

**Tiago Lanna Pissolati**

***A MEMÓRIA, A PERDA, O LIVRO:***

*Quatro-olhos*, de Renato Pompeu.

**Belo Horizonte**

**2012**

**Tiago Lanna Pissolati**

***A MEMÓRIA, A PERDA, O LIVRO:***

*Quatro-olhos*, de Renato Pompeu.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisa Maria Amorim Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras - UFMG

Belo Horizonte

2012

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

P788q.Yp-m Pissolati, Tiago Lanna.  
A memória, a perda, o livro [manuscrito] : *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu / Tiago Lanna Pissolati. – 2012.  
128 f., enc.  
Orientador: Elisa Maria Amorim Vieira.  
Área de concentração: Teoria da Literatura.  
Linha de pesquisa: Literatura História e Memória Cultural.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 115-118.  
Anexos: 119-128.

1. Pompeu, Renato, 1941-.-- Quatro-Olhos – Crítica e interpretação – Teses. 2. Memória na literatura – Teses. 3. Literatura e história – Teses. 4. Escrita na literatura – Teses. I. Vieira, Elisa Maria Amorim. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869. 341



Dissertação intitulada *A memória, a perda, o livro: "Quatro-olhos", de Renato Pompeu*, de autoria do Mestrando TIAGO LANNA PISSOLATI, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela - UFSC

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 10 de dezembro de 2012.

*Para a minha mãe.*

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, companheira absoluta em cada jornada-leitura, desde a primeira.

À professora Elisa Amorim, orientadora acolhedora e cuidadosa, aberta aos intervalos, imprevistos e perigos da jornada.

À professora Sabrina Sedlmayer, pelo rigoroso e afetuoso aprofundamento no pensamento filosófico, sempre pautado por uma literatura do não. Ao professor Carlos Eduardo Capela, pela disposição à leitura e pela abertura ao encontro. Ao professor Élcio Cornelsen, pelo diálogo receptivo e olhar atento, que tornaram possíveis os encontros e desdobramentos ao longo do caminho. À professora Vera Casa Nova, pelo lance de dados que tornou possível o meu encontro com *Quatro-olhos*.

A Renato Pompeu, pelas breves horas de conversa que vingaram no pensamento e moveram a escrita.

A Maraíza Labanca, pela leitura atenciosa, pelas observações argutas e pelos inúmeros instantes de despropósito, sempre inesquecíveis.

A Cíntia França, por suas palavras precisas e silêncios confortantes. A Beatriz Fam, pela alegria do encontro. A Camila Morais, pela amizade que nunca pediu condições. A Henrique Lopes, por seu suporte terno que mostrou o caminho a seguir.

Ao meu pai, mergulhador incessante na potência das coisas, presente em cada palavra e cada lacuna deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro que possibilitou minha dedicação exclusiva a esta pesquisa.

**O livro se decompôs, dissolveu-se, é impossível  
recompô-lo, como uma duna varrida pelo vento.**

*Se um viajante numa noite de inverno.* Italo Calvino.

## RESUMO

Publicado em 1976, o romance *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu, ergue sua narrativa em torno de um livro perdido por seu protagonista e narrador. Trata-se de um texto pautado fundamentalmente pela ausência, de forma que as palavras apontam, a todo momento, para o vazio da escrita. A proposta deste trabalho é partir das diferentes manifestações da ausência no romance para reencontrá-las no pensamento filosófico e crítico contemporâneo, assim como em outros textos literários. Para tanto, a reflexão parte da investigação das formas com que a memória se apropria da escrita ou se aparta dela, em um cenário em que memórias voluntárias e involuntárias se lançam sobre o texto, constituindo um complexo emaranhado de recordações e esquecimentos. Em seguida, a análise debruça-se sobre o gesto da perda, investigando as suas relações com a origem da narrativa e evidenciando as formas pelas quais a ausência do livro se alça como potência da escrita. Por fim, coloca-se em jogo a medida de incompletude da narrativa – que se dobra à escrita perpétua e à repetição infinita –, e a irrealização do livro, compreendido como um intermediário entre um livro perdido e um outro livro ainda por existir. Todo o trabalho é pautado pelo encontro do romance em questão com o pensamento filosófico de Walter Benjamin, Henri Bergson, Giorgio Agamben e Maurice Blanchot, como também com a escrita literária de Marcel Proust, Giorgio Caproni, Herman Melville, Jorge Luis Borges e Mallarmé.

**Palavras-chave:** memória voluntária, memória involuntária, rastros, origem, potência, escrita infinita, ausência de livro.

## ABSTRACT

Published in 1976, the novel *Quatro-olhos*, by Renato Pompeu, builds its narrative around a lost book that belonged to its protagonist and narrator. It is a text in which absence is paramount, being the words directed, at every moment, to the emptiness that lies within what is written. The purpose of this work is to find the various manifestations of absence in the novel and attempt to recognize them in contemporary philosophy and criticism, as well as in other literary texts. In order to do so, the reflection is going to start by investigating the ways the memory takes possession of writing or keeps distance from it, in a scenery in which voluntary and involuntary memories cast themselves onto the text and constitute a complex entanglement of memory and oblivion. On the following stage, the research will attempt to analyze the gesture of loss, investigating its relations with the origin of the narrative and evidencing the processes in which the absence of a book constitutes the potency of writing. Finally, the analysis is going to look into the incompleteness of the narrative – which makes its path to the perpetual writing and to infinite repetition – and the non-consolidation of the book, here understood as an intermediate between a book that is lost and another book yet to come. Along this work, the novel under analysis is going to encounter the philosophical thought of Walter Benjamin, Henri Bergson, Giorgio Agamben and Maurice Blanchot, as well as the literary writing of Marcel Proust, Giorgio Caproni, Herman Melville, Jorge Luis Borges and Mallarmé.

**Keywords:** voluntary memory, involuntary memory, traces, origin, potency, infinite writing, absence of book.

## SUMÁRIO

<b>O âmbar: palavras preliminares .....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo I – A memória .....</b>	<b>14</b>
A memória: a obra e a crítica .....	14
A memória: duas .....	25
A memória: assalto .....	35
A memória: ruína .....	44
<b>Capítulo II – A perda .....</b>	<b>54</b>
A perda: origem .....	54
A perda: a busca .....	65
A perda: potência .....	75
<b>Capítulo III – O livro .....</b>	<b>83</b>
O livro: jornada perpétua .....	84
O livro: infinito .....	95
O livro, enfim. ....	103
<b>A memória, a perda, o livro: considerações finais .....</b>	<b>111</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>115</b>
<b>Anexo – Relato de uma tarde no Cambuci: uma conversa com Renato Pompeu.....</b>	<b>119</b>

## O âmbar: palavras preliminares

Há, nas epígrafes, uma força desconhecida. Talvez essa força resida nos significados enigmáticos que elas encerram em sua forma abreviada. Talvez ela surja do encontro entre duas escritas: a primeira, esse fragmento apropriado e disposto em um lugar novo; a segunda, o próprio texto que o fragmento apresenta. Talvez, por fim, essa força provenha da distância colocada entre ambas – distância que confere, a qualquer texto epigrafado, a dimensão do tempo.

Na epígrafe a *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu, essa força se manifesta de forma um tanto profética. De autoria do poeta Marcial, trata-se de um poema que diz de uma abelha morta em seu mel, já vertido em âmbar. Ali ela jaz, “oculta” e “luminosa”. “Morta, vive em seu mel, soberana e cativa”. Eternizada em pedra, ela tem, em seu túmulo, “o prêmio da fadiga excessiva”.<sup>1</sup> Quase dois milênios separam Pompeu e Marcial. No entanto, o poeta latino não poderia ter descrito de forma mais precisa o romance que ele introduz.

Não nos referimos, por ora, ao texto do romance, marcadamente fruto do embate entre a ausência, cantada pela morte da abelha, e a permanência, figurada pelo invólucro eternizante do âmbar. Referimo-nos ao livro em si, à história que o trouxe da sua publicação até a data presente e – permita-se aqui uma inserção pessoal – ao nosso primeiro contato com essa obra. Assim como a abelha imersa no próprio mel, trata-se de um livro oculto. Seja em 2009 (quando o lemos pela primeira vez), ou nestes dias, o romance permanece desconhecido não apenas pelo público leitor, como também por parte considerável dos críticos.

Livro luminoso, há que se ressaltar. Trata-se de um livro que tem em seu centro um outro, perdido e esquecido. Ora, não é preciso uma dose muito grande de coragem para dizer do fascínio que um livro esquecido sobre um livro perdido pode exercer sobre seus leitores. Foi esse fascínio que nos acometeu. Fascínio que nos levou a levantar uma série de questões sobre esse livro cativo de uma perda e soberano em uma busca.

Tratava-se, inicialmente, de uma série de questões semelhantes às feitas por outros críticos ao livro em questão. Em que medida nós poderíamos encontrar em *Quatro-olhos* figurações das memórias da ditadura militar? Seria possível compreender a perda do livro

---

1

MARCIAL. “Da abelha morta em seu mel”. Epígrafe à primeira edição de *Quatro-olhos*.

como alegoria do confisco das memórias individuais por um sistema político que operava pelo apagamento? Quais seriam as possíveis aproximações entre a sentença final do romance – “escrever outra vez o livro” – e um grito de resistência pela reescrita da História?

Tais questões levaram, a princípio, a uma revisão da crítica de que *Quatro-olhos* fora objeto. Como detalharemos no primeiro capítulo deste trabalho, muito embora o romance nunca tenha sido objeto único de um trabalho crítico (surgindo sempre em esforços comparativos) e sequer tenha sido estudado com muita frequência, foi a essas questões que a crítica procurou associá-lo. Isso foi feito, em certa medida, de maneira uníssona, sempre lendo o livro de forma colada ao período em que ele fora escrito e publicado.

Em paralelo a essa constatação, percebemos que havia algo de esquivo naquela obra. Afinal, trata-se de um texto que se apresenta na forma de um livro de memórias, quando é justamente a memória o que é posto em questão. Uma narrativa que, longe de se prestar com facilidade à análise histórica, faz do tempo um turbilhão em que o leitor se perde com facilidade. Um livro que, embora contenha referências contundentes ao período ditatorial, chama a atenção por suas imprecisões, seus silêncios e seu tartamudeio.

Por essas razões, optamos por não percorrer o caminho já trilhado pela crítica. Primeiramente, porque esse trabalho já havia sido feito. Mais além, por acreditar que essa medida de esquecimento, perda e imprecisão (que certamente separava o romance de uma série de obras do mesmo período) merecia receber um olhar atento e minucioso. Um olhar que partiria, especificamente, da dificuldade, na leitura desse texto, de se dizer “sim”. Um olhar, em outras palavras, dirigido ao que *Quatro-olhos* tem de negativo, ao que ele tem de inapreensível, ao que ele tem de inconcluso.

Munidos com esse olhar, passamos a investigar tudo aquilo que o romance de Pompeu tinha como ausência. Em primeiro lugar, na lacuna mais óbvia aos olhos: o livro perdido em torno do qual a narrativa acontece. Em segundo lugar, a parte vasta de esquecimento que a perda desse livro imprimia ao narrador. Por fim, as formas com que a perda do livro, de um lado, e o esquecimento, de outro, não permitiam que essa narrativa se realizasse completamente, tornando-se cíclica e inconclusa.

Percebemos, por fim, que não se tratava apenas de uma irrealização da narrativa, mas do próprio livro. Notávamos algo – ainda inominável – em *Quatro-olhos* que criava uma certa indistinção entre o livro perdido, que figurava na narrativa, e o livro de fato, que tínhamos em mãos. Notamos, por fim, que o fator de incompletude do livro, ou seja, a força que impedia

que ele se fechasse como obra conclusa, poderia ser justamente a ausência de que ele partia. Com essa constatação, chegamos, finalmente, à nossa questão: em uma escrita firmada entre a memória e a perda, como poderia o livro se afirmar?

Encontramos, como meio para alcançar respostas à questão elaborada, o pensamento filosófico-crítico do século XX que tenha como cerne o negativo, o ausente e o inapreensível. A partir da leitura dos textos dessa constelação de pensadores e de sua organização de acordo com as demandas da pesquisa, pusemos, no centro constelar, os escritos diversos de Walter Benjamin. Seja em seus textos anteriores (como a tese *Origem do drama trágico alemão*) como nos publicados postumamente (a obra inacabada das *Passagens*), Benjamin aborda, em profundidade, aspectos diversos de questões de nosso interesse imediato: os descaminhos da memória, a ideia de perda e origem, a questão da experiência na modernidade e o esvaziamento do tempo. Ainda, tanto para fundamentar a leitura benjaminiana quanto para fazer contrastes a ela, recorreremos aos escritos de Henri Bergson sobre a memória e a duração; à noção de imagem crítica em Georges Didi-Huberman; à investigação da origem em Michel Foucault; a aspectos da “arqueologia da potência” desenvolvida por Giorgio Agamben e, por fim, à compreensão do paradoxo e do enigma na literatura por Maurice Blanchot.

Em nosso esforço para travar um diálogo entre literatura e filosofia, buscamos, a todo tempo, não fazer com que isso se desse em uma via de mão única: nem instrumentalizar o pensamento para compreender o livro, nem justificar a leitura do livro como exemplo do pensamento. Nossa proposta consistiu, basicamente, em traçar retornos constantes entre um e outro, caminhando do livro aos escritos teórico-filosóficos em alguns momentos, assim como traçando o caminho inverso em outros. Acreditamos, com essa proposta, na possibilidade de realizar aproximações que esclarecessem livro e textos filosóficos – todos, à sua maneira, desafiadores.

Por também considerar um tanto líquidas as fronteiras entre literatura e pensamento, visitamos, em diversos momentos, textos literários de outros autores e momentos. Vimos, gradativamente, que nossa leitura de Pompeu trazia à tona outras escritas. Pouco a pouco, surgiam diante de nossos olhos os escritos de Miguel de Cervantes, Marcel Proust, Giorgio Caproni, Italo Calvino, Herman Melville, Jorge Luis Borges e, finalmente, Stéphane Mallarmé. Resgatados de forma a deitar um pouco de luz sobre zonas em que as questões se colocavam com nebulosidade, esses textos ganharam, em medidas diferentes, as páginas deste trabalho. É preciso ressaltar, no entanto, que essas aproximações não são unicamente esforços de um trabalho de literatura comparada. Tais aproximações constituem, por um lado, um meio

para tornar mais clara a leitura que propomos do romance de Pompeu, assim como são, por outro lado, esforços de valorização do romance e reinserção do mesmo em uma tradição literária que, em boa parte, o esqueceu.

Trabalhando sempre no diálogo entre literatura e pensamento e movidos pela questão elaborada, foi possível delimitar três aspectos de *Quatro-olhos* que, investigados com atenção, poderiam nos levar a algumas respostas. Dedicaremos a cada um deles um capítulo deste trabalho.

No primeiro capítulo, investigaremos as formas com que memória e escrita se (des)encontram no livro de Pompeu. Em um primeiro esforço, apresentaremos os momentos em que a crítica literária relembrou o romance, assim como discutiremos os mecanismos segundo os quais essa crítica parece, em certa medida, uníssona. A partir daí, nosso olhar será voltado de forma detida para o próprio livro em si. Partindo de uma breve releitura do pensamento bergsoniano em *Matéria e memória*, buscaremos compreender de que forma a escrita e a narração de *Quatro-olhos* são gestos movidos pelo passado. Em seguida, adentraremos o universo literário de Proust na obra *Em busca do tempo perdido*, em um esforço de compreender o lugar das memórias voluntárias e involuntárias no romance de Pompeu. Por fim, veremos de que forma as duas memórias que Proust delineia se inserem nas questões do declínio da experiência e do fim das narrativas tradicionais, como discutidas por Walter Benjamin. Reconheceremos, a partir dessas aproximações, como o narrador de *Quatro-olhos* pode ser capaz de narrar, mesmo munido apenas de retalhos e destroços do passado.

Dedicaremos nosso olhar, no segundo capítulo, à medida de perda e ausência que reivindica sua primazia no romance. Primeiramente, realizaremos um mergulho nas diferentes formas pelas quais a noção de origem foi compreendida pelo pensamento contemporâneo – marcadamente por Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Michel Foucault e Giorgio Agamben –, movidos pela proposta de aproximar o livro perdido em *Quatro-olhos* a uma suposta origem da narrativa. Em seguida, vislumbrando especificamente o gesto da perda, veremos como *Quatro-olhos* se insere em toda uma tradição literária de escritos perdidos e de textos sobre escritas desaparecidas. A fim de tornar mais claro esse gesto no romance, realizaremos uma leitura paralela da poesia de Giorgio Caproni; evidenciaremos, a partir daí, as formas com que o gesto de escrever se confunde com o gesto de procurar. No desfecho do capítulo, trabalhando a partir da ideia de potência em Giorgio Agamben, discutiremos os

mecanismos segundo os quais a perda e a ausência, em *Quatro-olhos*, constituem, de fato, uma afirmação estrondosa da potência da escrita.

No terceiro capítulo, discutiremos de que formas a perda fundadora do romance – seja ela a perda da memória ou a perda do livro – faz do livro uma obra inconclusa. A proposta é partir da narrativa em direção ao livro (ou ainda, da inconclusão da narrativa à ausência de livro). Em um primeiro esforço, evidenciaremos de que forma a narrativa de *Quatro-olhos* se sustenta sobre um paradoxo ao propor uma trajetória que ela não pode cumprir. Apoiados na ideia de narrativa de Maurice Blanchot, discutiremos os impactos dessa impossibilidade sobre o texto de Pompeu – lançando seu narrador a um tempo vazio de presente perpétuo, alçando o gesto da escrita a um lugar sempre inatingível pela narrativa. Em seguida, veremos de que forma esse tempo vazio de realizações não se torna, também, um tempo de escrita infinita. Incorporado na sentença final do romance (“escrever outra vez o livro”), esse ato infinito de escrita nos remeterá aos labirintos literários de Jorge Luis Borges. Investigaremos, a partir do encontro entre Borges e Pompeu, a força dessa escrita sem fim em direção à sua irrealização. Como esforço último deste trabalho, por fim, buscaremos evidenciar o que há de incompletude, irrealização e ausência no próprio livro que abriga a narrativa de *Quatro-olhos*. Para isso, também tendo como suporte o pensamento blanchotiano, recorreremos a duas escritas preñes de espera e adiamento: a de Proust e a de Mallarmé.

Anexo a este trabalho está, por fim, um dos frutos improváveis da nossa trajetória: a transcrição editada da entrevista que realizamos com Renato Pompeu em abril de 2012. Muito embora não acreditemos ser possível encontrar na voz do escritor as chaves exclusivas de leitura de seus textos, foi com grata surpresa que percebemos na fala de Pompeu uma compreensão da escrita – e de seus descaminhos – que vai ao encontro da nossa. Encontramos, nessa voz, o relato da gênese curiosa de *Quatro-olhos*, a experiência angustiante da força e necessidade da escrita, assim como um certo receio com relação à crítica que constrói associações demasiado imediatas. É importante ressaltar que nosso encontro com o escritor se deu de forma paralela às atividades da pesquisa: por essa razão, o texto resultante constitui apenas um anexo complementar a esta dissertação.

Não nos furtamos a destacar, no entanto, algo que desponta na fala de Pompeu e parece percorrer todas as páginas deste trabalho. “Eu acho que grande parte das pessoas que são levadas a escrever o faça pelos mesmos motivos meus: querem resgatar uma coisa que se perdeu”, afirma o escritor campineiro. Seja na busca de memórias pulverizadas, de um livro perdido ou de uma escrita que não se completa, *Quatro-olhos* parece erguer-se como

monumento desse ímpeto. Assim como o poeta que, contemplando o mel que o tempo fez em âmbar, busca encontrar, na abelha morta, algo que ainda viva.

## Capítulo I – A memória

### A memória: a obra e a crítica

“Mas não se trata de um livro de memórias” – anuncia a quarta capa do romance *Quatro-olhos*. A afirmativa, provavelmente fruto de uma estratégia editorial para evitar associações do romance à ficção memorialista, pode constituir uma cilada para um leitor inadvertido, vítima do acaso de encontrar um dos poucos exemplares disponíveis do livro em uma estante esquecida.

Publicado em 1976, o romance constituiu a primeira incursão do jornalista Renato Pompeu pelos descaminhos literários. Incursão, ressaltamos, acidentada: o processo de escrita perpassou os anos mais rígidos e obscuros do regime militar. O estrangulamento crescente das liberdades que o Brasil viveu no pós-1964 chegou à sua potência máxima em 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5. Além de colocar entre parênteses as liberdades individuais e praticamente instituir a violência de Estado, o novo ato instaurou uma verdadeira “caça às bruxas” no campo cultural e artístico. Como ressalta o cronista Zuenir Ventura, da data do decreto à sua revogação, em 31 de dezembro de 1978,

o AI-5 desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. Em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, duzentos livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 200 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovelas foram censurados. [...] A violência, que o marechal Costa e Silva confessou ter sentido ao editar o AI-5, ia deixar de ser figura de retórica. A partir do dia 13 de dezembro de 1968, ela se abateria de fato sobre a alma e a carne de toda uma geração.<sup>2</sup>

Em 1968, Pompeu escreve à mão o parágrafo inicial de *Quatro-olhos*. Inicia-se, aí, uma escrita assombrada pelas imposições de um algoz de grandes proporções e, aparentemente, onipresente – o próprio Estado – e pelas dúvidas que as restrições à expressão artística trariam. Outros assombros, ainda, surgiram: entre a escrita à mão do primeiro parágrafo e a publicação do romance, Pompeu foi preso e internado em instituições psiquiátricas. Na escrita que resulta desses oito anos turbulentos, não é de surpreender que

---

2 VENTURA. 1968 – o ano que não terminou. p. 250.

encontremos ecos do jogo entre o dito e a impossibilidade de dizer, a palavra e o silêncio, a externalização e a reclusão.

A história desse processo não deixa de nos lembrar a afirmativa de Joseph de Maistre, ecoada por Paul Valéry em seu *Discurso sobre a estética*: tudo que incomoda o homem o fortifica. Valéry atenta para a ingenuidade do aforismo, conferindo a ele uma nova potência: “De Maistre não imaginava, talvez, que há sapatos muito apertados. Mas, tratando-se de arte, ele me responderia muito bem, sem dúvida, dizendo que sapatos demasiado apertados nos fariam inventar danças completamente novas”<sup>3</sup>. Não é nossa proposta discutir a originalidade ou novidade no projeto de *Quatro-olhos*; no entanto, são extremamente perceptíveis, na dança engendrada por Pompeu, as marcas e as consequências de seus sapatos apertados.

O romance se desenvolve em torno de uma personagem que, durante boa parte de sua vida, empenhou seu tempo na escrita de um livro. Sua esposa, intelectual que se opunha ao regime militar, realizava reuniões com militantes em seu apartamento. Certa ocasião, descoberta pela polícia, ela foge e não mais é vista. Os militares, chegando logo em seguida e não encontrando a mulher, confiscam os originais do livro do protagonista. Após esse episódio, ele é internado em uma instituição psiquiátrica, onde passa a ser conhecido como Quatro-olhos. Por fim, após receber alta, descobre que do livro pouco ou nada se lembra – nem mesmo de sua natureza ou da matéria de que tratava. Não sendo capaz de encontrar seus originais em lugar algum ou mesmo de resgatá-los em sua memória, descobre que só tinha uma coisa a fazer: escrever outra vez o livro.

Muito embora esse esforço de sumarizar os eventos do romance possa dar a impressão contrária, o texto de Pompeu transborda os fatos narrados, pouco apoiando-se em uma matéria referencial ou linha narrativa. De fato, *Quatro-olhos* se constrói, desde suas palavras iniciais, entre a necessidade de relembrar para narrar e os abismos referenciais:

Mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas. Recordo com perfeição, porém, tratar-se de obra admirável, a pôr a nu, de modo confortavelmente melancólico, a condição humana universal e eterna, particularizada com emoção discreta nas dimensões nacionais e de momento. Dei para um amigo meu, funileiro, ler e ele achou muito bom.

Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo

---

3 VALÉRY. *Discurso sobre a estética*, p. 26.

um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase.<sup>4</sup>

Uma narrativa, desde o princípio, fundada em imprecisões. Seu protagonista, um homem que escrevera um livro “mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos”, ao longo de todos os dias, com exceção de “um ou outro sábado”. Um livro que possuía “um tema, ou vários temas”, escritos em torno de “um ou outro personagem”. As lembranças desse livro, ainda, já assumem desde o início a condição de paradoxo: ao passo que o narrador recorda “com perfeição” o valor estético da obra, ele guarda “apenas memória vaga” dela. De fato, não consegue “reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase”. Sobre as circunstâncias de desaparecimento desse livro, ele diz que “não convém deixar esclarecidas”.

Tais imprecisões tornam menos palpáveis – e mesmo críveis – os fatos narrados. Para dar ainda mais complexidade ao romance, soma-se a elas uma certa liquidez que leva o texto, em questão de instantes, da narrativa referencial à prosa poética. Ocorre um grande número de paradoxos que, entre um fato e outro, só levam à dúvida. Por fim, a estruturação do romance em três partes torna imbricadas as relações entre o tempo dos fatos narrados, o tempo do livro perdido e o tempo em que acontece a narrativa (ou seja, o tempo de escrita do livro que temos em mãos).

A primeira parte do romance – “Dentro”, a de maior extensão – abre-se com o trecho citado. Seguem-se a ele vinte e quatro capítulos, narrados em primeira pessoa, que mesclam, em texto fragmentário e descontínuo, pequenas narrativas de lembranças do narrador, trechos do livro perdido que recobram a superfície de sua consciência, reflexões de natureza variada e fragmentos em que as lacunas superam qualquer matéria referencial palpável. Contudo, não raramente todas essas diferentes formas textuais e narrativas colidem e se confundem em um complexo emaranhado de lembranças e olvidos. Encerra essa primeira parte da narrativa a lembrança do episódio do confisco do livro pelos militares:

- Onde está ela? Onde está?

Dei mais uma tragada no cigarro e comentei simplesmente:

- Ela se picou.

Ainda bem que ninguém me prestou atenção, pois logo me lembrei de que era um cidadão no gozo de seus direitos e protestei:

- Quem são os senhores? São assaltantes?

Me exibiram debaixo do nariz uma credencial de plástico e disseram que estavam à procura de minha mulher. Eu disse:

- Ela não está, não estão vendo?

---

4 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 15.

Um respondeu:

- Vamos então esperar por ela, senão vai você mesmo. Foram apanhando os livros. Numa gaveta do escritório, encontraram meu manuscrito. Nunca mais o vi. Meses depois, eu estava internado no hospital psiquiátrico, onde resolveram me chamar de Quatro-Olhos.<sup>5</sup>

A segunda parte do romance – “Fora” – procura capturar o tempo de internação de Quatro-olhos na instituição psiquiátrica após o confisco de seu livro. Narrados em terceira pessoa e com texto já mais próximo ao da narrativa realista, os quatro capítulos que a compõem têm como foco as relações estabelecidas entre internos e médicos, em um verdadeiro microcosmo da sociedade naquele momento. Por fim, “De volta”, última parte de *Quatro-olhos*, narra, também em terceira pessoa e em breves quatro páginas, a entrevista de libertação do protagonista e sua decisão final, por escrever novamente o livro.

A evidente complexidade do romance de Pompeu nos leva, necessariamente, a dois questionamentos. O primeiro, relativo às relações que o texto estabelece com a produção literária do período pós-64 no Brasil, em especial da década de 70. O segundo, sobre as formas com que o livro foi recebido pela crítica literária, tanto no momento de sua publicação como na atualidade.

As questões, obviamente, se entrelaçam. Curiosamente, os textos críticos com que nos deparamos ao longo da pesquisa abordaram *Quatro-olhos* ora em perspectiva comparativista, ora incluindo-o em um panorama mais amplo da produção literária do período<sup>6</sup>. Com efeito, não são raros os textos críticos “panorâmicos” com foco na década de 70 – fato que consideramos sintomático do esforço de trazer à tona uma série de obras que foram gradativamente alijadas do mercado editorial –, vários deles incluindo uma entrada sobre o romance de Pompeu.

Dentre esses textos, certamente ocupa lugar de destaque o ensaio *Retratos & egos*, de Flora Süssekind. Escrito ainda em princípios da década de 80 com o propósito de conferir, segundo a autora, um “dimensionamento histórico do recém-vivido”, o ensaio se debruça sobre as formas com que a literatura dos anos 70 tematizou, descreveu, reescreveu, ficcionalizou e alegorizou os “anos de chumbo”.

Entre a prosa e a poesia do momento, Süssekind estabelece um chão comum: uma tentativa literária de ser “do contra”. Tentativa, segundo ela, perigosa: muito embora houvesse

5 POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 136.

6 Do levantamento bibliográfico inicial à redação destas páginas, não encontramos um trabalho que tivesse *Quatro-olhos* como único objeto de análise literária. Este parece ser o primeiro.

uma intenção de se colocar contra a corrente, a produção literária da “geração AI-5” optou, muitas vezes, por adotar uma estética naturalista, personalista ou oratória, “revivendo algumas das opções literárias mais conservadoras e menos capazes de olhar criticamente para o país e de ampliar o horizonte artístico-ideológico de seus leitores”.<sup>7</sup>

Apesar de incorrer nos riscos inerentes às tipologias e agrupamentos, a ensaísta destaca as duas grandes trilhas que a literatura do período percorreu. De um lado, uma estranha mescla de gritos de rebeldia e sussurros medrosos, que ora protesta, ora alude. Uma literatura mais prosaica, que procurou restabelecer a História, resgatar os fatos, “mesmo que para isso se tivessem que ressuscitar naturalismos e dicções oratórias” - os romances reportagens, os romances-parábola e as narrativas fantásticas (cujo naturalismo, destaca a autora, estava apenas disfarçado). De outro lado, uma literatura que passasse necessariamente pelo ego, marcada por um autocentramento “que nem sempre é sinônimo de qualidade literária”, concentrada com mais força na poesia.<sup>8</sup>

Süssekind não poupa críticas ao primeiro grupo de textos, em que inclui romances-reportagem como *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis; textos com menor preocupação literária, apesar de abusarem de uma “retórica emocionada”, como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós; prosas com forte teor naturalista, como *Reflexos do baile*, de Antonio Callado ou *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; parábolas e textos de realismo mágico, como o conto *Casa de vidro*, de Ivan Ângelo e o romance *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo. A ensaísta destaca, nesses textos, uma estética do excesso: excesso de detalhes nas cenas de violência – destinadas a um certo tipo de “leitor-vampiro” –, excesso de pistas para a significação óbvia de suas alegorias.

Sobre esse último ponto, a pensadora se detém cuidadosamente. Flora Süssekind encontra, nessa safra literária, narrativas de casos particulares fundadas em pilares alegóricos. Passa-se de uma história particular ao plano sociopolítico nacional em questão de instantes, graças a um caminho seguro: a alegoria. No entanto, a ensaísta reconhece, tanto nas alegorias dos romances-reportagem quanto nas dos textos fantásticos, um certo autoritarismo. Explica-se: muito embora o fantástico só assuma significação ao se conectar com o mundo, quando esse processo só pode se dar por uma única via, a narrativa torna-se desnecessária. Alegorias que dão pouca ou nenhuma margem à pluralidade de sentidos, dessa forma, determinam a significação do texto autoritariamente, conferindo à narrativa em questão um mero caráter

---

7 SÜSSEKIND. Retratos & egos, p. 73.

8 Idem, p. 72.

acessório diante do contexto político nacional a que se quer chegar. Para esses textos, portanto:

A mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas. É um naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, a consciência da própria materialidade verbal, o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental.<sup>9</sup>

Nesse sentido, em um cenário em que o trabalho com a linguagem muitas vezes é relegado para segundo plano em detrimento de uma referência política mais ou menos direta, Sússekind volta sua atenção para os textos em que fosse justamente a linguagem o ponto central. Textos que a levaram aos seus limites – como o universo de signos moventes das *Galáxias* de Haroldo de Campos – ou mesmo os que não perderam de todo o valor referencial, mas não estão “registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura”,<sup>10</sup> como o *Pedras de Calcutá* de Caio Fernando Abreu.

Seriam esses textos – certamente ausentes entre os favoritos de um público, àquele momento, ávido por memórias, detalhes e infrações diretas à censura – que quebrariam a lógica da dicção oratória e da redundância lançando uso do “procedimento menos” defendido por Haroldo de Campos. Procedimento que alguns escritores tratariam por via da elipse e ausência; outros, por via da loucura, delírio ou pânico – como *Armadilha para Lamartine*, de Carlos e Carlos Sússekind, e *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu. Flora Sússekind encontra, na densa estrutura dos dois romances, o espaço para as contradições, paradoxos, dúvidas e enigmas que a literatura então corrente deixara de reivindicar para si. Neles, reafirma-se a ideia de ficcionalidade, problematizando-se a figura do narrador e – aqui devemos acrescentar – da própria escrita.

Nesse sentido, *Armadilha para Lamartine* e *Quatro-olhos* representariam a quebra de um regime literário marcado, até então, por um certo conformismo com a escrita-verdade:

Não é difícil, pois, entender a preferência pelos retratos falados do país e da própria subjetividade em estilo abundante e ritmo oratório. Neles não se acham em perigo identidades, nacionalidades, nem o próprio gesto de escrever. Neles fala-se de medos individuais ou coletivos, mas não se deixa que eles invadam o próprio texto. A literatura-verdade, com suas certezas, pode falar de abismos, mas jamais se debruça demasiadamente sobre eles.<sup>11</sup>

9 SÚSSEKIND. Retratos & egos, p. 104.

10 Idem. p. 80.

11 Idem, p. 114.

Em um universo de textos e escritores cercados de abismos, *Armadilha para Lamartine* e *Quatro-olhos* não só estariam entre aqueles que vislumbraram a queda – mas também entre os que fizeram da linguagem seu próprio salto para as profundezas.

Em outro panorama literário da década de 70, também escrito sob o “calor do momento”, Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves também aproximam o romance de Carlos e Carlos Sussekind ao de Renato Pompeu. Em uma leitura mais colada à História e à política que a de Flora Süssekind, a dupla de críticos destaca a liquidez e uma constante provisoriade da narrativa de *Quatro-olhos*: “uma narrativa que, desde o início, fala e parece duvidar de si mesma, de sua precisão, de sua capacidade de estabelecer-se definitivamente”.<sup>12</sup>

Dessa incapacidade de se estabelecer, afirmam Holanda e Gonçalves, resulta uma problematização do alcance da instituição literária e de seu (im)poder de resgatar o tempo histórico para intervir no presente: “é a própria literatura – que não deixa de ter sua dimensão institucional – que surge relativizada em sua suposta capacidade de se apoderar da realidade e de funcionar como instrumento privilegiado de intervenção política”.<sup>13</sup> Os autores encontram, aí, a crítica social e política do romance de Renato Pompeu. Crítica erguida, segundo eles, em torno de temas absolutamente centrais à experiência social do período: a loucura, a perda, a procura, a militância.

A posição de Holanda e Gonçalves, no entanto, não constitui um gesto necessariamente contrário ao de Flora Süssekind. Ao passo em que ela destacou em *...Lamartine e Quatro-olhos* justamente a ficcionalização e a tessitura de uma teia narrativa que oferecesse desvios e descaminhos ao trajeto óbvio da alegoria à leitura do contexto político, os dois críticos encontram, nessas teias complexas, uma forma mais autêntica de aproximar política e literatura. Nesse sentido, afirmam categoricamente: “não escondemos uma particular preferência por esses trabalhos”, uma vez que eles “mostram que, na literatura, o engajamento político pressupõe e mesmo só se realiza num engajamento com a própria linguagem”.<sup>14</sup>

Outro importante ensaio que compara *Quatro-olhos* a *Armadilha para Lamartine* pelo viés da loucura e da aproximação entre linguagem e política foi escrito por Luís Costa Lima, ainda em 1978. Segundo as palavras do crítico, “*Quatro-olhos* é, na verdade, um romance

12 HOLLANDA; GONÇALVES. A ficção da realidade brasileira, p. 123-124.

13 Idem, op. cit., p. 124.

14 Idem, op. cit., p. 124.

mais complexo, embora menos realizado” – ou, para que se use outro termo, inacabado.<sup>15</sup> O “inacabamento” da obra é, de fato, um dos pontos sobre o qual Costa Lima mais se debruça, destacando a complexa distribuição dos fatos narrados e do próprio fazer do livro ao longo do tempo. Desse turbilhão temporal, destaca o ensaísta, participa um narrador que escreve em um “estado especial, de máxima sensibilidade e mínima defesa, quer física, quer psíquica”.<sup>16</sup> Estado que se assemelharia ao de um homem interrogado sob tortura – embora o próprio crítico refute sua hipótese, para que não se estabeleça uma relação meramente casualista entre os fatos.

Esse esforço do crítico por não fazer relações simplistas entre figuras e alegorias da narrativa e o contexto político do momento guia toda a estrutura do ensaio. A esse esforço, soma-se o outro: o de não linearizar a narrativa, de modo a não dar a falsa impressão de que o tempo nela expresso seja meramente invertido para fins alegóricos. O rigor de Costa Lima, de fato, coloca-se em consonância com a leitura do romance por Flora Süssekind: a riqueza da narrativa de Pompeu estaria justamente na pluralidade de significações de suas alegorias, na forma com que elas conectam mundo e linguagem de forma múltipla, não se reduzindo a interpretações biunívocas em que cada figura ou estratégia textual se coloque apenas em função de um aspecto da experiência histórico-social dos anos 70.

A leitura de Costa Lima, no entanto, não deixa de reforçar um caráter evidentemente político da escrita em *Quatro-olhos*. Caráter expresso, fundamentalmente, na problematização do próprio fazer literário. “Questiona-se *uma* literatura, questiona-se *a* literatura e, ao mesmo tempo, exercita-se a literatura, como forma de crítica ao presente, embora se saiba dos limites de eficácia desta crítica”.<sup>17</sup> Crítica que, por sua vez, o próprio ensaísta constrói ao longo de seu texto. A análise de *Quatro-olhos* desenvolvida pelo pesquisador é, também, uma oportunidade para pensar e questionar o poder – ou impoder – da literatura de intervir em um tempo presente de silêncio e obscuridade. É nesse ponto que o ensaio de Costa Lima mostra sua profundidade: quanto mais ele tenta se apartar da narrativa para se apropriar de sua complexidade, mais ele se aproxima dela, uma vez que escreve sob um contexto ainda muito semelhante ao da escrita do romance. Por essa razão, em uma amálgama de distanciamento crítico e concordância com o seu objeto literário, o ensaio se encerra com uma citação enfática de *Quatro-olhos* – “parecia-me que vivíamos neste país como turistas a desfrutar do povo” –,<sup>18</sup> a que Costa Lima complementa: “é a partir desta vivência que as influências

15 COSTA LIMA. Réquiem para a aquarela do Brasil, p. 135.

16 Idem, op. cit., p. 137.

17 Idem, op. cit., p. 139.

18 POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 88.

literárias adquirem peso e relevo. Pois ela é a dimensão de nosso tempo. Do nosso tempo, aqui”.<sup>19</sup>

Se esses três ensaios críticos de fôlego foram publicados nos anos consequentes ao do lançamento do romance, a década de 80, curiosamente, foi lugar de uma certa espiral de silêncio em torno da primeira obra de Renato Pompeu. O fim da ditadura militar, em parte, pode ter levado a crítica a projetar suas lentes para adiante, ou o próprio romance pode ter se desgastado por ter recebido um tratamento praticamente simultâneo de críticos literários tão profícuos. São apenas hipóteses que podemos levantar para explicar o gradativo esquecimento em que *Quatro-olhos* caiu, seja entre críticos literários ou entre os leitores leigos.

Essa lógica de esquecimento começa a ser quebrada, embora timidamente, no início da década de 90, com o redespertar da crítica literária para os textos escritos e publicados durante a ditadura militar. Com um foco bastante concentrado nas relações entre literatura, memória e autoritarismo, essa crítica construirá chaves de leitura para o romance de Pompeu a partir de um olhar fundamentalmente histórico-político.

A tese *Ficção e política no Brasil: os anos 70*, de Renato Franco, publicada em 1992, é uma das primeiras representantes desse novo olhar crítico. Procurando construir um panorama da ficção do período, o pesquisador analisou alguns romances representativos para agrupá-los em uma tipologia que, predominantemente, leva em conta a crítica política e a resistência dos textos ao autoritarismo militar. Sob essa ótica, *Quatro-olhos* seria um ícone da “ficção radical”, que se proporia a experimentar com a linguagem literária de forma a fundi-la com a estética midiática dos jornais, do cinema e de outros meios de comunicação de massa, lançando mão da fragmentação narrativa e do princípio da montagem. O romance se pauta, segundo Franco, em uma tentativa de transgressão típica da época: “a de romper a ordem social de esquecer e apagar, no presente, os traços do passado”.<sup>20</sup> Uma leitura certamente possível, acreditamos, mas não a única.

Outros frutos dessa crítica literária fortemente colada à História e à política são a dissertação de Márcia Oliveira Lilla, que procura discutir os limites entre o estético e o documental em algumas obras do período, incluindo *Quatro-olhos*,<sup>21</sup> e a tese *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio de fragmentação na ficção*

---

19 COSTA LIMA. Réquiem para a aquarela do Brasil, p. 142.

20 FRANCO. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*, p. 111. A tese, em seguida, desdobrou-se no livro *Itinerário político do romance pós-64: a festa*, publicado pela Ed. UNESP, tendo ainda gerado um ensaio-panorama da década, presente em *História, memória, literatura*, de Márcio Seligmann-Silva.

21 Cf. LILLA. *O tratamento dado à temática política em romances brasileiros da década de 70*.

*brasileira pós-64*, de Lizandro Calegari. Na tese, Calegari se vale das noções de alegoria e de “mímese nas sombras” em Walter Benjamin para investigar as formas com que a fragmentação das relações sociais no período ditatorial se reflete na fragmentação narrativa em quatro romances da década de 70, incluindo o de Renato Pompeu.

Outro ponto de interface entre o romance e a política foi trabalhado ao longo do período: a loucura. Em torno desse eixo, Eloésio Paulo dos Reis produziu tese intitulada *Literatura e loucura : o escritor no hospício em três romances dos anos 70*. Na tese, Reis procura investigar as relações entre a segregação e isolamento dos escritores-personagens de *Quatro-olhos*, *Armadilha para Lamartine* e *Confissões de Ralfo* e a reificação das relações sociais contemporâneas. Nesse sentido, a escrita alegórica dos romances, assim como a dificuldades de enunciação de seus personagens, representariam uma forma de reação ao caráter opressor dos regimes político-econômicos a que estávamos sujeitos nos anos 70 e no que nos inserimos hoje.<sup>22</sup>

Esses quatro trabalhos, representativos do tratamento que *Quatro-olhos* recebeu nos últimos vinte anos, colocam-nos algumas questões. Por um lado, eles expandem o escopo da leitura política cujo embrião encontramos nos ensaios de Süssekind, Hollanda e Costa Lima. Por outro lado, por vezes a crítica desse segundo momento só foi capaz de enxergar o romance com um olhar extremamente colado à História e ao contexto sociopolítico da década de 70. São leituras importantes, que procuram resgatar as vicissitudes de um momento ímpar da História brasileira e suas implicações para a arte e a cultura; recorrem ao texto de Renato Pompeu ora em seu caráter mais alegórico, ora em algum teor testemunhal ou documental que se possa ali encontrar; o ponto de chegada é claro – a compreensão do romance como produto cultural de um momento ainda obscuro para os nossos olhos.

No entanto, é necessário que nos perguntemos em que medida essas últimas análises não relegaram para segundo plano um aspecto que seus primeiros críticos destacaram como essencial: a forma como a narrativa volta-se sobre si mesma, desenvolvendo um trabalho sofisticado com a linguagem. Perde-se de vista, aqui, a plurissignificação que o texto assume frente a suas complexas alegorias, como nos lembrou Costa Lima. Foca-se bastante no engajamento político, mas não tanto no “engajamento com a linguagem” que destacaram Hollanda e Gonçalves. Por fim, a leitura predominantemente histórica proposta por esses trabalhos pode ter sido feito às custas de uma análise daquilo que, em *Quatro-olhos*, Flora

---

22 Cf. REIS. *Literatura e loucura : o escritor no hospício em três romances dos anos 70*.

Süssekind denominaria como sua “forma propriamente literária”: seu “debruçar-se sobre o abismo”.

Por essa razão, arriscamos dizer que a leitura praticamente uníssona que o romance recebeu nas últimas duas décadas pode ter sido, em parte, responsável pela sua circulação gradativamente restrita entre o público leitor. Explicamo-nos: por um lado, é fundamental que não se perca de vista o contexto histórico de produção e circulação do romance, especialmente em uma leitura feita quase 40 anos depois. Por outro lado, certas camadas de profundidade da obra literária certamente são sacrificadas quando ele *somente* é lido em função de seu contexto. É nesse ponto que um texto que levanta questões profícuas – relativas ao fazer da literatura, aos limites da escrita diante da memória e esquecimento, às relações escrita e ausência e, ainda, às forças que impedem que um texto se realize plenamente – passa a ser lido majoritariamente por sua ligação com um período específico da História. A partir daí, o texto é buscado, majoritariamente, por especialistas em literatura e autoritarismo ou por leitores interessados no período ditatorial. Outras questões como as levantadas, tão caras à teoria literária e a diversos outros públicos leitores, acabam obliteradas por uma ligação direta entre literatura e História.

É com o intuito de abrir novas possibilidades de leitura para o romance que propomos, neste trabalho, uma análise mais próxima à sua escrita e estrutura narrativa e menos colada ao seu contexto histórico. Reiteramos: não se trata, de maneira alguma, de uma tentativa de excluir *Quatro-olhos* da História para voltar um olhar atento à sua escrita. Trata-se, ao contrário, de um esforço crítico de levantar diversas questões pungentes no romance, sem que se ignore os ecos da ditadura militar em sua escrita – que, note-se, não são raros. Dessa forma, passaremos a discutir, neste capítulo, as formas com que as memórias, seja do livro perdido ou da vida, são materializadas pelo narrador nas páginas do texto. Para isso, travaremos um diálogo entre literatura e pensamento filosófico – mais especificamente, entre a obra de Pompeu e as de Henri Bergson, Marcel Proust e Walter Benjamin. Afinal, retomando a quarta capa de *Quatro-olhos*, “não se trata de um livro de memórias”. Trata-se de um livro em que a memória é posta entre parênteses. Livro cuja trajetória de produção e recepção é, por si só, uma história de memórias e esquecimentos.

## A memória: duas

No que consiste a matéria? Por que processo a representamos e percebemos? De que forma matéria e espírito interagem, gerando o que chamamos conhecimento? Na busca por respostas a essas questões, Henri Bergson desenvolveu uma profunda reflexão que se tornou um divisor de águas para a teoria do conhecimento e – aspecto que mais nos interessa – para o pensamento contemporâneo sobre a memória.

Desde o princípio de *Matéria e memória*, Bergson se coloca entre duas concepções filosóficas – realismo e idealismo. Ambas, de acordo com o pensador, se mostram insuficientes para o pensamento. Ao passo que a primeira isolaria toda a matéria das formas como a percebemos e representamos, a segunda faria da matéria, unicamente, a representação que cada um dela constitui.

Contrapondo-se às duas, constitui-se, no ensaio, uma espécie de terceira via do pensamento sobre matéria e espírito. Bergson passa a denominar a matéria um “conjunto de imagens” – algo que estaria a um passo adiante do que o idealista chama representação, porém a um passo atrás do que o realista chama coisa. Assim como toda a matéria, nossos próprios corpos constituem, por sua vez, uma imagem projetada no universo. Nesse sentido, o processo que Bergson entende por percepção seria a relação travada entre o conjunto de imagens da matéria e as ações possíveis dessa outra imagem – o corpo:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo.<sup>23</sup>

Dessa forma, sob uma concepção “caleidoscópica” das interações corpo-matéria, Bergson constrói um modelo segundo o qual cada imagem age sobre as outras, assim como é afetada por elas. Desses processos de ação e afecção, também participa o meu corpo, uma vez que ele se coloca como imagem nesse universo. A cada movimento, seja do corpo – que, em nossa perspectiva, coloca-se como imagem central –, seja de uma outra imagem-elemento

---

23 BERGSON. *Matéria e memória*, p. 20.

desse conjunto, a configuração de todas essas imagens se modifica, gerando, assim, uma nova ordem.

Em outras palavras: somos, a todo tempo, afetados por uma miríade de imagens que é parte do universo. Se tomarmos o nosso corpo como o centro desse universo imagético, ele, por um lado, projetará sua própria imagem; por outro lado, refletirá uma série de outras imagens que passam diante dele. Bergson destaca, ainda, que a esse processo de reflexão soma-se outro – o de absorção de parte dessas imagens. Nesse sentido, nosso corpo “não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve assim algo dessa ação”.<sup>24</sup>

É nesse ponto que o pensamento sobre a imagem, em Bergson, opera no sentido contrário do pensamento clássico, conforme apontado por César Guimarães:

A concepção bergsoniana da imagem promove uma inversão da comparação clássica: não é mais a consciência que, sob a forma de luz, vai do sujeito à coisa, mas o inverso, é a luminosidade da imagem que vai em direção ao sujeito. Visível e luminosa em si mesma, a imagem necessita apenas que se lhe oponha um *écran* negro para que ela venha se refletir e refratar.<sup>25</sup>

Muito embora Bergson procure compreender a forma como somos afetados pelas coisas – ou seja, a forma como a luminosidade das imagens atinge os sujeitos –, ele ressalta a aura de mistério que encobre a maneira como, uma vez afetados, construímos representações. “A passagem da afecção à representação permanecerá envolvida em um mistério também impenetrável”, afirma. “A própria representação terá que ser posta como um absoluto: não se percebe nem sua origem, nem sua destinação”.<sup>26</sup> No entanto, é a partir da constatação da impossibilidade de descrever o processo de representação que o filósofo passa a se dedicar à série de mecanismos que ele dispara. Nesse ponto, Bergson ergue o centro nervoso de *Matéria e memória* – a descrição do papel fundamental da nossa memória nos processos de percepção e interação com a matéria. Sobre esse papel, Bergson é enfático: não apenas a percepção das coisas presentes só se dá por via da memória das coisas passadas, mas nós só percebemos as imagens do universo ao nosso redor quando presente e passado se unem em uma amálgama que os torna indiscerníveis:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência

<sup>24</sup> BERGSON. *Matéria e memória*, p. 58.

<sup>25</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 92.

<sup>26</sup> BERGSON. *Matéria e memória*, p. 63.

adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra.<sup>27</sup>

O homem bergsoniano, nesse sentido, é um homem feito de memória. Não na forma de um ser depositário de lembranças e eventos passados – tese que Bergson, a cada página de *Matéria e memória*, procura refutar –, mas na forma de uma consciência que só é capaz de perceber o momento presente a partir de sua fusão com as imagens do passado. Essa consciência, cada vez mais “preenchida” pelo passado, tende a ver a experiência presente encoberta por ele.

É necessário ressaltar, no entanto, que o próprio termo “presente” se torna inadequado ao pensamento bergsoniano. Explica-se: de acordo com o pensador, da mesma forma que as imagens se projetam e os eventos ocorrem sempre em um determinado tempo – ou seja, ocupando “uma certa espessura de duração” –, a nossa percepção também ocupa um intervalo de tempo, ainda que muito veloz. Perde-se, assim, a noção do “instante”, a do “tempo presente”, já que, uma vez percebidas, as imagens já pertencem ao passado.<sup>28</sup> Tais imagens percebidas, ainda, são descontínuas. Aí, mais uma vez, a tarefa essencial da memória: a de gerar uma linha de continuidade entre essa série de imagens que percebemos e geramos, criando uma impressão do “tempo presente”. Ou, nas palavras do pensador, o papel da consciência “seria o de ligar entre si, pelo fio contínuo da memória, visões instantâneas do real. Mas, na verdade, não há jamais instantâneo para nós”.<sup>29</sup>

Incapazes de acessar o presente instantaneamente, vivemos um atraso irrevogável com relação ao que percebemos. Orientamo-nos, sempre, para um porvir eternamente inatingível, já que os instantes que vivemos, assim que são percebidos, não são mais presentes. Nesse sentido, tudo o que temos para orientar nossas ações e projeções no futuro são uma enorme coleção de instantes passados, que captamos do devir universal. A essa coleção, a princípio desconexa e repleta de lacunas, a memória confere certa linearidade. Torna-a “legível”. Faz dela nossa percepção.

Na concepção bergsoniana do tempo e da memória, portanto, o que chamamos de “presente” é uma coleção de instantes passados variados, amalgamada de forma a dar a

---

27 BERGSON. *Matéria e memória*. p. 69.

28 Ressaltamos que a noção da *durée* bergsoniana é complexa e não se reduz a um intervalo de tempo. Por ora, para que compreendamos as duas formas de memória destacadas pelo pensador, essa redução nos é suficiente. No entanto, o conceito será abordado em maior profundidade no terceiro capítulo deste trabalho, em que investigaremos as relações entre tempo e escrita no romance de Renato Pompeu.

29 BERGSON. *Matéria e memória*, p. 73.

impressão de um instantâneo presente. Quando realizamos um corte na duração, ou seja, quando vivenciamos um momento, reunimos essa série de instantes, a partir de um processo segundo o qual nossa memória faz emergir as imagens que nos auxiliarão na percepção desse momento. Memória e percepção, nesse sentido, se misturam, assim como o fazem tempo passado e instante “presente”, intercalados de forma que a percepção aconteça.

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela.<sup>30</sup>

O processo ocorre, dessa forma, como se passados remotos, recentes e mesmo instantes que há pouco aconteceram se fundissem de forma a permitir a percepção do momento que vivemos.

Essa noção da percepção como um processo de intercalamento de instantes vividos não poderia ser mais cara à literatura. Se apenas percebemos o mundo ao emaranhar inúmeros cortes que realizamos na duração, como poderíamos escrevê-lo? Arriscamos, aqui, uma resposta: da mesma maneira. Na linha do pensamento bergsoniano, toda percepção é um corte instantâneo. Não poderíamos dizer, da mesma forma, que toda escrita também o seja?

Por um lado, há que se considerar que toda escrita traz, em si, uma força de permanência. Escrever é, nesse sentido, fixar um instante, uma fatia de tempo no papel. Por outro lado, se mantivermos a aproximação entre o modelo bergsoniano da percepção e a escrita, perceberemos que essa força, esse poder de fixação, embora exista, nunca será capaz de “captar” o presente e lançá-lo às páginas. Afinal, uma vez percebido, o momento já se foi. Uma vez realizado o corte, ele já é passado. Dessa maneira, por mais que se tente capturar e fixar o presente em um anteparo de permanência, os momentos eternizados pela escrita pertencerão, fatalmente, a tempos já idos. A partir dessa perspectiva, a escrita – assim como a percepção – também sofrerá desse atraso irremediável, que faz do tempo presente um momento inalcançável. Tão logo escritas, as palavras já serão passado.

Eternamente condenada ao atraso, a escrita, assim como a percepção, também pode se fazer dessa coleção de cortes, essa série de instantes. Instantes reunidos e “disparados” para um estado de escrita, como os alarmes que Walter Benjamin aciona em sua *Rua de mão única*: “quem quererá enumerar os sinais de alarme com que é guarnecido o interior do verdadeiro

---

30 BERGSON. *Matéria e memória*, p. 77.

escritor? E 'escrever' nada mais significa que pô-los em funcionamento".<sup>31</sup> Disparar os sinais de alarme, acionar e reunir os instantes – seriam essas as premissas da escrita.

Seguindo com essa analogia, podemos também encontrar o papel da memória nos traços da escrita. Ela seria a linha que uniria os fragmentos instantâneos acionados pelo ato de escrever. A regência que transformaria os sinais de alarme, a princípio dissonantes, em um canto harmônico. Nesse sentido, a memória conferiria a essa escrita, até então feita de *stills*, instantâneos “cortados”, certa continuidade.

Ou seria essa, ao menos, sua tentativa. Se voltarmos os olhos ao romance de Renato Pompeu, veremos que nem sempre essa suposta tarefa da memória é levada a cabo. Desde as primeiras palavras de *Quatro-olhos*, acompanhamos um narrador cujas atenções são voltadas para um objeto: um livro perdido. Ao longo das páginas do romance, percebemos um esforço obsessivo para que esse livro seja encontrado – seja em sua forma física ou mesmo na forma de uma lembrança. De certa forma, é possível perceber, desde o princípio da narrativa, que é esse esforço que move a escrita. É o esforço por encontrar o livro – ou lembrar-se dele – que faz com que se escreva.

Se retomamos o raciocínio anterior, segundo o qual escrever seria ajuntar, agregar uma série de instantes da duração, percebemos que, em *Quatro-olhos*, esses instantes, muitas vezes, pertenceriam ao livro perdido. O narrador do romance, nesse sentido, buscaria retratos instantâneos desse livro e os reuniria, tentando, em seguida, reestruturá-lo segundo uma linha narrativa. Desse esforço, nasceria o livro que lemos. Como o modelo bergsoniano: a percepção do presente se faz a partir da junção de instantâneos do passado; na narrativa, o livro presente se faz a partir de cortes, fragmentos do livro passado. E, assim como na percepção essa série de instantes transforma presente e passado em um uno indiferenciado, a escrita não diferencia livro escrito e livro perdido. Ambos tornam-se um só objeto, uma só entidade, uma só escrita. De fato, cria-se uma zona de obscuridade e indistinção entre uma escrita e outra. Assim como se abre uma zona de indiscernimento entre memória e percepção, como nos lembra Bergson: “toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança”.<sup>32</sup> Nesse sentido, da mesma forma que as lembranças e nossa percepção passam a se confundir, misturam-se, no romance de Pompeu, livro escrito e livro perdido, escrita presente e escrita passada, narrativas do agora e lembranças narradas.

---

31 BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, p. 60-61.

32 BERGSON. *Matéria e memória*, p. 116-117.

Tal fato não deixa de ser confirmado pela frase final do romance – “escrever outra vez o livro” não deixa de ser uma sentença de verossimilhança à desagregação do livro perdido e sua reintegração junto à narrativa presente, como notou Luiz Costa Lima em seu ensaio já mencionado.<sup>33</sup> Entretanto, ainda resta algo por compreender na transposição do modelo bergsoniano de percepção para a escrita de *Quatro-olhos* – não apenas a narrativa falha em conferir linearidade aos instantes aglutinados (mesmo que em aparência), como também ela, por vezes, parece querer encobrir esses instantes:

Pedaços repentinos do romance e das crônicas me assaltam, porém, em momentos bem armados e, nessas curiosas circunstâncias, a apreensão se torna quase sentida, como quando por vezes encaro as mãos contra a tarde e vejo vermelhas as pontas dos dedos, no que percebo então estarem os outros, e eu também, a andar pisando pedras fatigadas do esforço das mãos de vários e começo a notar impressões digitais bem calcadas em cada pedra, no cigarro ainda dentro do maço, pelos muros e fachadas, nos filmes nas telas e por todo o corpo de todos. E me distraio contemplando todas essas marcas de dedos de terceiros, espalhadas verdadeiramente por toda a cidade, colos e ombros. As pedras, no entanto, não gritam. É fácil, assim, sair pisando.<sup>34</sup>

A passagem é icônica de uma série de trechos da obra. Nela, temos a impressão de proximidade, ainda que por um instante, do livro perdido. No entanto, parte-se, em uma mesma frase, desse livro-passado para uma narrativa cuja referência flutua, cuja significação não se pode precisar ao certo. De fato, tem-se a impressão de que a escrita não quer deixar que a memória dê linearidade aos instantes; como se essa escrita, ao contrário, quisesse impedir a memória, ocultá-la, sobrepô-la. Como se essa escrita quisesse *escrever sozinha*, acontecer por si só. A esse ímpeto da escrita, nossa leitura de Bergson parece ainda não dar explicações.

Retomemos, com essa dúvida, o pensamento do filósofo: não podemos deixar de destacar um certo utilitarismo na ideia da memória e de sua participação nos processos de percepção. De acordo com seu pensamento, a memória existiria com o fim de trazer à superfície da consciência as imagens de instantes que nos seriam “úteis” para a percepção e compreensão do momento em questão.

O aparente utilitarismo dessa noção, entretanto, traz um dado interessante: se Bergson propõe um modelo segundo o qual nossa percepção convoca imagens-lembrança que lhe serão úteis, isso significa que também temos armazenada, por outro lado, uma miríade de memórias inúteis, dispensáveis ao instante em vivência. E mais: não se trata, portanto, de um

33 Cf. COSTA LIMA. Réquiem para a aquarela do Brasil.

34 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 17.

processo segundo o qual nós percebemos o universo em um instante para, em seguida, armazená-lo, guardá-lo como uma imagem da memória. Trata-se, ao contrário, de um armazenamento que precede a percepção – o que inverteria a lógica de *perceber e compreender para lembrar*, em parte fundamentada no senso comum, para uma outra: *lembrar para, em seguida, perceber e compreender*.

Essa inversão operada por Bergson tem importantes consequências para o seu modelo da memória. Se nós armazenamos as imagens para, em seguida, intercalá-las com outras imagens já guardadas e assim perceber, isso significa que a nossa memória tenha o poder para armazenar a experiência vivida em sua totalidade.:

Tudo deve se passar portanto como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro.<sup>35</sup>

A grande questão, segundo essa lógica, não seria relativa ao que guardamos como imagens-lembrança – já que contamos com uma memória independente que o faz por nós –, mas de quais imagens seríamos capazes de trazer à consciência e quais sobreviveriam na obscuridade. Se Bergson afirma que essas imagens surgem no momento do corte por serem úteis à realização da percepção, em que se baseia esse filtro de utilidade? Mais, ainda: de que maneira ocorre tal processo de emersão das imagens?

Para explicar tais mecanismos, Bergson parte de uma constatação fundamental: não se trata de uma memória única que sempre opera segundo a mesma lógica. São, de fato, dois processos, duas formas de memória, dois percursos de emersão. Uma delas, a *primeira memória*, seria aquela que, como que operando independentemente do nosso corpo, armazenaria nossas experiências em sua inteireza, dando conta de cada detalhe, cada impressão, cada ponto do espaço. Essa memória não negligenciaria nada, registrando a totalidade do vivido sob a forma de imagens-lembrança e guardando-a nos mais profundos planos de nosso espírito.

Haveria, no entanto, uma *segunda memória*, sediada em nosso corpo, orientada para a ação e cuja palavra de ordem seria o imediato. Essa memória não produz imagens, mas reproduz gestos. Ela não representa; ao contrário, repete. Fundamentada por reações aos estímulos exteriores, ela replica e responde prontamente ao universo. Entretanto, como

---

<sup>35</sup> BERGSON. *Matéria e memória*, p. 83.

ênfatiza Bergson, muito embora possa se confundir à ação propriamente dita, essa *segunda memória*:

É ainda uma memória, mas uma memória profundamente diferente da primeira, sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente.<sup>36</sup>

Trata-se, assim, de uma memória com base no corpo, fundamentalmente motora, gerada pela repetição e direcionada para a ação. Associadas a ela, as lições escolares que aprendemos, as tabuadas que memorizamos, os poemas que recitamos e os movimentos que incorporamos. Mas não apenas esses conhecimentos *decorados* (ou, etimologicamente, sabidos de coração), como também tudo aquilo que nosso corpo enraizou pelo viés do hábito, da repetição, da rotina, do esforço e do aprendizado, com o fim único de gerar movimento, ação, intervenção no amplo e infundável caleidoscópio de imagens do universo.

Encontramos nessa memória, precisamente, o caráter utilitário do mecanismo explicitado por Bergson. Seria essa segunda memória que agiria conforme uma lógica imediata, trazendo um saber nutrido pelo corpo para que possamos agir conforme a disposição do mundo no instante em questão. A primeira memória, por outro lado, estaria sujeita a uma outra lógica, mais distante do agora, mais próxima do imaginário e dos sonhos. Como afirma o próprio Bergson, se a segunda memória *repete*, a primeira *imagina*.<sup>37</sup>

Para evocar o passado em forma de imagem [ou seja, segundo a primeira memória], é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver.<sup>38</sup>

As belas palavras de Bergson – que não deixam de ser um respiro em um texto por vezes ressecado devido a seu rigor científico – refletem a natureza dessa memória outra,

---

36 BERGSON. *Matéria e memória*, p. 88-89.

37 Idem, op. cit., p. 89.

38 Idem, op. cit., p. 90.

desvinculada de qualquer utilidade ou interface prática com o momento imediato. Só assim, nutrindo-se do luxo da inutilidade, essa memória seria capaz de registrar cada minúcia do vivido; em outros termos: apenas por meio da abstração, ela consegue abranger a totalidade.

No entanto, alcançar essa totalidade do passado significa, necessariamente, fazê-lo de forma escorregadia. A primeira memória bergsoniana, assim, apresenta-se em sua interface mais obscura: ela é tão completa quanto é esquivada, é tão plena quanto inconstante. Coloca-se, dessa maneira, no extremo oposto da segunda memória, vinculada ao hábito, à atividade cotidiana, às vivências mais chãs. Ou nas palavras de Bergson: se a primeira memória é a “memória por excelência”, a segunda seria, mais propriamente, “o hábito esclarecido pela memória”.<sup>39</sup>

Um primeiro esforço, nesse sentido, seria o de aliar a completude evasiva da segunda memória à atividade atenta da primeira – esforço que, em tese, tornaria mais fácil e menos esquivo o acesso a essa memória total. Bergson chega a enumerar alguns mecanismos segundo os quais essa segunda memória poderia “aprender” a primeira, mas apenas conclui que ambas, na verdade, sempre permanecerão em separação e, por vezes, em oposição. Explica-se: ao passo que a segunda memória procurará registrar o passado sob a forma de hábitos motores para intervir na natureza, a primeira abrigará o vivido em sua totalidade, sob a forma de imagens-lembrança. No entanto, com que objetivo isso aconteceria? Não se misturariam, assim, sonho e realidade?

Esta seria uma possibilidade, afirma Bergson, se a segunda memória não pusesse constantemente em operação um descarte das imagens-lembrança que não possam se coordenar à percepção, ou seja, daquelas que não são úteis para o instante. Como resultado desse processo,

no máximo algumas lembranças confusas, sem relação com a situação presente, ultrapassam as imagens utilmente associadas, desenhando ao redor delas uma franja menos iluminada que irá se perder numa imensa zona obscura. *Mas vem um acidente que perturba o equilíbrio mantido pelo cérebro entre a excitação exterior e a reação motora [...] e logo as imagens obscurecidas reaparecerão em plena luz: é esta a última condição que se realiza certamente no sono quando sonhamos.*<sup>40</sup>

Eis, então, a principal forma de ressurgência das imagens-lembrança dessa primeira memória: o acidente. Como ressalta o filósofo, o lugar da memória total passa a ser o lugar do

---

<sup>39</sup> BERGSON. *Matéria e memória*, p. 91.

<sup>40</sup> Idem, op. cit., p. 92. Grifamos.

contratempo, do imprevisto. É numa perturbação do equilíbrio, trazida pelo acaso, que joga-se a luz sobre as imagens-lembrança que haviam passado despercebidas pelo filtro de utilidade armado pelo hábito. Nesse instante, surge o passado.

É com tal constatação que Bergson conclui que a segunda memória, que vive no corpo e no hábito, tentará constantemente inibir a primeira, de forma a atirar-nos com força na realidade do agora e disparar o processo de percepção. Tendo em vista a urgência de perceber o mundo, os “acidentes” podem tornar-se indesejáveis – para a vivência atenta e pronta a responder à natureza, o homem não pode render-se ao sonho. Por isso, a segunda memória simultaneamente inibirá a primeira e valer-se-á dela, aceitando “apenas o que é capaz de esclarecer e completar utilmente a situação presente”<sup>41</sup>.

Esse processo de inibição da segunda memória sobre a primeira certamente lança luz sobre a obscuridade da escrita em *Quatro-olhos*. Indagávamos, há pouco, em que medida a responsável por não conferir linearidade ou clareza aos fatos e imagens narrados no romance não seria sua própria escrita. Na passagem citada do texto de Pompeu, realçamos uma espécie de esforço da escrita por ocultar, obliterar o surgimento das memórias. Ora, *esforço* seria justamente o termo característico de uma segunda memória, centrada absolutamente na percepção do presente. Conforme apontou Bergson, não seria essa memória uma espécie de inibidora da primeira, a memória total e fulgurante?

Nesse sentido, ainda mantendo a analogia entre percepção no pensamento bergsoniano e escrita no romance de Pompeu, percebemos que essa escrita também acontece movida por essas duas memórias – uma, concentrada no hábito de escrever, no esforço de materializar as palavras no papel, na urgência do agora. Outra, atraindo o narrador para o sonho, puxando-o para os detalhes do tempo passado, fazendo que imagens desse tempo surjam e se desvançam. Uma, concentrando suas forças em fazer com que se realize a escrita desse livro aqui, agora. Outra, fazendo com que ressurja, em clarões, o livro perdido e esquecido.

Como resultado da presença simultânea dessas duas memórias – ora complementares, ora absolutamente opostas – o romance traz passagens representativas. Por vezes, o esquecimento da totalidade do passado é motivo de tranquilidade, garantindo a vivência do hábito e do cotidiano: “Não me desespera, porém, nada recordar. Levei sempre vida rotineira, com raro rolo alarmante, súbita velhice momentânea em dois ou pouco mais entrecos de pisaduras sofridas”<sup>42</sup>. No entanto, o advento repentino desse passado, em acidentes, ameaça o

41 BERGSON. *Matéria e memória*, p. 93.

42 POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 16.

tempo presente e põe em risco a narrativa: “É o que me lembra no momento, mas às vezes me surgem lembranças inadequadas; não sei mesmo onde foi parar o livro, mas em algum lugar eu o deixei”<sup>43</sup>. Nesses instantes, o narrador sente que esses acidentes do acaso colocam em chave sua própria vida, sua própria consciência. Aí, nesse ponto em que as imagens desse passado em tons de sonho se misturam às percepções do tempo presente, esse narrador tem tudo a perder. “Mas quando conto essas coisas me parece viver fantasias, o livro cresce a meus olhos como muito mais real do que minha pobre vida”<sup>44</sup>.

De certa maneira, entre a força inibidora da memória do hábito e a intensidade fulgurante das memórias totais, faz-se a escrita. O modelo bergsoniano, certamente, torna claro esse processo no romance de Renato Pompeu. Entretanto, ele não se esgota nesse ponto – encontramos, na apropriação e transformação desse pensamento por Marcel Proust e Walter Benjamin, importantes pontos de apoio para a análise do romance.

### **A memória: assalto**

“Essa substância invisível do tempo, eu procurei isolá-la, mas para isto havia uma necessidade que a experiência pudesse durar”<sup>45</sup>. Com essas palavras, Marcel Proust apresentava o primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* em entrevista ao jornal *Le Temps*, na antevéspera de sua publicação. *No caminho de Swann* traria apenas os primeiros traços de um romance de proporções magníficas, que constituiu um ponto de virada na literatura do século XX.

A declaração de Proust sobre a duração da experiência, por um lado, refere-se à leitura. Se o escritor se propôs a arquitetar um texto que isolasse a invisível substância do tempo, não é absurdo dizer que, a fim de levar o projeto a cabo, esse texto demandaria uma extensão de tempo só sua, tempo esse de escrita ou leitura. Por outro lado, essa necessidade de uma “experiência que pudesse durar” é, também, um imperativo da própria narrativa, vivenciado a todo momento por seu protagonista. Resgatar os momentos perdidos, fazer com que esses momentos durem no tempo presente, estender o vivido à esfera do agora, trazer a experiência passada a este preciso instante – são essas as prerrogativas da *Recherche*. E, seja

43 POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 21.

44 Idem, op. cit., p. 98.

45 PROUST. Entrevista ao jornal *Le Temps*. In: \_\_\_\_\_. *No caminho de Swann*. p. 512.

pela possibilidade ou impossibilidade de cumpri-las, todo o texto é tecido em torno de um elemento primordial: a memória.

De fato, das primeiras palavras de *No caminho de Swann* à descoberta final do protagonista, que o leva à escrita, encontramos, no romance, um texto *movido a memória*, impulsionado pelas descobertas acidentais de reminiscências do passado ou pelos esforços por resgatá-lo e materializá-lo na escrita. Essas duas formas de encontro com o passado não deixam de retomar as duas memórias descritas por Bergson, conforme aponta o próprio Proust:

Meu livro será talvez como um ensaio de uma sequência de 'romances do inconsciente': não teria vergonha nenhuma de dizer de 'romances bergsonianos', se acreditasse nisso, pois em todas as épocas ocorre de a literatura tentar se ligar – naturalmente de forma tardia – à filosofia predominante. Mas (dizendo isso) não seria exato, pois minha obra está dominada pela distinção entre a memória involuntária e a memória voluntária, distinção que não somente não aparece na filosofia de Bergson, mas é até mesmo contradita por ela.<sup>46</sup>

Trata-se, dessa forma, de uma apropriação transformadora. Ao revisitar as duas memórias bergsonianas e nomeá-las em definitivo,<sup>47</sup> Proust encontra na “segunda memória” bergsoniana – que agora chama de *memória voluntária* – a memória da inteligência e dos olhos, um conjunto de “faces sem realidade”. Na “primeira memória” – agora, *memória involuntária* – encontraríamos o passado em sua dimensão duplamente reveladora e redentora, ou seja, em seu aspecto mais autêntico. Até aqui, as contradições com o modelo bergsoniano aparentam ter um ar de sutileza. No entanto, elas se aprofundam sensivelmente ao longo do texto proustiano.

Para que encontremos uma primeira diferença entre os dois pensamentos, mantenhamos em vista a memória voluntária, a segunda memória bergsoniana. No modelo do filósofo, essa memória (ou, ainda, o *hábito* da memória), estaria ligada às nossas respostas imediatas à natureza, funcionando na medida em que nosso corpo desempenha ações sobre o universo. Essa memória do agora, que em Bergson se aproxima de nossas funções mais primárias, surge, em Proust, sob a forma do *esforço*. No mundo erguido pelo autor da *recherche*, seriam do domínio da memória voluntária todos os nossos atos – físicos ou mentais

46 PROUST. Entrevista ao jornal *Le Temps*. In: \_\_\_\_\_. *No caminho de Swann*. p.513.

47 Muito embora Bergson já tenha utilizado os termos *memória voluntária* e *memória involuntária* em *Matéria e Memória*, ele o faz, no ensaio, de forma intermitente e mesmo tímida. É a apropriação desses termos por Proust que os consolida o pensamento filosófico e a crítica literária, nos escritos de Walter Benjamin e de uma infinidade de outros pensadores que se aventuraram no tema das memórias e esquecimentos.

– desenvolvidos com o intuito de *fazer lembrar*. A memória voluntária não seria apenas um mecanismo corporal que lembra com o intuito de produzir ação e movimento, mas um sistema mental que busca as imagens-lembrança que guardamos como um bibliotecário vasculha uma enorme biblioteca, como um pesquisador procura um arquivo.

Nesse sentido, é à memória voluntária que recorremos quando, cotidianamente, lidamos com nossas recordações. É ela que permeia as nossas narrativas diárias, nossa produção de sentido do dia a dia, nossas ações presentes, sempre fundadas em tempos passados. Mais, ainda: a memória voluntária tem lugar quando, embora envoltos por esquecimentos, esforçamo-nos para trazer algumas lembranças à superfície do instante presente. Não se trata, assim, apenas de um hábito da memória – a segunda memória bergsoniana – mas, também, de uma modalidade consciente de acesso ao passado. É essa a memória que usamos ao aprender e discernir, como nos relata o herói da *Recherche* durante uma reflexão sobre uma frase musical:

Mas muitas vezes não se entende nada, quando é uma música um pouco complicada que ouvimos pela primeira vez. E no entanto, quando mais tarde me tocaram duas ou três vezes aquela mesma sonata, aconteceu-me conhecê-la perfeitamente. [...] Provavelmente o que falta na primeira vez não é a compreensão, mas a memória. Pois a nossa, relativamente à complexidade de impressões com que tem de se haver enquanto escutamos, é ínfima, e tão breve como a memória de um homem que, dormindo, pensa em mil coisas que em seguida esquece, ou do homem que, na segunda infância, não recorda no minuto seguinte o que acabamos de dizer. A memória é incapaz de fornecer imediatamente a lembrança dessas múltiplas impressões. Mas essa lembrança se vai formando nela pouco a pouco, e com obras ouvidas duas ou três vezes, a gente faz como o colegial que releu várias vezes antes de dormir uma lição que julgava não saber e que a recita de cor na manhã seguinte.<sup>48</sup>

Assim como em Bergson, a memória voluntária é um mecanismo cujo ponto de partida é o tempo presente. É, também, uma memória fundada no aprendizado e na repetição, tendo como representante icônico a recitação de uma lição por um colegial, exemplo também caro ao filósofo. Essa memória está, necessariamente, sujeita ao passar do tempo: sob a lógica da memória voluntária, não se reconhece uma frase musical instantaneamente, mas apenas pelo estudo e repetição – ou ainda, após um *tempo de exposição*. A lembrança vem, assim, como fruto de um empenho deliberado e consciente.

No entanto, Proust atenta para as limitações dessa modalidade da memória. Ciente de si própria, ela orienta nossas ações e pensamentos no agora, embora o faça, definitivamente, a

---

48 PROUST. *À sombra das raparigas em flor*, p. 135-136.

partir de impressões (por vezes enganosas) do passado. Ainda, ela não é capaz de trazer à tona nossas lembranças em suas facetas múltiplas, mas apenas imagens restritas, retalhos mortos, fotogramas em preto-e-branco. É, por fim, uma memória breve: “na plena luz da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se, nada mais resta delas, não mais a tornaremos a encontrar.”<sup>49</sup>

A essas memórias pálidas, figuras sem rosto e imagens em sépia, opõe-se a vivacidade intensa das memórias involuntárias. Proust, assim como Bergson, reconhece nessas memórias a representação do passado de fato – representação que, por vezes, chega a tornar-se uma espécie de vivência anacrônica desse passado. São elas as memórias *inteiras*, aquelas capazes de trazer os tempos que se foram em sua esmagadora concretude. A forma como essas memórias surgem é a mesma apontada por Bergson – o acidente. No entanto, ao contrário do filósofo, Proust não chega a mencionar a possibilidade de um “adestramento” dessa modalidade de memória, ou seja, uma *voluntarização* dessas memórias fugazes, que tornasse possível sua associação às memórias do agora, do hábito e da repetição. Nesse sentido, para encontrar o passado em suas nuances, dependeríamos, necessariamente, do acaso.

Acaso que, por um lado, expande e potencializa as imagens do passado em comparação às que nossa memória voluntária guardava. Esse acaso pode, por outro lado, até mesmo descortinar essas imagens armazenadas, evidenciando as ilusões com que essa memória voluntária revestiu o tempo. “Mas se um cheiro, um sabor encontrados em algumas circunstâncias totalmente diferentes, despertam em nós, à nossa revelia, o passado, passamos a sentir o quanto esse passado era diferente daquilo que acreditávamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como os mais pintores, com cores sem realidade”, afirma o autor da *recherche*.<sup>50</sup> Portanto, em contraste à memória voluntária, essa outra memória não está sujeita ao passar do tempo ou à exposição contínua aos infindáveis estímulos do mundo, mas apenas ao acidente de um instante.

Como maior ícone da emersão das memórias involuntárias, certamente encontra-se o episódio da *madeleine* sorvida com chá pelo herói do romance proustiano. Trazendo à tona uma série de memórias pintadas em cores vivas da infância em Combray e do sr. Swann, a *madeleine* coloca-se como ponto disparador da narrativa de *Em busca do tempo perdido*, ponto em que “tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidades e jardins, de minha taça de chá”.<sup>51</sup> Todo o romance, no entanto, é repleto desses acidentes que reapresentam o passado no

49 PROUST. *À sombra das raparigas em flor*, p. 267.

50 Idem. Entrevista ao jornal *Le Temps*. In: \_\_\_\_\_. *No caminho de Swann*. p.511.

51 Idem. *No caminho de Swann*, p. 74.

presente e tornam possível a escrita, como a frase musical ouvida por Swann em um dos encontros dos Verdurin,<sup>52</sup> o abrir das cortinas em Balbec pelas mãos de Françoise,<sup>53</sup> ou todos os outros signos que, cada um a seu modo, traziam sua fatia de tempos passados em grande intensidade, “tal como essas páginas que a gente encontra de súbito, emocionado, num livro que julgava nunca haver lido”.<sup>54</sup>

É na natureza das memórias involuntárias, entretanto, que acreditamos residir a grande dissonância de Proust com o pensamento bergsoniano. Em *Matéria e memória*, Bergson ergue um modelo segundo o qual teríamos uma memória do hábito colocada à disposição das ações no presente, assim como um ilimitado arcabouço de imagens-lembrança que registraria o passado em sua forma total – imagens essas sempre na iminência de surgir conforme os acidentes do acaso ou como uma franja obscura em nossas ações cotidianas.

Nesse ponto, a concepção proustiana da memória parece adotar outras premissas. Muito embora o escritor não chegue a declarar impossível a existência dessa memória total – ainda que de acesso restrito –, ele confere à memória involuntária um ar de totalidade muito mais associado à sua forma de ressurgência que à capacidade de registro e armazenamento do passado. Proust compreende que é essa memória involuntária a detentora do passado em cores vivas, em tons de realidade e em termos de significação profunda; no entanto, não assume, em momento algum, sua possibilidade de emergir na forma desse passado total e acabado. Nesse sentido, se essa forma de lembrar é a mais autêntica, se essa intensidade em ver o passado ressurgir é a memória por excelência, ela apenas o é por permitir que também existam lacunas e vazios. Ou seja: a memória involuntária é intensa e vivaz em sua forma de trazer o passado à superfície da consciência, mas, nas palavras de Proust, só o fazem “porque nos trazem de volta as coisas numa dose exata de memória e esquecimento”.<sup>55</sup>

Se assumimos que a memória involuntária proustiana é tão importante por suas imagens quanto por seus vazios, há que se fazer duas considerações. Em primeiro lugar, é importante ressaltar que Proust está muito menos voltado à nossa capacidade de registrar as memórias que à forma como nós as trazemos à tona. Nesse sentido, muito embora o escritor diga de uma memória que ressurja em um jogo de luz e sombra, presença e ausência, não há, em momento algum, uma contraposição direta ao pensamento de Bergson, segundo o qual a memória involuntária seria plena de imagens e possibilidades. Ou seja: Proust nos diz de

52 PROUST. *No caminho de Swann*, p. 326.

53 Idem. *À sombra das raparigas em flor*, p. 620.

54 Idem, op. cit., p. 353.

55 Idem. Entrevista ao jornal *Le Temps*. In: \_\_\_\_\_. *No caminho de Swann*. p. 512.

como essas memórias surgem em uma incompletude na medida certa, mas não questiona nossa capacidade ou não de armazenar as vivências passadas em sua totalidade.

É certo, em segundo lugar, que Bergson atentou, em seu ensaio, para o caráter “escorregadio” dessa forma de memória. Como já tratamos anteriormente, o modelo bergsoniano propõe uma memória total, que sobe à superfície do pensamento de forma simultaneamente intensa e fugaz. Ainda assim, reconhecemos que Proust dá um passo adiante na compreensão das memórias involuntárias, justamente por negar a elas a possibilidade de resgatar o passado em sua totalidade. Esse passo é, de fato, apontado por Walter Benjamin – o filósofo reconhece como grande trunfo de Proust o reconhecimento de uma parte fundamental do esquecimento na memória involuntária. Segundo Benjamin, Proust trabalharia no sentido contrário ao de Penélope:

A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.<sup>56</sup>

A impossibilidade de fazer com que o passado retorne, inteiro, é uma das premissas de *Quatro-olhos*. Traçamos, anteriormente, um paralelo entre o modelo bergsoniano de percepção do presente e a escrita do romance por seu narrador e protagonista. Encontramos, em seu texto, uma relação entre a memória do hábito e a “primeira memória” que ora ocorre em complementaridade, ora em oposição. Ao passo que a escrita do romance se dá no tempo presente, ela é simultaneamente complementada e ameaçada pela ressurgência das memórias passadas, que, como constata Bergson, levam o sujeito ao domínio do sonho, do devaneio, do impossível. Cabe investigar, no entanto, que memórias são essas, assim como procurar compreender de que forma elas surgem. Para isso, valhamo-nos dos aprimoramentos realizados por Proust no modelo bergsoniano.

Não é difícil apontar o papel que ocupam as memórias voluntárias no romance de Renato Pompeu. Muito embora a primeira parte do romance se erga a partir de imagens borradas, dados imprecisos e palavras ambíguas, é possível perceber que o narrador encontra, no desenrolar de seu texto, espaço para que ali sejam narradas as memórias mais claras e

<sup>56</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas I*. p. 37.

próximas à sua consciência. Assim, especialmente a partir da metade de “Dentro”, o texto ganha certa materialidade, ainda que de forma passageira, com as pequenas narrativas do passado dessa personagem. Crescem diante de nossos olhos memórias da infância e adolescência de Quatro-olhos, lembranças dos primeiros contatos com sua mulher, breves historietas de seu envolvimento. Surgem, também, narrativas fragmentárias do seu casamento que, aos poucos, vai ruindo. Alguns detalhes das reuniões da resistência que a esposa organizava em seu apartamento, por vezes recheadas de comentários sarcásticos e críticas contundentes ao movimento intelectual de resistência à ditadura. A gradativa reclusão do protagonista à escrita de seu livro enquanto seu casamento, assim como o mundo à sua volta, dissolvia-se. Por fim, encerrando a primeira parte, a já mencionada narrativa da fuga da mulher e confisco do livro.

É importante notar, por um lado, que os trechos em que essas memórias conscientes ocupam o texto são claramente mais palatáveis e claros ao leitor. São passagens inteiras escritas em uma prosa de tons realistas, com uma referencialidade clara e sem grandes recursos poéticos ou armadilhas da palavra.

Depois de 1968 ela ficou ainda mais dividida; caiu de cama doente com febre e gemia:

– É preciso fazer alguma coisa, é preciso fazer alguma coisa.

Um dos frequentadores de nossa casa apareceu então morto numa prisão e ela quis mover céus e terras, sem conseguir comover os nossos assustados visitantes. Foi nesse tempo que começou a roda-viva em nossa casa; os frequentadores eram cada vez mais jovens e ao fim de um ou dois anos se renovavam.<sup>57</sup>

Passagens como essa constituem, certamente, pontos de apoio do texto para um leitor que busca, no romance, as reverberações históricas do período. Isolada do restante do livro, essa prosa poderia ser facilmente tomada por um relato memorialista da ditadura ou por uma literatura de resistência ao golpe de 64. Não surpreende, nesse sentido, que os textos críticos que abordaram *Quatro-olhos* a partir da década de 90, movidos por um olhar essencialmente histórico-político, tenham fixado praticamente toda sua análise nesses trechos.

É possível encontrar, por outro lado, passagens em que as memórias voluntárias se apresentam mais como uma roupagem adquirida pela narrativa do que como memórias de fato da personagem. Tais passagens se destacam por certa estranheza, conferida por um ou outro elemento fora do comum:

---

57 POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 129.

Andava de faca à cinta, por baixo da túnica do uniforme, em meio a colegas que chegavam a andar com cabo de aço enrolado na cintura. Meu pai, pequeno funcionário público e virador, me havia colocado num ginásio do Estado num bairro vizinho ao nosso mas mais proletário. Os alunos frequentemente se metiam em brigas e tinham de andar armados, eu não podia ficar atrás. Certa ocasião, fui chamado à lousa na aula de Francês e minha túnica, que tinha um corte atrás, estava amassada, deixando a faca exposta. A professora, espantada de ver aquilo num aluno quieto, me mandou assim mesmo escrever umas pessoas de verbo. Creio ter sido a primeira vez que alguém de faca à cinta escreveu “il reçoit” a giz.<sup>58</sup>

Embora não seja absolutamente impossível, o trecho relatado não deixa de levar as memórias da infância aos limites do provável: a imagem de crianças armadas com cabos de aço e facas, mesmo em uma região mais violenta, não deixa de causar estranheza. O que parece ocorrer em trechos como esse é uma espécie de *auto-sabotagem* dessa memória voluntária: nesse processo, essa memória do esforço e do hábito parece conceder uma certa licença poética às suas imagens, desafiando a verossimilhança e conferindo cores e fulgores a passagens que, na maior parte das vezes, não os têm. Afinal, as memórias voluntárias tendem a se cristalizar no texto de forma linearizada e trazer mais matéria narrável, certamente; mas, como aponta Proust sobre as recordações dessa natureza, elas acabam por figurar no texto em cores mortas e faces sem rosto.

Por essa razão, acreditamos que as passagens mais instigantes de *Quatro-olhos* sejam justamente aquelas em que esse poder da memória do esforço seja posto em questão. Isso ocorre, na maior parte das vezes, nos momentos em que o narrador se coloca à procura do livro perdido. Ao longo dessa busca, um movimento duplo: por vezes, a personagem emprega seus esforços para se lembrar desse livro pretérito para, então, ser capaz de encontrá-lo e reconhecê-lo; em outros momentos, as memórias desse livro surgem de forma brusca, chegando a assumir as rédeas da narrativa, em um processo de fusão do passado no presente. Dentre essas memórias, as lembranças do tempo de escrita desse livro perdido, as recordações dos momentos vividos pelo autor que haviam se materializado nesse outro livro, assim como passagens fragmentárias desse texto passado. Em certos trechos, inclusive, é impossível distinguir entre os três:

Nesse tempo, tendi a abandonar o livro, embora de vez em quando descesse pelo meu braço uma tensão, uma certa dormência e então eu encontrava a essência no ato de escrever. Punha nessas ocasiões sobre o papel algo como uma imensa luz ou pingos de chuva, tudo meio prateado num brilho morto. O trabalho marchava automático; tinha montado as coisas de modo que os outros o executassem por partes e eu ficasse com as glórias do todo;

---

58 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 109.

mensalmente amontoava um bolo de notas, com as quais comprava os pedaços de essência, discos e fitas, reproduções ou originais artísticos, livros esotéricos. [...] Mas continuei escrevendo e certa ocasião contei a história do moço que tinha ido trabalhar de chinelos.<sup>59</sup>

As páginas seguintes ao trecho citado trazem a narrativa dessa possível personagem do livro, muito embora, ao fim da passagem, o narrador ressalte: “Na verdade, essa história simples destoava do alto padrão de meu livro. Mas creio que a mantive, pois nela vislumbrava significados ocultos, que não passariam despercebidos por leitor atento”.<sup>60</sup> Entre a “imensa luz ou pingos de chuva” que punha no papel quando era capaz de abandonar as atividades cotidianas, o narrador via seu livro surgir (ou ressurgir?) pela escrita. Chega à superfície, a partir da rememoração desse momento da escrita, um fragmento que, possivelmente, estaria presente no livro. Possivelmente, ressaltamos, uma vez que o narrador, ao longo do texto de *Quatro-olhos*, não deixa ao leitor nenhuma certeza: “e lembrava, não sei se do livro ou da vida”.<sup>61</sup>

A ausência de certezas, assim, não é privilégio apenas do leitor – mas advém do próprio narrador. Entre os vazios da escrita pregressa e as memórias que misturam essa escrita à vida da personagem, abre-se uma nuvem indistinta de pequenas narrativas e recordações. Em outro trecho, enquanto buscava os originais pelas ruas da cidade, o narrador enxerga as nuvens negras que cobriam o céu: “Ameaçava chover. E quando chovia, no meu livro a chuva como contraponto, no meu livro quando chovia pontificava sempre a mesma cena”.<sup>62</sup> Busca presente, livro passado, ambos praticamente fundidos pelo texto.

Nesses pontos de indeterminação, por fim, nem o próprio narrador conta com uma referência plausível para localizar os eventos no tempo e conferir alguma linearidade à narrativa. Acontece, aqui, algo diferente do que se dá em *Em busca do tempo perdido*. Na narrativa proustiana, é o advento acidental das memórias involuntárias que dota o passado de cor, confere-lhe materialidade para alçar-se ao presente e, ainda, dota o narrador da faculdade de narrar com certa linearidade e coerência. A *Recherche* traz, dessa forma, uma narrativa que só foi tornada possível por uma série de eventos acidentais que fizeram emergir, em sua intensidade, as lembranças de um passado até então turvo e demasiado submerso. Em *Quatro-olhos*, ao contrário, a chegada dessas memórias não é, em medida alguma, um processo vivenciado com tranquilidade pelo narrador; o surgimento das memórias do livro perdido

59 POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 70-71.

60 Idem, op. cit., p. 73.

61 Idem, op. cit., p. 31.

62 Idem, op. cit., p. 32.

ofusca a capacidade narrativa do protagonista, embaralha os tempos e escritos, oblitera as cronologias e as distinções. *Quatro-olhos*, nesse sentido, é uma narrativa que nasce do fracasso da memória involuntária.

### **A memória: ruína**

Entre as imagens em tons cinzentos da memória voluntária e o fluxo turvo da memória involuntária: ergue-se, nesse limiar, a escrita de *Quatro-olhos*. Trata-se, certamente, de um limite arriscado. Por vezes, a narrativa recai sobre as recordações conscientes do narrador, encontrando, nesses precisos momentos, maior referencialidade e concretude. Em outros momentos – até mesmo mais frequentes que os primeiros – as imagens-lembrança surgem em turbilhões em que, muito embora pouco se possa precisar sobre os eventos narrados, as palavras parecem ganhar força poética e coloca-se em primeiro plano a escrita.

Entretanto, como discutimos anteriormente, a ascensão das memórias acidentais ao texto de Renato Pompeu se dá de forma que o narrador se perca, desloque-se e desconfie do lembrado. Sem ser capaz de estabelecer uma linha que ligue suas recordações de forma lógica, o narrador já não sabe se elas se referem ao livro escrito em tempos passados, às suas próprias vivências pretéritas ou mesmo a sonhos e devaneios. Diferentemente de uma narração do passado com alguma concretude, somos entregues a um texto notadamente marcado por intermitências e lacunas. Na *Recherche* proustiana, em contraste, o processo parece se dar de forma menos turbulenta: a chegada das memórias involuntárias faz com que tenha começo a escrita – dispara, assim, a narrativa. Por essa razão, dissemos de um fracasso da memória involuntária em *Quatro-olhos*. Fracasso que não apenas se manifesta pela dificuldade de lembrar, mas pela impossibilidade de discernir. Como consequência, coloca-se em xeque a possibilidade de narrar.

Se esse fracasso da memória involuntária constitui uma falha ao possibilitar que dela se faça uma narrativa, cabe indagar em que medida o que está em questão, de fato, não seria o fracasso da experiência. Afinal, memória e experiência caminham juntas, sendo a primeira fundamental à última. Foi o que notou Walter Benjamin em sua profícua reflexão sobre a ideia de memória em Bergson:

[*Matéria e memória*] demonstra que a estrutura da memória é considerada decisiva para a estrutura filosófica da experiência. Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória.<sup>63</sup>

Benjamin ergue suas reflexões em torno da oposição entre *erlebnis* e *erfahrung*, ou seja, dos respectivos conceitos de *vivência* e *experiência*. Ao passo que a primeira estaria relacionada a uma vivência imediata, isolada e que prescindisse de qualquer forma de transmissão, a última se referiria a uma experiência legítima e transmissível que, como nos mostra a passagem, poderia acumular-se, ampliar-se e desdobrar-se.

Sob essa lógica, é possível perceber o fundamental lugar da memória para a experiência: se essa se define pela capacidade de acumulação, ampliação e transmissão, ela só é tornada possível porque o que foi experienciado pode, futuramente, ser lembrado. Nesse sentido, só têm experiências de fato – e só são capazes de transmiti-las – aqueles que se lembram. E é a partir dessa constatação que Walter Benjamin retoma as reflexões de Bergson e os escritos de Proust. Benjamin encontra na “memória pura” bergsoniana um ensejo da “memória involuntária” proustiana. Essa memória, não sujeita à tutela do intelecto, seria a única capaz de guardar, em si própria, traços do passado. Seria ela, assim, aquela que se vincularia mais fortemente à experiência:

Segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência. Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução.<sup>64</sup>

“Adquirir uma imagem de si mesmo”, ou “apossar-se de sua própria experiência”, estaria basicamente sujeito ao acaso – acaso esse regulador da memória involuntária. De fato, essa memória de intensidades e fulgores só se encontra por via de acidentes devido a uma razão: ao longo do tempo, perdemos nossa capacidade de buscar e encontrar nossas experiências legítimas. Na mesma medida, perdemos a capacidade de integrar os eventos vividos e mesmo os conhecidos à experiência. Esses acabam tendendo a se cristalizar sob a forma de vivências isoladas, estéreis e intransmissíveis (*erlebnis*), sujeitas ao regime da

63 BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 104-105.

64 Idem, op. cit., p. 106.

consciência. Hoje, somos parte de um mundo em que as vivências ganham um caráter “irremediavelmente privado”. Ou, para ecoar as impactantes palavras de Benjamin em outro ensaio icônico: estamos pobres de experiências.<sup>65</sup> Resta a essas últimas o lugar do acidente, do acaso, do inesperado. Em suma: a memória involuntária seria a única capaz de conferir aos sujeitos as legítimas experiências, ampliáveis e transmissíveis. No entanto, devido à baixa das ações de experiência na modernidade, essas memórias permaneceriam relegadas a surgir de forma abrupta, por via do acidente.

Munido dessas constatações, Benjamin passa a buscar, em seguida, correspondências entre a concepção proustiana da memória e o modelo da consciência da recém-estabelecida psicanálise de Sigmund Freud. Benjamin destaca, em sua leitura de *Além do princípio do prazer*, o que considera o princípio fundamental de Freud: o de que a consciência não veria durar qualquer modificação em seus elementos. Uma vez estimulados e modificados, esses elementos esfumaçar-se-iam se houvesse o processo de conscientização. Ou, ecoando as palavras de Freud, “a conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para um mesmo sistema”.<sup>66</sup> A durabilidade em nossa estrutura psíquica, por sua vez, seria atribuída aos resíduos mnemônicos, os “restos” psíquicos que sobrevivem em estado de latência, não chegando à consciência. Nesse ponto, Benjamin já torna claro o seu paralelo: “traduzindo em termos proustianos: só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente 'vivenciado', aquilo que não sucedeu ao sujeito como 'vivência’”.<sup>67</sup> A memória involuntária, como novamente comprova Benjamin a partir da leitura de Freud, não é uma memória da consciência e não se alia às nossas vivências indexadas: é a memória da experiência.

Cabe perguntar, portanto, que papel caberia à nossa consciência. De acordo com essa leitura, ela se relacionaria às nossas memórias voluntárias, que não guardam reais traços mnemônicos da experiência, mas apenas imagens e narrativas esterilizadas do nosso passado. Diante do consciente, estaríamos lidando, de fato, com nosso arcabouço de vivências (*erlebnis*), caracterizadas fundamentalmente pelo seu isolamento e incapacidade de legítima transmissão. A consciência teria, ainda, uma outra função: a de apaziguadora da experiência do choque. Ainda seguindo com sua leitura de Freud, Benjamin nos lembra que nossa consciência tenderia a incorporar a energia destrutiva do choque – grande figura da experiência na modernidade – como uma forma de proteção. Como isso se daria? Por uma

---

65 Cf. BENJAMIN. Experiência e pobreza, In: *Obras escolhidas I*.

66 FREUD apud BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 108.

67 BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 108.

espécie de apaziguamento: “quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático”, lembra Benjamin. Nesse sentido, o consciente teria uma função de amansamento dos choques: processando-os e fazendo deles vivências em sentido restrito, ele os incorporaria ao nosso arcabouço de memórias voluntárias. Um dos impactos mais notáveis desse processo, por fim, recairia justamente sobre a escrita: “incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética”.<sup>68</sup>

O pensador questiona, em seguida, como seria possível uma escrita fundamentada nessa experiência do choque. A fim de buscar respostas ao questionamento, Benjamin volta seus olhos para a poesia lírica de Baudelaire. No entanto, a fim de retomar a análise do romance de Renato Pompeu, faz-se necessário que nos detenhamos nesse ponto e ruminemos as ideias de Benjamin mais detidamente. Unindo o modelo bergsoniano da memória à teoria psicanalítica de Freud e à ideia de memória em Proust, Benjamin demonstra que a memória involuntária consistiria de vestígios mnemônicos que não chegaram à consciência. Nesses vestígios, resistiria o que ainda guardamos de experiência (*erfahrung*) do passado, experiência essa fundamentalmente vinculada ao compartilhamento, à possibilidade de transmissão e à ampliação no campo coletivo. A memória voluntária, por outro lado, seria a memória da consciência. Muito embora seja a essa memória que recorramos corriqueiramente, ela não traz em si quaisquer traços do passado, guardando dele apenas uma “cópia ruim”. Isso se deve à incapacidade da nossa consciência de manter traços mnemônicos – o que, por sua vez, vincula a memória voluntária à nossa vivência (*erlebnis*), uma modalidade de experiência isolada, intransmissível e, por isso, estéril para o gesto da escrita.

Além das impactantes conexões que Benjamin faz nesse ensaio, destaca-se a conclusão a que o pensador chega: a atrofia das memórias voluntárias para transformar o passado em matéria poética. Sob a lógica da consciência, nem mesmo a experiência fundadora da modernidade – a experiência do choque – seria capaz de chegar à lírica. Apaziguado pela consciência e incorporado às lembranças do hábito, o choque, a não ser por uma reversão desse processo,<sup>69</sup> tornar-se-ia matéria estéril.

De fato, pensando em *Quatro-olhos*, esses mecanismos se revelam com clareza. Anteriormente, afirmamos de um fracasso da memória involuntária em conferir uma linearidade mínima às imagens que compõem a narrativa e permitir, assim, que a escrita se

---

68 BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 109-110.

69 Reversão que, segundo Benjamin, Baudelaire realiza com maestria.

desenrole. Por outro lado, nota-se a riqueza que o texto ganha quando o narrador parece se perder entre a erupção das memórias do livro perdido e as lacunas da busca por seus originais. Nesses trechos, o narrador coloca a escrita em primeiro plano, em detrimento de uma suposta referencialidade. Como no trecho:

Quando conto essas histórias de minha mulher, não sei se falo da vida ou de coisas do livro ou mesmo se relato a memória ou estou inventando no momento. Creio que no livro falei alguma vez de cenouras, brilhos carnudos laranja a alongar-se finos. Mais certo é ter contado a história do rapaz embriagado que se perdeu com seu carro; tinha visto a antiga namorada a circular com outro num saguão de grêmio de faculdade em que havia um baile meio às escuras e se postou num balcão de bar ali perto a engolir gim com coca-cola, a mistura da moda na época. [...] O rapaz com dor-de-cotovelo foi bebendo a ponto de sentir a cabeça como cristalizada em açúcar e deitou-se na calçada sob uma árvore. Depois levantou-se, foi para o carro e partiu sem saber para onde, ruas e prédios como silhuetas vagamente luminosas e esbranquiçadas a desfilar pelos seus olhos. [...] Com o movimento, o rapaz sentiu-se devolvido ao mundo e desceu do carro, indo ao empório tomar um café e informar-se do rumo do centro da cidade. Muitos dias depois, entretanto, ainda ecoaria em seu coração o medo do momento do despertar numa rua estranha, aquele momento em que se afligiu com os fios elétricos a balançar no vazio.<sup>70</sup>

O belo trecho, uma narrativa de perda e *flânerie* de uma personagem qualquer, surge por acidente, entre uma estranha lembrança de cenouras e as histórias da mulher do protagonista. Nesse ponto, em que livro, vida, memória e imaginação perdem os contornos e tornam-se uma só coisa, a narrativa-imagem do rapaz perdido surge no texto. Talvez um trecho do livro perdido. Talvez uma memória do protagonista. Talvez uma nova narrativa, que a própria escrita disparou. Por fim, a imagem desaparece com a mesma velocidade com que surgiu.

Perde-se a referencialidade, ganha-se em matéria poética. Essa constatação não parece de todo absurda se levarmos em conta a conclusão a que chega Benjamin: é justamente a memória involuntária, a memória por acidente, o lugar da criação poética. Ou ainda: é nos intervalos da consciência que ocorre, no romance de Pompeu, a escrita de fato.

Os trechos em que a narrativa das memórias vem com maior referencialidade, por sua vez – trechos certamente identificáveis às memórias voluntárias do narrador – parecem ser pintados, como também já afirmamos, em tons pastéis. Nesses momentos, o texto recua em suas ambiguidades, reduz suas plurissignificações, volta o foco da escrita à referência. Memórias atrofiadas, escrita atrofiada. É curioso perceber, ainda, que mesmo o choque

---

70 POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 75-76.

traumático vivenciado pela personagem (o abandono de sua mulher e confisco do seu livro já anteriormente citados) também se enquadra entre essas memórias estéreis. Trata-se de uma micronarrativa que, muito embora postergada por 130 páginas na primeira parte de *Quatro-olhos*, é finalmente realizada em termos ríspidos e tom direto. “Foram apanhando os livros. Numa gaveta do escritório, encontraram meu manuscrito. Nunca mais o vi. Meses depois, eu estava internado no hospital psiquiátrico, onde resolveram me chamar de Quarto-olhos”.<sup>71</sup> São sentenças demasiado curtas e palavras demasiado diretas para narrar o que constitui o epicentro do romance: a perda do livro. Certamente, não nos surpreenderia se essa narrativa jamais acontecesse. No entanto, ela não só ocorre como o faz de forma que chega a parecer até mesmo corriqueira – o que, muito embora reflita as características da brutalidade e autoritarismo do momento, também nos diz do apaziguamento da experiência do choque por sua incorporação às memórias conscientes.

Encontramos no romance de Pompeu, portanto, uma narrativa que, colocando-se entre a atrofia das lembranças conscientes e a incerteza das memórias voluntárias, evidencia a pobreza da experiência. No entanto, dada a forma notadamente mais tranquila com que as memórias chegam ao texto no romance *Em busca do tempo perdido*, caberia indagar de que forma essa narrativa consegue se realizar, manifestando, por sua vez, a mesma pobreza. A resposta é dada por Benjamin: “O declínio da experiência se manifesta em Proust no êxito completo do seu objetivo último. Nada mais hábil que o modo accidental, nada mais leal que o modo constante de procurar manter presente ao leitor: a redenção é a minha causa particular”.<sup>72</sup> Ou seja, tudo se dá na *Recherche* como se o reencontro do narrador com o tempo vivido, como se a descoberta final que o permitiu escrever, como se o próprio advento da escrita – tudo isso tivesse ocorrido por um *acidente*. Nesse fato, a manifestação maior do declínio da experiência: em uma escrita que só consegue acontecer por um acaso, e não por um ímpeto deliberado de transmissão.

A possibilidade de transmissão, de fato, coloca-se como questão chave ao pensamento sobre a experiência na modernidade. Nesses tempos, “é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade”,<sup>73</sup> revela Benjamin. Partindo dessa constatação, o pensador frankfurtiano escreve o ensaio *Experiência e pobreza*, em que destaca a experiência desmoralizada da guerra de trincheiras como responsável pela pobreza do nosso patrimônio a (não) ser transmitido. Ao mundo contemporâneo, resta a mudez dos

71 POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 136.

72 BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 137.

73 Idem. *Obras escolhidas I*, p. 115.

combatentes que retornam e os edifícios de vidro, em que mal podemos deixar rastros. Não somos tão capazes de transmitir experiências e rememorar o passado como já fomos em tempos ancestrais.

Desdobramento escrito três anos após esse ensaio é *O narrador*, em que Benjamin tece diversas considerações sobre o russo Nikolai Leskov. Partindo da mesma constatação – o declínio da experiência na contemporaneidade – o filósofo reflete sobre os seus impactos em nossas narrativas escritas. Sendo o ato de narrar fundado sobre a experiência que passa de pessoa a pessoa, qual seria a consequência dessa pobreza? O fim da narrativa tradicional. Nesse sentido, da era das epopeias até os dias atuais, o que se viu foi a decadência das narrativas, tendo como clímax a sua impossibilidade em tempos em que a experiência já não se transmite. Benjamin já reconhece, na idade moderna, um prenúncio da morte da narrativa: o surgimento do romance.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive.<sup>74</sup>

A noção benjaminiana de pobreza da experiência comporta grandes implicações para a literatura. Se o narrador era o artífice capaz de talhar a sua experiência e a dos outros em uma narrativa, ele já não mais pode fazê-lo por conta dessa ausência de matéria bruta e de nossa incapacidade em transmiti-la. A partir disso, o narrador se segrega – torna-se um sujeito alheio ao mundo. Narra sua perplexidade, a impossibilidade de transmitir uma sabedoria que ele já não tem.

À cena do apocalipse narrativo, portanto, sobrepõe-se uma outra: a do surgimento de uma outra forma de narrar, dos escombros da primeira. É o que constata Jeanne Marie Gagnebin ao refletir sobre esses dois ensaios de Walter Benjamin. De acordo com a pensadora, Benjamin esboça, em *O narrador*, uma “transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”, nascida com um fim ético e político: “não deixar o passado cair no esquecimento”. Essa nova narrativa não busca de forma alguma, segundo Gagnebin, retornar às grandes narrativas épicas, em que a história seria transmitida em sua forma mais contínua. Trata-se, ao contrário, de uma narrativa que coleciona restos, escombros, fragmentos do que

---

74 BENJAMIN. *Obras escolhidas I*, p. 201.

já foi. Uma narrativa que traz em seu bojo o fracasso da reestruturação de uma experiência perdida. O novo narrador seria, dessa forma, “a figura do trapeiro (...), do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder”.<sup>75</sup>

Na nova narrativa que Benjamin esboça, o passado chega ao presente por suas ruínas. O narrador deixa de ocupar o lugar de voz da experiência coletiva para assumir sua condição de trapeiro, lixeiro, colecionador dos restos do dia de ontem. “Trapeiro e poeta – os dejetos dizem respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono”.<sup>76</sup> Nesse sentido, não estamos diante de um narrador que representa suas memórias no texto sob uma máscara de falsa integridade do passado, mas daquele que nos apresenta aos vestígios que encontrou em sua errância pelos caminhos tortuosos da memória. A narrativa resultante da empreitada, portanto, nada mais traz que vestígios de um passado inabarcável, dispostos de forma descontínua.

As ideias discutidas nesses três importantes ensaios de Walter Benjamin – *Sobre alguns temas em Baudelaire, Experiência e pobreza* e *O narrador* – certamente nos mostram o caminho para compreender a escrita das memórias em *Quatro-olhos*. Em primeiro lugar, coloca-se a questão da pobreza da experiência que caracteriza os tempos modernos, pobreza de fatos narráveis e transmissíveis, diminuição das possibilidades de compartilhar o vivido no tempo e no espaço. No romance, estamos diante de um narrador que se mostra incapaz de dizer de seu livro perdido, estando esse entregue ao esquecimento e abandono. É importante notar que há uma tentativa de transmissão e compartilhamento por esse narrador, embora ela seja absolutamente falha: *Quatro-olhos* procura se lembrar do livro, busca formas de trazê-lo de volta à narrativa, põe-se à procura de uma maneira de fazer com que o passado se concretize no presente do papel. No entanto, falha em sua empreitada. Nesse sentido, não há “lições”, “ensinamentos” ou mesmo um pensamento a ser transmitido: parte-se da ausência e, dela, faz-se o livro.

É importante pensar, em segundo lugar, o quanto essa pobreza de experiência não estaria vinculada à própria natureza das memórias que surgem no texto. Benjamin associa a vivência (*erlebnis*) às memórias voluntárias, à memória consciente; já as memórias involuntárias seriam, por excelência, as memórias da experiência. Muito nos diz o fato de

---

<sup>75</sup> GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 53-54.

<sup>76</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, p. 78.

essas memórias – e logo, a própria experiência – só serem acessíveis por via do acidente, do inesperado. Mais ainda nos diz o fato de essas memórias surgirem de forma fragmentária e fugaz, embora intensa. Isso pode ser observado em vários aspectos de *Quatro-olhos*: a forma como as memórias involuntárias advêm em um turbilhão de imagens indiscerníveis, os tons pouco vivazes em que as lembranças conscientes ganham o papel e mesmo a forma como o choque da perda, amortecido pela consciência, transforma-se em um relato até mesmo banal.

A ideia de um narrador trapeiro, por fim, não poderia ser mais cara à narrativa de Pompeu. Ao longo da leitura do romance, testemunhamos um processo em que o narrador coloca-se em busca dos restos de uma narrativa pretérita. Essa busca de fato ocorre de forma física, em uma espécie de *flânerie* pela cidade, movida pela esperança de encontrar, por acaso, os originais. Ocorre, também, no incerto torvelinho de memórias e esquecimentos do narrador – numa empreitada por recolher, das lembranças, os restos, os trapos, os fragmentos desse livro perdido. No entanto, aqui, ao contrário do que afirma Gagnebin sobre a figura do trapeiro, não se trata de um esforço por não se deixar nada se perder. Trata-se, ao contrário, de um esforço para que *algo não se perca*. O narrador de *Quatro-olhos*, nesse sentido, talvez se encontre ainda mais próximo do anjo de Klee, evocado por Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de História* – tentando resgatar algum fragmento desse passado, embora o vento do progresso o carregue adiante.

Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>77</sup>

No romance de Pompeu, as possíveis imagens e narrativas do livro perdido surgem a partir de seus retalhos. “O livro falava da demolição das casas, creio, mas não sei se falava do que veio depois”;<sup>78</sup> “talvez fosse eu, talvez um personagem do livro, quem sabe o homem morto, mesmo o dono das casas ou o moço que trabalhava na firma. Mas havia alguém, um casal, dançando abraçado e eram jovens”;<sup>79</sup> “como disse, nesse capítulo escrito no caminhão, a rosa era citada pela primeira vez”;<sup>80</sup> “em certo momento, a narrativa tresandou a tratar de uma cebola”;<sup>81</sup> “houve capítulo sobre ombros”.<sup>82</sup> São fragmentos, estilhaços de um todo que

<sup>77</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas I*, p. 226.

<sup>78</sup> POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 25.

<sup>79</sup> Idem, op. cit., p. 31.

<sup>80</sup> Idem, op. cit., p. 42.

<sup>81</sup> Idem, op. cit., p. 53.

<sup>82</sup> Idem, op. cit., p. 56.

se perdeu, que esse narrador trapeiro busca ajuntar para que, finalmente, não se apaguem todos os rastros. Ergue-se, assim, uma nova narração nas ruínas da narrativa: um livro escrito a partir dos restos de um outro, muito embora não se possa fazer deles uma reconstrução, um remodelamento desse livro passado. Trata-se de um processo, portanto, segundo o qual o narrador mais nos tem a apresentar desses restos do que foi do que a representar, reerguer qualquer passado a partir deles. Nesse ponto, interessa mais cada fragmento, cada resto, cada escombros, do que o edifício das palavras que o tempo corroeu e fez se perder. A narrativa se faz de retalhos, e não do todo potencial a que eles possam remeter. Como na anotação de Benjamin em *Rua de mão única*:

CASTELO DE HEIDELBERG. Ruínas, cujos destroços ressaltam contra o céu, aparecem às vezes duplamente belas em dias claros, quando o olhar encontra em suas janelas ou à cabeceira as nuvens que passam. A destruição fortalece, pelo espetáculo perecível que abre no céu, a eternidade desses destroços.<sup>83</sup>

Tanto no livro de Pompeu quanto no pensamento de Benjamin, livros e edifícios se desfazem: eternos são os restos.

---

83 BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, p. 47.

## Capítulo II – A perda

### A perda: origem

Em um dos fragmentos do belo *Infância em Berlim*, Walter Benjamin relata a aparentemente frequente experiência das viagens com sua família. O rastro de luz sob a porta de seu quarto seria, sempre, o primeiro indício de mais uma viagem. Seguiu-se a esse sinal um despertar mais cedo que de costume, uma jornada em um coche até a estação de trem e, por fim, a viagem propriamente dita. Nessas ocasiões, Benjamin revela, mal havia a família embarcado no trem que a levaria ao novo destino, ele já vislumbrava uma memória turva e imperfeita da própria casa. Casa que, enquanto estivesse fora, não mais lhe pertenceria:

No entanto, também se distanciava de mim o que ainda agora estivera próximo e me abraçara. Nossa casa se apresentava à memória como deformada. Com seus tapetes enrolados, seus lustres envoltos em serrapilheiras, suas poltronas forradas, com a meia-luz que se infiltrava através das persianas, ela dava lugar – enquanto mal acabávamos de pôr os pés no estribo de nosso trem expresso – a que imaginássemos solas estranhas, passos sorrateiros, que, em breve talvez, deslizando sobre o soalho, deveriam mostrar indícios de ladrão na poeira que começava a assentar há uma hora aproximadamente. Por isso me acontecia sempre voltar das férias como um apátrida.<sup>84</sup>

O relato desperta o pensamento. Um sinal exíguo, um rastro de luz sob a porta anuncia a iminência da partida. Iniciada a jornada, torna-se evidente a distância ainda a percorrer, o tempo ainda a transcorrer, até que se chegue ao destino. No entanto, cresce, ao passo que encurta o caminho adiante, o espaço que separa o viajante de seu ponto de partida. E, justamente nesse crescer, o lugar originário deforma-se diante da memória. Aparenta, ao viajante, a fragilidade de uma casa que foi deixada para trás. Na imaginação da criança em jornada, mal tendo nela se assentado os próprios sinais de presença, essa casa originária foi invadida, violada. Sobre os rastros de seus donos, colocam-se, sorrateiros, os índices dos invasores. Ao viajante, eles só dizem uma coisa: *esta casa não mais lhe pertence*. Assim, no retorno, ele nada mais é que ser sem pátria – não pertence ao lugar recém-visitado, não mais pode encontrar em casa sua própria casa. Da narrativa, o imperativo de todo regresso: a impossibilidade de restabelecer o marco zero da jornada.

Entretanto, é justamente em direção a esse marco zero que o ato de lembrar fatalmente se dirige. É na possibilidade de reencontrar intocada a casa deixada para trás, quando saímos em jornada, que nos fixamos. Desse impulso por retornar ao começo nos diz a literatura: é preciso voltar a Ítaca; é preciso visitar o casarão em que primeiro amamos; é preciso retornar à terra que deixamos para trás. Mas as expectativas do retorno são sempre frustradas. Quando regressa à sua terra natal, Ulisses encontra sua casa repleta de pretendentes a uma (quase) paciente Penélope.<sup>85</sup> Ao visitar a mansão em que conhecera a intrigante Estella, Pip a vislumbra entre as ruínas que um incêndio havia poupado.<sup>86</sup> Após se estabelecer em terras distantes, Lord Jim sabia que não teria lugar ou pessoa para que retornar no ocidente.<sup>87</sup> Entre Ítaca, o casarão e o ocidente, um denominador comum: a impossibilidade de retornar para lá, onde tudo teve início.

A escrita que se empenha em acompanhar o movimento da memória [...] parece ser assombrada sem descanso pela noção de origem, malgrado o quociente de ilusão, desilusão ou autoconsciência que a narrativa mantém diante do recuo incessante do alvo perseguido, seja ele o reencontro com o que já passou ou a criação de uma linha contínua entre o ontem e o hoje.<sup>88</sup>

A constatação de César Guimarães introduz uma profunda investigação das relações entre a escrita e a origem, movida pela pergunta “o que retorna – e como retorna – nas imagens da memória?”. Guimarães encontra, como testemunhas da impossibilidade do acesso ao originário, as figuras do nômade, do desmemoriado e – como no relato de Benjamin – do sem pátria. E reforça a imagem da frustração do retorno à casa, escolhendo o título do filme de Nicholas Ray como fórmula poética do pensamento sobre a origem: *We can't go home again*.

Guimarães reconhece na natureza da memória esse impulso de retornar ao que sempre se coloca mais distante, mais além. Como resultado desse impulso constante:

Exausta de repetir a repetição, sem forças para suportar o que lhe é destinado, incapaz de suportar o fracasso fundador de sua busca, a memória procura fixar-se em alguma cicatriz, corte, descontinuidade ilusória capaz de demarcar, ainda que fugazmente, o recuo incessante da origem.<sup>89</sup>

85 Cf. HOMERO. *Odisséia*.

86 “There was no house now, no brewery, no building whatever left, but the wall of the old garden”. DICKENS. *Great expectations*, p. 441.

87 “And I don't want him. No one wants him.”, afirma o narrador de *Lord Jim* sobre o navegante exilado. CONRAD, *Lord Jim*, p. 239.

88 GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 19.

89 Idem, op. cit., p. 21.

Nesse sentido, o movimento da memória em direção à origem se faz como o do homem que, nadando contra a correnteza, procura encontrar o ponto de onde o fluxo das águas primeiro emerge. Incapaz de fazê-lo, vencido pela forte corrente, agarra-se a um ponto firme qualquer, para dizer, em tom derrotado: é aqui.

Esse ar de derrota é certamente experimentado com melancolia pelo narrador e protagonista de *Quatro-olhos*. No entanto, na obra de Pompeu, esse retorno à origem não recebe a figura de uma terra natal ou de uma casa deixada para trás – evoca, ao contrário, a imagem do livro perdido. A narrativa, nesse sentido, parece direcionar um constante olhar para aquilo que se perdeu, que foi tragado, esquecido. Cada palavra, cada gesto, cada historieta ou digressão do narrador parece ser realizada em função desse livro outro, livro ido, deixado para trás.

No entanto, por mais que sempre caminhe – ou ainda, escreva – na direção do livro perdido, o narrador assiste ao distanciamento ininterrupto desse objeto. Ainda, talvez por sua insistência em, de alguma forma, retomar o livro primeiro (que, cumpre ressaltar, trata corriqueiramente por “meus originais”), esse narrador dá tons obsessivos à sua intenção por retornar à origem. Tons especialmente realçados quando o protagonista reconhece nesse livro perdido a única realidade possível: “mas essa não é minha vida real, a única realidade era o livro”, afirma.<sup>90</sup> Ou, como rememora: “cada vez mais eu existia só quando escrevia o livro”.<sup>91</sup> Cabe, então, a pergunta: seria o livro perdido a origem da escrita em *Quatro-olhos*?

A fim de responder à questão, devemos indagar sobre as nuances da ideia da origem. Compreende-se, na imagem do homem que nada contra a correnteza, a impossibilidade de chegar ao ponto de onde brota o fluxo. Atenta-se, também, para o apego desse homem à superfície firme mais distante que ele cumpre alcançar, embora o ponto originário esteja mais além. No entanto, o que, de fato, é esse marco zero? O que se esconde ali, onde tudo tem início?

As questões e a imagem remontam, em conjunto, a outra reflexão de Walter Benjamin, no prólogo epistemológico-crítico a *Origem do drama trágico alemão*. Em um dos densos fragmentos que compõem o texto, Benjamin tece diversas considerações sobre a noção de origem:

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa

<sup>90</sup> POMPEU. *Quatro-olhos*, p. 62.

<sup>91</sup> Idem, op. cit., p. 61.

o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo da gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do fatural, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados fatuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. Na dialética inerente à origem encontra a observação filosófica o registro das suas linhas-mestras. Nessa dialética, e em tudo o que é essencial, a unicidade e a repetição surgem condicionando-se mutuamente. [...] O trabalho do investigador começa aqui, porque ele só pode considerar um tal fato como seguro quando a sua mais íntima estrutura aparecer com uma essencialidade tal que o fato se revele como um fenômeno de origem. O autêntico – esse selo de origem dos fenômenos – é objeto de descoberta, uma descoberta que se liga de forma única com o ato de reconhecimento. A descoberta é capaz de o trazer à luz no mais singular e intrincado fenômeno, nas experiências mais vulneráveis e toscas, mas também nas manifestações mais requintadas de uma época de decadência.<sup>92</sup>

O trecho pede um olhar atento às asserções impactantes do pensador. Em primeiro lugar, coloca-se em evidência a separação realizada entre a origem e a gênese. Segundo Benjamin, a ideia de origem não se referiria ao nascimento das coisas, ou ao processo de devir daquilo que nasce. É, ao contrário, “aquilo que emerge do processo de devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo da gênese”. A imagem não apenas nos diz da impossibilidade de acessar o originário, mas de sua intrigante natureza. Aqui, brota o pensamento benjaminiano dos restos, dos rastros, dos traços deixados pelo que já passou. O “material produzido no processo”, segundo Benjamin, não é o resto, o que sobrou da origem. A origem é *o próprio resto*.

No entanto, esse resto não é visível. “O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do fatural, cru e manifesto”, afirma Benjamin. O originário, nesse sentido, não se revela aos olhares que o buscam na evidência das coisas. Ele se esconde *por trás* de cada imagem, de cada palavra, de cada representação. E, quando se revela nos clarões, relâmpagos e instantes de incêndio a que Benjamin se refere em sua obra, ele se mostra tanto em seu lado restaurador quanto em seu aspecto inacabado. Os restos trazidos pelo torvelinho do rio, nos poucos momentos que emergem e se mostram ao homem em superfície, restauram uma certa inteireza, mas mostram-se sempre em processo de erosão e decomposição.

---

92 BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 34-35.

Restauração do passado, inacabamento do porvir. Na dialética entre o inteiro e o sedimento, o findo e o inacabado, passado e porvir, a origem se coloca duplamente como “pré e pós-história”. E nessa dialética, surgem “a unicidade e a repetição”, “condicionando-se mutuamente”. O homem em busca da origem, retomando o pensamento de César Guimarães, ao procurar estabelecer a unidade do que o precede, falha; cansa-se de “repetir a repetição”.

Um último ponto que instiga o pensamento no fragmento refere-se ao autêntico – que Benjamin define como um “selo de origem dos fenômenos”. Seu reconhecimento está intimamente ligado à descoberta, que o traz à luz “no mais singular e intrincado fenômeno, nas experiências mais vulneráveis e toscas, mas também nas manifestações mais requintadas de uma época de decadência”. Ora, *descobrir* algo é um ato diferente de *encontrar*. No último, atenta-se para a existência de uma busca voluntária e objetiva. No primeiro, estamos lidando com a possibilidade do *achamento*, ou seja, com a ideia do involuntário. A descoberta, nesse sentido, compõe-se de um misto de revelação e da possibilidade do acaso. Eis aí o lugar em que surge o autêntico: no lugar do duvidoso, incerto, eventual.<sup>93</sup>

Alguns desses aspectos do trecho citado são discutidos em profundidade por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. O filósofo francês procura, no estudo, apropriar-se da noção de imagem dialética em Benjamin. Para isso, debruça-se com atenção sobre a ideia de origem. Atentando especialmente para o fato de a origem não ser um conceito ou categoria lógica mas, ao contrário, um paradigma histórico, ele a compreende como sintoma:

Longe da fonte, bem mais próxima de nós que imaginamos, na imanência do próprio devir – e por isso ela é dita pertencer à história, e não mais à metafísica –, a origem surge diante de nós como um sintoma. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens “em via de nascer”, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra.<sup>94</sup>

Na leitura de Benjamin por Didi-Huberman, há, no surgimento da origem, uma perturbação no fluxo normal das coisas. Eis a catástrofe: no contato com a origem, distorce-se

93 Atentamos para o fato de que essa ideia do autêntico como descoberta involuntária trabalha em consonância com a apropriação benjaminiana da noção de memória involuntária, discutida no capítulo anterior.

94 DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 171.

o contexto – ou seja, espaço e (por que não?) o tempo.<sup>95</sup> Nos corpos que surgem no torvelinho do rio, o pensador destaca um aspecto simultâneo de revelação e fugacidade, ou ainda, um jogo de visibilidade e desaparecimento. Na ideia de origem, portanto, sua primordial natureza dialética.

Para levar adiante sua leitura de Benjamin, Didi-Huberman resgata uma outra imagem altamente reveladora cunhada pelo pensador frankfurtiano: a de um torso antigo que emerge de um campo de ruínas. E encontra, nessa figura, o já discutido motivo dos índices e rastros que permeia todo o pensamento benjaminiano: “o 'destroço' – o torso, o corpo despedaçado, o fragmento corporal – de um símbolo sob o fogo da 'sublime violência do verdadeiro': há nessa figura essencialmente 'crítica' toda uma filosofia do traço, do vestígio”.<sup>96</sup>

A imagem resgatada por Didi-Huberman remonta ao fragmento *Escavando e recordando*, parte de *Imagens do pensamento*, outro ensaio de Benjamin. Nele, o frankfurtiano afirma que “a língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”.<sup>97</sup> Na arqueologia desenhada por Benjamin, nossa memória não seria a enxada de que dispomos para encontrar o artefato originário: ela é, ao contrário, o próprio campo a ser escavado. Há, aqui, uma inversão fundamental – na concepção de Benjamin, o ato de rememoração não seria uma forma pela qual chegaríamos à origem. Ao contrário, *a origem se faz e se produz na própria memória*. Feita a inversão, Benjamin prossegue em sua arqueologia das memórias, afirmando do caráter limitado dos “fatos”, as lembranças resgatadas e descontextualizadas. Elas seriam como:

as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas.<sup>98</sup>

---

95 Abordaremos os efeitos da busca da origem no tempo da narrativa de *Quatro-olhos* no próximo capítulo, quando procuraremos entender de que forma o texto do romance rompe com as cronologias e se entrega a uma forma achatada da duração.

96 DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 174.

97 BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, p. 239.

98 Idem, op. cit., p. 239.

Tão importante quanto o artefato buscado é o lugar em que ele se esconde. Essa constatação apenas reforça o distanciamento do tempo (e do objeto) originário em relação ao tempo da busca, como assinala Didi-Huberman. Ainda que a tarefa de escavação represente uma aproximação constante do objeto buscado, é preciso revirar o solo, violar o lugar de pertencimento para que se tome posse do artefato. Obtém-se o objeto, mas perverte-se seu lugar depositário, seu contexto de existência. O passado original, não o temos, não o teremos. “Somos condenados”, afirma Didi-Huberman, “a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do 'meio' – no qual esses objetos outrora existiram”.<sup>99</sup>

A narrativa de *Quatro-olhos* – e sua relação com o livro perdido, a que o narrador sempre se dirige sem nunca alcançar – compõe uma imagem mais sombria desse processo de escavação. Nela, nosso narrador se aproxima do campo arqueológico à penumbra, decidido a encontrar seu livro. Abre insistentemente sulcos na solo sem saber onde encontrá-lo. De fato, não o encontra – não sabe em que lugar procurar. Quando surgem os primeiros sinais do dia, o narrador enxerga o campo destruído pelas escavações sucessivas e infrutíferas. Sem o livro nas mãos e portando um sorriso melancólico no rosto, nada lhe resta a não ser escrever sobre a areia revolvida. O que, no entanto, faz com que ele escreva?

O romance de Pompeu nos leva a perceber alguns pontos sobre as formas com que a escrita pode arquitetar o retorno à origem nos campos da memória. Se compreendêssemos o livro perdido como o artefato originário em *Quatro-olhos*, perceberíamos que ele articularia o jogo entre passado e presente, inteiro e inacabado, visível e invisível na narrativa. No entanto, a conclusão pode se mostrar um tanto apressada: o pensamento benjaminiano nos mostra que o originário, longe de ser fonte, gênese ou o manancial da escrita, é justamente aquilo que surge de seu processo de devir. Dessa forma, assinalar a esse objeto – os escritos confiscados – o rótulo de origem seria, acreditamos, simplista.

É importante perceber que a origem está muito mais próxima de um ponto ideal, uma projeção no tempo/espaço do que de um objeto ou qualquer forma de existência concreta. E é justamente a ideia de uma projeção que o filósofo Michel Foucault utiliza para descrever o pensamento moderno sobre o originário. Em um universo em que nada – o trabalho, a vida, a linguagem –, possa anunciar verdadeiramente o seu início, constitui-se uma noção de origem que é, ao mesmo tempo, “interna e estranha” a tudo. Como o vértice, o ponto primordial de um cone que, reunindo todas as linhas e pontos que o compõem, reduz suas diferenças,

---

99 DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 176.

estreita suas descontinuidades, conforma suas dispersões em uma projeção ideal de identidade.

Por que, no entanto, só se pode compreender a origem como tal projeção ideal? Porque tudo tem início sobre o já começado. De fato, o próprio início já se faz sobre o que já se iniciou. Nesse sentido, colocar-se diante da origem, ou seja, projetar esse ponto ideal, é articular-se em relação a esse eterno “já começado” que permeia toda a existência. Tudo o que fazemos, conforme explicita Foucault, é feito sobre uma superfície que percorremos, de forma inocente, pela primeira vez. A superfície já é dada – é ela o nível originário de todos os nossos atos.

Mas essa tênue superfície do originário que margina toda a nossa existência e que jamais lhe é ausente (nem mesmo, e sobretudo, no instante da morte em que ela se descobre, ao contrário, como que a nu) não é o imediato de um nascimento; está toda povoada por essas mediações complexas que, na sua história própria, o trabalho, a vida e a linguagem formaram e depositaram; (...) são todos os intermediários de um tempo que o domina quase ao infinito, que o homem, sem o saber, reanima.<sup>100</sup>

A busca da origem, de acordo com Foucault, não consiste no encontro com o nascimento de coisa alguma – trata-se, ao contrário, do contato com uma série de “mediações complexas” e de “intermediários do tempo” que nos enredam e dominam. Assim, a noção foucaultiana de origem em pouco se distancia da proposta benjaminiana: esta também vê no intermediário, no “em decorrer” a natureza do originário. Afinal, trata-se do torvelinho que surge no meio do curso do rio – e não de sua fonte ou nascente. Mais além, Foucault reforça, no contato com a origem, o disparo de um complexo processo de mediação.

Foucault, assim como Benjamin, atenta para a obscuridade desse nível originário. Entretanto, de acordo com o pensador francês, se reanimamos e revivemos essas mediações a todo tempo, sem saber, isso não significa que nós não devemos buscar conhecê-las. Ao imperativo “é preciso reencontrar a origem”, pode-se somar “é preciso tentar compreendê-la”. Mas a tentativa terá sempre sua parte de frustração. Por mais que nos empenhemos, nosso saber sobre a origem será “limitado, diagonal, parcial, porquanto cercado, de todos os lados, por uma imensa região de sombra”<sup>101</sup>.

Essa barreira intransponível – a camada de incompreensão fatal que a origem coloca sobre o homem – ergue-se justamente pelo fato de ela ser-nos alheia. Se, como ressaltamos, o

100 FOUCAULT. O homem e seus duplos. p. 456-457.

101 Idem, op. cit., p. 457.

que é originário o é justamente por ser ao mesmo tempo interno e estranho, isso significa que ele se coloca, sempre, na relação entre o homem e as coisas, o eu e o outro. Ou, nas palavras de Foucault:

O originário no homem é aquilo que, desde o início, o articula com outra coisa que não ele próprio; é aquilo que introduz na sua experiência conteúdos e formas mais antigas do que ele e que ele não domina; é aquilo que, ligando-o a cronologias múltiplas, entrecruzadas, frequentemente irreduzíveis umas às outras, o dispersa através do tempo e o expõe em meio à duração das coisas.<sup>102</sup>

Eis, mais uma vez, a natureza dialética, sempre em obra, da origem. Em Benjamin, ela se dá entre restauração e inacabamento, o ido e o por vir. Em Foucault, ela se revela como só existente na articulação entre o homem e o que não lhe é próprio, a experiência presente e o antigo imemorial.

Há que se perceber, no entanto, que essa natureza articular da origem com o homem nos coloca em um inevitável paradoxo: por um lado, há que se estar em contato com tempos outros para que se esteja diante da origem; por outro lado, estar diante da origem significa, por essa razão, não ser contemporâneo à própria existência. No entanto, mais importante que escapar à aporia é compreender que é o homem, justamente, o seu centro e o lugar de sua realização. “De sorte que é nele que as coisas (aquelas mesmas que o excedem) encontram seu começo: mais que cicatriz marcada num instante qualquer da duração, ele é a abertura a partir da qual o tempo em geral pode reconstituir-se, a duração escoar, e as coisas, no momento que lhes é próprio, fazer seu aparecimento.”<sup>103</sup>

Não mergulhando na discussão filosófica entre empirismo e idealismo (que, inevitavelmente, margeará o pensamento sobre a memória), detenhamo-nos aqui. Reencontramos, no pensamento foucaultiano, a natureza mediadora e intermediária – e nunca genética e primordial – da origem, como já havíamos observado em Benjamin. Percebemos, também, sua inapreensibilidade, apesar do imperativo de descobrir o originário. Por fim, atentamos para sua natureza dialética, que sempre coloca o homem em relação a outras coisas, espaços e temporalidades.

Um terceiro – e não menos importante – ponto de vista sobre a questão da origem pode ser encontrado no pensamento do filósofo contemporâneo Giorgio Agamben. No ensaio *El origen y el olvido*, o filósofo debruça-se sobre a obra do explorador, arqueólogo, etnógrafo

102 FOUCAULT. O homem e seus duplos, p. 457.

103 Idem, op. cit., p. 458.

e romancista francês Victor Ségalen. Encontra, no romance *Os imemoriais*, uma história do conturbado choque, no povo maori, das narrativas orais com a escrita, ou seja, do mito com a literatura propriamente dita. Desse choque, resulta um gradativo abandono da narrativa oral por seus porta-vozes, que passam a se dedicar à busca de uma escrita própria. No entanto, tão logo iniciada a busca (insucedida desde o princípio, já que não havia qualquer registro escrito da língua maori), esses homens parecem esquecer-se das histórias que contavam, dos mitos que narravam, ou seja, das palavras originárias. Tal esquecimento, afirma Agamben, constitui o hiato formado entre mito e literatura, palavra oral e escrita. O filósofo italiano encontra nesse mergulho no esquecimento, narrado pelo romance de Ségalen, o ritual de fundação da literatura ocidental. “É preciso que a origem seja removida da mente, apagada, esquecida, [...] para que ela, assim abolida, possa ser comemorada e assumida como fundamento da literatura em busca de uma origem”.<sup>104</sup>

Não se trata de uma oposição de Agamben ao pensamento sobre a origem em Benjamin ou em Foucault; trata-se, ao contrário, do vislumbre do mesmo processo sob um outro ponto de vista. No pensamento dos dois últimos, escreve-se em busca de uma origem esquecida e inapreensível. No do primeiro, esquece-se a origem para que, então, se escreva. É preciso observar que as duas constatações, de maneira alguma, se anulam. De fato, como já observamos com respeito à natureza paradoxal da origem, elas se completam.

De acordo com Agamben, essa necessidade de esquecer-se da origem para que se possa escrever remonta à própria natureza dos mitos e da literatura. Para o homem que narra um mito, a matéria narrada sempre o precede. No entanto, o escritor já não recebe sua palavra de outro lugar ou outro tempo – onde estaria assim, a origem de sua escrita?

Para tentar compreender essa escrita esquecida das origens, Agamben revisita os conceitos saussurianos de *langue* e *parole*, trazidos para o universo dos mitos por Jakobson e Bogatyrev. E conclui:

Se para o aedo a origem da própria palavra não constitui um problema, isso se deve ao fato de que ela lhe vem transmitida como um dado de *langue* da tradição vivente, da qual ele mesmo não é outra coisa que não um vínculo. A *langue* da literatura, por sua vez, é algo que falta. O autor de uma obra literária se encontra, com respeito a ela, na situação paradoxal de ter que proferir uma *parole* cuja *langue* está ausente ou lhe é desconhecida.<sup>105</sup>

104 AGAMBEN. *La potencia del pensamiento*, p. 255. Traduzimos. No original: “Es preciso que el origen sea quitado de la mente, borrado, olvidado [...], para que el origen así abolido pueda ser conmemorado y asumido como fundamento de la literatura en busca de un origen.

105 Idem, op. cit., p. 256. No original: “Si para el aedo el origen de la propia palabra no constituye un problema, eso se debe al hecho de que ella le viene transmitida como un dato de *langue* de la tradición viviente, de la cual él mismo no es otra cosa que un eslabón. La *langue* de la literatura, en cambio, es algo

Portadores de uma *parole* sem *langue* à vista, os poetas não estariam inadvertidos dessa questão: a ela, Agamben atribui a tradição literária medieval de se empenhar em “uma *quête* do livro e da anterioridade da palavra que possa legitimar a obra literária”.<sup>106</sup> Aí se enquadram os *incipits* que sempre remontam as obras a uma transcrição ou tradução de textos anteriores, a livros doados aos autores ou a textos pregressos que devam ser celebrados e revividos; a questão também está intimamente ligada à figura da inspiração: “as Musas, Beatriz, Laura, Délie, todos estes nomes, não designam talvez aquela origem ausente da palavra literária que – uma vez cumprida a passagem da cultura oral à escrita – torna-se problemática para o poeta?”.<sup>107</sup> Por fim, a constatação etimológica dessa escrita naturalmente apátrida e esquecida de suas próprias origens:

O próprio termo *romanzo* [romance] deriva da expressão “por em romance”, ou seja, “traduzir para língua vulgar” e, portanto, implica a ideia de uma palavra que vem de fora ou de outro lugar; e sabe-se que essa ficção de uma palavra recebida, que o autor teria unicamente se limitado a transcrever ou traduzir, já é parte integrante da tradição romanesca.<sup>108</sup>

Apagar as origens para que se escreva, mas escrever com um olhar atento às marcas da ausência originária: de acordo com o pensamento agambeniano, funda-se, sobre essas duas premissas, toda a literatura ocidental. Ecoadas no intrigante verso de Mallarmé - “*La Destruction fut ma Béatrice*”, elas dão o tom de uma literatura que se fará em um jogo de resgate e esquecimento, busca e perda. Nesse sentido, um romance como *Quatro-olhos* – que torna evidente a sua ausência originária e assim se funda sobre esse esquecimento primordial – enquadra-se em toda uma tradição literária que, ciente do abismo de onde provém, não tarda em caminhar em direção a ele.

Retomemos, assim, a pergunta que moveu essa série de leituras: seria o livro perdido a origem da escrita em *Quatro-olhos*? Como já adiantamos anteriormente, atribuir o originário ao objeto-livro seria uma conclusão um tanto precipitada. Primeiramente, pelo fato de a noção de origem referir-se muito menos a um objeto que a uma projeção, um elemento mediador,

---

que falta. El autor de una obra literaria se encuentra, con respecto a ella, en la situación paradójica de tener que proferir una parole cuya langue está ausente o es desconocida.”

106 AGAMBEN. *La potencia del pensamiento*, p. 258. No original: “una *quête* del libro y de la anterioridad de la palabra que debe legitimar la obra literaria”.

107 Idem, op. cit., p. 259. No original: “Las Musas, Beatrice, Laura, Délie, todos estos nombres, ¿no designan quizás aquel origen ausente de la palabra literaria que – una vez cumplido el pasaje de la cultura oral a la escritura – se vuelve problemático para el poeta?”

108 Idem, op. cit., p. 258. No original: “El propio término *romanzo* [novela] deriva de la expresión “poner en romance”, es decir “traducir en lengua vulgar”, y por lo tanto implica la idea de una palabra que proviene de fuera o de otro lugar; y se sabe que esta ficción de una palabra recibida, que el autor únicamente se habría limitado a transcribir o traducir, forma ya parte integrante de la tradición novelesca.”

um ponto de convergência. Em seguida, por ser ela necessariamente alheia ao homem, mas por só ter como lugar de realização o próprio homem. Como objeto ou concretude existente (embora ausente), o livro confiscado não poderia ter tais características.

Nesse sentido, o que, de fato, poderia ser realizado na figura do narrador, colocando-o em contato com tempos ancestrais? “Não consigo me lembrar se ainda estava escrevendo o livro ou já o perdera quando surgiram primeiro a avenida e depois os grandes prédios”.<sup>109</sup> O que seria capaz de dissolver esse homem no espaço e condensá-lo em um único ponto de conformidade e identidade? “Na verdade, a gente realmente sempre já estive nos lugares em que nunca foi antes, pois percebe sempre depois. Já ouvi o que nunca me disseram, apenas demoro a me dar conta disso”.<sup>110</sup> O que, longe do nascimento da escrita, mas distante do fim, colocado no meio de seu processo, surge como resto? “Não me restava outra coisa a fazer, a não ser escrever”.<sup>111</sup> Que gesto permitiu que o narrador pudesse ser lugar do esquecimento original que possibilita a escrita? “Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga”.<sup>112</sup> Por fim, que superfície originária seria capaz de disparar a escrita, fazer com que a narrativa aconteça, fazer da ausência uma razão para que se narre? “E logo descobriu o que tinha de fazer. Escrever outra vez o livro”.<sup>113</sup>

Essa série de questões nos mostra uma resposta possível: em *Quatro-olhos*, não é o livro perdido que se coloca como origem da escrita. Realizado no narrador, presente em toda a narração e surgindo do processo de devir da narrativa, originário é o próprio gesto da perda.

### **A perda: a busca**

Conta-se que a publicação d'*A divina comédia* se deu por uma série de estranhos e tortuosos caminhos. Exilado, Dante Alighieri já havia dedicado quase treze anos a seu poema enciclopédico, quando mandou buscar Jacopo e Pietro, seus dois filhos. Assim que ambos chegaram a Ravena, terra do exílio, seu pai morreu. Da *Comédia*, os rapazes conseguiram todo o texto, exceto os treze cantos finais do *Paraíso*. Não levando em conta a possibilidade de esquecer o livro e abandoná-lo à História, Jacopo e Pietro não viram outra coisa a fazer,

---

109 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 25.

110 Idem, op. cit., p. 24.

111 Idem, op. cit., p. 88.

112 Idem, op. cit., p. 15.

113 Idem, op. cit., p. 188.

senão o que lhes parecia quase impossível: *escrever outra vez o livro*. A empreitada arriscada, entretanto, foi interrompida. Certa noite, Dante teria aparecido em sonho para Jacopo, apontado para uma parede da casa e sumido em seguida. No dia seguinte, o rapaz percebeu que a parede era forrada por um tecido e, atrás dele, tomados pelo mofo, escondiam-se os treze cantos perdidos d' *A divina comédia*.<sup>114</sup>

Outro épico que por muito pouco não foi fadado ao esquecimento foi o monumental *Os lusíadas*. Após a emblemática travessia do Cabo da Boa Esperança – que ganhou memorável lugar no texto camoniano – o poeta se estabeleceu no oriente e prosperou no comércio. Contudo, o ano de 1559 viu os ventos mudarem. Em viagem da China de volta para a Índia, o barco que levava Camões naufragou no rio Mekong. O poeta perdeu, no naufrágio, uma série de documentos e boa parte da riqueza que havia acumulado no período. Salvou, unicamente, os sete cantos completos d'*Os lusíadas* que já havia escrito. “Um punhado de papéis úmidos, tinta escorrida – e o poema sobreviveu”.<sup>115</sup>

No entanto, nem sempre os livros perdidos reencontram seu caminho de volta. O polonês Bruno Schulz, autor de *Lojas de canela* e *Sanatório sob o signo da clepsidra*, mencionara, em 1934, que escrevia um romance chamado *Messias*. Acredita-se que era um trabalho minucioso, narrando um suposto aparecimento do Messias a 30 quilômetros de Drohobycz, cidade do escritor. Schulz era de família judia e planejava partir da cidade no dia em que foi morto pelos nazistas. Cinquenta anos depois, seu neto, Alex Schulz, entrou em contato com um estudioso do escritor, afirmando ter recebido um telefonema de um homem que estava em posse do pacote com o manuscrito do livro, que deveria ter cerca de 1.500 páginas. Tempos depois, Alex Schulz sofreu uma hemorragia cerebral sem nunca ter dito o nome desse contato. Já em 1990, um funcionário soviético descobriu o texto de *Messias* numa estante de arquivos da KGB que reunia documentos da Gestapo. Contudo, a fragmentação da União Soviética e a subsequente redistribuição dos “arquivos mortos” novamente voltou os manuscritos às sombras. O *Messias* de Schulz – como o título profeticamente anuncia – segue oculto, embora em vias de surgir.<sup>116</sup>

O romance continua perdido, como as cartas de São Paulo que narram o encontro do apóstolo com Nero, a misteriosa peça *Trabalhos de amor vitoriosos* de William Shakespeare, trabalhos diversos de Goethe e poemas inúmeros de Safo. No oblívio, esses textos unem-se àqueles irremediavelmente inacabados, como *Uma viagem sentimental pela França e Itália*,

114 KELLY. *O livro dos livros perdidos*. p. 143-146.

115 Idem, op. cit., p. 161-163.

116 Idem, op. cit., p. 399-402.

de Laurence Sterne, o *Don Juan* de Lord Byron e *53 dias*, de Georges Perec. Encontram-se, ainda, com os livros jamais escritos, os textos impossíveis e os irrealizáveis – *A espiral*, de Flaubert, a *Enciclopédia universal* de Leibniz, e, emblema das escritas impossíveis, o *Livro mallarmaico*.<sup>117</sup>

O tema não é instigante por acaso: casos como esses permeiam toda a história da literatura, reivindicando para ela todas essas perdas, ausências, fissuras e interrupções. Ora, não seria a literatura, como a conhecemos, feita desses vazios? Ou, em outras palavras: não seriam exceções à regra não os livros que se perderam ou que não foram escritos, mas os que chegaram até nós?

Entretanto, é fundamental perceber que a perda remonta às origens da literatura. Por um lado, em sentido empírico: “as origens precisas da literatura se perderam”, afirma Stuart Kelly sobre a ausência de certezas sobre o que teria sido o primeiro livro.<sup>118</sup> Por outro lado – aspecto que certamente mais nos interessa – pela própria natureza da escrita literária. Como discutimos anteriormente a partir das ideias de Benjamin, Foucault e Agamben, a literatura ocidental funda-se sobre a intangibilidade da origem – faz-se literatura a partir da perda e esquecimento da origem. Também, por essa razão, não parece haver outro caminho, outro rumo para essa literatura que não em direção a esse ponto originário sempre esquecido e, portanto, sempre apartado.

Por essa razão, a literatura parece dobrar-se sobre si própria, buscar seu próprio ponto de partida, tentar conciliar-se com seus primórdios, em um movimento tão impossível quanto belo. Tal processo se torna ainda mais evidente quando os próprios textos criam apresentações e representações dessa perda originária – caso dos *incipits* dos textos medievais e mesmo das musas inspiradoras para que atentou Agamben, conforme já discutido.

Essa perda originária surge de forma fascinante no *Dom Quixote* de Cervantes. Após narrar as primeiras aventuras do Cavaleiro da Triste Figura, o narrador perde o fio da narração. A interrupção ocorre durante o relato do encontro de Quixote com um biscainho. Após desentender-se com o homem, o cavaleiro engenhoso avança contra ele de espada em riste, “determinado de o partir ao meio”. Todos os circundantes punham-se temerosos de que fim tal batalha poderia ter. Com a cena em suspenso, o narrador intervém:

Mas o dano disso tudo é que, neste ponto e termo, deixou pendente esta batalha o autor desta história, pretextando não ter achado dessas façanhas de

<sup>117</sup> Esses e outros exemplos de escritas tragadas pelo tempo estão carinhosamente descritos por Stuart Kelly em seu melancólico compêndio. Cf.: KELLY. *O livro dos livros perdidos*.

<sup>118</sup> KELLY. *O livro dos livros perdidos*, p. 26.

D. Quixote nada mais escrito além do referido. Bem é verdade que o segundo autor desta obra se negou a crer que tão curiosa história estivesse entregue às leis do esquecimento, nem que tão pouco curiosos fossem os engenhos de La Mancha que não tivessem guardado em seus arquivos ou suas gavetas alguns papéis que deste famoso cavaleiro tratassem, e assim, com essa imaginação, não se desesperou de achar o fim desta grata história, o qual, com o favor do céu, ele achou [...].<sup>119</sup>

A narração é posta entre parênteses. Entra em cena, então, um segundo narrador, que relata em detalhes como encontrou, por acaso, os textos que davam continuidade à narrativa. Esse outro narrador, em passeio pelo mercado de rua de Toledo, depara-se com uma série de papéis velhos, escritos em árabe, vendidos por um rapaz. Os papéis, traduzidos, seriam de autoria do suposto historiador árabe Cide Hamete Benengeli. Davam prosseguimento à narrativa do encontro entre Quixote e o biscainho, que é retomada logo em seguida. A perda, no *Quixote*, interrompe, reorganiza e complexifica a narrativa.

Já o conto *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, trava outras relações entre o relato e a perda. Trata-se de uma história policial, protagonizada pelo investigador Dupin, sobre o roubo de uma carta que poderia arruinar a reputação de uma personagem da realeza. Apesar da aparente simplicidade do crime, a identidade do ladrão era desconhecida e a carta, mesmo com a intensa busca dos policiais, não era encontrada. Desvelando todas as tensões que compunham a situação, Dupin encontra a carta no lugar mais óbvio: o porta-cartas do principal suspeito. Tão evidente que passa despercebida aos olhos, não ocultada de forma que se esconda, a escrita perdida, aqui, impulsiona um relato em que o reencontro – quase banal – com o objeto da perda se dá ali, no lugar de sempre, onde (ironicamente) menos se espera.<sup>120</sup>

Outro conto em que livro e perda se encontram é o paradigmático *O livro de areia*, de Jorge Luis Borges. No texto, o encontro do narrador com um livro infinito, portador de todo conteúdo e toda escrita. Livro sem fim que, necessariamente, é lugar de perda: tão logo uma página é lida, ela jamais poderá ser reencontrada. A perda, por fim, é o próprio ponto para que a narrativa conduz. Assombrado pelo encontro com o infinito, o narrador esconde o tomo fantástico em uma prateleira esquecida da Biblioteca Nacional de Buenos Aires. “Sinto um pouco de alívio, mas não quero nem passar pela *Rua México*”, confessa.<sup>121</sup>

Por fim, talvez um dos maiores tributos da literatura à sua perda originária e fundamental seja o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino.

119 CERVANTES. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha (primeiro livro)*, p. 137-138.

120 Cf, POE. *The purloined letter*.

121 BORGES. *O livro de areia*. p. 105.

Protagonista da obra, o Leitor, empenhado na busca por terminar a leitura de um romance que fora interrompida, acaba por mergulhar em uma densa rede de textos perdidos. Cada leitura realizada, habilmente retratada em cada capítulo, compõe um novo e único universo narrativo que, tão logo formado, lhe é subtraído. Ao longo da narrativa, esse leitor entra em contato com trechos de livros perdidos, partes de livros confiscados, textos por terminar, fragmentos de um todo impossível. Da busca por restabelecer essa leitura primeira, inevitavelmente perdida, surge a própria narrativa.<sup>122</sup>

A perda funda a literatura, a perda é parte da literatura, a literatura é testemunho da perda: ao nos depararmos com essa série de constatações que obras diversas, assim como a própria história literária nos fornecem, percebemos, mais uma vez, que a narrativa de perda e de uma tentativa de restituição em *Quatro-olhos* se insere em um universo em que a possibilidade da escrita caminha lado a lado com o desafio do reencontro. A fim de esclarecer diversas questões relativas à forma com que o romance lida com essa perda originária, recorramos a um outro texto também oriundo desse universo em que reinam o perdido e esquecido: o poema *Res amissa*, do italiano Giorgio Caproni.

### **Res amissa**

Dela não encontro traço.

.....

Veio me ver a fim  
(disso tenho certeza)  
de dar-me de presente.

.....

Dela não mais encontro traço.

.....

Revejo ao findar  
do dia o rosto minguado  
brancoflautado...

---

122 Cf. CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*.

A manga  
em renda...

A graça,  
tão doce e germânica  
no oferecer...

.....  
.....

Um vento  
de choque – um ar  
quase silício enregela  
agora o quarto...

(É lâmina  
de faca?

Tormento  
além do vidro e da madeira  
– serrada – do postigo?)

.....  
.....

Dela não vejo mais sinal.  
Mais traço.

.....  
.....

Pergunto  
à morgana...

Revejo  
minguado o minguado rosto  
branco flautosumido...

Descerra  
– remota – a alvorecente boca,  
mas não fala.

(Não pode  
– nada pode – dar resposta.)

.....  
 .....

Não mais espero encontrá-la.

.....

Com demasiado cuidado  
 (irrecuperavelmente) a guardei.<sup>123</sup>

“Dela não encontro traço”. “Dela não mais encontro traço”. “Dela não vejo mais sinal”. Com esses versos, Giorgio Caproni dispara uma escrita feita, como nos anuncia seu título, em torno de algo que se perdeu. Sofrendo leves e progressivas mudanças, os versos se repetem ao longo do poema. São variações sobre um mesmo tema, compondo um mantra de perda que permeia as lacunas de uma busca. Busca que culmina em rendição: “Não mais espero encontrá-la”, anunciam os versos finais. “Com demasiado cuidado/ (irrecuperavelmente) a guardei”.

Antes de iniciar uma profunda análise sobre o poema de Caproni, Giorgio Agamben apresenta-nos às anotações do poeta ao primeiro esboço de *Res amissa*. Segundo essas palavras, o poema se referiria a um dom que todos recebemos e, cientes de sua preciosidade, o escondemos tão bem que nos esquecemos não apenas do lugar de ocultamento, mas do próprio dom oculto. O filósofo nos lembra, ainda, de uma entrevista concedida pelo poeta anos depois, em que ele diz da gênese do poema:

A ideia surgiu-me de um fato bastante banal, mas muito longo para relatar aqui. Pode acontecer a qualquer pessoa de guardar com tanto cuidado algo precioso a ponto de esquecer depois não apenas o lugar onde foi colocado, mas a própria natureza exata de tal objeto. Trata-se de um tema, em sua aparente primariedade, bastante ambicioso, concordo com isso, especialmente pelas “variações” que pode gerar. Desta vez, entretanto, não se trata mais da caça à Besta, [...] mas a caça de um Bem perdido. Um Bem deixado completamente *ad libitum* do leitor, quem sabe até mesmo identificável, para um crente, com a Graça [...].<sup>124</sup>

Usando as palavras poéticas de Caproni como propulsoras do pensar, Agamben parte para diversas considerações sobre as relações entre graça e natureza no pensamento filosófico.

123 CAPRONI. *Res amissa*. p. 356-361.

124 AGAMBEN. *Desapropriada maneira*. p. 25-26.

No entanto, como o próprio poeta anuncia, o ambicioso tema de *Res amissa* pode gerar variações diversas. Nossa reflexão se constituirá em torno de uma delas, concentrando o foco menos no objeto perdido que no evento da perda. Trata-se, no poema, de uma perda que, inevitavelmente, acarreta uma busca obstinada. A origem dessa perda – e da busca subsequente – encontra-se não em um ato de displicência ou negligência, mas em um excesso de zelo: a coisa perdida era preciosa. Necessitava ser bem guardada para que jamais se perdesse. O zelo, contudo, torna a coisa irrecuperável. Por conta disso, a coisa perdida também faz-se esquecida.

Da busca, o poema não é só testemunho. De fato, do primeiro verso - “Dela não encontro traço” - ao último - “(irrecuperavelmente) a guardei” Caproni compõe um texto que, entre suas lacunas, silêncios e breves enunciações, confunde-se com o próprio ato de procura. E se a coisa perdida permanece inominada, o poema constitui um movimento que a circunscreve sem jamais atingi-la. Não se trata apenas de uma escrita que é índice de ausência (não o seria toda e qualquer escrita?). Trata-se, também, de uma escrita que, em sua busca, caminha em direção à coisa perdida, embora ela sempre se aparte. Uma escrita ambivalente que, tão somente fundada pela perda, apenas acontece por se colocar à procura.

Ressaltemos: *Res amissa*, a coisa perdida de Caproni, é inominável. Escondida a ponto de se perder, transformou-se em objeto de esquecimento. Dela, o poeta não se lembra do nome ou natureza, tendo apenas convicção de sua existência. É justamente essa convicção que move a busca – e, portanto, a escrita.

Justifiquemos nossa aparente digressão: entre a busca-escrita de *Res amissa* e a busca do livro perdido de *Quatro-olhos*, o que se constrói como chão comum? Caproni ergue o poema em torno de um objeto tão perdido e tão esquecido que já não mais tem sequer nome. Pompeu ergue um romance em torno de um livro cuja natureza ocasionalmente é lembrada, embora sua matéria seja envolta em mistério. Ainda, em contraste ao poema de Caproni, a perda no romance de Pompeu não se dá por excesso de zelo, mas por uma expropriação violenta e inexplicada.

A perda do livro (ou ainda, da escrita) em *Quatro-olhos* não se restringe ao nível temático, recaindo sobre a própria escrita. Assim como no poema de Caproni, o texto nasce de uma perda e caminha em direção ao objeto perdido. Nessa escrita sempre à procura, encontram-se memórias do protagonista, especulações sobre o livro perdido, trechos dos seus originais e mesmo uma prosa que, sem referente, tartamudeia.

O que marca a diferença entre as duas obras, contudo, consiste no fato de que, à diferença do poema, o que se perde no romance é uma escrita outra. Trata-se de um texto que, como no poema de Caproni, se coloca *à procura*. No entanto, o que se pode dizer de uma escrita que se faz à procura de *outra* escrita? Ou, ainda, em que medida o objeto de procura desse texto não seria ele próprio?

A fim de buscar algumas respostas possíveis às questões levantadas, voltemos nossa atenção a um elemento que se torna imperativo aos termos da perda de Caproni e de Pompeu: o esquecimento. Há, certamente, grande proximidade entre “Dela não mais encontro traço”, no poema, e “não consigo reproduzir um único gesto”, no romance. A coisa perdida e a escrita perdida foram tragadas pelo abismo do olvido.

Nesse sentido, lado a lado a uma busca do objeto que se perdeu, acontece uma busca por sua mera lembrança. É nesse ponto que se embaralham uma busca referencial – pela coisa – e outra subjetiva – pela lembrança –, em um jogo em que sujeito, objeto, memória e esquecimento se misturam. Nesse jogo, não só a coisa se revela perdida: perde-se, também, o sujeito. Em *Res amissa*, o poeta se perde ao tentar recordar a natureza do objeto; em *Quatro-olhos*, o narrador se perde ao tentar rememorar a gênese de sua própria escrita:

Não consigo me lembrar se ainda estava escrevendo o livro ou já o perdera quando surgiram primeiro a avenida e depois os grandes prédios. O livro falava da demolição das casas, creio, mas não sei se falava do que veio depois. Foi em frente a esses prédios, na calçada da avenida, que recebi – seja lá como for – um aviso sobre o romance ou sobre as crônicas, mas essa recordação não serve de ponto de referência para descobrir o livro, pois os prédios e a avenida continuavam lá como estavam, quando a pessoa me deu a notícia.<sup>125</sup>

É essa a forma que o livro perdido parece assumir no romance de Pompeu. Como se essa escrita pregressa, eterna e imemorial, transpusesse a existência da personagem. Ou como se a perda fosse maior que o próprio tempo.

Nesse complexo jogo, lembrar-se parece ser mais terrível que esquecer-se: “Pedacos repentinos do romance e das crônicas me assaltam”, afirma o narrador de *Quatro-olhos*. O assalto das lembranças, no entanto, não é prazeroso: “[...] nessas curiosas circunstâncias, a apreensão se torna quase sentida”<sup>126</sup>. De certa forma, há certo conformismo – ou mesmo um

---

125 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 25

126 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 17.

alívio – em ter, no livro, o inapropriável, ainda que em reminiscência: “Não me desespera, porém, nada recordar. [...] Ter esquecido me apraz”<sup>127</sup>.

A princípio, o alívio, a complacência, o prazer em esquecer podem gerar certa estranheza ao leitor. Se estamos diante de uma escrita cujo ponto de chegada reside precisamente no encontro com o livro perdido, toda lembrança dessa escrita pregressa, por mais ínfima que seja, deveria ser mais um passo em direção ao fim. No entanto, no campo de forças instaurado pela perda, não sobrevive a lógica dicotômica do esquecido/lembrado, perdido/encontrado, expropriado/recobrado. Instaura-se, ao contrário, um reinado do esquecido (logo, perdido) sobre a busca da escrita.

É nesse ponto que as escritas de Caproni e Pompeu se encontram com o pensamento de Agamben. Pelo viés da negatividade, o filósofo nos convida a pensar o esquecido não como inexistência ou bloqueio do pensamento e da escrita, mas justamente como ponto de partida desses. Em *Profanações*, ao se debruçar sobre as figuras dos “ajudantes” na literatura kafkiana, Agamben confere ao “caos informe do esquecido” uma importância sem precedentes:

Em cada instante, a medida de esquecimento e de ruína, o desperdício ontológico que trazemos em nós mesmos excedem em grande medida a piedade de nossas lembranças e da nossa consciência. Mas esse caos informe do esquecido, que nos acompanha como um *golem* silencioso, não é inerte nem ineficaz, mas, pelo contrário, age em nós com força não inferior à das lembranças conscientes, mesmo que de forma diferente. Há uma força e quase uma apóstrofe do esquecido, que não podem ser medidas em termos de consciência, nem acumuladas como um patrimônio, mas cuja insistência determina a importância de todo saber e de toda consciência. O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível.<sup>128</sup>

É nesse sentido que a larga medida de imprecisão e esquecimento, sobre a qual se erguem *Res amissa* e *Quatro-olhos*, está no extremo oposto de uma força destrutiva ou impeditiva da escrita. Ainda que o esquecimento coloque diante do sujeito a inapreensibilidade daquilo que se perdeu, há nele uma possibilidade de fundação a partir da ausência. Em *Res amissa*, unicamente por ter sido perdida e esquecida, a coisa perdida torna-se inesquecível, determinante a “todo saber” e “toda consciência”. Em outras palavras, somente por ter sido tão bem guardada a ponto de ter se perdido, ela reivindica sua primazia.

---

127 Idem, op. cit., p. 16.

128 AGAMBEN. Os ajudantes. p. 35.

No caso de *Quatro-olhos*, não seria diferente: o livro pregresso, desaparecido na cidade e caído no esquecimento, seria capaz de fundar uma narrativa.

### **A perda: potência**

Em seu inevitavelmente incompleto compêndio de livros perdidos, Stuart Kelly se pergunta: “perder-se é a pior coisa que pode acontecer a um livro?”. O pesquisador já propõe uma resposta logo em seguida: “um livro perdido é capaz de propiciar um certo grau de satisfação de desejo”.<sup>129</sup> Embora a resposta de Kelly possa simplificar demasiadamente uma questão que acreditamos ser tão profícua justamente por não ter resposta, ela acena para o lugar fundamental da falta, do perdido e do ausente na literatura.

O que *Res amissa* e *Quatro-olhos* têm em comum é justamente o fato de serem escritas nascidas desse lugar da ausência. Ambas se colocam, no curso de sua construção, à procura do objeto perdido e originário – no caso do romance de Pompeu, a própria escrita.

Cabe perguntar, no entanto, de onde vem a força desse lugar do perdido e esquecido. Onde estaria o poder imanente em tudo aquilo que se perdeu? Agamben parece se aproximar da resposta em ensaio intitulado *A potência do pensamento*. No ensaio, o pensador parte de um dizer da poeta Anna Ajmátova para então refletir sobre a experiência da potência. Ao longo dessa reflexão, Agamben visita a noção aristotélica de faculdade. Segundo o filósofo grego, nossas faculdades – como as de ver, ouvir e falar, ou mesmo de tocar um instrumento – estão na esfera da potência. No entanto, *ter a faculdade de ver* não significa necessariamente *ver a todo momento*. Em outras palavras, ter uma faculdade não significa ter, a todo tempo, uma sensação. A existência da faculdade traz em seu âmago, também, a inexistência da sensação. Como afirma Agamben:

*Héxis* (com efeito, “ter”), hábito, faculdade é o nome que Aristóteles dá a essa in-existência da sensação (e de outras “faculdades”) em um vivente. O que assim é “tido” não é uma simples ausência, embora tenha bem mais a forma de uma privação (no vocabulário de Aristóteles, *stéresis*, “privação”, está em relação estratégica com *héxis*), ou seja, de algo que ateste a presença do que falta ao ato. Ter uma potência, ter uma faculdade significa: ter uma privação. É por isso que a sensação não se sente a si mesma, como o combustível não acende por si mesmo. A potência é, portanto, a *héxis* de uma *stéresis*.<sup>130</sup>

129 KELLY. *O livro dos livros perdidos*. p. 21.

130 AGAMBEN. *La potencia del pensamiento*. p. 355. No original: “*Héxis* (de écho, “tener”), hábito, facultad

Seguindo a leitura agambeniana de Aristóteles, percebemos que nossas faculdades não são apenas feitas de atos. Nossa faculdade de ver não deixa de existir quando fechamos os olhos; nossa faculdade de ouvir não cessa porque há apenas silêncio. Ao contrário, é próprio da faculdade – e, portanto, da potência – existir conforme a privação. O que faz com que uma potência se caracterize como tal é justamente sua possibilidade de passar – ou não – ao ato. Agamben relembra que o combustível não acende por si só – é preciso uma dose de energia para que ele assim o faça. Ou seja, sua *potência de queimar* não significa, necessariamente, queima. Significa que se pode ou não entrar em combustão. Na mesma medida, é preciso que haja a possibilidade de não enxergar para que possamos ter nossa visão; é necessário que seja possível não ouvir para que possamos ter nossa audição.

A própria potência, nesse sentido, traz em si a marca do que lhe falta para passar ao ato. Combustíveis precisam de energia. A visão necessita de estímulos visuais. À audição, faltam os sons. Nesse sentido, “ter uma potência”, conclui Agamben, “significa ter uma privação”.

*Ter uma privação*, nesse ponto, aproxima-se de *ser consciente de uma ausência*. Ao fazer o percurso contrário – em que ter uma privação, ou seja, uma ausência consciente, é também ter uma potência – podemos compreender o lugar da perda da *Res amissa* de Caproni. Uma vez perdida e esquecida, mas ainda se fazendo perceber justamente por sua ausência, a coisa se desloca da esfera da inexistência para a esfera da potência. Aquilo que se perde, portanto, faz-se existir tanto como potência de sim, quanto como potência de não. Por outro lado, retomando a reflexão sobre *Quatro-olhos*, perguntamos, anteriormente, em que medida a narrativa de Renato Pompeu não estaria em busca de sua própria escrita, ou seja, em que medida a busca do texto não seria por si próprio. Levando em conta o pensamento agambeniano, sabemos que o livro perdido, lugar de ausência e esquecimento, imprime uma marca indelével no romance: a consciência de sua existência. Nesse ponto, na busca dessa escrita, o que está em jogo é sua própria potência.

Potência que não significa, necessariamente, passagem ao ato, ou seja, a realização da escrita. É importante compreender, no pensamento agambeniano, que a potência que não passa ao ato – assim como o combustível que não queima – não deixa de existir. O contrário

---

es el nombre que da Aristóteles a esta in-existencia de la sensación (y de las otras “facultades”) en un viviente. Lo que es así “tenido” no es una simple ausencia, sino que tiene más bien la forma de una privación (en el vocabulario de Aristóteles, *stéresis*, “privación”, está en relación estratégica con *héxis*), es decir, de algo que atestigua la presencia de lo que falta al acto. Tener una potencia, tener una facultad significa: tener una privación. Es por esto que la sensación no se siente a sí misma, como el combustible no se enciende por sí mismo. La potencia es, por tanto, la *héxis* de una *stéresis*.”

traria uma aporia inevitável: se a potência só existe pela possibilidade de passar ou ato ou não fazê-lo, como ela cessaria de existir caso o caminho tomado fosse o último? A potência, assim, conserva-se, mesmo que sua passagem ao ato não ocorra de fato.

Fundamental à definição da potência, assim, é sua possibilidade de não-exercício. Para esclarecer tal princípio, Agamben resgata os exemplos de Aristóteles, sempre relativos a faculdades ou ofícios. “O arquiteto é potencial enquanto pode não-construir e o guitarrista o é porque, ao contrário de quem é chamado potencial apenas em sentido genérico, e que simplesmente não pode tocar a cítara, pode não-tocar a cítara”.<sup>131</sup> Trata-se, assim, da existência simultânea da possibilidade de fazer e de não fazer, de existir e de não existir, ou seja, do ato e do não-ato.

Aí estaria, justamente, o que separaria o homem dos animais. A esses últimos, cabe realizar os atos com que a natureza os dotou – o que Aristóteles denominaria *potência natural* dos elementos ou seres alógicos. Cabe aos homens, em contraste, a potência de sim e de não. Nela, segundo Agamben, encontra-se nossa maior grandeza e, simultaneamente, a pior de nossas misérias: a potência humana é, antes de tudo, a potência de não passar ao ato. Ou, nas palavras do pensador, “o homem é o ser que pode sua própria impotência”:

O homem é o senhor da privação porque, mais que qualquer outro ser vivo, ele está, em seu ser, assinalado à potência. Mas isso significa que está, também, consignado e abandonado a ela, no sentido de que todo o seu poder trabalhar é, constitutivamente, um poder não-trabalhar; todo o seu conhecer, um poder não-conhecer.<sup>132</sup>

E nesse ponto completamos, lembrando *Quatro-olhos*: todo o seu recordar é, também, um poder não-recordar; todo o seu escrever, um poder não-escrever. No resgate da ideia aristotélica da potência, Agamben conclui que a grandeza da potência humana se mede pela profundidade de seu abismo. E a profundidade do abismo da narrativa de Pompeu, como notou Flora Süssekind no ensaio a que nos referimos no início deste trabalho, não poderia ser mais evidente em suas ausências, suas privações, seus não-atos.

Aí estaria, portanto, o poder do esquecido, do perdido e do inapropriável. Na privação de uma memória, a potência de lembrar. Na privação de um objeto, a potência de tê-lo. Como

131 AGAMBEN. *La potencia del pensamiento*, p. 356. No original: “El arquitecto es potente en cuanto puede no-construir y el guitarrista es tal porque, a diferencia de quien es llamado potente sólo en sentido genérico, y que simplemente no puede tocar la cítara, puede no-tocar la cítara.”

132 Idem, op. cit., p. 360. No original: “El hombre es el señor de la privación, porque más que cualquier otro viviente está, en su ser, asignado a la potencia. Pero esto significa que está, también, consignado y abandonado a ella, en el sentido de que todo su poder obrar es constitutivamente un poder no obrar; todo su conocer, un poder no-conocer.”

no caso de *Res amissa*, o inesquecível poema de Caproni: trata-se, na privação de uma coisa tão bem guardada, da potência de encontrá-la para além das definições do próprio e do impróprio. Já tendo em vista *Quatro-olhos*, o romance sobre um livro esquecido, trata-se, na privação de uma escrita perdida, da potência de escrever.

Potência expressa nas últimas palavras do romance. Nelas, um narrador em terceira pessoa relata um breve envolvimento amoroso do protagonista (e narrador da primeira parte) com uma jovem, após sua saída da instituição psiquiátrica. A jovem deixa Quatro-olhos para seguir com seus estudos na Europa; ele, por sua vez, encontrara trabalho em uma agência de filmes. O parágrafo final, mais que encerrar a narrativa, reafirma o seu lugar no campo do potencial:

Meses depois, Quatro-olhos recebia carta dela, falando de neve em aldeota alemã. Recebeu essa carta na agência de filmes, enquanto cuidava de arranjar flores para anúncio de desodorante. “O Brasil me fez perder duas mulheres”, pensou. E logo descobriu o que tinha de fazer. Escrever outra vez o livro<sup>133</sup>

Uma passagem tão estranha quanto instigante. Trata-se, certamente, de um encerramento brusco e – assim como o episódio do confisco do livro – banal de uma narrativa certamente complexa e sofisticada. Gera estranhamento, ainda, o fato de a conclusão a que a personagem chega (“o Brasil me fez perder duas mulheres”) preceder a apoteótica descoberta da necessidade de reescrever o livro.

O motivo mais provável da tomada de decisão, no entanto, seria muito menos a desilusão amorosa do que a experiência de mais uma perda. Ao longo do romance, depreendemos que o protagonista perdeu seu livro, escrito por mais de dez anos. Perdeu a memória dessa escrita. Perdeu sua esposa. Perdeu memórias diversas de suas vivências. Perdeu o mundo que julgava existir e a consciência em que confiava, ao ser internado. Perdeu, inclusive, as rédeas da narrativa, deixando de ser o narrador. Por fim, perdeu mais um *affair*. Essa série de perdas, ao fim do romance, chega a uma somatória implacável. O personagem – outrora narrador – finalmente torna-se consciente de todas essas perdas e ausências. Conhece suas privações. Nesse ponto, reivindica para a própria narrativa a possibilidade do diverso, do múltiplo ou do inexistente. Propõe-se a reescrever sua experiência, reescrever o livro perdido, escrever outra vez a própria narrativa, ou simplesmente não fazê-lo. Confere a ela sua

---

133 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 188. É importante ressaltar que, na edição utilizada neste estudo, da editora Alfa-omega, não há ponto final após a sentença que desfecha a narrativa. Esse fato curioso será abordado no próximo capítulo.

potência (e, necessariamente, sua impotência), assinalada no texto pelo que teria sido seu epitáfio: “escrever outra vez o livro”.

A escrita é, para Quatro-olhos, lugar de potência. Mais uma vez, nosso narrador não está sozinho. Em *Bartleby, ou da contingência*, Giorgio Agamben resgata pensamentos diversos em que escrita e potência são, de fato, uma só coisa. O primeiro deles talvez seja a pedra fundamental: a imagem evocada por Aristóteles para apresentar a ideia de potência. Uma tábua de escrever recoberta por uma camada de cera, sobre a qual nada ainda está escrito. A camada pode sofrer sucessivos sulcos para que nela algo se registre, ou pode permanecer limpa, vazia, intacta. Na imagem, estão evidentes os dois aspectos de toda potência: sua potência de ser ou, como constantemente nos lembra Agamben, a “potência de não”, “segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência”.<sup>134</sup>

O filósofo italiano descreve, ainda, significativos textos sagrados em que a criação do universo se daria pela escrita. N'O *livro da escada de Maomé*, Deus seria um magnífico escriba, trabalhando em uma mesa vasta com uma pena de luz. Na cabala, a criação divina também seria um ato de escrita, em que cada letra veicula uma emanção do verbo criador de Deus em todas as coisas que faz. No entanto, é em uma narrativa literária que Agamben encontra a figura absoluta da potência: no conto *Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street*, de Herman Melville. Foco central do conto, o escrivão Bartleby é contratado por um advogado de Wall Street para copiar documentos legais. Após certo tempo de atividade, o escrivão passa a responder a todos os pedidos de seu empregador com o que viria a se tornar sua assinatura: “*I would prefer not to*”. Ora, o que poderia ser dito de um escrivão que preferiria não escrever?

A resposta de Agamben é categórica: se a escrita é o ato de criação por excelência, Bartleby nada menos seria que a figura absoluta desse ato, encarnada na poderosa imagem de um escrivão que pode escrever, mas goza do seu poder de não-escrever. “A equiparação entre a escrita e o processo de criação é aqui absoluta”, afirma Agamben. “O escriba que não escreve (do qual Bartleby é a última, extremada figura) é a potência perfeita, que só um nada separa do ato de criação”.<sup>135</sup>

No encontro com Bartleby, Agamben vislumbra o ponto em que a potência de sim e a potência de não se unem em proporção exata. E é exatamente nesse ponto que a filosofia

---

134 AGAMBEN. *Bartleby, escrita da potência*. p. 13.

135 Idem, op. cit., p. 16.

reivindica para si a potência, mas também a experiência do não-possível; no ponto em que a escrita pode existir ou não-existir, a tábua aristotélica escrever-se, ou não-escrever-se.

Na sua intenção mais profunda, a filosofia é, de facto, uma firme reivindicação da potência, a construção de uma experiência do possível enquanto tal. Não o pensamento, mas a potência de pensar; não a escrita, mas a folha cândida é o que ela, a todo o custo, não quer esquecer. [...] E, todavia, a potência é a coisa mais difícil de pensar. Pois se a potência fosse sempre e só potência, de fazer ou de ser alguma coisa, nunca a poderíamos experimentar como tal, mas, segundo a tese megárica, ela existiria somente no acto que a realiza. Uma experiência de potência enquanto tal só é possível se a potência for sempre também potência de não (fazer ou pensar alguma coisa), se a tabuinha de escrever puder não ser escrita.<sup>136</sup>

Assim, temos, por um lado, uma concepção da escrita como ato de criação por excelência; encontramos, por outro lado, a figura absoluta da potência em *Bartleby*, o escrivão que se recusa a escrever, unindo, a um só tempo, potência e impotência. Eis, aí, a dimensão redentora que Agamben confere à negação, à privação, ao não-ato: muito embora a personagem de Melville tenha sido tradicionalmente vista como o nada por si só, o filósofo italiano encontra, nela, o ponto em que toda escrita – e portanto toda criação – evidencia-se no máximo de sua potência. O nada, aqui, não é o vazio escatológico ou o ponto em que jamais há começo. “Como escriba que cessou de escrever, ele é a figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência”.<sup>137</sup> Nesse limiar entre a possibilidade da escrita e a negação de *Bartleby*, tornamo-nos poetas e criadores. “Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível”, aponta Agamben, ecoando o pensamento dos cétricos.<sup>138</sup>

Seria possível, mais além, pensar essa escrita-potência para as coisas passadas? Há, certamente, a potência do *ser* e do *não-ser*. Haveria uma potência do *ter sido*? Agamben não encontra essa possibilidade em Aristóteles – levada ou não ao ato, a potência das coisas passadas não mais existe. Só temos em mãos, segundo o filósofo grego, a potência presente. No entanto, é no pensamento benjaminiano que vislumbra-se essa potência do ter sido a partir do tempo presente:

Benjamin expressou uma vez a tarefa de redenção, que confiava à memória, na forma de uma experiência teológica que a recordação faz com o passado. “O que a ciência estabeleceu”, escreve ele, “pode ser modificado pela recordação. A recordação pode fazer do inconcluído (a felicidade) o

136 AGAMBEN. *Bartleby, escrita da potência*. p. 19.

137 Idem, op. cit., p. 25.

138 Idem, op. cit., p. 30.

concluído, e do concluído (a dor) um inconcluído. Isto é teologia: mas, na recordação, nós fazemos uma experiência que nos impede de conceber de um modo fundamentalmente a-teológico a história, assim como nem sequer nos é consentido escrevê-la diretamente com conceitos teológicos”. A recordação restitui possibilidade ao passado, tornando inconcluído o que aconteceu e concluído o que não aconteceu. A recordação não é nem o acontecido, nem o não acontecido, mas o potenciamento destes, os seus retornarem-se possíveis. É neste sentido que Bartleby repõe em questão o passado, volta a chamá-lo: não simplesmente para redimir aquilo que aconteceu, para o fazer ser novamente, mas sim para o restituir à potência, à indiferente verdade da tautologia. O “preferirei não” é a *restitutio in integrum* da possibilidade que a mantém em equilíbrio entre o acontecer e o não acontecer, entre o poder e o poder não ser. Ele é a recordação do que não aconteceu.<sup>139</sup>

Nessa leitura, a potência das coisas passadas – a possibilidade do *ter sido* – pode existir por sua redenção no presente. Ao levar a cabo a recordação, é possível dar um desfecho às vivências inacabadas, assim como extirpar o que fez cessar as vivências acabadas. Recordar, nesse sentido, seria restituir ao passado sua potência, devolvendo a ele a possibilidade de *ter sido* ou de *ter não-sido*. Eis a dimensão ao mesmo tempo mais redentora e aterradora da memória: a recordação do que não aconteceu.

Na figura do escrivão que não escreve, Bartleby se coloca como marco zero de toda criação ao conciliar, na mesma medida, potência e impossibilidade. Confere ao passado, ainda, sua potência na forma da recordação. No entanto, em que medida a fórmula melvillianiana “*I would prefer not to*” se aproxima da redentora afirmação, em Pompeu, por “escrever outra vez o livro”?

Por um lado, Quatro-olhos afasta-se de Bartleby no momento em que sua enunciação final não se dá como afirmação da contingência. Ela é, ao contrário, fruto de uma série de perdas (e, no caso do livro, perda fundamental, uma expropriação violenta) que se colocaram de forma imperativa ao protagonista. Bartleby constrói sua privação – a não-escrita – por um ato voluntário de negação. A privação de Quatro-olhos, em contraste, já é dada. Seu livro, no alvorecer da narrativa, já está perdido. Sua escolha pela outra escrita é, nesse sentido, uma resposta, uma consequência, um ataque daquele que narra à privação sofrida.

No entanto, há que se perceber que essa resposta à privação é, em sua essência, um ato de redenção do passado da narrativa e de sua transformação para que uma reescrita seja possível. No desfecho de *Quatro-olhos*, o protagonista comporta-se como o jogador que, vendo o jogo definido com todas as cartas na mesa, recolhe cada uma e, novamente,

---

139 AGAMBEN. *Bartleby, escrita da potência*. p. 42-43.

embaralha o maço. Cria, assim, a possibilidade de uma nova narrativa, tanto por via de sua transformação pela recordação quanto por via de sua reinvenção pelo esquecimento. Uma vez perdido, o livro encontra, ali, a chance de escrever-se outra vez.

A descoberta da empreitada futura pelo personagem é, também, sua forma de reivindicar a potência da própria escrita. Se o texto se interrompe justamente ali, no ponto em que o brado da reescrita é dado e essa escrita outra poderia, de fato, ter início, isso se dá justamente para que a narrativa seja alçada ao campo do possível. O narrador de *Quatro-olhos* chama para si, nesse ponto, a potência de escrever ou não-escrever, a possibilidade de repetir a narração ou de transformá-la por completo, a realização total da narrativa ou sua existência *in absentia*. Quatro-olhos encontra, em sua enunciação final, a possibilidade simultânea da palavra e do silêncio.

O amplo campo de possibilidades gerado pela última sentença do romance – que, não necessariamente, é final – lembra o apólogo de Leibniz a sua *Teodiceia*, belamente retratado por Agamben:

Prolongando a história narrada por Lorenzo Valla, no seu diálogo *De Libero Arbitrio*, [Leibniz] imagina Sexto Tarquínio – insatisfeito com a resposta do oráculo de Apolo em Delfos, que lhe anunciou infortúnio se quisesse ser Rei de Roma – a dirigir-se ao templo de Júpiter em Dodona e acusar o deus de o ter condenado a ser malvado, pedindo-lhe para mudar a sua sorte ou, pelo menos, confessar o próprio erro. À recusa de Júpiter, que o convida ainda uma vez a renunciar a Roma, Tarquínio sai do templo e abandona-se ao seu destino. Porém, o sacerdote de Dodona, Teodoro, que assistiu à cena, quer saber mais. Tendo-se dirigido, por conselho de Júpiter, ao templo de Palas em Atenas, cai aí num sono profundo e, em sonho, vê-se transportado a um país desconhecido. Aqui a deusa mostra-lhe o Palácio dos Destinos, uma imensa pirâmide de cume resplandecente cuja base se precipita até ao infinito. Cada uma das inumeráveis salas que compõem o palácio representa um destino possível de Sexto, ao qual corresponde um mundo possível, mas que não se realizou. Numa das salas, Teodoro vê Sexto sair do templo de Dodona persuadido pelo deus: dirige-se a Corinto, compra um pequeno jardim, descobre, cultivando-o, um tesouro, e vive feliz até a velhice, amado e considerado por todos. Numa outra, Sexto está na Trácia, onde casa a filha do rei e herda-lhe o trono, soberano feliz de um povo que o venera. Numa outra, vive uma existência medíocre mas sem dor e assim, de sala em sala, de destino possível em destino possível.<sup>140</sup>

A imagem é fascinante e esclarecedora: “Escrever outra vez o livro” é, em *Quatro-olhos*, um grito de potência que ergue, para a narrativa, seu próprio Palácio dos Destinos. No entanto, em contraste ao edifício piramidal, o palácio do romance de Pompeu seria uma biblioteca infinita, em que cada tomo – do livro totalmente em branco àquele com incontáveis páginas preenchidas – seria um romance, uma narrativa, uma escrita possível...

140 AGAMBEN. *Bartleby, escrita da potência*. p. 40.

### Capítulo III – O livro

Pensemos, mais uma vez, no cenário do Palácio dos Destinos que construímos para *Quatro-olhos* no capítulo anterior. Uma biblioteca infinita que guardaria, em cada um de seus volumes, uma narrativa possível. Cenário próprio da potência: sempre tendo em vista o tempo por vir, ela traz consigo a possibilidade do múltiplo. No entanto, como destacamos anteriormente, toda potência carrega, em seu âmago, seu lado reverso, não menos notório: a impossibilidade. Como nos lembrou Giorgio Agamben, toda potência é, essencialmente, potência de não. A potência de enxergar é também potência de nada ver; a potência de dizer é, também, a potência do silêncio; por fim, a potência de escrever é, também, a potência da ausência da palavra.

“*Há... ao mesmo tempo potência e impossibilidade*”.<sup>141</sup> O dizer do escritor francês Joubert ecoado por Maurice Blanchot encerra, em apenas uma sentença, a experiência ambivalente do sim e do não carregada por toda escrita potencial. Lado a lado à sua possibilidade de ganhar concretude no papel, a força negativa que não faz da escrita mais que uma espera; tão forte quanto o desejo de narrar é o apelo do silêncio; tão potente quanto a pulsão pela realização é a força que empurra a obra potencial, a todo tempo, em direção a um tempo futuro que sempre se aparta.

Ao voltarmos mais uma vez o olhar para *Quatro-olhos*, percebemos que, neste ponto em que potência e impossibilidade põem a escrita em xeque, coloca-se em primeiro plano não mais a memória ou a perda, mas o próprio livro e sua (não) realização. Nesse sentido, haveria pelo menos um volume, no Palácio dos Destinos da narrativa de Pompeu, que permaneceria em branco. Um volume do não. Nossa proposta, agora, é abrir esse livro, investigar as suas peculiaridades ocultas e compreender essa dimensão de irrealização que a narrativa traz em si. Para tanto, partiremos de três perguntas.

A primeira delas: em que medida o livro que lemos – a narrativa *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu, publicada em 1976, com uma estranha capa azul e uma primeira edição nunca sequer reestruturada – não constituiria ele próprio uma jornada em direção ao livro perdido? Ao longo de todo o romance, somos guiados pela impressão de que aquela escrita

---

141

In: BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 91.

nada mais é que um trajeto provisório do narrador rumo ao encontro com seus originais. Encontro que, no texto, não se realiza. Assim, quais seriam as consequências desse reencontro inexistente?

Passemos, em seguida, a um segundo questionamento: como seria possível chegar a essa escrita plenamente realizada se, em suas palavras últimas, a narrativa nada mais faz que se condenar à repetição? Sabemos que, após a saída de Quatro-olhos da clínica psiquiátrica, ele chega fatalmente a uma conclusão sobre a própria narrativa que erguera: seria preciso escrever outra vez o livro. Nesse ponto em que todo leitor esperaria o desfecho do relato, o livro de Pompeu recusa-se a encerrar-se, volta-se sobre si próprio, busca sua reescrita, estrutura um recomeço. Como se Quatro-olhos buscasse seu livro e escrevesse sua busca apenas para reescrevê-la, e então novamente, e mais uma vez, em um movimento infinito. Nesse cenário, como seria possível chegar a um fim? Como seria possível que a narrativa se concluísse, que o livro quedasse pronto, que a obra se realizasse?

Chegamos, assim, ao questionamento último: o que se pode esperar de um livro que nada mais propõe que sua própria irrealização? Muito embora não se trate de uma obra inacabada, *Quatro-olhos* opta pelo caminho da inconclusão. Ao erguer-se sobre o movimento infinito de espelhamento sobre si própria, a narrativa ganha a forma de um livro em que se escreve em busca do livro, unicamente para que, enfim, a escrita possa ocorrer outra vez. Ao fundo, no início desse movimento de espelhamento infinito, nada mais que uma ausência, um vazio, um nada. Sobre ele, uma escrita em processo, que sempre se coloca mais além, mais adiante, em um eterno porvir. Mas isso poderia ser chamado de livro?

## **O livro: jornada perpétua**

Trate-me por Ishmael. Há alguns anos – não importa quantos ao certo –, tendo pouco ou nenhum dinheiro no bolso, e nada em especial que me interessasse em terra firme, pensei em navegar um pouco e visitar o mundo das águas. É o meu jeito de afastar a melancolia e regular a circulação. Sempre que começo a ficar rabugento; sempre que há um novembro úmido e chuvoso em minha alma; sempre que, sem querer, me vejo parado diante de agências funerárias, ou acompanhando todos os funerais que encontro; e, em especial, quando minha tristeza é tão profunda que se faz necessário um princípio moral muito forte que me impeça de sair à rua e rigorosamente arrancar os chapéus de todas as pessoas – então percebo que é hora de ir o mais rápido possível para o mar. Esse é o meu substituto para a arma e para

as balas. Com garbo filosófico, Catão corre à sua espada; eu embarco discreto num navio. Não há nada de surpreendente nisso. Sem saber, quase todos os homens nutrem, cada um a seu modo, uma vez ou outra, praticamente o mesmo sentimento que tenho pelo oceano.<sup>142</sup>

Com essas potentes palavras, faz-se o primeiro parágrafo de mais um romance de Herman Melville a ganhar estas páginas – o relato obstinado de *Moby Dick*. Escrito em torno da busca obcecada do capitão Ahab pela maléfica baleia branca que lhe arrancara uma perna, o romance sai das mãos de Melville e chega aos nossos olhos por meio de seu narrador, um marujo que não mais seria que coadjuvante na perseguição incessante do capitão pelo animal algoz.

No entanto, a narrativa disparada pela nomeação – *call me Ishmael* – transcorre com paciência e tempo próprios do mar até chegar ao seu centro de tensão fundamental, o relato da perseguição. Em seu ponto de partida, o que está em jogo é a figura desse marujo-narrador-coadjuvante, assim como as forças que, de fato, o puseram em jornada. Por que razões ele deixaria a terra firme? Com que fim buscaria o deslocamento? Para que ele mergulharia no desconhecido?

As respostas dadas por Ishmael são tão óbvias quanto inquietantes. A falta de dinheiro, a ausência de interesses em terra, a necessidade de regular a circulação. Mais no cerne, ainda, a tentativa de apartar-se de pulsões violentas, a importância de tomar distância da morte, a primazia de interromper um ciclo de austeridade e sombras, um meio de afastar a melancolia – *to drive off the spleen*.

Um denominador comum entre todas as razões: Ishmael põe-se em jornada no mar em busca do risco, da ousadia, da aventura. Diante do melancólico cenário que se ergue no continente, nada mais tentador que encarar o desconhecido. Eis o início da jornada. Centenas de páginas depois, o capitão Ahab mergulha para a morte junto à baleia que lhe marcara o destino. No entanto, na distância colocada por esses dois pontos do relato – a partida e o encontro decisivo – cabe indagar: onde, precisamente, realiza-se a narrativa? Em que ponto, de fato, acontece a escrita?

Não por coincidência, é no próprio mar que podemos encontrar a resposta a tais questionamentos. Não necessariamente junto às baleias de proporções gigantescas, mas entre figuras não menos temíveis e encantadoras: as sereias cujo canto Ulisses ouviu, em um gesto de coragem, segundo alguns, ou de covardia, segundo outros. Tratava-se de um canto

---

142 MELVILLE. *Moby Dick*. p. 26-27.

destinado a “navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância”, relembra Maurice Blanchot na abertura de *O livro por vir*.<sup>143</sup> O convite irresistível do canto das sereias, aponta o filósofo, é o convite a uma jornada sem volta rumo às profundezas. Ulisses, astuto homem da técnica, amarra-se ao mastro de seu navio para que possa ouvir o convite sem sucumbir a ele. Conhece a distância e a possibilidade de percorrê-la, mas é detido pelas amarras que ele mesmo criara. O engenho de Ulisses é o que permite que ele ouça e vivencie mais do que qualquer outro homem, sem ter de perecer diante dessa experiência abismal.<sup>144</sup>

É precisamente nesse momento único – a revelação da distância até o desconhecido para o homem – que Blanchot encontra o essencial, o território fundamental da Narrativa: “A narrativa é, heroica e pretensiosamente, o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias”.<sup>145</sup> As saídas cavaleirescas de Dom Quixote, a caça à baleia empreendida por Ahab, a busca de Quatro-olhos por seus originais: seria toda narrativa tão somente uma reedição, uma atualização do encontro de Ulisses com o canto fascinante?<sup>146</sup>

Atualização do *encontro*, não do *relato do encontro*: a narrativa não seria a transposição do acontecimento para a língua falada ou escrita, mas o próprio acontecimento em si:

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.

Essa é uma relação muito delicada, sem dúvida uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa. A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie

143 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 4.

144 Muito embora o engenho de Ulisses empregado para conhecer as distâncias barradas aos humanos comuns tenha levado-o enfim, à morte. Criado por Dante Alighieri, o episódio se dá tempos depois dos eventos da *Odisseia*, quando Ulisses navega por mares demasiado longínquos, avista a montanha do Purgatório e é punido pela fúria divina. Cf. ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Canto XXVI.

145 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 7.

146 É importante ressaltar que Blanchot realiza, no ensaio em questão, uma distinção entre *romance* e *narrativa*. *Romance* seria o resultado da luta da técnica de Ulisses contra o canto sagrado e monstruoso das sereias, relacionando-se com tudo o que há de temporal e secular na vida humana. *Narrativa*, por outro lado, seria tudo aquilo que “começa onde o romance não vai”, trazendo em si a própria natureza do encontro do protagonista da *Odisseia* com os seres marinhos. No entanto, a divisão não corresponde à oposição que via de regra se faz entre romance e narrativas orais, sendo o próprio filósofo o primeiro a subvertê-la nas exemplificações de que lança mão. Por essa razão, optamos por não mergulhar nessa oposição e tratar todos os textos em questão por *narrativas*.

de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente.<sup>147</sup>

No chamado irresistível do canto das sereias a Ulisses, a lei secreta encontrada por Blanchot: a narrativa não é o ponto do qual se parte, a empreitada inicial que prepara a trajetória, não é a técnica de Ulisses ao se amarrar aos mastros, não é o “novembro úmido e chuvoso” na alma de Ishmael; não é, igualmente, o objetivo que perseguimos na rota percorrida, a linha de chegada no fim do caminho, o potencial mergulho nas águas abismais em que Ulisses sucumbiria às sereias, em que Ahab e Moby Dick compartilham a morte. A narrativa, segundo Blanchot, é desvelada no canto das sereias – é, precisamente, a distância que o canto revela. É tudo aquilo que se coloca entre a melancolia de Ishmael e o encontro, na morte, entre capitão e baleia, o homem e seu algoz. Ou seja: não se trata do ponto de que se parte ou do ponto que se projeta ao fim. A narrativa é, necessariamente, o movimento que parte de um ponto em direção ao outro.

É certo que Ulisses não mergulha seduzido pelo canto, embora ele conheça a distância da jornada que a melodia lhe revela. Ahab e Moby Dick, por outro lado, realizam seu mergulho final rumo ao desconhecido. Mas o que dizer de *Quatro-olhos*? Quais seriam os pontos entre os quais a narrativa transcorre e se estabelece? Por fim, haveria no romance de Pompeu um mergulho final?

Pensemos, primeiramente, no ponto do qual a narrativa parte. No capítulo anterior, debruçamo-nos de forma detida sobre as diferentes nuances da noção de origem no pensamento contemporâneo. Ressaltamos as formas esquivas pelas quais a origem se articula com o atual, sempre emergindo muito mais como uma medida de perda e sombra do que como um ponto preciso, localizável no tempo-espaço. Por fim, concluímos que, no caso de *Quatro-olhos*, esse ponto impreciso que dispararia a narrativa estaria necessariamente próximo à perda dos originais do protagonista e narrador – não necessariamente ao próprio episódio do confisco, mas à medida de perda que permeia cada palavra do texto.

Há que se pensar, dessa forma, que outro ponto se coloca no extremo oposto da rota pela qual caminha a narrativa. Se ela parte do lugar da perda e da ausência, que meta ela projeta ali, onde o livro se encerra e as palavras têm fim? Levemos em conta o paradoxo sobre

---

147 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 8.

o qual a “lei secreta da narrativa” de Blanchot inevitavelmente recai. A narrativa é o movimento em direção a um ponto obscuro, desconhecido, ignorado; trata-se, porém, de um ponto imperioso – tão imperioso que ela não pode sequer ter início antes de tê-lo alcançado. Mas como seria possível que a narrativa alcançasse esse ponto sem ter se iniciado? Eis o paradoxo.

Acreditamos que, em *Quatro-olhos*, esse ponto desconhecido e obscuro resida entre as páginas dos originais perdidos. Se é a perda desses originais que dispara o processo de escrita, percebemos, a todo tempo, que o gesto de escrever está necessariamente colado ao gesto de procurar. E assim como toda procura pressupõe um objeto desejado, essa escrita pressupõe um reencontro possível. Nesse sentido, seja nas tentativas de lembrar-se de seu livro perdido, seja nas buscas do objeto em meio às entranhas da cidade ou mesmo no ímpeto constante de tentar reescrevê-lo, o narrador de *Quatro-olhos* ergue uma busca-escrita que se coloca marcadamente entre o momento da perda e esse reencontro possível. Ou seja: de um lado, um livro perdido; de outro lado, esse mesmo livro, rememorado, reencontrado ou, ainda, reescrito.

No entanto, há algo não se realiza nesse universo narrativo: esse ponto último para o qual se dirigem as palavras do romance (e, claro, para o qual se dirige o próprio romance) jamais é atingido. Afinal, o protagonista não se relembra satisfatoriamente de seu livro. Também não o reencontra. Tampouco o reescreve. Resta, assim, no ponto para o qual a narrativa se dirige, um evento que é tão imperioso quanto irrealizável.

É bem verdade que é somente no livro de Melville que Ahab [sic] encontra Moby Dick; mas é também verdade que só esse encontro permite a Melville escrever o livro, encontro tão imponente, tão desmesurado e tão particular que transborda todos os planos em que ocorre, todos os momentos em que quisermos situá-lo, e parece ter acontecido antes mesmo que o livro começasse, mas também de tal natureza que só pode acontecer uma única vez, no futuro da obra e naquele mar que será a obra transformada num oceano à sua medida.<sup>148</sup>

Somente a partir do momento em que Ahab encontra Moby Dick é possível que se escreva o romance; no entanto, é necessário que Melville escreva *Moby Dick* para que o encontro aconteça. Somente a partir do momento em que Quatro-olhos encontra seus originais é possível que o livro se faça; mas nem mesmo a partir da escrita de *Quatro-olhos* o encontro se realiza.

---

148 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 10.

O que separa *Moby Dick* de *Quatro-olhos*, nesse sentido, é uma espécie de prolongamento da distância a ser percorrida até esse ponto obscuro para o qual caminha a narrativa. Em *Moby Dick*, tal ponto é atingido no texto da obra, muito embora seus desdobramentos sejam desconhecidos pelo leitor (o que, para além da morte óbvia, ocorre a Ahab e à baleia assim que eles sucumbem às águas do mar?). Em *Quatro-olhos*, nem mesmo o texto é capaz de levar o narrador ao encontro desse ponto, que permanece sempre obscuro, sempre inatingível, sendo alçado para um lugar inalcançável pela narrativa.

Nesse sentido, se ambas as obras são frutos de um paradoxo fundador – atingir um ponto essencial para então narrar, mas narrar para que se chegue a esse ponto –, *Quatro-olhos* torna esse paradoxo ainda mais complexo. Afinal, se esse ponto primordial é condicionante do princípio e fim de toda narrativa, o fato de ela de fato não o atingir coloca em xeque sua própria existência.

Certamente, o romance de Pompeu não é o único a mergulhar de forma ainda mais complexa nesse paradoxo. De fato, ele se insere em toda uma tradição literária que escancara os limites e a insuficiência da narrativa (e, por que não, da linguagem) para alcançar as condições de sua própria realização – atingir esse ponto sombrio e essencial que permite que a escrita aconteça.<sup>149</sup>

Cabe indagar, entretanto, quais seriam as consequências desse aprofundamento – ou ainda, do alargamento dessa distância percorrida pela narrativa de forma a impedi-la de chegar à completude – para o narrador e para o próprio gesto de escrita em *Quatro-olhos*. Detenhamo-nos, aqui, sobre a mais profunda e evidente: um impacto de grandes proporções sobre a percepção e distribuição do tempo na narrativa.

Isso pode ser observado, no romance, sob a forma de uma superposição complexa das camadas do tempo sobre o seu tecido narrativo. Nascido no texto sob o emblema da perda e movido por um esquecimento que a todo tempo lhe ameaça o passado, o narrador de *Quatro-olhos* dá sinais de perder-se entre presente, passado e futuro, não sendo capaz de conferir aos acontecimentos que vive, que relembra e que projeta, uma linha narrativa contínua, que respeite alguma cronologia:

---

149 Tradição que conta com obras como *Esperando Godot*, em que o ponto de chegada – o encontro com Godot – não ocorre; *Se um viajante numa noite de inverno*, em que a busca do protagonista por um livro leva-o sempre a outros livros, nunca ao objeto desejado; *The Aspern papers*, em que os papéis buscados pelo personagem principal são feitos em cinzas; *Rayuela*, em que o jogo proposto pela narrativa não é capaz de levá-la ao seu desfecho, mas apenas a fragmentos que se referenciam de forma recíproca, *ad infinitum*.

A hora mais adequada para lembrar de tudo é como agora, no fim da tarde, nem dia nem noite, as cores mudam, passam sombras, nuvens de Santa Maria, como quando a memória imediata é vencida pela retentiva e a gente, num lugar desconhecido, se lembra de ali ter estado – na verdade, a gente realmente sempre já esteve nos lugares em que nunca foi antes, pois percebe depois. Já ouvi o que nunca me disseram, apenas demoro a me dar conta disso.<sup>150</sup>

A sensação de ter estado em um lugar em que nunca se havia pisado, de ter ouvido algo que nunca foi dito ou – atrevemo-nos a completar – de ter escrito algo que nunca fora escrito, ou mesmo de não ter escrito algo que já o fora. Nessa percepção turva do tempo e dos acontecimentos, os vínculos entre os eventos se perdem e as separações entre acontecido e não-acontecido tornam-se líquidas. A escrita (e busca) do narrador e protagonista de *Quatro-olhos*, assim, acontece sempre de forma a atingir seu objetivo – o livro – mas parece, de antemão, já adiantar o fracasso da empreitada. Como se Quatro-olhos já soubesse, a todo tempo, que seu livro jamais poderia ser lembrado, encontrado ou reescrito:

Custava dor ao peito testemunhar o dolo ignóbil, a refulgir com nojo embolorado na noite vizinha, palhaço pálido a retirar do coração fundo o futuro picado em pedacinhos dos nacos do presente dilacerado, um espelho de fulgor ocre a difundir, com rodeios de cheiro áspero, as esperanças do passado.<sup>151</sup>

Com “o presente dilacerado” e o “futuro picado em pedacinhos”, difundem-se, com “fulgor ocre” e “cheiro áspero”, as “esperanças do passado”. Na jornada narrativa de *Quatro-olhos*, escreve-se, desde o princípio, antevendo o fim: o fracasso da empreitada.

Voltemos a Ishmael: é para lançar-se em direção ao incerto, caminhar rumo ao obscuro, alçar-se à aventura e expor-se aos perigos da vida que o homem melancólico de Melville abandona a terra firme e ganha o mar. Releiamos Blanchot: é precisamente em uma jornada rumo a um ponto obscuro, desconhecido e imperioso que ergue-se toda narrativa. Mas retomemos Pompeu: Quatro-olhos tenta realizar uma jornada e fazer dela matéria narrável quando o desfecho – o fracasso – já é conhecido. O narrador lança-se ao mar da narrativa quando o ponto a alcançar é inatingível. Ora, o que se poderia dizer do marujo que ganha o oceano já sabendo que o fracasso o espera? Ou melhor: que perigo há em uma jornada cujo resultado infrutífero nós já conhecemos?

---

150 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 24.

151 Idem, op. cit., p. 95.

A ideia do perigo, de fato, seria fundamental a todo senso de experiência, transmissão e realização – inclusive à da jornada narrativa. Como aponta Olgária Matos em palestra realizada em 2009, o termo latino *periculum* compartilha o radical *per-* com o termo *experientia* – o que, etimologicamente, denota uma proximidade notável entre as experiências e os encontros com o desconhecido. Ter experiências autênticas, nesse sentido, seria adentrar o território das incertezas: colocar-se sob ameaça.

As proximidades etimológicas não se detêm nesse ponto: a filósofa recorda, ainda, que o termo para experiência empregado por Walter Benjamin – *Erfahrung* – é formado a partir do radical *fahr-* que, por sua vez, forma o termo *fahren* (viajar). Na língua alemã antiga, segundo Matos, o verbo *fahren* aludia à travessia de uma região desconhecida ao longo de uma viagem. Entre o latim e o alemão, conclui a filósofa, o consenso de que *experientia* e *erfahrung* comportam a ideia de “sair de um perímetro, sair da condição do já conhecido, já vivido, para ampliar vivências, acontecimentos e repercussões desses acontecimentos novos em nossas vidas”. São essas experiências – completamos, vividas *em jornada* – que “alargam nossa identidade, nossos conhecimentos e pesam em nossa sensibilidade e condição no mundo”.<sup>152</sup>

No entanto, como já abordamos no primeiro capítulo deste trabalho, a modernidade presenciou o declínio dessas experiências em sua forma autêntica. Emblema da jornada moderna, a guerra de trincheiras – mais uma vez evocando a imponente sentença de Walter Benjamin – viu seus combatentes retornarem silenciosos, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”. As ameaças dessa jornada, absolutamente desproporcionais, superam qualquer transmissibilidade, embotam qualquer ampliação, deixando, em seu centro, nada mais que “o frágil e minúsculo corpo humano”.<sup>153</sup>

É a modernidade, nesse sentido, que traz em seu bojo as raízes da destruição da experiência. Por um lado, os tempos modernos constituíram a jornada absurda da guerra industrial, conferindo à morte um aspecto mecânico e massivo, de que o homem é mero coadjuvante. Por outro lado, esses tempos buscaram esterilizar a vivência dos *pericula*, com a tentativa de minimizar os riscos da vida cotidiana a partir de uma cartilha de práticas saudáveis que garantem a longevidade. Seja por um aspecto ou por outro, a modernidade liquida a ideia tradicional da *fahren*, reduz as possibilidades de transmissão, faz declinar a experiência. Como resultado desse processo, Olgária Matos lê em Benjamin a ideia da perda

---

152 Cf. MATOS. *Tempo sem experiência*.

153 BENJAMIN. *Obras escolhidas I*. p. 115.

do sentido das nossas existências e do próprio tempo. Tempo que, ao homem moderno, não é “um tempo vivido, experienciado, mas um tempo que precisa ser esquecido”.<sup>154</sup>

Em outras palavras: se é dado de toda autêntica jornada ter um ponto de chegada obscuro ou impreciso, a jornada da modernidade parece levar esse ponto ao lugar do inapreensível, do esquivo ou do incomunicável. Colocar-se em jornada, assim, é colocar-se diante do absurdo, vivendo em um tempo que rompe com as possibilidades de transmissão e de sucessão da experiência do passado na narração do presente e projeção para o futuro. Um tempo que surge diante desse homem em sua dimensão mais plasmada e informe.

Esse tempo sem experiência não está muito distante da generalizada sensação de *falta de tempo* com que a contemporaneidade nos presenteou, como aponta Matos. De fato, ambas as sensações seriam os dois lados de uma mesma moeda: o declínio da experiência. “Nós vivemos um tempo ao mesmo tempo acelerado e contraído, cuja síntese é um tempo vazio”.<sup>155</sup> Maria Rita Kehl, também se debruçando sobre a questão, chega a conclusões semelhantes:

Do ponto de vista do funcionamento psíquico, talvez não haja diferença entre o tempo estagnado e o tempo comprimido: em ambos os casos, o empobrecimento do trabalho psíquico faz com que os estímulos recebidos pelo sistema percepção-consciência se pareçam com pequenos traumas, soltos da rede de representações que confere valor e sentido (imaginário) à vida.<sup>156</sup>

Seja sob a forma do tempo comprimido – *o tempo que nos falta* – ou do tempo plasmado – *o tempo que não passa* – a vivência do tempo vazio é motivo de angústia e sofrimento para o homem. Nesse quadro, sua capacidade de constituir uma “rede de representações que confere valor e sentido (imaginário) à vida” é seriamente afetada. É importante ressaltar, ainda, que Kehl não põe o termo “imaginário” entre parênteses por acaso: nesse ponto, ela retoma a concepção da duração – a *durée* de Bergson – para explicitar nossa relação com o tempo.

Façamos o caminho inverso que traçamos no primeiro capítulo e regressemos de Benjamin a Bergson: para o filósofo francês, a duração estaria relacionada ao caráter subjetivo e indivisível dos movimentos dos corpos no tempo e espaço. Segundo a concepção bergsoniana, não há um tempo único, homogêneo e imperativo, mas simplesmente a duração de cada ser ou consciência. Constituem-se, assim, durações de elasticidade desigual, colocadas por níveis maiores ou menores de relaxamento ou tensão:

<sup>154</sup> MATOS. *Tempo sem experiência*.

<sup>155</sup> MATOS. *Tempo sem experiência*.

<sup>156</sup> KEHL. *O tempo e o cão*. p. 157.

O espaço aliás, no fundo, não é mais do que o esquema da divisibilidade indefinida. Mas com a duração é completamente diferente. [...] Pressentimos na natureza sucessões bem mais rápidas que as de nossos estados interiores. Como concebê-las, e qual é essa a duração cuja capacidade supera toda imaginação? Não é a nossa, seguramente; mas não é também essa duração impessoal e homogênea, a mesma para tudo e para todos, que transcorreria, indiferente e vazia, fora daquilo que dura. *Esse pretense tempo homogêneo, como tentamos demonstrar em outra parte, é um ídolo da linguagem, uma ficção cuja origem é fácil de encontrar. Em realidade, não há um ritmo único da duração; é possível imaginar muitos ritmos diferentes [...].* Essa representação de durações com elasticidade desigual é talvez incômoda para nosso espírito, que contraiu o hábito útil de substituir a duração verdadeira, vivida pela consciência, por um tempo homogêneo e independente.<sup>157</sup>

A duração, nesse sentido, estaria muito menos relacionada à nossa capacidade de contemplar os relógios e calendários do que aos nossos mecanismos de atribuição de continuidade em nossa existência. Como bem aponta Maria Rita Kehl, trata-se de uma “ilusão necessária” para que atribuamos sentido ao ser e ao próprio tempo.<sup>158</sup>

Uma das formas pelas quais a duração pode se transformar em termos de tensão ou relaxamento, ainda, seria a relação que cada sujeito traça entre a massa de tempo passado deixada para trás e os possíveis tempos por vir que se colocam adiante – ou seja, nossas formas de retenção do passado (memórias) e projeção para o futuro (desejos). No entanto, é de suma importância que haja uma espécie de coerência entre memórias, vivências atuais e projeções para o futuro, para que a duração se estenda de forma confortável:

Alguma continuidade entre as reminiscências do passado (material de associação livre), a fruição do agora e a esperança no futuro é imprescindível para alargar o tempo da duração. O presente, que é ao mesmo tempo retenção do passado imediato a orientar nossas percepções e antecipação do futuro, pode ser percebido como mais dilatado ou mais contraído a depender da relação que cada um mantenha com a memória (passado) e a fantasia (que sustenta o desejo e se volta para o futuro).<sup>159</sup>

Ora, se vivemos a era do declínio da experiência, em que as possibilidades de transmissão são mínimas, o que presenciamos não deixa de ser a quebra dos liames entre presente, passado e futuro, ou seja, o rompimento dessa cadeia de continuidade ilusória que sustenta a duração. Por isso, o seu achatamento, sua contração que o senso comum vê como *falta de tempo* e o pensamento filosófico pode ver como *tempo vazio*.

157 BERGSON. *Matéria e memória*. p. 243-244. Grifamos.

158 KEHL. *O tempo e o cão*. p. 138.

159 Idem, op. cit., 147

É inegável que o processo em cadeia que buscamos sintetizar – o declínio da experiência, o achatamento da duração e esvaziamento do tempo – recaia com força sobre a escrita literária moderna. É possível enxergar, nessa literatura, uma tentativa de transmissão de um presente despedaçado, ou ainda, a inscrição de uma experiência que tenta sobreviver como seu próprio declínio. Benjamin encontra, na escrita de Proust, a sensação de que há algo girando em falso no tempo do agora – “o sentimento de uma 'imperfeição incurável na própria essência do presente’”.<sup>160</sup> Blanchot encontra, em Samuel Beckett, o homem mergulhado no vazio do tempo – “aquele que, para escrever, caiu na ausência de tempo, ali onde é preciso morrer de uma morte sem fim”.<sup>161</sup>

Em Pompeu, encontramos esse esvaziamento sob a forma de um tempo plasmado, que perdeu os elos entre passado, presente e futuro, lançando-se em um transcorrer perpétuo. Nesse presente perpétuo sem sucessão – uma forma esmagada da duração – Quatro-olhos nada mais faz que *escrever*. Na ampla massa de um presente informe sobre a qual o romance busca se estabelecer, o gesto da escrita aparece de forma constante. Gesto que surge como um refrão na primeira parte: “não consigo me lembrar se ainda estava escrevendo o livro ou já o perdera quando surgiram primeiro a avenida e depois os grandes prédios”;<sup>162</sup> “escrever doía no coração, remexer em cenas pretéritas, a cena coagulada no escrito, eterna e perfeita, enquanto o mundo não para de se mexer”;<sup>163</sup> “nada produzia, nada criava, só o livro”;<sup>164</sup> “não me restava outra coisa a fazer, a não ser escrever”.<sup>165</sup> Esse mesmo gesto da escrita, ainda, toma a segunda parte do romance na forma da escrita obsessiva do protagonista durante sua internação: “Quatro-Olhos preferia ficar longe de gente, perdido nos seus escritos, em que dizia reconstituir um livro que perdera”.<sup>166</sup> “Quatro-Olhos dizia ter perdido um livro que era necessário refazer, mas como sofria de alucinações não se sabia ao certo”.<sup>167</sup> “Quatro-Olhos tomou de seu caderno e pôs-se a escrever”.<sup>168</sup> “Mais uma vez seria obrigado a parar de pensar, única atividade de que gostava. [...] Quatro-Olhos teria de largar novamente seu livro, onde construía o mundo à sua feição.”<sup>169</sup> Por fim, na terceira parte do romance, o gesto surge em sua forma mais fatal: seria preciso “escrever outra vez o livro”.<sup>170</sup> No entanto, toda essa escrita

160 BENJAMIN. *Passagens*. p. 146.

161 BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 317.

162 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 25.

163 Idem, op. cit., p. 64.

164 Idem, op. cit., p. 69.

165 Idem, op. cit., p. 88.

166 Idem, op. cit., p. 153.

167 Idem, op. cit., p. 163.

168 Idem, op. cit., p. 154.

169 Idem, op. cit., p. 164.

170 Idem, op. cit., p. 188.

resta incompleta, não chega ao seu fim, não resulta em livro. No tempo plasmado de *Quatro-olhos*, a escrita é a sina de um narrador posto à mercê da perda.

Nesse ponto, mais uma vez, distanciamo-nos do romance de Melville. Percebemos, na imensidão do texto de *Moby Dick*, uma jornada fascinante. Entre a nomeação do narrador – *Call me Ishmael* – e o mergulho profundo de Ahab com a baleia, funda-se uma jornada narrativa plena de perigos, desafios e aprendizados. Dessa experiência, resta o relato desse narrador que a viveu e que sobreviveu a ela – relato que é o próprio livro.

*Quatro-olhos*, por sua vez, não é um relato de peripécias. Há, acima de tudo, a tentativa de transmissão de uma experiência em declínio: uma jornada falha. Da perda do livro à impossibilidade de que o protagonista o encontre, colocam-se uma busca infrutífera e uma perpétua pulsão de reescrita. Entre os dois pontos – o ponto da perda e o ponto desse reencontro impossível – resta uma massa amorfa de tempo esvaziado, sem sentido preciso. Condenado a esse tempo em que reina o vazio, o narrador bem poderia ecoar o que outrora escrevera Blanqui: “o universo se repete, sem fim, e patina no mesmo lugar”...<sup>171</sup>

### **O livro: infinito**

Não foi por acaso que nos apropriamos do potente dizer de Blanqui nas últimas linhas. A frase consta entre os fragmentos de seu último texto, que Benjamin dispôs na obra das *Passagens*. Evoca, com precisão, duas facetas do tempo vazio que a modernidade colocou sobre nós: uma, expressa por “o universo se repete, sem fim...”; outra, determinada em “...e patina no mesmo lugar”.

Acreditamos que não haveria muito prejuízo à sentença caso ela fosse invertida: *o universo patina no mesmo lugar e se repete, sem fim*. Muito mais que uma relação linear de causa e consequência entre seus termos, encontramos, na frase, uma relação biunívoca em que a imobilidade do presente e sua repetição perpétua compõem uma equação cujo resultado não poderia ser mais angustiante.

Ao primeiro desses termos – o presente imóvel – associamos toda a noção do declínio da experiência e do achatamento da duração que discutimos anteriormente. *O universo patina*

---

171 BLANQUI apud BENJAMIN. *Passagens*. p. 155.

*no mesmo lugar*: eis a sensação do homem que, não vendo mais continuidade entre os eventos que vive, vê-se condenado a um presente eterno que, longe de se tratar de um tempo cuja experiência é ampliada, constitui um tempo plasmado em que os gestos se perpetuam sem gerar desdobramentos contínuos.

Por sua vez, o segundo termo – a repetição – pede que nos detenhamos, ainda que brevemente, sobre os escritos de Blanqui citados por Benjamin. O texto em que a sentença figura, segundo carta do frankfurtiano a Horkheimer, é uma “especulação cosmológica” que, à primeira vista, parece “banal e de mau gosto”, mas que apresenta elementos dignos de atenção. Trata-se de um modelo especulativo – uma versão infernal do Palácio dos Destinos, completamos –, em que o universo seria a realização de todas as possibilidades combinatórias da existência, em que cada planeta contaria com um sócio de cada pessoa em uma variante sutil ou radical de seu destino e de suas escolhas. A dimensão infernal desse universo seria justamente a repetição: “além de nossa existência inteira, do nascimento à morte, que vivemos numa multidão de terras, nós a vivemos em outras terras em mil edições diferentes”:<sup>172</sup> *...e se repete, sem fim.*

As ideias desse presente eterno e dessa repetição vertiginosa não seriam mais que dois aspectos da noção de um tempo vazio. A sensação de viver nesse tempo, Blanqui a experimenta no próprio gesto de escrita:

Extraído do final da *Eternité par les Astres*: “O que escrevo neste momento, numa cela do Fort du Taureau, eu o escrevi e o escreverei por toda a eternidade, à mesa, com uma pena, vestido como estou agora, em circunstâncias inteiramente semelhantes.” Cit. Em Gustave Geffroy, *L'Enfermé*, Paris, 1897, p. 401. Logo em seguida, Geffroy: “Ele escreve assim seu destino no número sem fim dos astros, e em todos os instantes da duração. Sua cela se multiplica até o incalculável. Ele é, no universo inteiro, o encarcerado que ele é nesta terra, com sua força revoltada, seu pensamento livre.”<sup>173</sup>

A escrita, esse tormento perpétuo e infinito. Gesto perdido em um presente plasmado, sem passado e sem futuro, que nada mais faz que se repetir *ad eternum*. Ora, se essa sina vitimou Blanqui, ela também acomete o protagonista de *Quatro-olhos*. Como demonstramos nas páginas anteriores, trata-se de um romance em que o tempo, reduzido à forma de um presente plasmado, encontra como única constante o processo de escrita (e reescrita) do livro.

172 BLANQUI apud BENJAMIN. *Passagens*. p. 153.

173 BENJAMIN. *Passagens*. p. 153.

Entretanto, assim como no dizer de Blanqui, para além da perpetuação do gesto da escrita – que “patina no mesmo lugar” – há um outro aspecto a ser destacado no romance: a repetição infinita desse gesto. Sempre na iminência de acontecer e jamais acabada, a escrita de *Quatro-olhos* se dá em um gesto que “se repete, sem fim”.

Esse caráter infindável do romance de Renato Pompeu nos remete, inexoravelmente, a um grande arquiteto dos labirintos, paradoxos e descaminhos literários: Jorge Luis Borges. Afeito à ideia do infinito como o elemento constituinte da questão literária, Borges se coloca diante do infindável das mais diversas maneiras em seus contos, ensaios e poemas. Em alguns, a questão se circunscreve no nível temático, como na narrativa da biblioteca total em *A biblioteca de Babel*. Em outros, a noção recai sobre o fazer literário, como em *O aleph*. No entanto, há momentos em que o infinito e seus paradoxos operam como obstáculos – ou ainda potencializadores – da escrita, como no conto/ensaio *A busca de Averróis*.

Ponhamos nosso volume de *Quatro-olhos* de lado para, mais uma vez, mergulhar em outro texto em busca de consonâncias. *A busca de Averróis*: como nos revela seu próprio narrador, o conto surge da motivação de contar o processo de uma derrota: “mais poético é o caso de um homem que se propõe um fim que não está vedado a outros, mas sim a ele”.<sup>174</sup> Trata-se do desafio que se colocou diante de Averróis, filósofo andaluz de ascendência árabe, ao trabalhar em seu importante comentário sobre a obra de Aristóteles. Oriundo de uma cultura não familiarizada com o teatro, o filósofo se depara com duas misteriosas palavras no texto da *Poética*: “tragédia” e “comédia”. A narrativa segue o cotidiano e o pensamento do filósofo em sua busca por compreender o que aquelas palavras, visivelmente fundamentais ao texto aristotélico, poderiam significar. Após um diálogo com um viajante e um alcoranista, Averróis chega a uma conclusão equivocada sobre o sentido dos estranhos termos. No entanto, a narrativa se desfaz logo em seguida:

Sei que desapareceu bruscamente, como se o fulminasse um fogo sem luz, e que com ele desapareceram a casa e o invisível repuxo e os livros e os manuscritos e as pombas e as muitas escravas de cabelos negros e a trêmula escrava de cabelos ruivos e Farach e Abulcásim e os roseirais e talvez o Guadalquivir.<sup>175</sup>

A razão pela qual a narrativa se dissolve nos é dada por Borges em *post scriptum*: a derrota narrada não seria somente de Averróis, mas do próprio Borges. Afinal, de que forma o

---

174 BORGES. *A busca de Averróis*. p. 78.

175 *Idem*, op. cit., p. 78.

escritor poderia narrar o filósofo andaluz se dele não tinha mais que alguns esboços? “Senti que a obra zombava de mim”, afirma Borges. E encerra:

Senti, na última página, que minha narrativa era um símbolo do homem que eu fui enquanto escrevia, e que, para escrever essa narrativa, fui obrigado a ser aquele homem e que, para ser aquele homem, tive de escrever essa narrativa, e assim até o infinito.<sup>176</sup>

Para narrar a derrota do filósofo, há que se tornar um escritor igualmente derrotado. Nesse ponto, o Borges que tenta compreender o filósofo se torna o Averróis em sua busca por desvendar as misteriosas palavras. A escrita só se dá com essa condição. No entanto, a condição só surge a partir da escrita: escrever para tornar-se o homem, tornar-se o homem para escrever. Encontramo-nos, mais uma vez, com o paradoxo fundador de toda narrativa. Borges – assim como Pompeu – não hesita em evidenciá-lo: somente por conta dele, a escrita acontece, levada ao infinito.

As menções ao infinito, de fato, não se restringem ao desfecho do conto de Borges. A própria linguagem é vista por Averróis (ou Borges, na amálgama narrador-personagem) como sem fim. Logo antes de anunciar sua (equivocada) descoberta dos significados dos termos empregados por Aristóteles, Averróis “falou dos primeiros poetas, daqueles que no Tempo da Ignorância, antes do Islã, já disseram todas as coisas, na infinita linguagem dos desertos”.<sup>177</sup> O motivo dos desertos, recorrente na literatura borgeana, aparece aqui mais uma vez. A recorrência não se restringe a um nível temático: em Borges, as misteriosas e infindáveis distâncias a serem percorridas nos desertos recaem sobre o homem e a escrita, como afirma o pensador Maurice Blanchot:

Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe.<sup>178</sup>

Desértico não é apenas o lugar. Desértico é o próprio homem, errante por natureza, sempre destinado a caminhos maiores que sua própria vida. Caminhos como o de compreender termos misteriosos de uma arte estranha – ou como o reviver, pela escrita, um

176 BORGES. A busca de Averróis. p. 78.

177 Idem, op. cit., p. 77.

178 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 137.

filósofo de que os livros pouco dão notícia. Se, nos desertos de Borges, as distâncias são sempre mais longas que o tempo para percorrê-las, gera-se, nesse “a mais”, o infinito.

Nesses desertos, portanto, pode até haver um ponto de chegada – embora, como já mencionamos, ele sempre esteja mais além. Caminhar rumo a esse ponto de chegada significa jamais se deter. A caminhada com rumo certo, nesse sentido, transforma-se em errância. O homem desértico é protagonista de uma errância sem fim.

Se retomarmos o romance *Quatro-olhos* com esse olhar, reconheceremos de imediato o deserto na narrativa. Embora ele de forma alguma surja como imagem no texto de Renato Pompeu, é possível destacar no próprio protagonista essa qualidade desértica. Trata-se de um homem que também se propõe um fim que, a ele, está vedado: encontrar o livro confiscado pelos militares. “Para o médico, por exemplo, sua busca do livro era inútil e sem cabimento, já que o livro deveria estar perdido em algum porão policial, se é que não tinha sido queimado uma vez que não poderia servir de prova nenhuma”, relembra o narrador.<sup>179</sup> No entanto, *Quatro-olhos* realiza infundáveis deambulações pela cidade em busca de seus originais. “Dava medo. Tinha de andar ainda muito e meus olhos se cansavam de tanto ver coisas”.<sup>180</sup> “Em meio à empreitada, me detinha por vezes em esquinas e as sombras das nuvens me ultrapassavam, de modo que eu ficava às vezes sombrio e outras iluminado”<sup>181</sup>. “À noite eu saía para andar e me sentia embrulhado pelas luzes no escuro, o ar mortiço em volta piscando brilhos, ar embaçado escorregando pelos meus músculos, luzes viscosas como óleo nos olhos”<sup>182</sup>. Entre alarmes falsos e longas caminhadas despropositadas, a primazia da errância.

Essa deambulação pela cidade, atravessada pela busca da escrita ausente, não é a única forma de errância a que se entrega a personagem. Ao longo da narrativa, a errância de *Quatro-olhos* também se dá no âmbito da memória, entre suas lembranças e olvidos. Como discutimos no primeiro capítulo deste trabalho, embora haja, em alguns pontos da narrativa, um esforço deliberado do protagonista por se lembrar de seu livro perdido e esquecido, a prosa de Pompeu é também repleta de momentos entregues ao esquecimento – seja isso motivo de sofrimento ou complacência. Há, ainda, momentos ambíguos, em que o tempo é dissolvido pelas forças do esquecimento e reorganizado por uma suposta memória do narrador. Mais uma vez, estamos diante da já citada hora do lusco-fusco, em que luz e treva,

179 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 186.

180 Idem, op. cit., p. 29.

181 Idem, op. cit., p. 31.

182 Idem, op. cit., p. 63.

dia e noite se tornam um só motivo: “noite fecha, luz acende, nuvens de Santa Maria no ar, nuvens cor-de-rosa, rosa sobre cinzas e eis-me diante do endereço do livro”.<sup>183</sup>

Não se trata, dessa forma, de uma série de estratégias de memória empregadas pelo narrador – e protagonista – para imprimir suas lembranças no texto. Trata-se, ao contrário, de uma errância da personagem entre memória e esquecimento, por vezes totalmente entregue aos acasos e contratempos do caminho – sua linguagem. Na amplidão desolada do deserto, cumpre errar por um caminho sempre maior que as condições para percorrê-lo. Averbóis procura desvendar duas palavras para ele indecifráveis. Borges busca recompor um filósofo a partir de traços demasiadamente insuficientes. Quatro-olhos procura encontrar um livro para sempre desaparecido – seja nos porões da cidade ou no deserto de seu próprio esquecimento: “mas me dói o olvidar e a água me molha só por fora, enquanto por dentro fico seco”<sup>184</sup>.

Retomemos a história de derrota em *A busca de Averbóis*: nela, antes de chegar a qualquer conclusão sobre o significado das duas estranhas palavras, o filósofo interrompe a escrita do comentário a Aristóteles ao cair da noite. Em seguida, dirige-se à casa de um conhecido para jantar e, encontrando ali um viajante chegado da China, inicia um longo diálogo com ambos. Falam de amenidades, política e de rosas. Perguntado sobre uma suposta rosa perpétua de um vermelho cor de carne que existiria nas terras que visitara, Abulcásim diz ser essa uma rosa oculta. E acrescenta que “com o Senhor estão as chaves das rosas ocultas e que não existe na terra uma coisa verde ou uma coisa murcha que não esteja registrada em Seu Livro”.<sup>185</sup> No pensamento islâmico, habilmente proferido pela personagem viajante e não por acaso acolhido por Borges em seu conto, Deus criou o mundo segundo uma criação anterior: a de um livro total, em que tudo e todas as coisas estariam escritas.<sup>186</sup>

Uma ideia visivelmente cara a Borges, que a carrega ao longo de toda a sua obra. No ensaio *Del culto de los libros*, o escritor argentino parte da até hoje estrondosa declaração de Mallarmé – “o mundo existe para chegar a um livro” – para debruçar-se sobre as aproximações entre livro e mundo, escrita e criação, leitura e História. Passa pelo pensamento grego, o mito de criação islâmico, o *Sefer Yetsirah* judaico e chega ao pensamento cristão. Por fim, a evocar León Bloy, conclui: “o mundo, segundo Mallarmé, existe para um livro:

183 Idem, op. cit., p. 36.

184 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 52.

185 BORGES. *A busca de Averbóis*. p. 73.

186 Destacamos, aqui, um trecho da epígrafe a *Bartleby*, escrita da potência, de Giorgio Agamben, retirada do *Livro da Escada de Maomé*: “Deus criou uma pena de luz para escrever, tão larga e longa que um homem a poderia percorrer, em largura ou comprimento, quinhentos anos. E, esta criada, Deus ordenou-lhe que escrevesse. Disse a pena 'Que escrevo?' A ela respondeu, 'Escreverás a minha sabedoria e todas as minhas criaturas, desde o princípio do mundo até ao seu fim’”.

segundo Bloy, somos versículos ou palavras ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo: é, melhor dizendo, o mundo”.<sup>187</sup> Nesse sentido, Borges herda dessa linhagem o pensamento de que o livro não é *um* mundo possível, segundo a concepção mais comum de ficção. É *o* mundo. O mundo, por sua vez, é o livro. É fundamental lembrar, aqui, o livro de areia borgiano, livro total e infinito em que todas as coisas estão escritas. Ou teria o próprio livro escrito todas as coisas?<sup>188</sup>

Em certa medida, Renato Pompeu parece incorporar a ideia do livro total na narrativa de *Quatro-olhos*. No denso híbrido de memórias, divagações, buscas e errâncias que compõe o texto do romance, a noção do livro perdido que vai, aos poucos, sendo composta pelo narrador e protagonista, parece extrapolar os limites do objeto. A princípio, um livro feito de detalhes: “houve capítulo sobre ombros”.<sup>189</sup> Fragmentos da cidade: “Musgo entre pedregulhos, trilhos de bonde entre pedras, torres sonoras de igrejas sob nuvens rosadas povoavam as folhas brancas marcadas de minhas intenções”.<sup>190</sup> Um emaranhado de sons e texturas: “Metálicas manias pululavam, chafurdando-se o adormecido em timbres rumorosos, o oco sonoro a tilintar no escrito. Era o livro.”<sup>191</sup> Uma pletora de formas e estilos literários: “o livro começou como uma coleção de historietas, [...] transmutou-se depois numa avantesma fulgurante sob o influxo avassalador do realismo fantástico e já estava inaugurando uma cascadeante nova corrente da literatura quando o perdi”.<sup>192</sup> Um paradoxal compêndio de todos os homens: “Meu livro identificava todas as impressões digitais e a poeira, distinta em cada caso, dentro da unha de cada um. Nele não havia, portanto, nomes”.<sup>193</sup> Por fim, a angustiada conclusão: “a única realidade era o livro”.<sup>194</sup>

Essa ideia da indistinção entre mundo e livro, tão pungente na literatura borgeana e presente, embora de forma mais tímida, na obra de Renato Pompeu, não permite que mundo ou livro passem incólumes. Mais uma vez recorremos à leitura de Blanchot: “se o mundo é um livro, todo livro é o mundo e, dessa inocente tautologia, resultam temíveis consequências”. Uma delas, segundo o pensador, é a perda de um ponto de referência. Se mundo e livro são tudo o que temos, e ambos remetem um ao outro, “eterna e infinitamente”, nada mais encontraremos que “esse poder infinito de espelhamento, essa multiplicação

187 BORGES. Del culto de los libros. p. 94. Traduzimos.

188 Cf. BORGES. *O livro de areia*.

189 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 56

190 Idem, op. cit., p. 86.

191 Idem, op. cit., p. 95.

192 Idem, op. cit., p. 44.

193 Idem, op. cit., p. 17.

194 Idem, op. cit., p. 62.

cintilante e ilimitada – que é o labirinto da luz”. Como ressalta o próprio Blanchot, não é pouca coisa.<sup>195</sup>

Ainda, no momento em que mundo e livro se tocam em um movimento de indistinção em que um duplica o outro, já não é possível saber qual deu origem a qual. Blanchot encontra, aí, o ponto central de *Pierre Menard, autor del Quijote*.<sup>196</sup> Quando o escritor criado por Borges se propõe a escrever dois capítulos de Dom Quixote em indistinção completa da obra de Cervantes, original e cópia se tornam o mesmo. De acordo com Blanchot, “ali onde há um duplo perfeito, o original é apagado, e até mesmo a origem. Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim”.<sup>197</sup>

Encontramos, aí, dois níveis de profundidade na relação livro-mundo em *Quatro-olhos*. No primeiro nível, a ideia de um livro perdido que, ao menos em memória, fora total, tornando-se todas as coisas, como já ressaltamos. No entanto, em um segundo nível de profundidade, a última sentença do romance – “escrever outra vez o livro”, a decisão final do protagonista – propõe, como única solução para acabar a narrativa, a reescritura, ou ainda, a cópia. Aproximam-se, nesse instante, o livro perdido pela personagem e o livro escrito que o leitor tem em mãos. O original, já perdido e esquecido *a priori*, pode, nesse momento, apagar-se por ter um possível duplo perfeito. Fundem-se, assim, livro perdido, realidade narrativa e livro escrito, em um processo que instaura a lógica evocada pelo Averno do conto de Borges: “infinitas coisas existem na terra; qualquer uma pode comparar-se a qualquer outra”.<sup>198</sup>

Quando original e cópia se tornam duplos dispostos em um campo de indistinção, perde-se a origem. Quando livro e mundo se tornam indiscerníveis em Borges, ambos se refletem em um espelhamento contínuo e infinito. Quando livro perdido e livro escrito se tornam possíveis indistintos, em Pompeu, um livro recai sobre o outro, em um movimento segundo o qual a narrativa escreve a própria narrativa infinitamente. Como as tão difundidas *Drawing hands* de M. C. Escher, a mão que desenha a mão que desenha, mas em uma apropriação literária: o livro escreve o livro que escreve.

Como nos lembrou Blanchot, o mundo duplicado num livro “perderia todo começo e todo fim”. Entre a inexistência de um começo e de um fim, só uma coisa resta: o infinito intermediário. Isso não significa, necessariamente, que o campo espelhado formado por livro e mundo, ou ainda, por livro e livro, não tenha fim. É possível que encontremos, aqui, outra

195 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 138.

196 BORGES. Pierre Menard, autor del Quijote. IN: \_\_\_\_\_. *Obras completas*.

197 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 140.

198 BORGES. A busca de Averno. p. 76.

modalidade de infinito: aquele que está contido, aquele que encontra limites, mas do qual não se pode sair. Livro e mundo podem encontrar seus limites. Mas, irremediavelmente e continuamente espelhados um no outro, tornam-se sem saída.

Como o vasto deserto de dimensões bíblicas, que requer mais do que uma vida para que se saia dele, nada mais permitindo que a errância. Ou como a *Biblioteca de Babel* de Borges, que tem um número exato de câmaras e uma dimensão tão vasta quanto limitada, embora não se tenha qualquer notícia de uma porta de saída.<sup>199</sup>

“Todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito” - Blanchot é categórico. Nesse sentido, infinito é o espelhamento entre livro e mundo na literatura borgeana, em que somos felizmente fadados a errar por esse mundo de letras e esse livro de coisas que é a própria existência. Infinita é a paradoxal exigência da escrita em *A busca de Averróis*, em que é necessário escrever para ser o homem, mas ser o homem para escrever. Infinita, por fim, é a escrita de *Quatro-olhos*, cuja única consequência é a decisão por “escrever outra vez o livro”. O conto e o romance, nesse sentido, operam segundo aquela lógica em que “antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos”; uma “espécie de absurdo que consiste em voltar sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar”.<sup>200</sup>

Tal lógica não poderia ter se evidenciado melhor na impressão da primeira edição de *Quatro-olhos*. Por um erro da editora, suprimiu-se o ponto final após “escrever outra vez o livro”, sentença última do romance. Quando finalmente tivemos a oportunidade para perguntar ao próprio Renato Pompeu sobre a ausência do caractere, recebemos uma resposta, no mínimo, curiosa: “eu não me lembro de não ter posto ponto final propositalmente. Tenho uma vaga lembrança de que a editora errou e eu disse para manter. Ficou melhor assim.”<sup>201</sup>

## **O livro, enfim.**

Nem escrita plenamente realizada, nem narrativa capaz de qualquer conclusão. Ao longo deste capítulo, guiados pela proposta de ler o volume em branco de *Quatro-olhos* em seu Palácio dos Destinos, dedicamo-nos à sua parte de irrealização e incompletude, presente

199 BORGES. La biblioteca de Babel. IN: \_\_\_\_\_. *Obras completas*.

200 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 137.

201 Cf. apêndice a este trabalho.

notadamente nas formas com que o romance parece erguer-se em torno de um objetivo que, já *a priori*, ele é incapaz de alcançar.

Em um primeiro esforço, apontamos os mecanismos segundo os quais a narrativa de Pompeu, embora seja precisamente o movimento entre a perda do livro e seu reencontro pelo narrador, não alcance a distância necessária para propiciar esse reencontro. Assim, fundando-se sobre a impossibilidade de sua concretização, a narrativa acaba por desenvolver-se em um tempo vazio em que o presente se perpetua.

Buscamos evidenciar, em seguida, a força com que “escrever outra vez o livro” – sentença última, mas nunca final da narrativa – recai sobre o texto, nele instaurando um pulso infinito de escrita e reescrita. Na superposição entre original e cópia (livro perdido e livro reescrito), perde-se o ponto de referência, criando-se um espelhamento que não permite um fim.

Essa narrativa incompleta, esse romance infundável. Trata-se, por um lado, de um texto que funde recordações e fantasias do narrador, memórias da escrita do livro perdido e o relato de sua perda e da busca que ela acarreta. A massa textual resultante desse processo, por outro lado, faz com que a dissociação entre livro perdido, livro a ser reescrito e o próprio livro lido seja, acima de tudo, complexa. Ao leitor, o questionamento imediato que surge ao fim de uma primeira leitura: que livro, de fato, tenho em mãos?

Resta, assim, tratar do livro, ele próprio. Afinal, seja por se expor ao tempo plasmado em sua forma mais incompleta ou por criar um espelhamento que torna a escrita um gesto infinito, o que vemos em *Quatro-olhos* é um texto que não se encontra senão a meio caminho de tornar-se livro – o que não invalida seu esforço para fazê-lo. Se “tudo, no mundo, existe para culminar num livro”,<sup>202</sup> conforme anuncia (mais uma vez) o dizer mallarmaico, não haveria motivo para que isso não se aplique ao texto de Pompeu. Entre a insuficiência e o infinito da escrita, o que resta é a ideia desse livro como um intermediário, uma versão preliminar, um protótipo de um outro, inteiro.

A noção da escrita como intermediária a uma outra não poderia ser mais cara a Marcel Proust. Ou, nas palavras de Maurice Blanchot: “a obra de Proust é uma obra acabada-inacabada”.<sup>203</sup> Como evidência primordial desse fato, o filósofo francês encontra o romance inacabado *Jean Santeuil*, que Proust escrevera antes mesmo de conceber *Em busca do tempo*

---

202 MALLARMÉ. *Divagações*. p. 180.

203 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 33.

*perdido*. Nesse livro preliminar, publicado apenas postumamente, Blanchot encontra o embrião da *Recherche*, ainda que em sua forma mais abreviada e fragmentária.

O complexo assalto do passado no presente, as intensas metamorfoses do tempo, a possibilidade de capturar fatias desse tempo e moldá-las de forma que coubessem na escrita: tudo isso, segundo Blanchot, estaria já em *Jean Santeuil*, em uma espécie de maturação silenciosa que, um dia, chegaria a seu estado definitivo nas páginas da obra maior proustiana. Entretanto, Proust dava sinais de compor esse livro anterior muito mais a partir do olhar em direção a instantes privilegiados, a fragmentos da existência, partes de um tempo descontínuo. Nessa “narrativa pura”, o esforço de concentrar-se “unicamente nos instantes, sem acréscimos”, sem preencher as lacunas, sem completar os vazios. Ou seja: na mesma medida em que *Jean Santeuil* já continha a lei e o código proustianos em suas páginas, faltava ao romance aquilo que faria dele a *Recherche* em sua magnitude: o céu em que esses instantes estelares brilhariam. Blanchot aponta que o romance “era de uma realização apressada que estava permanentemente ameaçada. Quanto mais ela demora, mais se aproxima dela mesma”.<sup>204</sup>

Para que esse intermediário a caminho da obra pudesse se tornar a obra de fato, era necessário conter a pressa, deixar que o texto demorasse, aproximar-se aos poucos. Era primordial um adiamento. Entre o texto primeiro e a obra última, o adiamento máximo, a maturação estendida: uma paciência sem limites.

Se *Jean Santeuil* tivesse sido acabado e publicado, Proust estaria perdido, sua obra teria se tornado impossível e o Tempo definitivamente desbaratado. [...] É por esse aspecto que *Jean Santeuil* nos fala verdadeiramente de Proust, da experiência de Proust, da paciência íntima, secreta, pela qual ele deu a si mesmo o tempo.<sup>205</sup>

No inacabamento desse romance proustiano progresso vivia, em latência, sua obra maior. Na inconclusão do texto de *Quatro-olhos*, entretanto, pouco se revela de uma obra latente. Se, por um lado, trata-se de uma narrativa que nada mais faz que se adiar de forma perpétua, há que se reconhecer, por outro lado, que há uma outra narrativa em vista: reescrita, acabada, aperfeiçoada mas, fundamentalmente, *inexistente*. “Escrever outra vez o livro”, a sentença final do romance, além de lançá-lo em um processo infinito de reescrita, afirma seu caráter de provisoriedade. Simultaneamente, ela impede que esse texto viva para tornar-se um outro, que essa narrativa germine para tornar-se livro. Chegamos, assim, à constatação: *Jean*

<sup>204</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 33.

<sup>205</sup> Idem, op. cit., p. 34.

*Santeuil*, em sua provisoriedade, levou à magnífica *Recherche*. *Quatro-olhos*, em sua repetição, leva a algo ainda por vir.

É imprescindível também ressaltar, em Proust, que esse processo de adiamento, demora e maturação culminou, finalmente, na sua integração ao desfecho da longa jornada narrativa que *Em busca do tempo perdido* constitui. Explicamos: nos sete livros da obra máxima proustiana, seguimos os passos do protagonista (que Blanchot habilmente denomina “metamorfose nas sombras” do próprio Marcel Proust) na jornada de uma vida em torno da possibilidade de recapturar o tempo, de reconquistá-lo em suas formas variadas. E é precisamente ao fim dessa jornada – *O tempo redescoberto*, último volume da obra – que essa personagem faz sua descoberta última: a possibilidade de poder se reencontrar com o tempo pela própria escrita. Ora, é quando esse protagonista-narrador-escritor encontra, finalmente, o tempo de escrever, que a *Recherche* chega a seu ponto projetado, que o texto se permite acontecer. Nesse momento, todo o texto pregresso, todas as centenas de páginas que retrataram a experiência de um Marcel desde seus primeiros anos, torna-se tão somente uma preparação, uma maturação – ou, ainda, um adiamento de proporções gigantescas – para esse gesto final: o gesto da escrita. Gesto que permite que esse texto se erga e, acima de tudo, que cada volume já publicado possa, de fato, clamar sua existência.

A curta e obtusa jornada do protagonista de *Quatro-olhos*, em contraste, alcança um ponto de culminância bem distinto. Se o gesto último que Marcel encontra n'*O tempo redescoberto* é o da própria escrita, o gesto final de *Quatro-olhos* é o da reescrita. Não se trata de um processo de amadurecimento finalmente concluído; ao contrário, esse gesto se aproxima mais de um esforço frustrado. Esforço nascido de uma escrita que falhou, que não alcançou o ponto projetado. Uma escrita que, nascida da privação, nada pode fazer que adiar sua culminação última – o livro – *um pouco mais*. “Escrever outra vez o livro”: voltar, mais uma vez, ao princípio; escrever em busca do ponto não atingido; reiniciar a jornada. Assim, o desfecho de *Quatro-olhos*, longe de encerrar a jornada narrativa e dar ao livro o direito de existir em sua plenitude, coloca uma distância ainda a ser percorrida, um espaço ainda a ser alcançado, um passo ainda a ser dado. O livro, assim, coloca-se sempre *depois*.

Talvez, por essa razão, a experiência da escrita narrada em *Quatro-olhos* se aproxime muito menos da experiência do encontro com o tempo na *Recherche* do que da experiência da impossibilidade da escrita em Mallarmé. Há, obviamente, que se guardar as proporções: ninguém poderia ter levado a experiência do adiamento às últimas consequências como o

poeta francês o fez; igualmente, ninguém poderia ter sentido nas próprias mãos a experiência da impossibilidade de se escrever como ele a sentiu.

Afinal, nenhum outro livro além do Livro – *Le Livre* – de Mallarmé seria, tão significativamente, o *livro por vir* a que Blanchot dedicou um número considerável de ensaios, essa obra que, não tendo sido feita em livro, coloca-se sempre entre a iminência de chegar e a impossibilidade de existir. Livro impossível: o Livro mallarmaico seria, por excelência, essa projeção da literatura em seu ponto de compressão máxima, não tendo conteúdo, não tendo substância, não tendo autor, não tendo leitor, não tendo livro.

O Livro, onde vive o espírito satisfeito, em caso de mal-entendido, um obrigado por alguma pureza de folguedo a sacudir o grosso do momento. Despersonificado, o volume, tanto quanto a gente se separa dele como autor, não reclama aproximação de leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar totalmente só: feito, sendo.<sup>206</sup>

“Feito, sendo”, esse Livro seria uma espécie de existência autônoma. Dispensando qualquer mão a escrever ou qualquer olho a ler, ele existiria, plenamente, sozinho. “Feito, sendo”, o Livro admite “a simultaneidade de sua presença instantânea e do devir de sua realização”.<sup>207</sup> Existindo somente na forma relampejante do agora, mas surgindo apenas como promessa de uma escrita ainda por vir.

Não se trata, entretanto, do Livro máximo da tradição romântica, que conteria em suas páginas toda a verdade da existência e do universo. Esse livro teria substância, um conteúdo máximo, e talvez estaria ainda mais acessível do que o Livro mallarmaico. “Mallarmé rejeita a ideia de substância, como a ideia de verdade permanente e real”, relembra Blanchot.<sup>208</sup> O Livro não contém verdade alguma, porque *nada contém*.

Esse Livro, nós só o conhecemos pelas duas instâncias em que ele existiu como projeto. A primeira, as *Divagações* de Mallarmé, contém uma série de notas rodeadas de imprecisão e mistério acerca dessa projeção literária. Aponta-se, nela, uma estrutura: as disposições gráficas, o tratamento das páginas, a impotência que o Livro traria a toda livraria. Descritas, ainda, são as exigências obscuras dessa obra máxima: “O Livro, expansão total da letra”,<sup>209</sup> que deveria tomar uma ideia e fazê-la “explodir em modo de paradoxo”.<sup>210</sup> O Livro,

206 MALLARMÉ. *Divagações*. p. 173.

207 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 336.

208 Idem, op. cit., p. 336.

209 MALLARMÉ. *Divagações*. p. 182.

210 Idem, op. cit., p. 179.

“ele supremo”,<sup>211</sup> que, para fazer o reinado da linguagem, deveria “primeiro afiná-la segundo sua origem”.<sup>212</sup>

A segunda instância em que esse Livro se apontou, como relembra Blanchot, constitui nada menos que o poema *Um lance de dados*. O filósofo se expressa com ambiguidade notável sobre o poema: ora o compreende como um projeto do Livro, ora o vê como o próprio livro por vir em sua condensação absoluta. De uma forma ou de outra, o poema traz em si a assinatura maior desse projeto literário grandioso e inexequível: a disposição, pela literatura e na literatura, do acaso.

Seja nas *Divagações* ou em *Um lance de dados*, o Livro desponta como projeto. No entanto, justamente por sua natureza autônoma, insubstancial e intangível, Livro e projeto tornam-se uma só coisa – ou, ainda, uma só escrita. Daí, mais uma vez, seu adiamento. Sempre postergado, sempre adiado, sempre colocado mais além de sua própria escrita, o Livro não vê o tempo presente: “não há Presente, não – um presente não existe”.<sup>213</sup> Há o tempo por vir, o tempo da obra, e a espera desse tempo que, em última medida, é a própria obra – “só o Livro se identifica com o anúncio e a espera da obra que ele é”.<sup>214</sup>

O Livro mallarmaico, dessa forma, não apenas sofre do adiamento e da espera pela maturação que acometeu também a obra de Proust. O Livro de Mallarmé é o próprio adiamento. Por essa razão, essencialmente, é impossível tocá-lo. “O Livro nunca deve ser olhado como estando verdadeiramente ali. Não podemos tê-lo em mão”.<sup>215</sup>

A esta altura, fica mais do que evidente a discrepância entre o projeto de Mallarmé e o projeto manifesto na escrita de *Quatro-olhos*. Não acreditamos, de forma alguma, que a narrativa de Pompeu possa se alçar à ambição e à magnificência da realização (ou melhor, da irrealização) de Mallarmé. São esforços distintos, de escalas absolutamente diferentes. No entanto, há um ponto em que as experiências da escrita de ambos se avizinham: marcadamente, no ponto da impossibilidade.

Nesse ponto reside, primeiramente, a percepção do livro perdido pelo narrador em suas mais múltiplas (e insubstanciáveis) formas. Como já ressaltamos anteriormente, ao longo da narrativa de *Quatro-olhos*, esse livro aparece em versões antagônicas, contraditórias, paradoxais. Eis mais algumas de suas facetas – em certo momento, era um manifesto político:

---

211 Idem, op. cit., p. 181.

212 Idem, op. cit., p. 176.

213 MALLARMÉ. *Divagações*. p. 181.

214 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 344.

215 Idem, op. cit., p. 337.

“No livro, é claro, eu defendia os trabalhadores, calculava denúncias, dedilhava manifestos”.<sup>216</sup> Em outro, uma narrativa de proporções clássicas: “tinha, na verdade, valor épico”.<sup>217</sup> Ainda, era um poema eterno: tinha “nítido cunho de eternidade e irretocável ritmo, além de movimento incontido”.<sup>218</sup> Entretanto, escondia verdades, e nele o leitor “vislumbrava significados ocultos”.<sup>219</sup> Tinha conteúdo profético: “era um texto para ser usado pelos que viessem depois de mim”.<sup>220</sup> Era, acima de tudo, confessional: “no escrito latejava minha dor”.<sup>221</sup> No entanto, era “total e asséptico”,<sup>222</sup> construído de forma imparcial e matemática: “no livro era tudo perfeito e absoluto, lógico e reto, sem reentrâncias ou desastres”.<sup>223</sup> No livro perdido, enfim, a impossibilidade de que um só escrito desse conta dessa imensidão de paradoxos.

No ponto da impossibilidade encontra-se, também, um outro livro – aquele que, em *Quatro-olhos*, projeta-se para o futuro da escrita. Alçado pelo gesto final da reescrita, mas impedido pelas formas com que esse gesto nada mais faz que recair sobre si próprio, esse livro futuro torna-se vítima de um espelhamento infinito. Não podemos, também, jamais tê-lo em mão. O livro surge, dessa forma, como uma existência apontada pela obra, mas posta além dessa obra. Aparece corporificado em sua inexistência, como aquilo que não está lá. Assume, portanto, a forma de seu próprio adiamento. “Sendo, mas impossível”.<sup>224</sup>

Entre a impossibilidade paradoxal desse livro passado e a impossibilidade em gestação nesse livro futuro, o ponto em comum entre Pompeu e Mallarmé: a ambição de fazer saltar um livro para além da escrita. Ambição manifesta na própria escrita, que contamina e vitimiza aquele que escreve e, no caso de Pompeu, acomete seu narrador. Ambição de fazer existir, em sua plenitude, um livro intocável, um livro inatingível, um livro impossível. Um livro que, acima de tudo, não seja comum.

Porque os livros comuns são como meteoros. Cada um tem o seu único momento, o momento em que ergue, como um grito, o seu voo, feito fênix, ardendo em todas as suas páginas. Por causa de um momento desses, por esse único instante, depois nós os amamos, embora já não sejam mais do que cinza. E às vezes, à noite, passamos por suas páginas frias, movendo, como as contas de um rosário, com um ruído de madeira, suas fórmulas mortas.<sup>225</sup>

216 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 65.

217 Idem, op. cit., p. 18.

218 Idem, op. cit., p. 33.

219 Idem, op. cit., p. 73.

220 POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 88.

221 Idem, op. cit., p. 86.

222 Idem, op. cit., p. 112.

223 Idem, op. cit., p. 111.

224 BLANCHOT. *O livro por vir*. p. 337.

225 SCHULZ. Sanatório sob o signo da clepsidra. p. 128.

Para que não seja “como meteoro”, *Quatro-olhos* procura estabelecer-se em um tempo que não se reduza a um único momento. Ao propor-se uma jornada maior que a soma de todos os seus passos possíveis, a narrativa mostra-se, antes mesmo de seu início, insucessa. Marcada por um fracasso que se impõe *a priori*, ela acaba por restar aprisionada em um presente perpétuo. Um tempo sem sucessão, um tempo sem continuidades óbvias, um tempo que não dá a impressão de transcorrer. Faz-se, na narrativa, uma jornada perpétua, em que há uma sina constante: escrever.

Para que possa manter-se “ardendo em todas as suas páginas” sem que um dia “já não seja mais do que cinzas”, o romance de Pompeu clama para si a condição do deserto: errância infinita. Transitando entre perda e busca, memória e esquecimento, livro perdido e livro escrito, o narrador deambula incessantemente na amplidão sem fim. Escrevendo a todo tempo o livro já escrito, *Quatro-olhos* funde o original à cópia, espelha um livro num outro, de forma a mergulhar no ato da escrita infinita. Escrita que, assim como um labirinto sem saída, não encontra seu ponto final.

Para que possa lançar-se para além de “suas fórmulas mortas”, *Quatro-olhos* mostra, a todo tempo, que não é mais que um texto intermediário entre uma escrita perdida e uma outra por vir. Nesse sentido, assume sua condição de projeto, de provisório, de temporário. Um livro que só existe na forma de espera e adiamento. Livro que aguarda pelo momento fulminante em que a escrita possa se realizar plenamente e a obra se concluir. Livro que, na impossibilidade de ser, é, enfim.

## A memória, a perda, o livro: considerações finais

Tomemos a liberdade de, uma última vez, trazer a estas páginas mais um trecho de *Quatro-olhos*:

Me era dado então escrever.

De minha mão provir cena branda ou caráter rígido era como acordar sentindo-me pleno da vida do sonho a mover-se por pele e nervos, diversa da água parada em vigília. No sonho me vinham passeios em bondes, com flores na mão do motoneiro; no texto me ocorria falar de moços desempregados em noite de estrelas ou de promontórios ensolarados – na vida contemplava a nuca de minha mulher. Assim, sonho, texto e vida construíam as faces de um momento, em que brilhava nas minhas mãos a teoria, certa, única e permanente, contra o real viscoso e mesquinho perto a limitar-me envolvido com nitidez no esmero serrilhado do redor. O tempo maculado me conspirou e eu com cinismo embevecido observava o decorrer, migalhas da virilidade a desmanchar-se moídas no atrito. Então, criava no vazio sufocado.<sup>226</sup>

No encontro com trechos como esse, percebemos, ainda nos primeiros momentos da pesquisa que resultou neste trabalho, que o romance de Pompeu fazia ouvir mais que os ecos de um momento obscuro e singular. Havia, ali, uma inquietação, uma espécie de desconforto gravado de forma indelével sobre as linhas do texto. Havia, ali, uma tentativa de abarcar algo desde sempre inabordável, uma busca por resgatar algo que, desde o princípio, se perdera. Havia, ali, uma escrita que comportava, em cada palavra, uma lacuna de igual tamanho, uma força que dotava qualquer forma de presença com uma lacuna que a circundasse.

Havia, ali, fundamentalmente, a ausência.

Foi com essa constatação que nos propusemos, então, a fazer um mergulho nas diferentes formas que essa ausência tomava no texto de *Quatro-olhos*. Entretanto, para que o mergulho pudesse ter a profundidade necessária, era preciso que o romance de Pompeu não fosse visto isoladamente. Era preciso que suas palavras se encontrassem com outras e mesmo se misturassem a elas, fossem essas outras palavras literárias ou filosóficas – afinal, como Giorgio Agamben aponta de forma majestosa, a separação entre palavra poética e palavra pensante não é mais que uma fábula indesejável da cultura ocidental.<sup>227</sup>

226

POMPEU. *Quatro-olhos*. p. 95.

227 “A cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. [...] A cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento.” In: AGAMBEN. *Estâncias*. p. 12.

Nesse encontro do texto de Pompeu com palavras poéticas e palavras pensantes – ou, em última instância, com palavras outras – foi possível delinear, com mais clareza, os caminhos que a ausência percorria em seu texto. Em um nível imediato, havia a memória: evidente, desde a primeira página de *Quatro-olhos*, era a narração feita sempre no limiar entre memória e esquecimento, recordação e olvido. Em um próximo nível – e, certamente, originário do primeiro – encontrava-se uma medida de perda, que no texto ganhava a forma imediata do confisco de um livro. Finalmente, em um nível mais profundo, o próprio livro: irrealizável em sua plenitude por sua ampla medida de nada. Juntos, memória, perda e livro, esses três índices de ausência do romance, operavam de forma a fazer da escrita um processo de impressão do não-escrito – ou, nas palavras de Pompeu, a fazer do ato de narrar um processo de criação “no vazio sufocado”.

*A memória.* No primeiro capítulo deste trabalho, após traçar um panorama da crítica que se debruçou sobre *Quatro-olhos*, nosso esforço foi empregado no sentido de compreender as formas pelas quais os processos diversos de rememoração se aproximavam (ou mesmo se apropriavam) do gesto da escrita no romance. Percebemos que esse gesto se assemelhava, notadamente, ao ato da percepção como compreendido por Bergson: assim como o ato de perceber o mundo é feito a partir da realização de cortes no devir e de seu intercalamento com os cortes de instantes vivenciados anteriormente, o ato de escrever, em Pompeu, nutre-se dos atos de cortar, intercalar e fundir. Encontramos, nessa aproximação, uma das razões pelas quais essa escrita parece criar uma nuvem de indiscernimento entre presente e passado, assim como entre livro escrito e livro perdido.

Em seguida, trazendo à tona as ideias de memória voluntária e memória involuntária em Proust, compreendemos que, longe do que o escritor francês denominaria “uma dose exata de memória e esquecimento”, a memória em Pompeu não se mostrava senão sob ameaça de um afundamento irreversível no oblívio. Percebemos, como resultado, que o narrador de *Quatro-olhos* colocava-se em posição de submissão (ou ainda, rendimento) à sua própria memória, não sendo capaz de distinguir recordação e imaginação, lembrança e sonho, realidade e fantasia. Por fim, detectando nessa incapacidade de discernir uma espécie de fracasso da memória involuntária, concluímos que, no embate entre memória e esquecimento no romance de Pompeu, vencida a escrita.

Do fracasso da memória involuntária resultaria, certamente, um embotamento da capacidade desse narrador em fazer o passado chegar ao presente de forma legível – portanto, de fazer da escrita um ato de transmissão. Essa perda da capacidade de transmitir suas

experiências via escrita – que não deixa de ecoar o que Walter Benjamin diagnostica na modernidade como declínio da experiência – não dá a esse narrador outra opção a não ser fazer de sua narrativa uma coleção de retalhos do passado: do livro perdido. Retalhos que, de forma alguma, levam a um todo recuperável. *Quatro-olhos* seria, portanto, um livro que tentaria se firmar (de certa forma, inutilmente) a partir dos destroços de um outro.

*A perda.* Percebendo que os vazios da memória do narrador e protagonista remontavam, em um nível mais profundo, à perda de seus originais, passamos, no segundo capítulo deste trabalho, a voltar um olhar atento a esse gesto. Evidenciamos, então, as formas com que essa perda surgia ao longo da narrativa, sempre em um lugar intermediário entre uma primeira escrita e a que se lança aos olhos do leitor. Notamos que era essa perda que, em primeira instância, deslocava o narrador e protagonista a ponto de colocá-lo em contato com o estranho e inapreensível; em última instância, disparava o processo de escrita. A partir dessas constatações, colocamos o gesto da perda no lugar originário da escrita de *Quatro-olhos*.

Entretanto, isso não seria uma exclusividade da obra de Renato Pompeu: como buscamos esclarecer a partir da leitura de Giorgio Agamben, toda a literatura ocidental é órfã de origem, surgindo de um hiato, estabelecendo-se a partir de uma lacuna. Munidos desse pensamento, procuramos devolver *Quatro-olhos* a toda uma tradição literária que fazia desse hiato sua *raison d'être*: os livros sobre escritos perdidos. Foi possível perceber, a partir desse encaixe, que a escrita no romance de Pompeu se estabelecia como uma busca. Busca, desde o princípio, falha, e em certa medida até mesmo ciente da impossibilidade de um reencontro.

Concluimos que se tratava, assim, de uma escrita ciente de suas ausências e lacunas. Uma escrita que, de fato, era fundada por essas ausências: uma escrita da privação. No entanto, nessa privação que compõe o ponto central da narrativa de Renato Pompeu, vimos justamente a afirmação da potência de escrever. Nesse ponto, a escrita convocava para si própria a possibilidade de manter-se *in absentia* ou de passar ao ato: a possibilidade de escrever ou de não-escrever. Encontramos, no grito de potência de *Quatro-olhos*, seu aspecto mais redentor.

*O livro.* No terceiro capítulo deste trabalho, partimos justamente do encontro com a potência da escrita no romance de Pompeu para conhecer, então, seu lado reverso: a afirmação do *não*. A partir do raciocínio de que toda potência seria, também, impossibilidade, buscamos compreender as formas com que a narrativa se dobrava sobre o impossível. Constatamos, a partir da leitura de Maurice Blanchot, que a jornada da escrita em *Quatro-olhos* se propunha

uma meta desde sempre inalcançável. Não podendo atingir seu ponto fundamental – o reencontro com os originais ou o restabelecimento deles – a narrativa, incapaz de constituir o relato de sua chegada a esse ponto, lança-se em um tempo sem experiência, um tempo plasmado. Tempo de presente perpétuo: “tempo maculado”, diz-nos Pompeu. Tempo que não dá ao protagonista alternativa senão a da escrita ininterrupta.

Lado a lado à perpetuação do gesto da escrita, entretanto, estaria sua repetição em um ciclo infinito. Evidenciamos, a partir do encontro de Pompeu com Borges, as formas com que o texto de *Quatro-olhos* dobra-se sobre si mesmo, desencadeando um espelhamento de profundidade abissal. Nesse processo, livro perdido, livro escrito e livro restabelecido se fundem em uma zona de indistinção em que narrador e leitores perdem as referências: resta um texto que se escreve infinitamente, e outra vez, e mais uma.

Entre a perpetuação da escrita e sua repetição infinita, duas modalidades de prolongamento que nada mais fazem que adiar sua conclusão. Eis, então, a ausência última no romance de Pompeu: a ausência de um livro definitivo. No encontro com Proust e com Mallarmé, destacamos as formas com que a obra de Pompeu se faz a partir de uma escrita intermediária entre um livro e outro: um perdido, outro por vir. Ressaltamos, por fim, seu caráter de provisoriedade que, por um lado, faz dessa obra uma espera e, por outro lado, a força ao seu próprio adiamento.

Encontramos, ao logo desse trajeto, um livro que não se conclui por partir da perda. Uma perda que faz da escrita sua busca, apelando à memória. Uma memória que tenta escrever o passado, mas que perde o livro. Juntos, memória, perda e livro fazem de *Quatro-olhos* uma ode ao que não pode ser lembrado, um apelo ao que não pode ser encontrado, um tributo ao que não pode ser escrito. Livro esquecido, livro perdido, livro impossível: eis o livro que se esboçava diante de “um real viscoso”, eis o livro que se gerava a partir de “um tempo maculado”, eis o livro que se criava “no vazio sufocado”.

*A memória, a perda, o livro*: três porções de sombra que recaem sobre uma obra e desvanecem sua escrita. Três partes de nada que obliteram as palavras e impedem o fechamento. Três medidas de ausência que, no sufocamento do vazio, esboçam a criação: escrever outra vez o livro.

## Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Ed. Giorgio Agamben e Pedro Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- \_\_\_\_\_. Desapropriada maneira. In: BERNARDINI (org.). *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- \_\_\_\_\_. Os ajudantes. IN: \_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 7ª edição.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. A busca de Averróis. In: \_\_\_\_\_. *O aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1972.

- \_\_\_\_\_. Del culto de los libros, La biblioteca de Babel, Pierre Menard, autor del Quijote. In: \_\_\_\_\_. Obras completas. Barcelona: Emecé editores, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAPRONI, Giorgio. Res amissa. In: BERNARDINI (org.). *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, (primeiro e segundo livros). Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 24, 2010.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. London: Penguin Books, 1994.
- DICKENS, Charles. *Great expectations*. London: Penguin Books, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FOUCAULT, Michel. O homem e seus duplos. In: \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FRANCO, Renato Bueno. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. Campinas: UNICAMP, 1992. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.
- \_\_\_\_\_. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-Rio, 2005. p. 97-159.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.
- KELLY, Stuart. *O livro dos livros perdidos*. Trad. Ana Maria Mandim. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LILLA, Márcia de Oliveira. *O tratamento dado à temática política em romances brasileiros da década de 70*. São Paulo: PUC/SP, 1998. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. Réquiem para a aquarela do Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MATOS, Olgária Chain Féres. *Invenção do contemporâneo: tempo sem experiência*. São Paulo: TV Cultura, veiculado no dia 8 de junho de 2009. Disponível em: <[www.cpfcultura.com.br/2009/06/09/integra-tempo-sem-experiencia-olgaria-matos](http://www.cpfcultura.com.br/2009/06/09/integra-tempo-sem-experiencia-olgaria-matos)> Acesso em: 28 de março de 2012.
- MELVILLE. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- POE, Edgar Allan. The purloined letter. In: \_\_\_\_\_. *Selected tales*. London: Penguin Books, 1994.
- POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido, v. 1: no caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido, v. 2: à sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido, v. 7: o tempo redescoberto*. Trad. Lucia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 1995.
- REIS, Eloésio Paulo dos. *Literatura e loucura: o escritor no hospício em três romances dos anos 70*. Campinas: UNICAMP, 2004. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

- SCHULZ, Bruno. Sanatório sob o signo da clepsidra. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Trad. Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. Retratos & egos. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2ª edição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. P. 71-148.
- VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 15-34.
- VENTURA, Zuenir. *1968 – o ano que não terminou*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2008.

## **ANEXO – *Relato de uma tarde no Cambuci*: uma conversa com Renato Pompeu**

O calor do início de tarde, no 9 de abril de 2012, promete céu aberto em toda São Paulo. Deixando a estação Vergueiro, dirijo-me à casa de Renato Pompeu, jornalista com 52 anos de profissão, escritor literário com 22 livros lançados. Enquanto ando, vejo o frenesi cotidiano do centro da cidade ser gradativamente engolido pela tranquilidade do bairro Cambuci. Ao longo do caminho, uma passagem de *Quatro-olhos*, o primeiro romance de Pompeu, repete-se laconicamente em meus pensamentos: “essas chuvas do meu livro aconteciam sempre no Cambuci, começavam no Cambuci – ou melhor, as diversas chuvas da cidade se encontravam no Cambuci”. Mas naquela tarde, Cambuci me presenteia com um sol incontestável.

Quando chego à casa de Pompeu, uma senhora pede que eu espere na sala de visitas. Oposta ao sofá em que me acomodo, uma estante em que a obra de Marx ocupa lugar central. Ao meu lado, um rádio antigo de grandes proporções narra as notícias do dia. Enquanto espero por Pompeu, tento, em vão, repassar as perguntas que gostaria de fazer. Esforço inútil diante de um jornalista superlativo – melhor é que eu me entregue aos acasos do encontro. Pompeu entra, cumprimenta-me gentilmente e permite que eu grave a conversa. “Você vai sair daqui decepcionado”, ele anuncia em tom grave. Sem muito me perguntar a que ele se referia, abro a conversa. O texto que segue é uma transcrição levemente abreviada do que foi dito naquela tarde em Cambuci.

\*\*\*

***Dou início à conversa tendo em vista o seu texto que eu mais conheço: Quatro-olhos, seu primeiro livro. Você vê a crítica acadêmica mais voltada para esse livro que para os seus outros?***

Sim. Existem vários trabalhos acadêmicos feitos sobre *Quatro-olhos*, mas nenhum sobre os outros livros.

***Sinal de conservadorismo da crítica?***

Sim. *Quatro-olhos* foi meu primeiro livro e o José Guilherme Merquior disse que ele era um livro machadiano. Eu vejo que depois me enveredei por uma escrita mais propriamente minha, que é o romance-ensaio. Mas o que me chama atenção em *Quatro-olhos* é o seguinte: quando eu escrevi, eu estava consciente, para usar a linguagem acadêmica, do que o livro denota. Mas eu não estava consciente do que o livro conota. E me parece que são essas conotações que atraem os intelectuais acadêmicos. Porque eu não estava consciente de que estava fazendo alegorias do regime militar. Eu estava consciente de que estava contando uma história. Eu estava contando uma história que aconteceu comigo mesmo.

***Aconteceu de fato?***

Não exatamente naqueles termos. O que aconteceu foi o seguinte: naquele tempo, como eu tinha sido aluno de uma faculdade quente, a Maria Antônia, a polícia achava que eu sabia de muita coisa e me prendeu algumas vezes. Em uma dessas vezes, um amigo veio aqui, a esta mesma casa, para ver se tinha algum papel comprometedor ou algo assim. Ele jogou fora um conto que eu tinha escrito. E isso me deu a ideia. Também, eu estive internado durante um bom tempo – fui internado várias vezes. Então, o que eu conto é a minha história romanceada. Porque eu nunca fui casado, ou melhor, pode-se dizer que eu estive casado durante uns quinze dias, porque eu não nasci para casar. Eu costumo dizer que não acredito em grupos formados por mais de uma pessoa. Eu estava contando uma história – mais especificamente, minha história romanceada. Mas quanto a essa conotação do livro perdido, eu não estava consciente: eu estava só contando uma história. No entanto, fazem muitas correlações...

***Correspondências até muito enfáticas.***

E se houve, foi inconsciente. Mas, por outro lado, eu acredito que nem tudo que um pintor faz, ele faz de forma consciente...

***Mas você pensa que essas correlações fecham a leitura do romance?***

Não, pelo contrário. Acho que abrem. O que eu também penso é que a academia também se identifica muito com esse livro. Porque a academia daquele tempo esteve perto da luta armada

mas não participou dela – você não via professores ali, apenas alunos. E como o personagem também não participou, mas foi afetado por ela, eu acredito que isso leva a academia a se identificar muito mais com esse livro do que com os meus outros. E eu acredito mesmo que essa ligação da academia com o livro pode servir para uma investigação sobre o que é o cânone literário. O cânone literário não é do público em geral – é da academia. Assim, por que determinados livros literários entram no cânone e outros não? Não é pela qualidade literária intrínseca. É pela identificação da academia com aquela temática.

***Quatro-olhos foi objeto de uma crítica literária de fôlego logo após a sua publicação - da Heloísa Buarque de Hollanda, Flora Süssekind, Luiz Costa Lima... Mas com o passar do tempo, essa crítica foi esfriando um pouco. Os ensaios críticos mais contundentes, os mais fortes que eu encontrei foram esses, publicados em 1977, 1978.***

Eu acho que é quando se sentiu mais essa identificação. Sabe que aconteceu uma coisa estranha, no ano passado eu fui procurado por umas moças espanholas que estavam fazendo intercâmbio aqui na USP e tinham que fazer um trabalho sobre *Quatro-olhos*. Vieram com todas essas conotações e tal e eu disse “olha, eu quando escrevi estava contando uma história, essas conotações todas ficam por sua conta”. Aí você sabe que elas ficaram de me mandar o trabalho e nunca me enviaram? Nem sequer responderam os e-mails que eu enviei [risos]. Por isso, quando você chegou aqui, eu disse que iria se decepcionar. Mas, ao mesmo tempo, sabe que quando o livro saiu, a posse dele era agravante para quem era preso?

***E você teve problemas com a censura?***

Não. Tive um problema já na fase de maior abertura. Uma jornalista me procurou e perguntou “por que o seu livro não tem descrições de tortura?”. Eu respondi “porque eu não tive necessidade de descrevê-las. Apenas deixei implícito”. E o que saiu no jornal? Que havia vários escritores que descreviam cenas de tortura, mas que outros preferiram o caminho da autocensura, como o Renato Pompeu. Depois eu escrevi um livro sobre o segredo do azar do Brasil. Sabe qual é o segredo? É que poucos leem e os que leem acreditam no que leem.

***Falando um pouco da escrita de Quatro-olhos: eu li em uma matéria que a escrita foi de 1968 a 1976. Foram oito anos escrevendo?***

Não exatamente. Em 1968 eu escrevi... você tem o livro aí? [Pega o livro, folheia, pensa.] Em 1968, eu escrevi o primeiro parágrafo. Depois, por volta de 1974, eu passei a escrever o restante. Levei menos de dois anos para terminar.

***Nesse período, você passou por uma internação em um hospital psiquiátrico. Você sentiu algum impacto na escrita do livro?***

É uma coisa um pouco complicada de se perceber. Eu acho que escrevi esse livro como terapia.

***Como cura?***

Como terapia auxiliar. Curado eu não estou até hoje [risos]. Foi uma forma de ocupação. Eu escrevi grande parte desse livro na redação da *Veja*. Naquele tempo, era muito diferente o trabalho de jornalista. Eu era redator dos textos finais das matérias, ficava muito tempo esperando que os repórteres e as sucursais entregassem. Ficava sem fazer nada na redação. Parte do tempo eu preenchi escrevendo. Você pode ver que os capítulos todos têm o mesmo tamanho. Mais impressionante ainda: os meus quatro primeiros romances foram todos escritos parcialmente na redação. E eles têm o mesmo tamanho. Uma coisa de jornalista.

***E uma estrutura semelhante...***

Sim. E têm o mesmo número de laudas.

***Hoje, Quatro-olhos é um livro em certa medida desconhecido. E é um livro que trata de um livro perdido. Você não vê um certo fascínio nisso?***

Não sei dizer. Você já ouviu falar no Humberto Werneck? É um jornalista de assuntos gerais, mas também um jornalista cultural. Ele tem vários livros publicados. Ele tentou reeditar o livro, mas não houve eco. Eu não sei se a editora Alfa-ômega faz exigências, se ela alega que ainda há estoque, mas não se consegue reeditar.

***E os leitores?***

Francamente, nem mesmo na minha profissão eu entendo pelo que o público se interessa. Tanto que, em meu trabalho jornalístico, eu não me guio pelo que o público se interessa ou

deixa de se interessar. Eu acho que o jornalista deve ser como um médico. O médico não deve proporcionar o tratamento que o paciente quer, e sim aquele que ele precisa. Então eu não me guio pelo que ele quer – eu me guio pelo que ele precisa. Mas quando escrevo livros de ficção, para mim mesmo – os de não-ficção eu escrevo como jornalista – eu quero escrever o que eu quero. E não o que o público quer. Quanto a *Quatro-olhos*, já houve várias tentativas de reedição e eu não sei por que não foram para a frente. Mas confesso que não penso muito nesse assunto. Não sou e não quero ser escritor profissional – eu sou jornalista profissional, e tenho tido bastante sorte nessa profissão. Embora eu tenha livros que foram feitos sob encomenda, como o *Canhoteiro*, encomendado pela Ediouro, eu não gostaria de ser escritor profissional. Porque, quando eu escrevo para mim, eu escrevo por mim, e não pelo que o mercado quer comprar. Eu acho que a minha parte é escrever e tentar publicar – o restante não é comigo. Eu publico e pronto. Envio para as editoras, para as pessoas que eu conheço, que eu gostaria que lessem e comentassem comigo, mas não faço muita força pelos livros. Porque acho que o meu papel é escrever e publicar – o resto não é comigo, então não me preocupa o fato de ter ou não ter repercussão. Até fico contente porque eu não me sinto pressionado quando estou para escrever outros livros. Aliás, eu acho que com *O mundo como obra de arte inventada pelo Brasil*, eu encerrei minha carreira de escritor por vontade própria. Se eu vier a escrever algum livro no futuro, eu acho que é para atender encomendas. Eu estou com 70 anos, já...

***Falando do momento de publicação da obra. Você já disse ter contato com o Ivan Ângelo, autor de A festa. Alguns críticos veem uma grande proximidade entre esse romance, Quatro-olhos, Zero, do Ignácio Loyola de Brandão, e Lavoura Arcaica, do Raduan Nassar. Há quem diga de uma “geração de 70”...***

Não sei dizer. De fato, não me preocupo muito com isso. Não é coisa para eu me preocupar. Eu sei que *Quatro-olhos* foi meu primeiro livro. É um livro de estreado, de novato. Depois eu encontrei meu modo de ser, que é o ensaísmo.

***E como você define esse modo de ser?***

Como ficcionista que não tem essa preocupação de vender, de natural meu, já não tenho muita fabulação e não fui levado a desenvolver minhas capacidades fabulares porque eu não escrevo

para vender. Então a minha ficção é sempre referente a coisas que eu vivi, romanceadas, ou a coisas que eu pesquisei, como nessa parte ensaística dos meus livros. O fundamental é isso – eu tenho uma certa habilidade para escrever, mas não para fabular. Os meus livros de ficção são calcados na minha vida ou em coisas que eu observei. Justamente os livros em que eu utilizei mais a fabulação são meus livros mais fracos – *A greve da rosa* e *O admirável mundo neoliberal das mulheres*. São literariamente mais fracos. Com temáticas muito ambiciosas.

***E as referências literárias – o que você lê? Marx parece dominar sua estante.***

Olha, eu passei por uma grande crise financeira por volta de 1998. Eu tinha uma biblioteca de 10 mil volumes e tive que vender tudo. Isso aqui é só o que adquiri nos últimos meses. De toda forma, Marx é certamente uma referência, mas há outras. Na minha juventude, eram Thomas Mann e Ivo Andrić, conhece? É um iugoslavo que foi prêmio nobel na década de 50 ou 60. O livro que eu li dele, *A ponte sobre o rio Drina*, é sobre uma ponte que é uma obra de arte na cidade de Višegrad, perto de Sarajevo. Essa ponte foi construída no século XVI e foi bombardeada na Primeira Guerra Mundial. Nesse livro, ele só conta histórias que aconteceram na ponte. São quinhentos anos de histórias passadas em cima da ponte, desde antes de ela ser construída. Tem muita parte de fatos e verdades, mas é um livro cheio de truques: o título original não é *A ponte sobre o rio Drina*, mas *Sobre o Drina, a ponte*. E para “ponte” existem duas palavras em sérvio – uma palavra de origem eslava e a outra de origem turca, *Ćuprija*. No título *Sobre o Drina, a ponte*, ficou a palavra de origem turca. A vírgula é a própria ponte: *Sobre o Drina* é o ocidente e *Ćuprija* é o oriente. Já começa assim. Eu gosto muito também de *A história*, da italiana Elza Morante. Mas com o tempo, o escritor de que passei a gostar mais foi um japonês do século XIII chamado Kamo no Chômei. Ele escreveu um livro de apenas 20 páginas em prosa, intitulado *A cabana dos dez pés quadrados*. É a vida dele. Ele conta que era um nobre na corte do imperador e levava uma vida de luxo, luxúria, devassidão, bebida, mulheres etc. Ali pelos 50 anos, ele se converte ao budismo e resolve se desligar do mundo. Então, vai para uma montanha isolada, dentro de uma floresta também isolada, e lá ele constrói uma cabana. A cabana só tem uma esteira para ele dormir, uma guitarra e uma viola penduradas, uma escrivadinha para ele escrever e uma horta. Ele come coisas da horta e da floresta, escreve, toca música e vê muito poucas pessoas em geral – duas ou três vezes por ano, alguma criança que vai brincar longe de casa chega até ele. E ele fica

escrevendo. Escreveu esse livro de 20 páginas. E quando ele está perto do fim e sente que vai morrer, faz a anotação: “Senhor Buda, eu falhei. Quis me desapegar do mundo, obedecendo ao seu mandamento, mas depois desses anos todos aqui, eu vejo que eu amo esta cabana, eu amo esta escrivantina, eu amo esta horta, eu amo esta guitarra, eu amo esta viola, eu amo esta esteira. Eu não consegui me desligar do mundo. Senhor Buda, eu fracassei. Minha vida é um fracasso.”

***Me lembra o Walden, do Thoreau.***

É, comparam muito com o *Walden*. Mas Chômei escreveu sete séculos antes.

***Pergunto sobre as suas referências na literatura por algumas aproximações que a leitura de Quatro-olhos me trouxe. As imprecisões desse primeiro parágrafo me lembram um pouco o início de Dom Quixote, do Cervantes...***

Nunca havia pensado nisso, mas pode ser. E ele também era louco, não?

***... e Proust. A questão das memórias em Quatro-olhos me traz Proust à mente o tempo inteiro.***

Só li o primeiro volume. E só fui ler o Proust depois. Eu acho que grande parte das pessoas que são levadas a escrever, o fazem pelos mesmos motivos meus. Querem resgatar uma coisa que se perdeu.

***Estão em busca de alguma coisa?***

Em busca de alguma coisa.

***E é possível encontrar pela escrita?***

Eu acho que sim, pelo menos enquanto se escreve, enquanto os outros leem e comentam. Mas uma coisa que eu costumo dizer com alguma frequência é o seguinte: o texto é a única produção humana que pode permanecer imutável. Tudo o mais que o homem constrói – prédios, estátuas, pinturas – altera-se com o tempo. E o texto, ainda que o suporte se deteriore, pode ser copiado para um suporte novo para que ele se restabeleça assim como foi concebido. Além disso, o texto só existe em duas ocasiões: quando está sendo escrito ou quando está

sendo lido. Parado, ele não existe. Existe um suporte sem significado. Mas, por outro lado, ele existe eternamente. É por isso que as religiões precisam de livros sagrados. Porque o próprio texto, não importando o que ele diga, é sagrado por essa razão – ele pode permanecer. Se ele não é adulterado, ele permanece. Já uma pintura, se você restaura, não é a mesma coisa. Você nunca sabe que cor realmente foi usada originalmente.

***E um texto perdido?***

É achado. Por alguém.

***Você já manifestou, em vários textos, uma preocupação com os limites da escrita no jornalismo. Esses limites recaem sobre a escrita literária?***

Uma coisa que eu costumo dizer com alguma frequência é que os trabalhadores manuais são superiores aos intelectuais. Porque eles produzem facas que cortam, toalhas que enxugam e carros que andam. E o intelectual está sempre produzindo pensamentos que não funcionam. Nunca dão certo. O que foi mais longe, o Marx, deu no que deu. Imagina os outros que não têm essa estatura. Como eu disse, eu acho que a grande importância que se atribui à escrita, como atividade humana, não está ligada ao que ela expressa, e sim ao fato de ela permanecer incólume ao longo do tempo. É isso o que dá importância à escrita: não, como a gente pensa, o que é dito. Então, acredito que, como atividade humana, a escrita tenha uma importância muito pequena na vida das pessoas. É muito mais importante ter uma faca que corta do que um livro que explica. Aquela explicação não vale muita coisa.

***Mas você dedicou toda a sua vida à escrita...***

É o que eu posso fazer. Vai para a escrita quem não pode fazer mais nada.

***Você pensa que a literatura tem algum compromisso?***

Na minha juventude, naquela querela entre a literatura que tem um objetivo e a arte pela arte, eu era partidário da arte que dissesse alguma coisa, que afetasse a vida das pessoas. Mas agora, aos 70 anos, eu penso: o que é um *Quarup* hoje? Um livro datado. Não há mais interesse nele. E o que ficou? São as obras de arte pela arte. Por outro lado, eu também queria dizer alguma coisa, mas parece que eu fiz isso de uma maneira meio artística. Eu acho que eu

fiz arte. Se bem que eu não me identifico com os escritores. Não sou como um Ivan Ângelo ou um Raduan Nassar.

***Falando um pouco da sua relação com a loucura. Em vários dos seus livros, ela é revisitada – especialmente em Memórias da loucura. Você vê uma relação entre a loucura e a experiência da escrita?***

Existem várias. Mas uma é a seguinte: afirma-se que existe uma criatividade na loucura. Isso, em parte, é verdadeiro: o louco cria um mundo diferente do mundo real. Mas, por outro lado, é uma contingência. Existem muitas obras de arte produzidas por doentes mentais. Mas se você pegar todos os funcionários da Volkswagen e colocá-los sem fazer nada, só comendo e dormindo por seis meses a um ano, surgirão várias obras de arte deles. É uma contingência – ele não está fazendo nada, faz arte. Outra coisa que eu sempre digo: você pode imaginar um cavalo azul e pintar um cavalo azul. Isso é arte. Você achar que o cavalo azul existe é loucura. Então há uma ligação: os doidos imaginam um cavalo azul. Eu uso essa palavra “cavalo azul” porque era o nome de uma revista de um grupo de poetas que existia na União Soviética, como forma de protesto. Um protesto que a censura não percebeu. Eles queriam dizer “assim como eu tenho direito de dizer cavalo azul, eu tenho direito de dizer qualquer coisa que vocês não reconhecem”. Enfim, há uma identidade entre escrita e a loucura, que é a criação. Mas o louco acredita nela. O outro não.

***Pensando nas suas obras literárias favoritas, o Thomas Mann, em A montanha mágica, narra uma internação. O Chômei também diz de uma vida confinada.***

Não existe nada fora.

***Essas preferências têm a ver com a sua experiência do isolamento?***

Pode ser. Você está vendo coisas que eu não tinha percebido. A própria Elza Morante, nesse livro de que eu gosto, *A história*, escreve sobre a relação de uma mãe com um filho. Esse filho havia sido gerado em um campo de concentração, por conta de um estupro por um soldado nazista. Uma coisa fora dos parâmetros.

***Para terminar, uma curiosidade: na edição de Quatro-olhos pela Alfa-ômega, não há um ponto final após a última sentença do livro. Foi um erro da editora?***

Eu não me lembro de não ter posto ponto final propositalmente. Eu tenho uma vaga lembrança de que a editora errou e eu disse para manter. Ficou melhor assim.

\*\*\*

A tarde vai chegando ao seu fim. Desligo o gravador e encaminho a conversa para o seu desfecho. Despeço-me de Pompeu com um “até breve”, nada decepcionado. No caminho de volta para o frenesi do centro de São Paulo, pessoas, lojas, o trânsito: facas que cortam, toalhas que enxugam, carros que andam. Olho para cima e vejo que, de forma discreta, o tempo fecha. “Todas as chuvas se encontram no Cambuci”, penso, enquanto vou embora.