOMENA MOLDER Maria Filomena Molder e Eduardo Jorge 163	LUIS MANUEL GASPAR — TARANTELA EM DESENHO Mariana Pinto dos Santos 151	CAÊ E A FUNDAÇÃO DO APÓS Victor Heringer 52	A TRAIÇÃO: JOGO DE PAPÉIS TROCADOS (ENTRE ARLT E BORGES) Marcílio França Castro 32	A CONTEMPLAÇÃO ARTÍSTICA Marcel Proust 114
NAUFRÁGIO DA BIBLIOTECA QUEIMADA Claudio Parmiggiani 100	A PRAIA, A PELE E A PÁGINA: <i>A VIDA DESCALÇO,</i> DE ALAN PAULS Ana Martins Marques 77	O DESTINO DE TODO FUTURO DE SE TORNAR PASSADO Pier Paolo Pasolini 26	NAUFRÁGIO DA BIBLIOTECA QUEIMADA Claudio Parmiggiani 100	ROLETA RUSSA: O DESEJO E O JOGO João Albuquerque 120	[BICHOS-DA-SEDA] Jacques Derrida 129
	[BICHOS-DA-SEDA] Jacques Derrida 129	SOBRE A INVENÇÃO SIMULTÂNEA DA PENICILINA & DA ACTION PAINTING, E SOBRE O SEU SENTIDO Jean Clair 57	O DESTINO DE TODO FUTURO DE SE TORNAR PASSADO Pier Paolo Pasolini 26		FENOMENOLOGIA DA VIDA COTIDIANA 146
	DOM E DEVER — ENTREVISTA COM ROBERTO ESPOSITO 138		SOBRE O EROTISMO NA LITERATURA Alberto Moravia, Elsa Morante, Italo Calvino 91		
	“NEM TOUROS NEM GUARDA-CHUVAS” Hasier Larretxea entrevista Aníbal Cristobo 42				
☼	▲	⦿	▲		
REBELDES	REINADO VEGETAL	TERRA	VARANDA		
A CONTEMPLAÇÃO ARTÍSTICA Marcel Proust 114	NEVADA Luis Manuel Gaspar 150	AR, ÁGUA Catarina Barros 21	A PRAIA, A PELE E A PÁGINA: <i>A VIDA DESCALÇO,</i> DE ALAN PAULS Ana Martins Marques 77		
CAÊ E A FUNDAÇÃO DO APÓS Victor Heringer 52	SOBRE A INVENÇÃO SIMULTÂNEA DA PENICILINA & DA ACTION PAINTING, E SOBRE O SEU SENTIDO Jean Clair 57	<i>CRAFTSMANSHIP</i> — UM PASSEIO À VOLTA DAS PALAVRAS Virginia Woolf 156	AR, ÁGUA Catarina Barros 21		
CONTRA OS POETAS Witold Gombrowicz 36		DOM E DEVER — ENTREVISTA COM ROBERTO ESPOSITO 138	LUIS MANUEL GASPAR — TARANTELA EM DESENHO Mariana Pinto dos Santos 151		
O DESTINO DE TODO FUTURO DE SE TORNAR PASSADO Pier Paolo Pasolini 26		SOBRE O EROTISMO NA LITERATURA Alberto Moravia, Elsa Morante, Italo Calvino 91	O JOGO DO DICIONÁRIO Maria Carolina Fenati 106		
SOBRE A INVENÇÃO SIMULTÂNEA DA PENICILINA & DA ACTION PAINTING, E SOBRE O SEU SENTIDO Jean Clair 57		“OH ESTA É A CRIATURA QUE NÃO EXISTE” Harold Rosenberg 174			

Este mapeamento é de responsabilidade intuitiva das editoras e foi traçado a partir da leitura do conjunto dos textos.

ÍNDICE DE AUTORES

- A**
- Alberto Moravia**
(Roma, 1907 — Roma, 1990)
Sobre o erotismo na literatura 93
- Ana Martins Marques**
(Belo Horizonte, 1977)
A praia, a pele e a página 77
- Anderson Fortes**
(Bicas, 1956)
Traduzir é preciso
Apresentação do caderno
A contemplação artística 114
- Aníbal Cristobo**
(Buenos Aires, 1971)
“Nem touros nem guarda-chuvas”
Entrevista por
Hasier Larretxea 42
- C**
- Catarina Barros**
(Lisboa, 1984)
Ar, água 21
- Claudio Parmiggiani**
(Luzzara, 1943)
Naufração da biblioteca queimada 100
- D**
- Davi Pessoa Carneiro**
(Fortaleza, 1978)
Apresentação do caderno
Sobre o erotismo na literatura 91
- E**
- Eduardo Jorge**
(Fortaleza, 1978)
A alegria é breve
Entrevistador de
Maria Filomena Molder 163
- Eduardo Pellejero**
(Bahía Blanca, 1972)
O sul também (não) existe 62
- Elsa Morante**
(Roma, 1912 — Roma, 1985)
Sobre o erotismo na literatura 95
- F**
- Franco Melandri**
Dom e dever
Entrevistador de
Roberto Esposito 138
- H**
- Hasier Larretxea**
(Arráyo, 1982)
“Nem touros nem guarda-chuvas”
Entrevistador de
Aníbal Cristobo 42
- I**
- Italo Calvino**
(Santiago de las Vegas, 1923 —
Siena, 1985)
Sobre o erotismo na literatura 97
- J**
- Jacques Derrida**
(El Biar, 1930 — Paris, 2004)
[*Bichos-da-seda*] 129
- Jean Clair**
(Paris, 1940)
*Sobre a invenção simultânea da
penicilina & da Action Painting,
e sobre o seu sentido* 57
- Jean-Luc Nancy**
(Bordeaux, 1940)
Vox Clamans in Deserto 11
- Joana Corona**
(Pato Branco, 1982 —
Florianópolis, 2014)
Apresentação do caderno
Naufração da biblioteca queimada 100
- João Albuquerque**
(Lisboa, 1977)
Roleta russa 120
- H**
- Harold Rosenberg**
(Nova York, 1906 —
Nova York, 1978)
*“Oh Esta É a Criatura
Que Não Existe”* 174
- L**
- Luis Manuel Gaspar**
(Lisboa, 1960)
Nevada 150
- M**
- Marcel Proust**
(Auteuil, 1871 — Paris, 1922)
A contemplação artística 114
- Marcílio França Castro**
(Belo Horizonte, 1967)
*A traição: jogo de papéis trocados
(entre Arlt e Borges)* 32
- Maria Carolina Fenati**
(Belo Horizonte, 1982)
O jogo do dicionário 106
- Maria Filomena Molder**
(Lisboa, 1950)
A alegria é breve
Entrevista por
Eduardo Jorge 163
- Mariana Pinto dos Santos**
(Lisboa, 1975)
*Luis Manuel Gaspar —
Tarantela em desenho* 151
- P**
- Pier Paolo Pasolini**
(Bolonha, 1922 — Óstia, 1975)
*O destino de todo
futuro de se tornar passado* 26
- R**
- Roberto Esposito**
(Nápoles, 1950)
Dom e dever
Entrevista por Franco Melandri
e Sergio Sinigaglia 138
- Roland Barthes**
(Cherbourg, 1915 — Paris, 1980)
O último escritor feliz 133
- S**
- Sergio Sinigaglia**
Dom e dever
Entrevistador de
Roberto Esposito 138
- V**
- Victor Heringer**
(Rio de Janeiro, 1988)
Caê e a fundação do após 52
- Virginia Woolf**
(Londres, 1882 — Lewes, 1941)
Craftsmanship —
Um passeio à volta das palavras . . . 156
- W**
- Witold Gombrowicz**
(Małoszyce, 1904 — Vence, 1969)
Contra os poetas 36
- [S/ ASSINATURA]**
- Fenomenologia
da vida cotidiana* 146

CRÉDITOS

EDIÇÕES CHÃO DA FEIRA

Cecília Rocha
 Júlia de Carvalho Hansen
 Luísa Rabello
 Maria Carolina Fenati

GRATUITA VOLUME 2

Organização
 Maria Carolina Fenati

Coordenação editorial
 Luísa Rabello

Projeto gráfico e editoração
 Luísa Rabello

Capa
 Bruno Rios

Assessoria de imprensa
 Malu Gonçalves

Gestão financeira
 Flávia Mafra

Site
 Felipe Turcheti

Belo Horizonte, Lisboa
 2015

TOMO I
 ATLAS

Organização
 Júlia de Carvalho Hansen
 Maria Carolina Fenati

Editorial de ensaio e prosa
 Maria Carolina Fenati

Editorial de poesia
 Júlia de Carvalho Hansen

Editores colaboradores
 Cecília Rocha
 Paulo Maia

Autores
 Alejandro Dolina, Ana Martins Marques, Armando Mariano Cherôpapa, Barbara Cassin, Carlos Oquendo de Amat, Carlos Trovão, cavalodadá, Cesar Calvo, Cícero Oliveira, Clayton Guimarães, Eduardo Pellejero, Eucanaã Ferraz, Fabrício Corsaletti, Fernando Pessoa, Friedrich Hölderlin, Ghérasim Luca, Guilherme Freitas, Heinrich Böll, Henri Michaux, Hisayasu Nakagawa, Imara Bemfica Mineiro, Jean-Luc Lagarce, Joan Vinyoli, Jorge Pozzobon, Jorge Uribe, José Ángel Valente, Juan Gelman, Juan Goytisolo, Juan José Saer, Julio Cortázar, Laura Erber, Laura Liuzzi, Macedonio Fernández, Marcílio França Castro, Marcos Siscar, Marcos Visnadi, Maria Archer, Maria Filomena Molder, Maria Sabina, Mariana Botelho, Marta Navarro, Miguel Cardoso, Pablo Palacio, Patrícia Lino, Paul Celan, Pedro Niemeyer Cesarino, Rafael Barrett, Rosângela Pereira de Tugny, Silvina Rodrigues Lopes, Victor Heringer, Victor Hugo, Vinícius Nicastro Honesko, Vítor Nogueira, Walter Benjamin, Yâmíxop Gavião e Morcego

Tradutores
 Àlex Tarradellas, Cícero Oliveira, Clayton Santos Guimarães, Davi Pessoa, Eduardo Pellejero, Guilherme Freitas, Gustavo Rubim, Imara Bemfica Mineiro, João Barrento, Laura Erber, Maria Archer, Mário Vilaça, Reuben da Rocha, Rodrigo Lobo Damasceno, Susana Guerra, Vanessa Milheiro, Pedro de Niemeyer Cesarino, Ricardo Corona, Rita Custódio, Rosângela Pereira de Tugny, Vinícius Nicastro Honesko

Revisores
 Bernardo RB, Cícero de Oliveira, Marcos Visnadi, Carolina Assunção e Alves (“Serra”, de Pablo Palacio), Flávio Rodrigo Penteado (“Chronicas decorativas”, de Fernando Pessoa e “As distâncias decorativas de Fernando Pessoa”, de Jorge Uribe)

ATLAS
 EDIÇÃO SONORA

Organização
 Cátia Sá
 Júlia de Carvalho Hansen
 Maria Carolina Fenati

Leitores
 Ana Martins Marques, Bernardo RB, Cátia Sá, Eucanaã Ferraz, Fabrício Corsaletti, Flávio Rodrigo Penteado, João Adolfo Hansen, Júlia de Carvalho Hansen, Laura Liuzzi, Luiz Gabriel Lopes, Marcílio França Castro, Marcos Siscar, Maria Poppe, Patrícia Lino, Reuben da Rocha, Sofia Neuparth, Susana Chiocca, Victor Heringer

Captação de áudio
 Cátia Sá
 Júlia de Carvalho Hansen
 Luiz Gabriel Lopes

Finalização de áudio
 Pedro Aspahan

TOMO II
 CADERNO DE LEITURAS

Edição
 Maria Carolina Fenati

Autores
 Alberto Moravia, Ana Martins Marques, Anderson Fortes, Aníbal Cristobo, Catarina Barros, Claudio Parmiggiani, Davi Pessoa Carneiro, Eduardo Jorge, Eduardo Pellejero, Elsa Morante, Franco Melandri, Italo Calvino, Jacques Derrida, Jean Clair, Jean-Luc Nancy, Joana Corona, João Albuquerque, Harold Rosenberg, Hasier Larretxea, Luis Manuel Gaspar, Marcel Proust, Marcílio França Castro, Maria Carolina Fenati, Maria Filomena Molder, Mariana Pinto dos Santos, Pier Paolo Pasolini, Roberto Bolaño, Roberto Esposito, Roland Barthes, Sergio Sinigaglia, Victor Heringer, Virginia Woolf, Witold Gombrowicz

Tradutores
 Anderson Fortes, Arlandson Oliveira, Cátia Sá, Clarisse Lyra, Davi Pessoa Carneiro, Eduardo Jorge, Fernanda Bernardo, Guilherme Freitas, Gustavo Rubim, Hugo Monteiro, Joana Corona, Juliana Bratfisch, Luca Argel, Vinícius Nicastro Honesko, Rodrigo Lobo Damasceno

Revisores
 Marcos Visnadi, Maria Archer (“Sobre a invenção simultânea da penicilina & da action painting, e sobre o seu sentido”, de Jean Clair)

Com tiragem de 2.000 exemplares, esta *Gratuita* foi composta nas fontes Whitney e Minion Pro e impressa pela gráfica O Lutador e pela serigrafia Terra, em papel Pólen Bold 90 g/m² e Kraft 300 g/m², no mês de junho de 2015, em Belo Horizonte. No site das Edições Chão da Feira estão disponíveis a versão digital deste e do primeiro volume da *Gratuita*. Para além de todas as pessoas que participaram diretamente nesta edição, agradecemos: Abdellah Mouhib, Alice, Aline Magalhães Pinto, Ana Rabello, Ana Siqueira, Angelo Abu, Capim, Clarice Lacerda, Daniel Ribeiro Duarte, Fernanda Regaldo, Géraldine Correia, Gustavo de Abreu, Horácio, Izadora Fernandes, Jalles Fontoura, Junia Mortimer, Junia Torres, Lia Baron, Marcelo Castro, Maria Luiza Rocha de Siqueira, Marta Carvalho, Maria de Fátima Fenati, Maria de Lourdes Chagas de Carvalho, Mira, Nilza Lutadora, Paulo Marques, Pedro Barbosa, Priscila Amoni, Rafael Barros, Rafael Camisassa, Raimundo Rabello, Rita Rocha, Ricardo Valério Fenati, Roberto Andrés, Sílvia Amélia, Tétis, Ulpiano Vázquez.



chão da feira

chaodafeira.com

chao@chaodafeira.com

Esta revista foi realizada com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura

Projeto 1074/2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Maurício Amormino Júnior, CRB6/2422)

G773

Gratuita : volume 2 / Organizadora Maria Carolina Fenati — Belo Horizonte (MG): Chão da Feira, 2015. — (Gratuita ; v.2)
2 v. : 20 x 26 cm

“Tomo I — Atlas ; Tomo II — Caderno de leituras”
ISBN 978-85-66421-07-1

1. Contos. 2. Literatura - Retórica. 3. Poesia. I. Título.

CDD-808.8

PATROCÍNIO



unibh

Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

