

Fabíola Simão Padilha Trefzger

EXPEDIÇÕES, FICÇÕES:  
SOB O SIGNO DA MELANCOLIA

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

2006

Fabíola Simão Padilha Trefzger

EXPEDIÇÕES, FICÇÕES:  
SOB O SIGNO DA MELANCOLIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras: Estudos Literários da Universidade  
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutor em Letras:  
Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Ruth Silviano Brandão

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

2006



À Gabriela – que já nasceu inventora de mundos possíveis.

Ao meu pai – ausência que trans-borda o silêncio.

À minha mãe – doce palpitar de uma alegria vinda de muito longe.

Ao Helder – sempre ao lado, em todas essas horas. E em muitas outras também.

Meus agradecimentos:

Merci, merci, merci.  
Estou empapelado!  
Deixo, feliz, aqui,  
o meu muito-obrigado  
a ti.  
(Carlos Drummond de Andrade)

Em especial, à Ruth Silviano Brandão, que não só orientou – com paciência, carinho e cumplicidade – essa longa jornada, como também me ensinou rara lição: letra e vida *na frente do coração*.

Ao Murilo Marcondes de Moura, por acreditar nos primeiros passos.

A Wander Melo Miranda e Georg Otte, pelas valiosas sugestões ofertadas durante o exame de qualificação.

A Wilberth e Evando, que aceitaram embarcar com a gente nestas viagens.

Aos amigos – queridos – que tanto me ajudaram na aventura destas expedições:

Ana e Salsa,  
Andréia,  
Daise e Marquinhos,  
Donária,  
Paulo Sérgio,  
Primo Kiko,  
Seleny,  
Tadeu,  
Telma.

Ao Gustavo Bernardo, pela recepção acolhedora e idéias partilhadas.

Aos colegas, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ao FACITEC – Fundo de Apoio à Ciência e Tecnologia, da Prefeitura Municipal de Vitória (ES), pela bolsa concedida.

Le monde et le livre se renvoient éternellement et infiniment leurs images reflétées. Ce pouvoir indéfini de miroitement, cette multiplication scintillante et illimitée – qui est le labyrinthe de la lumière et qui du reste n'est pas rien – sera alors tout ce que nous trouverons, vertigineusement, au fond de notre désir de comprendre.  
(Maurice Blanchot)

Entre tantos corpos consumidos em sua existência atual, estão todas as palavras eventuais, todas as palavras ainda por nascer que são devoradas por essa linguagem saturnina.  
(Michel Foucault)

## RESUMO

A melancolia aporta no contexto contemporâneo em meio ao cenário de luto decorrente da falência do sentido último e das certezas irrevogáveis, responsáveis pela manutenção de um mundo regido por uma certa lógica de estabilidade ilusória. O vazio aberto pela derrocada de uma perspectiva ontoteleológica franqueou a possibilidade de reversão de antigos conceitos de caráter transcendental.

Na prosa brasileira contemporânea, verifica-se a expressão de uma sensibilidade melancólica sintomaticamente afinada com as novas paragens que se descortinam nesse horizonte antimetafísico, reordenando os eixos sobre os quais se apóiam controversas questões, tais como origem, real, autoria, identidade, filiação, originalidade.

Incorporando, em sua artesanaria, o diálogo que o escritor atual entretém com o passado, a literatura recente – sob o influxo da afecção melancólica, de natureza *afirmativa* – desbrava caminhos que apontam uma profícua via de criação estética, marcadamente irônica e auto-reflexiva.

É essa melancolia, à qual agregamos o *suplemento* afirmativo, que vamos encontrar no decurso destas viagens, notadamente nos romances *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo, e *O falso mentiroso: memórias*, de Silviano Santiago.

## RÉSUMÉ

La mélancolie accoste dans le contexte contemporain au milieu de la scène de deuil provenant de la faillite du sens unique et des certitudes irrévocables, responsables de l'entretien d'un monde régi par une certaine logique de stabilité illusoire. Le vide ouvert par la chute d'une perspective ontotéléologique a affranchi la possibilité de réversion d'anciens concepts de caractère transcendantal.

Dans la prose brésilienne contemporaine, on vérifie l'expression d'une sensibilité mélancolique symptomatiquement accordée avec ces nouveaux parages qui se dénudent sur cet horizon antimétaphysique, en réordonnant les axes sur lesquels s'appuient des questions controversées, telles que: origine, réel, nom d'auteur, identité, filiation, originalité.

En incorporant, dans son artisanie, le dialogue que l'écrivain actuel entretient avec le passé, la littérature récente – sous l'influx de l'affection mélancolique, de nature *affirmative* – défriche des chemins qui signalent une profitable voie de création esthétique, foncièrement ironique et auto-réfléchie.

C'est cette mélancolie, dont on agrège le *supplément* affirmatif, qu'on y trouve au cours de ces voyages, notamment dans les romans *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo, et *O falso mentiroso: memórias*, de Silviano Santiago.



## ROTEIRO

<b>EXÓRDIO: AVISO AOS NAVEGANTES</b> .....	10
<b>I PRIMEIRA PARTE: PREPARATIVOS</b> .....	25
1 Melancolia e ceticismo nos limites da ficção.....	26
2 O escrivão e o parasita: uma questão de preferência.....	65
2.1 A síndrome de Bartleby.....	65
2.2 O vampirismo do autor.....	76
2.3 Os bosques possíveis da prosa brasileira contemporânea.....	82
<b>II SEGUNDA PARTE: VIAGENS</b> .....	101
3 Debruçando-se na borda de um barco a seco.....	102
3.1 Entre marinhas e marolas: o cordão imaginário.....	102
3.2 Quem é esse que nada para se matar dentro da água?.....	126
4 Numa rede de linhas que entrelaçam as memórias de um falso mentiroso.....	149
4.1 Em torno das negativas: o círculo da esterilidade.....	149
4.2 Meu rosto, uma folha de papel em branco.....	156
<b>EPÍLOGO: ACHO MELHOR NÃO CONCLUIR</b> .....	199
<b>ESTANTES PERCORRIDAS</b> .....	204

## EXÓRDIO: AVISO AOS NAVEGANTES

A certa altura de sua autobiografia sem fatos, o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares pondera:

Todo esforço, qualquer que seja o fim para que tenda, sofre, ao manifestar-se, os desvios que a vida lhe impõe; torna-se outro esforço, serve outros fins, consuma por vezes o mesmo contrário do que pretendia realizar. Só um baixo fim vale a pena, porque só um baixo fim se pode inteiramente efectuar.<sup>1</sup>

O fragmento acima serve como ponto de partida para o início de nossas expedições. Antes de singrar mares incansáveis vezes navegados, uma necessária ressalva esclarece os desvios operados aqui em relação aos caminhos inicialmente traçados, cuja destinação sinalizava um itinerário um pouco diferente deste que ora se apresenta, ainda que, como se verá, dele não dista muito.

Nesse percurso previamente delineado, ambicionávamos investigar a presença de uma “sensibilidade melancólica” que viceja no âmbito da literatura brasileira contemporânea, desde pelo menos o final da década de sessenta e início da de setenta do século XX<sup>2</sup> (período por muitos considerado como pós-modernidade). A afecção vislumbrada, tal como a compreendemos, irrompe como um “sintoma” de uma época que testemunha “a incredulidade em relação aos metarrelatos” e a conseqüente deslegitimação desse dispositivo metanarrativo<sup>3</sup>.

A derrocada de conceitos pretensamente universalizantes e hegemônicos, pautados no cientificismo oitocentista, afiançou a emergência de um desconcertante, porém estimulante, vazio. Esse vazio gerado pela perda dos referenciais que sustentavam a ilusão de um mundo governado por verdades imperecíveis engendraria, por seu turno, um sentimento ambíguo, em que o estado lutuoso conjugar-se-ia com o desejo de representação desse vazio, circunscrevendo um binômio cuja súpula o termo alemão *Trauerspiel* traduz (*Trauer*: luto; *Spiel*: jogo, representação). Ou seja, a tentativa de superação desse vazio não implicaria a busca por um novo paradigma discursivo mais eficiente, um substituto capaz

<sup>1</sup> PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 163.

<sup>2</sup> O que doravante denominaremos de contemporaneidade refere-se a esse recorte.

de renovar o afã ontoteleológico sob o qual repousam as aspirações de cunho dogmático. Superar o vazio aberto pelo desmoronamento da crença na eficácia de uma visão metafísica do mundo implicaria, contrariamente, o confronto com um cenário de ruínas e escombros. Face a esse cenário, a restauração da antiga forma não mais seria motivada pelo apelo de reconstituição do modelo original, objetivando recuperar o elo que o cinge à cadeia dos acontecimentos vistos historicamente segundo a ótica da causalidade e da linearidade cronológica. Mas seria imbuída de um olhar comprometido com a reconstrução de um mundo *originariamente* fragmentado, que, contemplado pelo melancólico, só pode se revelar como incompleto e inacabado, perpetuamente *in progress*.

Tal procedimento de reconstrução reivindica, por sua vez, o redimensionamento das prerrogativas que orientam a concepção de história como um *continuum*, equacionadas pela perspectiva historicista.

Em suas “Teses sobre o conceito de história”<sup>4</sup>, Walter Benjamin se insurge contra o Historicismo, cuja pretensão reside na assimilação do passado “como ele de fato foi”<sup>5</sup>. A aproximação entre passado e presente, nesse caso, baseia-se no método da “empatia”, fundado sobre um eixo fusional que subsume as diferenças temporais, ignorando a distância histórica que lhes é intrínseca. Essa manobra ocorreria pela intermediação da idéia de “eterno humano”, espécie de estratégia que facultaria ao historiador, conforme supunha, projetar-se no passado, adotando a perspectiva desse tempo pretérito para capturar de modo mais preciso seus aspectos idiossincráticos. Como esclarece Georg Otte, esta fusão “parte do pressuposto de uma identidade humana atemporal, que permitiria ao historiador deslocar-se livremente de uma época para outra, como se ele e seus conceitos fossem isentos de qualquer condicionamento histórico”<sup>6</sup>. É contra essa aderência inconcussa do historiador, que acreditava poder desembaraçar-se de suas próprias marcas históricas para abraçar o passado “como ele de fato foi”, que se opõe então Benjamin<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> LYOTARD. *A condição pós-moderna*, p. xvi.

<sup>4</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 222-232.

<sup>5</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 224.

<sup>6</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço* na obra tardia de Walter Benjamin, f. 30.

<sup>7</sup> Georg Otte detecta, todavia, uma certa imprecisão de Benjamin nas críticas contundentes que o filósofo lança contra o Historicismo. Otte assinala que “as críticas que Benjamin faz aos representantes do Historicismo e seu conceito são vagas [...]. Além de o Historicismo não ser uma corrente homogênea, o que torna as referências a ele bastante vagas, há até várias afinidades entre o Historicismo e as idéias de Benjamin, como p. ex. a crítica a um conceito teleológico da história como ele é representado por Hegel. [...] Curiosamente, o ‘nexo causal’ que Benjamin critica no Historicismo [Apêndice 1 das *Teses*] é um dos

A crítica à idéia de um *continuum* histórico constitui o epicentro de suas *Teses*. Esta continuidade reveste-se de um caráter negativo na medida em que abarca em seu bojo um feixe de fatos isolados que, de acordo com Otte, não registraria “nenhuma continuidade no sentido da permanência de algo concreto que resistiria às mudanças ou de algum princípio que as perpassaria”<sup>8</sup>. Fundado no conceito de tempo “homogêneo e vazio”, o Historicismo é incapaz de concentrar as “marcas do tempo”, uma vez que se limita a compreender a história como “um revezamento de acontecimentos isolados, onde o velho é substituído pelo novo, onde não há um solo comum à história que conservasse os vestígios de acontecimentos nele gravados”<sup>9</sup>. A ruptura desta continuidade consiste, portanto, na suspensão desse círculo vicioso de mudanças, de modo a “criar pelo menos a possibilidade para a constituição de algo positivo”<sup>10</sup>.

É tarefa atribuída ao melancólico a liberação do passado dessa imposição totalizante e redutora, em que a apreensão do particular é preterida em nome da monumentalidade do universal. Para o homem melancólico, o mundo, dominado pelo signo da morte, reclama o gesto de restauração das ruínas, gesto que permite resgatá-las de sua inércia, desbravando, com isso, sendas capazes de descortinar uma região favorável para que “a constituição de algo positivo” possa germinar.

Essa perspectiva estabelece o ponto de partida para o que propomos chamar aqui de “melancolia afirmativa”. A noção de “melancolia afirmativa”, por nós defendida, filia-se a esse impulso restaurador, que abre um campo infinito de possibilidades de se repensar a nossa própria condição histórica, em termos não deterministas. Não pretendemos, com esse sinal adjacente, que *suplementa* o termo melancolia, aderir a um regime de oposições que conferiria à afecção um “valor de verdade”, atribuindo-lhe uma qualidade *essencial*. A afirmatividade anexada constitui um expediente diferencial, que faz a melancolia distanciar-se da pecha de pessimista, depressiva, mórbida – designações comumente recrutadas para recortarem um certo estereótipo da afecção. Tampouco aspiramos à

---

elementos básicos da historiografia marxista, que procura ‘relações de causa e efeito’ dentro da história. A crítica ao Historicismo parece antes ser uma tentativa benjaminiana de projetar um adversário teórico, cujo defeito consistiria na falta de ‘armação teórica’, num procedimento ‘aditivo’ [Tese 17<sup>a</sup>] que se contenta com uma continuidade linear da história” (OTTE. *Linha, choque e mônada*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, f. 32-33).

<sup>8</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, f. 33.

<sup>9</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, f. 34.

<sup>10</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, f. 34.

instauração de um conceito que circunscreveria o que denominamos de “melancolia afirmativa”. A emergência da afecção, neste caso, traduz um “efeito da falta”, desdobrado na escrita, não constituindo um dispositivo categorial externo e preexistente, tanto ao ato de ler como ao de escrever. A melancolia afirmativa reflete, como veremos, um modo de se fazer literatura, hoje, como um exercício performático que põe em cena um certo horizonte de leitura.

A história que cabe ao melancólico registrar busca apreender o passado “como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”<sup>11</sup>. Em cada recorte que elege, o melancólico manipula o fragmento sabendo-o perecível, ciente da substância fugaz de que é feito, pois a história<sup>12</sup> a ser escrita, acrescenta Jeanne Marie Gagnebin, “só pode ser verdadeira narração e verdadeiro advir se nossos atos e nossas palavras forem penetrados pela finitude e pelo deperecimento, portanto preciosamente únicos, insubstituíveis, *atuais*, sem o consolo da imortalidade”<sup>13</sup>.

Esse modo de concepção histórica nos ajuda a compreender, sem o peso de uma ameaça apocalíptica, oriunda de uma tendência niilista<sup>14</sup> de cunho negativo, a época “pós-moderna”. A menção a essa etiqueta controversa se apóia em Gianni Vattimo, que procura pensar um tempo – o nosso – regido pela caducidade de uma lógica sedimentada na noção de progresso e dominada pela idéia de superação. Nesse sentido, não seria lícito conceber o prefixo “pós” como um indicativo de um estágio mais avançado do que se designou chamar de modernidade. A adoção dessa perspectiva fatalmente conduziria à continuidade daquilo mesmo que o prefixo rejeita, e não uma ruptura epistemológica com os “fundamentos” da modernidade: “A pura e simples consciência – ou pretensão – de representar uma novidade na história, uma figura nova e diferente na fenomenologia do espírito, colocaria de fato o pós-moderno na linha da modernidade, em que domina a categoria de novidade e de

<sup>11</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 224.

<sup>12</sup> A referência à “história” consente na não oposição dos núcleos compreendidos na homonímia: história como processo real, história como disciplina e história como narração (Cf. GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 2). Conforme observa Gagnebin, “literatura e história andam juntas sem que isso signifique, necessariamente, um relativismo resignado da ‘ciência histórica’ ou um realismo militante da literatura” (GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 2-3), visão partilhada por Walter Benjamin, de que é exemplo sua filosofia da história e sua teoria da literatura (GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 3).

<sup>13</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 94.

<sup>14</sup> A referência ao niilismo, neste caso, reporta-se ao seu sentido lato, doxal, de aniquilamento total da vontade humana, excluindo, evidentemente, a perspectiva niilista tal como depreendida no âmbito do pensamento de Nietzsche.

superação”<sup>15</sup>. Com efeito, a engrenagem que faz girar o motor do novo é interrompida. A marcha progressista suspende o passo. Como argumenta Vattimo, “o pós de pós-moderno indica uma despedida da modernidade” motivada pelo desejo de “fugir das suas lógicas de desenvolvimento, ou seja, sobretudo da idéia de ‘superação’ crítica em direção a uma nova fundação”<sup>16</sup>.

Ao invés de propor um novo paradigma que pudesse coimatar os espaços vazios deixados pela modernidade, o pós-moderno instaura um estado de luto permanente pela falência dos múltiplos dogmas que revestiam a falsa idéia de totalidade acalentada pela modernidade. Ao mesmo tempo, esse estado lutuoso é o que paradoxalmente propicia a abertura para modos mais democráticos de se pensar a história e de, enfim, enfrentarmos nossa finitude constituinte, “sem o consolo da imortalidade”:

Se a linguagem só torna presente quando diz, justamente, o objeto ausente e a distância que dele nos separa, podemos, sem dúvida, sonhar com palavras transparentes e imediatas, com uma prosa “liberada” como a chama Benjamin, mas só continuamos falando e inventando outras frases porque essas palavras “verdadeiras”, que nos atormentam, se nos esquivam. Nossa história também nos escapa e nos desenraíza, mas é somente graças a essa fuga que podem cessar a insistente repetência do previsível e a sedução triste do totalitarismo, *e que algo outro pode advir*. Esse movimento de evasão e de dispersão (*Zerstreuung*), Benjamin o pensa [...] simultaneamente como o rastro de uma perda infinita e o *turbilhão de um possível nascimento*.<sup>17</sup>

A pertinência de uma afirmatividade agregada à melancolia encontra suporte na forma peculiar de se lidar com a perda e com o vazio – tornando-os presentes, dando-lhes voz, em lugar de simplesmente tentar sobrepujá-los, substituindo-os por objetos encarregados de perpetuar a cadeia das significações perenes.

Guardadas as devidas diferenças, a abertura franqueada por essa afirmatividade melancólica, patente na contemporaneidade, também foi vislumbrada, em registro diverso, por Vattimo. Em seu livro *O fim da modernidade*, o filósofo italiano reflete sobre essa reviravolta identificada na pós-modernidade, afirmando enxergar aí “uma possibilidade diferente para o homem”, entrevista a partir dos pressupostos de Heidegger e Nietzsche, no que concerne ao “ultrapassamento” (*Verwindung*) da metafísica. A crise da metafísica associa-se inextrincavelmente, como seu natural desdobramento, à crise do humanismo. A

<sup>15</sup> VATTIMO. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, p. IX.

<sup>16</sup> VATTIMO. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, p. VII.

<sup>17</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 95, grifos nossos.

culminância do desenvolvimento tecnológico é o elo que une esses dois fundamentos postos em xeque. Como pontifica Vattimo:

[...] a metafísica sempre concebeu o ser como *Grund*, como fundamento que assegura a razão e de que a razão se assegura. Mas a técnica, em seu projeto de concatenar tendencialmente todos os entes em vínculos causais previsíveis e domináveis, representa o desdobramento máximo da metafísica. [...] O fato de a técnica se apresentar como uma ameaça para a metafísica e para o humanismo é apenas uma aparência, derivada de que, na essência da técnica, desvendam-se as características próprias da metafísica e do humanismo. Esse desvendamento-desdobramento também é momento final, culminância e início da crise, para a metafísica e para o humanismo.<sup>18</sup>

O ultrapassamento da metafísica, segundo Vattimo, significa assim uma “chance positiva” para uma época que, abdicando de prantear a morte de deus, propõe a experiência do caráter estético e retórico, portanto construtivo, da verdade. Daí a referência aos dois pensadores alemães – Heidegger e Nietzsche – que, cada qual a seu modo, se dedicaram a pensar o humano, não mais em termos de uma essencialidade intrínseca e fundante:

O significado da referência teórica a esses autores [...] consiste na possibilidade que eles proporcionam de passar de uma descrição puramente crítico-negativa da condição pós-moderna, que foi típica da *Kulturkritik* do início do século e das suas ramificações na cultura recente, a uma consideração desta como possibilidade e *chance positiva*. [...] O acesso às chances positivas que, pela própria essência do homem, se encontram nas condições de existência pós-modernas só é possível se levados a sério os êxitos da “destruição da ontologia” realizada por Heidegger e, antes dele, por Nietzsche.<sup>19</sup>

A narrativa brasileira pós-moderna parece reencenar de forma alegórica esse duplo movimento de desvendamento-desdobramento que abalou irremediavelmente o templo metafísico, ao abrigo do qual se alojava o homem na plenitude de sua “essência”. Desvencilhando-se de seu caráter transcendente, o homem contemporâneo pode enfim gozar da secularização que recobre a superfície do mundo, resultante do olhar imanente com que retém as coisas que nele habitam. É nesse contexto que vemos assomar o caráter ambivalente da melancolia, concentrando, de um lado, a subtração da transcendência, descortinando um mundo povoado de escombros e governado pela presença da morte, e, de

<sup>18</sup> VATTIMO. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, p. 29.

<sup>19</sup> VATTIMO. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, p. XVII-XVIII, grifos nossos.

outro, o impulso restaurador, motivado pelo desejo de reordenação dos fragmentos, não vinculado, porém, à tentativa de recuperação de uma suposta forma original perdida.

A ambigüidade dilemática da melancolia consiste nessa tensão permanente entre a perda do sentido e os inúmeros sentidos da perda, cuja “dinâmica vertiginosa” afasta-se da idéia de um “sentido originário, único e seguro”. A multiplicação dos sentidos alia-se à inexorabilidade desse impossível retorno a uma origem retida no passado. Conforme explica Gagnebin: “a origem só se diz na sua perda, no movimento de afastamento de um suposto e improvável início, numa torrente de imagens a cuja fonte não podemos voltar”<sup>20</sup>.

Essa perspectiva, que congrega um duplo movimento – destruição e construção, justifica nossa opção pelo “sintoma”, já que, como intervém Eric Santner, os sintomas “ocupam o lugar de alguma coisa que está *lá*, que *insiste* na nossa vida, apesar de nunca ter chegado à completa consistência ontológica. Assim, os sintomas são, em certo sentido, os arquivos virtuais dos *vazios* – ou, talvez melhor, defesas contra os vazios – que persistem na experiência histórica”<sup>21</sup>.

A sensibilidade melancólica, correlacionada ao sintoma, afasta-se do campo enrijecido dos conceitos, para ocupar o território infável dos afetos. Como categoria de natureza a-sistemática, a sensibilidade melancólica não se presta a formalizações delimitadas, nem se deixa apreender como discurso institucionalizado. Ela irrompe no contexto do *Spätzeit* – expressão que igualmente oferece resistência à articulação conceitual, se por conceito devemos compreender um certo discurso de estatuto fixo e estável, pautado na transparência de suas formulações, cuja estrutura porta o selo de uma identidade reconhecível.

Walter Moser, participando do debate contemporâneo, no seu esforço de refletir acerca da experiência latino-americana de uma “modernidade tardia”, discorre em seu texto sobre o tópos do *Spätzeit*, termo que, aliás, dá título ao seu artigo. A manutenção da expressão alemã denota a dificuldade de sua tradução, como reconhece o próprio autor: “Como traduzir *Spätzeit*? ‘época tardia’ não é corrente, ‘tempo da decadência’ é restritivo

<sup>20</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 41.

<sup>21</sup> SANTNER *apud* ŽIŽEK. *Bem-vindo ao deserto do real!*: cinco ensaios sobre o onze de setembro e datas relacionadas, p. 37-38, todos os grifos são do autor.



demais, ‘o tempo que chega tarde’ literal demais. Trabalhem, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar”<sup>22</sup>.

Ao deter-se sobre os possíveis “componentes semânticos” que atravessam a noção de *Spätzeit*, Moser elege cinco ocorrências significativas: 1) a perda de energia: relaciona-se à condição inexorável do “humano que chega tarde”<sup>23</sup>, reduzido a um “mundo diminuído, esgotado”<sup>24</sup>, em que a energia criadora se escasseou; 2) a decadência: concerne ao efeito destruidor, degradante, operado pelo tempo, sobre uma totalidade anterior que, no presente, emerge sob a forma de detritos, só podendo ser recuperada, como prevê Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*<sup>25</sup>, através de sua representação alegórica; 3) a saturação cultural: diz respeito ao volume excessivo de objetos culturais, que lotam o cenário artístico contemporâneo, indicando que “o espaço cultural está saturado, e talvez supersaturado de objetos, e de fragmentos de objetos que os ancestrais e os antecessores legaram aos descendentes”<sup>26</sup>. Neste caso, a superabundância dessa heterogeneidade cultural pode gerar, conforme Moser, dois tipos de reações antagônicas, que oscilam entre a imobilidade face ao esgotamento, provocando, desse modo, uma “reação *negativa*”, que “percebe menos a plenitude que o excesso”<sup>27</sup>, num contexto em que “o artista se vê paralisado por esse excesso de objetos, por essa irrupção maciça do passado”<sup>28</sup>, e o reconhecimento de uma nova dimensão criadora, legitimada justamente pela herança recebida, descortinando uma “reação *positiva*”, que “percebe menos o excesso que a plenitude”<sup>29</sup>. Esse último tipo de reação coloca em evidência “o artista que não tem a pretensão da criação *ex nihilo*, que não vive no etos do novo começo, [e que] poderá perceber a plenitude que o envolve como uma fonte inesgotável”<sup>30</sup>; 4) a secundariedade: indica a prática da criação artística motivada pela “reação *positiva*”<sup>31</sup>, acima citada, derivando “um modo de produção cultural que trabalha a partir de um pré-construído

<sup>22</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 33.

<sup>23</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 34.

<sup>24</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 36.

<sup>25</sup> Cf. BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*.

<sup>26</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 38.

<sup>27</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 39.

<sup>28</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 39.

<sup>29</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 39.

<sup>30</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 39.

<sup>31</sup> Convém destacar que essas duas reações – tanto a *positiva* como a *negativa*, aqui muito brevemente esboçadas – subsidiarão nossas reflexões acerca da melancolia na prosa brasileira contemporânea.

cultural, a partir de materiais previamente dados”<sup>32</sup>, passíveis de serem submetidos “a toda espécie de transformações”<sup>33</sup>; e, 5) a posterioridade: refere-se à questão temporal que abarca a própria noção de *Spätzeit*, compreendendo, segundo Moser, “uma determinação relacional”, fundada no confronto passado/presente. Apesar de o *Spätzeit* evocar uma certa “lógica evolutiva de natureza cíclica”<sup>34</sup>, resultante da perda de forças vitais, que lançaria no horizonte do declínio o recomeço de mais um ciclo, condicionando, portanto, a alternância apogeu e decadência, que se repetiria em todas as épocas e lugares, fora do âmbito de uma especificidade histórica, o termo alemão autoriza, de acordo com a proposta de Moser, uma outra ordem de sentido. Essa outra ordem alia-se a um “corpo a corpo textual”, comportando procedimentos derivados do exercício de leitura, tais como “desvio, reescritura, transformação, apropriação, em relação a uma herança cultural forte e incontornável”<sup>35</sup>.

A perspectiva derivada das ponderações sobre o *Spätzeit* converge para os caminhos que pretendemos seguir, na esteira da reflexão acerca da melancolia como sintoma atual de uma sensibilidade que permeia uma certa parcela da escrita ficcional brasileira contemporânea, profundamente comprometida em estabelecer um diálogo com o passado, pondo em relevo a relação do escritor atual com a tradição.

O desenvolvimento dos caminhos contemplados seria, num primeiro momento, guiado pelos pressupostos do filósofo Walter Benjamin, como, aliás, está posto no projeto original.

No entanto, ao longo de nosso percurso (nossos esforços para tentarmos alcançar um “baixo fim”), pesquisas e leituras adicionais descortinaram instigantes possibilidades de (sem abrir mão do imprescindível pensamento benjaminiano) examinarmos o tema da melancolia – tema nuclear para empreendermos uma leitura sincrônica de uma parte da nossa produção literária recente – sob outros prismas que, acreditamos, robusteceram a idéia inicial, contribuindo para enriquecer o embasamento teórico de nossa pesquisa, ampliando consideravelmente as vias interpretativas que buscamos trilhar.

---

<sup>32</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 41.

<sup>33</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 41.

<sup>34</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 44.

<sup>35</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 47.

Nessas novas veredas, reconhecemos uma certa afinidade da idéia de melancolia por nós defendida com o pensamento cético, afinidade de que se ocupa o primeiro capítulo do trabalho. Cumpre ressaltar, entretanto, no que concerne à evocação do ceticismo, que não constitui nosso objetivo perfazer um estudo minucioso desse tipo de vertente filosófica, resgatando o histórico de suas eminentes fundamentações teóricas, empreendimento cuja envergadura demandaria minimamente o fôlego de uma tese. De modo a não nos desviarmos de nosso propósito – investigar a presença de influxos melancólicos no circuito da produção literária recente –, limitamo-nos a evidenciar apenas, na confluência assinalada, um possível ponto de interseção capaz de legitimar o nexos entrevisto, que se localizaria precisamente na faculdade de desarticular certezas estáveis, exercitada tanto pela melancolia como pelo ceticismo, e que nos parece ser a tônica deste nosso tempo “pós-moderno”.

Se de um lado experimentamos um permanente estado de luto, proveniente, como já foi dito, da perda do sentido último, por outro lado somos impelidos a acolher uma postura mais flexível diante da realidade, menos sujeita à formulação de sentenças petrificantes e unilaterais, que barrariam o fluxo contínuo do pensamento dubitativo.

A dúvida é inerente tanto aos espíritos melancólicos quanto aos céticos, que dela se nutrem sem a pretensão de dissolver as indagações que os mobilizam. Como afirma o personagem Gustavo Flávio, em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, de Rubem Fonseca: “[...] a dúvida incita, a certeza é repousante”<sup>36</sup>. O princípio da suspeição da realidade figura, desse modo, como um dínamo responsável pelo ritmo incessante desse pensamento que inquieta e açula, mas que busca também uma aproximação com a ataraxia, um estado de tranqüilidade gerado pela salutar suspensão do juízo (*epoché*).

Na medida em que a melancolia se emancipa de uma tendência depressiva, inclinada à inação e à perda de interesse pelo mundo, aderindo, em contrapartida, a uma postura de feição irônica, portanto ostensivamente crítica e, sobretudo, autocrítica, uma vez que encena o seu próprio drama (*trauer*), ela se aproxima do ceticismo. Nesse sentido, o discurso ficcional seria aquele que, pondo a realidade sob suspeição, multiplicando os

---

<sup>36</sup> FONSECA. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, p. 36.

espectros de sua presença, nos devolveria a realidade mesma no limite de sua possibilidade – precária, provisória, multiforme.

Um dos sintomas que percebemos agudamente disseminado na literatura brasileira contemporânea (e mesmo na de outros países) consiste na encenação dessa postura crítica, notadamente cética e melancólica, que não raro resvala no exercício auto-representativo. É o que podemos ver, por exemplo, em obras de autores como Rubens Figueiredo e Silviano Santiago, escritores convocados a integrar nosso festim melancólico, aos quais se junta a participação também de textos de demais autores cuja afinidade com nosso assunto atestam.

Não é nosso intuito aqui fazer um mapeamento da produção ficcional brasileira contemporânea, objetivando identificar as obras nas quais se reconhece a interferência de uma disposição melancólica a orquestrar a composição narrativa. Não almejamos tampouco circunscrever a melancolia dentro de uma determinada matriz conceitual coercitiva (psicanálise, medicina, astrologia, filosofia etc.), que restringiria e limitaria a leitura das narrativas por nós selecionadas, reduzindo-as a um estudo de casos.

Optamos, na contramão desses direcionamentos, de resto, incompatíveis com a nossa proposta, por efetuar um estudo que busca evidenciar de que maneira a prosa brasileira atual, na figura destes mencionados representantes – Rubens Figueiredo e Silviano Santiago –, em consonância com uma tendência anti-metafísica, predominante no pensamento contemporâneo, constrói suas ficções sob os auspícios de um olhar melancólico.

Este estudo bifurca-se em duas partes, contendo, cada uma delas, dois capítulos. A composição bífida de nosso trabalho organiza-se assim da seguinte maneira: a primeira parte, apelidada de “Preparativos”, e composta pelos capítulos um e dois, destina-se à exploração do tema da melancolia, associando-a com a prática da escrita/leitura, num contexto que experencia o luto advindo da falência das grandes narrativas.

Dessa forma, o primeiro capítulo debruça-se sobre o agenciamento de algumas noções de melancolia, constituindo um breve histórico da afecção, sua relação com a escrita ficcional e, reiterando o que dissemos anteriormente, com o pensamento cético, bem como busca examinar o modo como o escritor contemporâneo lida com o legado da tradição, privilegiando-se – neste tópico cujo desenvolvimento performa o segundo capítulo – dois casos emblemáticos da literatura universal: Borges e Calvino – “escritores fortes”, para

usarmos uma expressão de Harold Bloom, que enfrentam com bravura, por meio do mecanismo da desleitura, o lume coriscante da herança cultural, sendo, pois, os destemidos cavaleiros que nos abrem caminho nesta aventura pelos bosques da ficção brasileira contemporânea.

Este segundo capítulo põe em relevo questões geradas pelo influxo melancólico decorrente do impasse experimentado pelo escritor atual face a toda uma tradição literária que o assombra. Lidar com esse impasse pode acarretar basicamente dois tipos de atitude. De um lado, a decisão de suspensão definitiva da palavra, em que o escritor se vê engolfado pela presença fantasmagórica do outro, aqui representado pela miríade de textos consagrados a tolher o espírito neófito, configurando uma atitude simbolizada pela figura de Bartleby, personagem de Melville, que encarna potencialmente o propósito incoercível de desistência de toda e qualquer ação, culminando numa radicalidade que desemboca na desistência da própria vida. De outro lado, a deliberação de uma espécie de reversão do permanente confronto envolvendo presente e passado, resultando num profícuo diálogo estabelecido entre o escritor contemporâneo e seus insignes antecessores, diálogo alicerçado na valorização da leitura, de que é tributário todo aquele que escreve.

O ato de ler, celebrado tanto por Borges como por Calvino, em suas obras, desdobra-se no próprio fundamento que engendra a escrita, evidenciando-se o que chamamos de “melancolia afirmativa”, aquela que nasce justamente de uma consciência autocrítica, muitas vezes vazada de ironia, visando expor deliberadamente o gesto vampiresco do escritor atual, que, ao mesmo tempo em que sobrevive do sangue alheio, procura criar obras sem abrir mão de uma “irredutível individualidade”, imprimindo sua marca inconfundível, fazendo sobressair, nesse processo de incorporação voraz, a diferença de uma voz que não se deixa subsumir pelo outro, atestando, inversamente, afinidades que se tangenciam.

Pensar a “melancolia afirmativa” não se limita, contudo, a discutir as relações conflitantes entre o escritor atual e a tradição, que intervêm no “território demoníaco e obscuro” da “angústia da influência”<sup>37</sup>. A afecção, tal como a propomos neste trabalho, adornada afirmativamente, designa indubitáveis vínculos com o contexto histórico sobre o qual se planta, um contexto feito de ruínas, posto que testemunha a falência do reinado da

---

<sup>37</sup> Cf. BLOOM. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia.

Verdade, em suas mais variadas roupagens. Ou, ainda, um contexto *feito* ruínas, em que, não sendo mais possível pensar o resgate de uma ordem anterior, íntegra e imutável, vemos tomar assento o exercício laborioso da tradução<sup>38</sup>, a partir mesmo de seu elemento constitutivo – a perda, deflagrando um movimento que desemboca na tradução da própria perda: de si e do outro, num gesto extremo e necessário de abandono de pretensas identidades. Gesto que potencializa o ato de criação – também de si e do outro. Ampliando o espectro da tradução, recorreremos a Wander Melo Miranda, para quem “traduzir é marcar intervalos e passagens, ultrapassar fronteiras e alargar limites”<sup>39</sup>. Esta é a tarefa conferida ao melancólico, como tentaremos demonstrar, ao longo de nossas reflexões.

Diferentemente da primeira parte, a segunda parte de nossa tese, denominada “Viagens”, concentra uma investigação mais pontual acerca das letras brasileiras contemporâneas, abrangendo dois capítulos inteiramente dedicados à leitura de duas obras significativas – *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo, e *O falso mentiroso: memórias*, de Silviano Santiago, ambas publicadas neste princípio de milênio<sup>40</sup>. Tais obras não foram casualmente escolhidas. Nelas surpreendemos a existência de uma organicidade interna

---

<sup>38</sup> A noção de tradução, que procuraremos emoldurar, nos capítulos ainda por vir, será vista como “uma forma privilegiada de leitura crítica”, nas palavras de Haroldo de Campos (CAMPOS. Da tradução como criação e como crítica, p. 46). Leitura crítica profundamente comprometida com seu tempo – um presente que entrelaça consciência da perda e desejo de restauração – e que, por isso mesmo, exhibe, como prognostica Derrida, reportando-se à imagem da “Torre de Babel”, “um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica” (DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 11-12). Se ler criticamente um texto significa traduzi-lo, percebemos, hoje, de forma mais aguda do que em qualquer outra época, essa prática da tradução, em sentido lato, elevada à última potência, ou seja, culminando no exercício de traduzir o mecanismo mesmo da tradução, aqui vista como uma “tarefa necessária e impossível”, que, ao contrário de ocultar seu caráter irremediavelmente precário, reforça “sua necessidade *como* impossibilidade” (DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 21).

Amplificando a idéia de tradução, percebe-se, no âmbito da produção literária recente, que os escritores atuais seguem “traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (CAMPOS. *Panorama do Finnegans Wake*, p. 69), inscrevendo, nesse gesto tradutório, tipicamente melancólico, o vácuo instaurado pelo luto do sentido. Para dar estofa a essa noção de tradução, buscaremos apoio no pensamento de Walter Benjamin – de resto, fundamental para o enfoque pretendido.

<sup>39</sup> MIRANDA. Invenções de arquivo, máquinas de ficção, p. 68.

<sup>40</sup> O *corpus* inicialmente proposto abarcava ainda o livro *Mínimos, múltiplos, comuns*, de João Gilberto Noll, obra não menos significativa. Porém, no curso do estudo dos textos de Noll, percebemos a predominância de uma nota de melancolia que destoa dos rumos empreendidos aqui, voltados para a identificação de um narrador que, no limite, efetua, por meio de sua leitura, a problematização dos procedimentos de representação mimética, pondo em xeque o regime da referencialidade. Em Noll, apesar de podermos divisar essa problematização, prevalece ainda um outro viés melancólico, mais ligado à questão de uma angústia inerente à errância dos personagens, decorrente da dissolução de suas supostas identidades, que não raro resvala numa certa visão de mundo pessimista. Esse tipo de viés melancólico, *grosso modo*, peculiar ao universo ficcional do autor, não comparece nas respectivas obras de Figueiredo e Santiago, razão pela qual decidimos abdicar do livro citado acima, no presente recorte.

orientada pela presença marcante de um olhar melancólico que atravessa e estrutura, de dois modos distintos, as narrativas em questão.

Em *Barco a seco*, deparamos com um narrador que experimenta o conflito vivenciado pelo melancólico em seu ensejo inglório de modelar uma identidade para si, construída a partir da tentativa de enlace fusional com o outro, encenando um movimento agonístico que desemboca na impossibilidade de definir contornos nítidos – tanto de si como do outro. O vazio detectado no eu não se pacifica nessa tentativa de assimilação, pois esbarra justamente na alteridade irreduzível representada pelo outro. Ao mesmo tempo, a procura por traçar um perfil, ancorando uma imagem na qual o melancólico se reconheça, denuncia seu esforço em edificar *arbitrariamente* algo como um eu, ainda que esse eu retrate uma figura vaga, difusa, insuficiente. É esse o paradoxo enfrentado pelo melancólico: a busca de superação do vazio de sentido só se realiza enquanto movimento em direção aos possíveis sentidos do vazio. Um vazio desidealizado, sem ontologia. Apenas promessa de não-vazio, que a demanda de sentidos inspira.

A narrativa de Silviano Santiago também se ergue sobre a mesma duplicidade verificada acima, tensionando, sem síntese dialética possível, lacunas e significações. No entanto, diferentemente de *Barco a seco*, em que o narrador se debate pela defesa de uma Verdade localizada na origem, *O falso mentiroso*: memórias adota o vazio como condição essencial para sua constituição assumidamente plural, protéica. Neste caso, o movimento de desconstrução e construção, inerente à afecção melancólica, ensaia a dispersão do eu, por meio da incorporação voraz de eus desdobráveis, afastando assim qualquer desejo de retrocesso à origem, desinvestindo a verdade de sua pretensão idealizante.

Se Gaspar Dias, narrador de Figueiredo, ao empreender a tentativa de imprimir feição ao eu, termina por confrontar-se com o não-eu – a imagem precária e inacabada que o reflete –, Samuel, o pícaro personagem de Santiago, elege o não-eu como princípio e fim de seu auto-retrato. Ambos, porém, se tangenciam no ponto exato em que a construção das respectivas narrativas equivale à tradução de um certo modo de se conceber a literatura contemporânea – como um eu que se vislumbra no ato de “saltar-por-sobre-si-mesmo”<sup>41</sup>, refletindo(-se) numa miríade de textos que se entrecruzam. Como afirma Márcio Seligmann-Silva: “O modelo do ‘eu’ como aquele que põe a si mesmo, a partir de si mesmo

---

– a partir do desdobramento do ‘eu’ num ‘não-eu’ –, corresponde ao modelo da tradução e da literatura de um modo geral, como uma cadeia infinita de textos, leituras, traduções, reescrituras e releituras”<sup>42</sup>. A narrativa de Figueiredo e a de Santiago emergem, pois, como tradução alegórica de uma espécie de ficção eminentemente auto-reflexiva, que se interroga, ao mesmo tempo em que se afirma, inscrevendo-se sob o nume tutelar da melancolia.

Para subsidiar a análise dessas obras literárias, não nos furtamos a recorrer ao pensamento benjaminiano, sobretudo às suas reflexões acerca de alegoria, barroco, tradução, aura, narração e, claro, melancolia, que tanto inspiraram a idéia original desta pesquisa. Tendo há muito abdicado de uma postura exclusivista quanto à escolha do repertório teórico, cumpre esclarecer, porém, que a essas idéias agregam-se noções de pensadores que aderem a uma tendência *desconstrucionista*, como é o caso, por exemplo, de Blanchot, Derrida, Deleuze, Foucault e Barthes, além, evidentemente, de preciosas contribuições que, de bom grado, cruzam os caminhos destas errâncias pela escrita melancólica, conduzindo-nos a insólitas paragens .

---

<sup>41</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 152.

<sup>42</sup> SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*, p. 187.



## **PREPARATIVOS**

## 1 Melancolia e ceticismo nos limites da ficção

Somos incapazes de conhecimento certo ou de ignorância absoluta. Flutuamos num meio de vasta extensão, sempre derivando de maneira incerta, soprados para cá e para lá; sempre que pensamos que temos um ponto fixo a que nos segurar e firmar, ele se move e nos deixa para trás; se o seguimos, ele não se deixa agarrar, escapole, e foge eternamente à nossa frente. Nada permanece parado para nós. Esse é nosso estado natural e no entanto o estado mais contrário a nossas inclinações. Desejamos ardentemente encontrar um fundamento firme, uma base definitiva, duradoura, em que construir uma torre que se erga até o infinito, mas todo o nosso alicerce desmorona.  
(Pascal)

As primeiras linhas do romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, soam como uma advertência: “Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui”<sup>43</sup>. O enunciado, endereçado a um possível remetente: “Isto é para quando você vier”<sup>44</sup> (nós, leitores?), pressupõe de imediato um limiar que, para ser transposto, requer a suspensão de valores encarregados de demarcar a fronteira entre verdade e mentira. Prevendo qualquer expectativa de crença nessas divisas, o autor da sentença anuncia desde logo que “a verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates”<sup>45</sup>. A seqüência do discurso indica que se trata de uma espécie de testamento, preparado por alguém convicto de que, num momento ulterior, será procurado para fornecer respostas definitivas.

O parágrafo inaugural da obra de Bernardo sinaliza, neste século e milênio igualmente inaugurais, a falência (e a falácia) dos discursos de inspiração positivista, que creditavam uma visão apaziguante do mundo, cuja cartografia circunscrevia instâncias virtualmente territorializadas e antagônicas, postas em confronto (como, por exemplo, original/cópia, real/fictício, autêntico/inautêntico etc.). A derrocada dessa vertente de

<sup>43</sup> CARVALHO. *Nove noites*, p. 7.

<sup>44</sup> CARVALHO. *Nove noites*, p. 7.

<sup>45</sup> CARVALHO. *Nove noites*, p. 7.

pensamento dicotômico parece ser a tônica predominante dessa aurora histórica, o recém-batizado século XXI, embora os sintomas, bastante evidentes, já pudessem ser detectados desde o final da década de sessenta e início da de setenta do século passado. Esse recorte sincrônico põe em relevo a corrosão das Grandes Narrativas, que ancoravam os discursos fundadores da Verdade. Com a derrisão das utopias modernas, catalisadas, no campo geral das artes, pelas vanguardas do século XX, o desafio lançado às novas gerações reivindica um modo de superação da orfandade. Como ocupar esse cenário habitado por escombros?

O dilema proposto por essa questão parece estar embutido na citada assertiva do romance de Bernardo. A deposição dos referenciais que davam suporte à hierarquia dos valores universais cede espaço a uma visão de mundo que adere à proliferação das incertezas, ao invés de curvar-se à ilusória busca por soluções estáveis.

E se as linhas que recortavam o perfil da antiga binomia, a que nos fornecia o real por oposição ao fictício, foram borradas, o abismo que nos legou essa imagem desfigurada não nos permite mensurar sua profundidade. É preciso de modo incessante redesenhar seu traçado. Sem pretender com isso reconstituir sua antiga forma. Sem pretender sobretudo fixar-lhe *uma* única forma. O movimento contínuo desse retraçar incansável constitui a não menos penosa tarefa de interrogar acerca do real, ensaiando sempre uma aproximação, que é a máxima realização da expectativa que se pode almejar. É esse empreendimento sisífico, porquanto desde o princípio condenado ao malogro, ainda que absolutamente necessário, que se encontra gestado exemplarmente na obra de Bernardo.

Com efeito, o romance nos conta a história de um narrador empenhado em investigar o mistério acerca de Buell Quain, um etnólogo americano que, no ano de 1939, após ter passado alguns meses vivendo entre os índios Krahô, no Xingú, comete suicídio. O interesse pelo caso surge quando o narrador depara, quase sessenta e dois anos após o ocorrido, com o fato noticiado num artigo de jornal. Motivado pelo desejo de saber as reais circunstâncias da morte de Quain, o narrador se lança o desafio de colher todo tipo de pistas que possam conduzi-lo à “verdade”: entrevistas, documentos, fotos, além de uma pesquisa de campo que inclui uma breve estada entre os aborígenes. À medida que a história avança, aumenta a exigência de novos expedientes que, ao invés de favorecerem o descortino do passado, reforçam seu caráter imperscrutável, preservando intacta a indagação sobre os fatos sucedidos.

A própria estratégia de construção da trama converge nessa direção. O livro de Bernardo perfila duas vozes que se alternam ao longo de toda a narrativa. Uma delas compõe o testamento escrito por Manoel Perna, engenheiro e amigo de Quain. A outra caracteriza o relato da busca obsessiva do narrador por indícios que o levem a esclarecer a enigmática morte do etnólogo. O revezamento discursivo abala e relativiza a posição unilateral e centralizadora ocupada pelo narrador em primeira pessoa, impedindo a fixação de certezas irrevogáveis destinadas a iluminar os recônditos obscuros que a história alimenta. E irremediavelmente conserva.

Se por um lado a subtração da (falsa) aparência de solidez de que se revestiam os discursos lavrados em nome da verdade nos conduz a um estado de perda, nos aproximando, portanto, de um certo sentimento melancólico a flagrar nosso abandono; por outro, essa nova condição (pós-moderna?) nos permite a abertura para o múltiplo, para o reconhecimento do que se modifica e se transmuta sem jamais deixar encastelar-se numa forma perene, condenada à imobilidade.

Nesse contexto, as ruínas do passado se desdobram numa experiência ambivalente que conjuga o luto, decorrente da ausência de um referente último, e o jogo, resultante da multiplicação de sentidos de natureza efêmera e provisória. O termo alemão *Trauerspiel*, posto em circulação desde o século XVII para designar tragédia<sup>46</sup>, condensa em sua formação vocabular tanto o luto quanto o jogo. Afastado o horizonte da transcendência, que abrigava conceitos de ressaibo essencialista, o jogo repõe em movimento a potência da imaginação, em que o exercício interpretativo assume o espaço vacante da finada Verdade.

É o que podemos verificar ao final do romance de Bernardo, nas palavras que rematam o testamento de Manoel Perna: “O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever”<sup>47</sup>. Palavras que encontram ressonância na voz do célebre personagem Mandrake, figura recorrente em algumas obras de Rubem Fonseca. Em *A grande arte*, por

---

<sup>46</sup> Na tradução que fez de *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, Sérgio Paulo Rouanet explica, em sua “Nota do tradutor”, a dificuldade de verter para o português a palavra *Trauerspiel*, no sentido preciso que a ela conferiu Benjamin, já que o filósofo efetua a distinção entre tragédia, tragédia barroca e drama como categoria genérica. Neste caso, a solução encontrada por Rouanet, a de optar pela expressão “drama barroco”, se apóia no “ponto de vista pragmático” do autor, que circunscreve o *Trauerspiel* exclusivamente ao período barroco, “e é ao drama desse período, e de nenhum outro, que o livro é consagrado” (BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 9).

<sup>47</sup> CARVALHO. *Nove noites*, p. 134.

exemplo, buscando desvendar os mistérios que cercam os crimes nos quais acaba se envolvendo, o advogado, dublê de detetive, põe em xeque a veracidade dos fatos por ele mesmo narrados, admitindo, para tanto, a ingerência de uma instância interpretativa em sua narração:

Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. [...] Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica.<sup>48</sup>

Interpretar é pois “sujar as mãos” com o texto que se dá a ler. É “a inscrição do traço continuamente reiterado no fluxo movente do devir escritural”<sup>49</sup>. Como afiança Roberto Corrêa dos Santos:

A interpretação [...] não se encaminha nem para o descritivismo “neuro”, nem para a paráfrase lamuriosa. [...] O que pretende, como uma de suas perversões, é entrar no jogo da escritura, quebrando a passividade de uma leitura que tenda a seguir, sem brincar e sem considerar a ação escritural, um fio unitário de estória cujo desenlace se quer conhecer. A interpretação quer escrever sempre, diferente cada vez que tocar um texto. Como quem toca rasga.<sup>50</sup>

O exercício imaginativo configura uma realidade construída a partir de uma perspectiva subjetiva, única via possível de acesso ao real. A eficácia da imaginação é assinalada também por Montaigne, que inicia um dos capítulos de seus *Ensaaios*, “A força da imaginação”, com uma citação emprestada dos clérigos: “Uma imaginação fortemente preocupada com um acontecimento pode provocá-lo”<sup>51</sup>. Afirmção que ricocheteia nas palavras de Gustavo Bernardo: “[...] o conhecimento do possível deve preceder o conhecimento do real, uma vez que o real se dá, ou se empresta, apenas enquanto virtualidade e possibilidade”<sup>52</sup>.

O “conhecimento do possível” é uma prerrogativa da ficção, que, desse modo, nos conduz a uma proximidade com o que nomeamos “real”. Verifica-se aí o dissimulado

<sup>48</sup> FONSECA. *A grande arte*, p. 10.

<sup>49</sup> TREFZGER. *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca*, f. 102.

<sup>50</sup> SANTOS. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*, p. 20-21.

<sup>51</sup> MONTAIGNE. *A força da imaginação*, p. 105.

<sup>52</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 88.

paradoxo que reside nessa asserção. O acesso ao “real” só nos é dado pela sua negação<sup>53</sup>. Reinventar ficcionalmente o real compreende reconhecê-lo *a priori* como insuficiente. Lembrando ainda Fernando Pessoa: “a literatura, como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta”<sup>54</sup>. Se o processo de reinvenção do real obtém logro, somos arrebatados pela contumácia desse real reelaborado pela ficção:

A ficção é o contrário da realidade, como sabemos; mas a ficção, como também sabemos, procura nos explicar aquele real de que o cotidiano e a ciência não dão conta. Quando consegue, sentimo-la “mais real do que o real” – ela nos passa mais verdade (mais intensidade) do que a própria verdade. A ficção contradiz a realidade, sim, mas por isso mesmo a ficção enriquece a realidade.<sup>55</sup>

A ficção esculpe formas de existência configuradas pela linguagem, desembaraçando-se do caráter pedagógico de ser explicativa, tampouco aspirando ser “pura compreensão”, como pontua Blanchot: “[...] a ficção não é compreendida, é vivida sobre as palavras a partir das quais se realiza, e é mais real, para mim que a leio ou a escrevo, do que muitos acontecimentos reais, pois se impregna de toda a realidade da linguagem e se substitui à minha vida, à força de existir”<sup>56</sup>.

Se por um lado a ficção se origina do desejo permanente de construir mundos possíveis, por outro a prodigalidade e o incansável fôlego com que ela se desdobra desde tempos imemoriais assentam-se no fato de ter a morte como um elemento intrínseco, logo, indispensável, que participa de sua substância e concorre para a manutenção de seu pleno vigor. Blanchot considera o escritor como alguém que “recebe o seu poder de uma relação antecipada com a morte”<sup>57</sup>, enfatizando o indestrinçável liame entre esta e a escrita: “Escrever para não morrer, confiar-se à sobrevivência das obras, aí está o que ligaria o artista à sua tarefa”<sup>58</sup>.

A morte cinge, assim, dois fatores fundamentais que integram a natureza da ficção: um deles, como vimos, diz respeito à negação de um “real” previamente dado; o outro concerne à inescapável finitude que qualifica o humano. O homem narra porque é finito,

<sup>53</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 256.

<sup>54</sup> PESSOA *apud* BERNARDO. *A ficção cética*, p. 90.

<sup>55</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 81.

<sup>56</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 326.

<sup>57</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 90.

<sup>58</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 90-91.

porque precisa contar sua história, passá-la adiante, assegurando sua existência mesmo quando sua curta permanência for suspensa, impedindo-o de seguir narrando.

Privados de eternidade, estamos freqüentemente expostos à inexpugnável experiência da perda. A tentativa de superação da finitude é franqueada pela ficção, que sendo “mais real do que o real, salva do abismo o que já aconteceu, o que já morreu”<sup>59</sup>. Daí ser a ficção, como postula Gustavo, “um dos ofícios necessários ao ser humano [...], que percebemos, ao final, como um permanente processo de luto”<sup>60</sup>.

A ficção é o mecanismo pelo qual imaginamos poder vencer a morte, ensaiando uma partida cuja vitória nos é dada a contrapelo de nossa impotência face à força suprema de um implacável adversário.

O caso exemplar de Jaromir Hladik, personagem de Borges, confirma “o milagre secreto” operado pela ficção, capaz de negacear a morte, dilatando o tempo que a indesejada das gentes teima em abreviar. Condenado à morte, o escritor Hladik aguarda o dia do fuzilamento, refletindo sobre *Os inimigos*, a tragédia inconclusa que tencionava rematar. Solicita então a Deus o prazo de um ano para dar cabo de seu projeto: “Se de algum modo existo, se não sou uma de tuas repetições e erratas, existo como autor de *Os inimigos*. Para levar a termo esse drama, que pode justificar-me e justificar-te, requeiro mais um ano. Outorga-me esses dias, Tu de Quem são os séculos e o tempo”<sup>61</sup>. Os dias se sucedem e, findo o prazo de espera, a execução ocorre sem que se tenha alterado um só minuto do tempo fixado para o cumprimento da sentença. Porém, o quádruplo disparo de fuzil não o derruba antes de poder finalmente realizar a tarefa de pôr fim a seu drama. Tudo se passa como se, em sua mente, houvesse de fato transcorrido um ano.

O tempo da ficção, rivalizando com o regido pela marcha incessante e progressiva dos ponteiros do relógio, eleva-se generoso e condescendente. Contudo, o conto de Borges nos mostra que, mais do que consagrar o vencedor, importa reconhecer a interdependência instaurada entre ficção e morte, relação que deflagra um acirrado embate entre competidores desiguais: “enfrenta-se a morte ficcionalmente, como se pudéssemos adiá-la mais um pouco, como se pudéssemos protelá-la para adiante, como se pudéssemos negá-la

---

<sup>59</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 257.

<sup>60</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 256.

<sup>61</sup> BORGES. *O milagre secreto*, p. 570.

por pelo menos um momento [...]”<sup>62</sup>. E esse momento, sempre postergado, no breve espaço de sua duração, converte-se em eternidade, quando um narrador se dispõe a contar suas mil e uma histórias, tal como o faz a emblemática Šahrāzād ao rei Šahriyār, tal como acontece com o condenado de Borges, a quem Deus sancionou o término da “obra suspensa no parêntese da morte”<sup>63</sup>.

O permanente estado de luto, que abastece o impulso narrativo, se agudiza ao contabilizarmos o sentimento de vazio decorrente da descrença generalizada que tomou conta da paisagem contemporânea. Como argumentamos anteriormente, essa descrença relaciona-se ao luto pelo sepultamento dos antigos dogmas que sustentavam a idéia de uma “verdade una e encorajada”. Neste contexto, a experiência da perda afigura-se como uma incontornável premissa destes nossos tempos. Uma certa melancolia parece pairar sobre nossas cabeças, como um influxo saturnino a impregnar a atmosfera. No entanto, cumpre reconhecer que essa aliança indissolúvel entre perda e melancolia não é prerrogativa da época atual.

Se recuarmos no tempo, identificando um momento em que esse enlace foi problematizado, vamos encontrar Constantino Africano, um dos mais notáveis representantes medievos da Escola Médica de Salerno (a *Civitas Hippocratica*), que define os melancólicos como aqueles “que perderam seus filhos e amigos mais queridos, ou algo precioso que não puderam restaurar”<sup>64</sup>. Antes dele, as reflexões sobre o tema da melancolia, de que temos notícia, associavam a afecção a distúrbios corporais. A própria tradução do termo aponta nessa direção: *Melaina Chole* significa, literalmente, bÍlis negra. A superabundância dessa substância no corpo desencadearia alterações de ordem psÍquica, incidindo diretamente na formação do caráter do homem.

Esse *double bind* da melancolia, como doença do corpo e da alma, surge ironicamente tematizado no conto “Um remÍdio para a melancolia”, de Ray Bradbury. O autor põe em cena, de forma bem-humorada, a dificuldade não só de se identificar a natureza da molÍstia que acomete a personagem Camillia, como também a de se determinar com precisão o antÍdoto para sua cura. Arrebatada por uma “misteriosa doença”, que a

<sup>62</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 257.

<sup>63</sup> FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 49.

<sup>64</sup> CONSTANTINO AFRICANO *apud* GINZBURG. *Olhos turvos, mente errante: elementos melancólicos em Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, f. 35.



deixa “muito pálida” e lhe provoca dores por todo o corpo, Camillia é submetida a prescrições médicas que, ao fim e ao cabo, resultam inócuas, denunciando, de forma caricatural, uma padronização generalizante na conduta científica ao recomendar, para indistintas doenças, sempre o mesmo procedimento: sangue-sugas, pílulas etc.

A enferma, desfalecida, é então levada para a calçada de sua casa e exposta ao público. Os passantes que porventura se sentissem tentados a dar algum palpite sobre o estado de Camillia, sugerindo uma panacéia para o seu mal, poderiam fazê-lo mediante uma pequena soma cobrada pelo irmão mais moço, que, assim, obtém lucro com o desejo dos curiosos de dar opinião sobre a saúde alheia: “Mulheres, maridos e crianças não querem saber o que os outros acham. Então pagam com prazer só para ter quem os ouça. Pobrezinhos. Todos eles pensavam que só eles sabiam do remédio certo, e todos eles sentem-se hoje felizes por haverem contribuído com seus conhecimentos médicos aqui em nossa porta”<sup>65</sup>. O diagnóstico certo é prontamente deferido por uma Cigana, que declara: “É preciso um remédio para a melancolia”<sup>66</sup>, acrescentando sua receita extravagante: “Vocês têm em casa algum remédio de múmias trituradas? As melhores múmias são as egípcias, árabes, líbias, todas elas muito usadas para distúrbios magnéticos. Procurem por mim, a Cigana, lá em Flodden. Eu vendo bons remédios...”<sup>67</sup>.

Com indisfarçável ironia cáustica, Bradbury ridiculariza as inúmeras prescrições de cura da melancolia, desde as preconizadas pela ciência até as que embasam a sabedoria popular, trazendo à tona a idéia da afecção como um mal que fustiga o corpo.

Tal idéia encontrou solo fértil na Antigüidade e está no cerne da doutrina dos quatro humores de Hipócrates. Em consonância com a medicina empírica de seus predecessores, que encaravam os humores como causa ou sintomas de enfermidades, os escritos hipocráticos identificam a melancolia como uma doença. A doutrina humoral de Hipócrates centra-se nos quatro componentes materiais presentes no ser humano: a bÍlis negra (melancolia), a bÍlis amarela, a fleuma e o sangue. Esses componentes, em perfeito equilíbrio, responderiam pela saúde corporal, sendo a produção excessiva de um deles a responsável pela sua debilidade. A concepção desse sistema não só reúne contribuições

<sup>65</sup> BRADBURY. Um remédio para a melancolia, p. 23.

<sup>66</sup> BRADBURY. Um remédio para a melancolia, p. 21.

<sup>67</sup> BRADBURY. Um remédio para a melancolia, p. 21.

herdadas dos pitagóricos, pioneiros na fixação das categorias tetrádicas, como também equaciona a estreita relação entre corpo e mente, estabelecida por Empédocles.

No aforismo 23 do livro VI, de sua obra *Aforismos*, Hipócrates argumenta: “Se tristeza (distímia) e medo duram muito, um tal estado é melancólico”<sup>68</sup>. A disfunção orgânica da bÍlis negra vincula-se inextrincavelmente às alterações de ordem psÍquica, evidenciando a dependência recÍproca entre descontrolo fÍsico e perturbação emocional, o elevado grau da produção desse humor desdobrando-se em doenças do corpo e da alma. Destaca-se, aí, a dimensão maléfica da melancolia, bem como dos demais humores, em condições de fatura no organismo.

No conto de Bradbury, a essa noção de melancolia, tratada de forma risÍvel, sobrepõe-se a noção de uma enfermidade cuja origem residiria num profundo sentimento de falta. Essa falta desencadearia, por seu turno, um estado de espÍrito marcado pela ambivalência, ocasionando oscilações entre euforia e disforia.

O temperamento inconstante gerado pela afecção constitui o fulcro de um importante estudo atribuído a Aristóteles sobre o tema, o *Problema XXX, I*. O texto ostenta no seu pórtico a seguinte indagação:

Por que todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?<sup>69</sup>

De imediato, notamos, embutida na pergunta, a afirmação que assinala um indissolúvel liame entre genialidade e melancolia: os homens de exceção são melancólicos. Esse liame, vale dizer, além de alcançar, séculos depois, enorme popularidade no Romantismo, responde pelo mito, ainda hoje cultivado, do indivíduo cujo excepcional talento muitas vezes é associado a uma não menos excepcional aparência “esquisita”, amiúde introspectiva, sendo o sujeito não raro avaliado como doido<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Conforme PIGEAUD. Apresentação, p. 28-29 e 55.

<sup>69</sup> ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*, p. 81.

<sup>70</sup> É inevitável recordar aqui a fotografia, mundialmente conhecida, de Albert Einstein, com os cabelos revoltos e desgrenhados, os olhos bem arregalados e a língua ostensivamente estirada para fora, compondo uma imagem que evoca claramente a sÚmula genialidade e loucura.

Em recente publicação, o escritor espanhol Enrique Vila-Matas recupera um sintomático comentário de André Gide, em que este defende a aliança entre as doenças e as “febris atividades criativas”: “Creio que as doenças [...] são chaves que nos permitem abrir certas portas. Há um estado saudável que não nos permite compreender tudo”<sup>71</sup>. Comentário que guarda certas afinidades com a visão aristotélica acerca da melancolia.

Para Aristóteles, os efeitos orgânicos da afecção, além de determinarem a excepcionalidade do indivíduo, definem ainda o caráter inconstante do melancólico. Na tentativa de explicitar a dinâmica dessa labilidade, o filósofo trata de comparar a natureza do vinho à da bÍlis negra. A ingestão da bebida provocaria manifestações de comportamentos inconcebíveis quando em estado de lucidez. Os efeitos da ebriedade são então análogos aos causados pela bÍlis negra. A loucura, a epilepsia, a erupção de úlceras são “acidentes” cotejados ao desvario desencadeado pelas alterações derivadas do vinho consumido em exagero: “O vinho, com efeito, tomado em abundância, parece deixar as pessoas totalmente da maneira como descrevemos os melancólicos, e sua absorção produzir um muito grande número de caracteres, por exemplo, os coléricos, os filantropos, os apiedados, os audaciosos”<sup>72</sup>.

A aproximação entre vinho e melancolia serve de mote para imprimir contornos especiais aos que nasceram sob o signo da bÍlis negra. Pois se de um lado os efeitos do vinho, apesar de adulterarem o caráter do indivíduo, modelando-o à sua revelia (“Um sinal é que o bebedor é incitado até a dar beijos em pessoas que ninguém, em estado de sobriedade, trataria dessa maneira, seja em razão de sua aparência, seja em razão de sua idade”<sup>73</sup>), são provisórios, por outro é notável verificar que, para Aristóteles, os homens melancólicos o são *por natureza*, não podendo livrar-se dos efeitos *permanentes* da bÍlis negra: “O vinho, portanto, cria a exceção no indivíduo não por muito tempo, mas por um curto momento, enquanto que a natureza [da melancolia] produz esse efeito para sempre, por todo tempo em que se vive”<sup>74</sup>.

A argumentação aristotélica atinge seu ponto nodal ao descrever o humor atrabiliário como sendo uma mistura, de resto natural, do quente com o frio, estados,

<sup>71</sup> GIDE *apud* VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 113.

<sup>72</sup> ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*, p. 83.

<sup>73</sup> ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*, p. 87.

<sup>74</sup> ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*, p. 87.

porém, mutuamente reversíveis. Aristóteles desse modo exemplifica: a água, normalmente fria, torna-se quente, quando aquecida, podendo inclusive rivalizar com a própria chama se submetida à ebulição, assim como a pedra e o ferro, igualmente frios, atingem graus elevados de calor quando sujeitos ao fogo, superando às vezes o carvão incandescente. Da mesma forma, a bÍlis negra, resultante desses dois componentes essenciais – o quente e o frio –, provoca, quando um desses estados prevalece sobre o outro, reações paroxísticas:

A bÍlis negra é fria por natureza, e, não estando na superfície, quando ela se encontra no estado que acaba de ser descrito [fria], se ela é em excesso no corpo, ela produz apoplexias, torpores, atimias, ou terrores, mas se ela é muito quente, ela está na origem dos estados de eutimia acompanhados de cantos, de acessos de loucura, e de erupções de úlceras e outros males dessa espécie.<sup>75</sup>

Aristóteles conclui que os melancólicos são indivíduos de natureza volúvel, que transitam entre uma exuberante euforia e um total desinteresse pela vida. Daí serem chamados de seres polimorfos, regidos pela inconstância. Essa instabilidade emocional deriva da polarização que vai do muito quente ao muito frio, qualidades intrínsecas à bÍlis negra. A “enfermidade da alma”, ligada a disfunções corporais, conjuga um diagnóstico e uma etiologia, originando, como visto, uma alternância de estados psíquicos.

É a detecção desse traço dual inerente à melancolia que acaba “salvando” a personagem de Bradbury. O derradeiro alívio, que restitui finalmente a plena saúde de Camillia, coroando a mordacidade do autor, vem na figura de um lixeiro, de nome Bosco – afinal, um santo remédio! O homem, de olhos muito azuis e dentes muito brancos, examina a “paciente” e lhe revela os sintomas de sua doença: “temperaturas altas, frios repentinos, coração disparado e depois muito lento, zangas fortes seguidas de calmas suaves, embriaguez apesar de só beber água pura, tonteiras quando se sente tocada assim... [...] devaneios, depressões, sonhos...”<sup>76</sup>. Sintomas que, semelhantes aos repertoriados por Aristóteles, apontam a bipolaridade característica do estado melancólico.

Mas, diferentemente dos diversos tratamentos médicos aconselhados, o lixeiro lança mão de uma estratégia que é apenas sugerida por Bradbury. Certo de que Camillia padece devido à *falta de algo*, o personagem decide *curá-la*: é madrugada alta e ela está só com o lixeiro, em sua cama, em plena rua, com a cumplicidade de uma lua cheia que banha

<sup>75</sup> ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*, p. 93.

<sup>76</sup> BRADBURY. Um remédio para a melancolia, p. 25.

a cidade adormecida. Nesse cenário idílico, o “doce doutor” ministra o “Soberano Remédio”, que livra Camillia definitivamente dos males da melancolia, concedendo-lhe aquilo mesmo que lhe *faltava*: “A cura. E aqui está a cura...”<sup>77</sup>.

O desfecho ilustra, ainda que de modo sutil e sarcástico, o referido componente agregado à melancolia: o sentimento da falta. É preciso superar a falta para tentar vencer a força distímica que conduz ao arrefecimento do impulso vital. Urge, pois, preencher a vacância que mitiga e assola a vontade de viver. A questão, contudo, é a de saber exatamente *o que* falta – questão que muito instigou Freud, como veremos.

É nesse ponto que se faz mister a reconvocação da idéia de melancolia desenvolvida na Idade Média por Constantino, que, por sua vez, e bem antes de Freud, procurou situar esse objeto faltante. Em relação aos estudos precedentes, o diferencial que reside nas suas posições destaca o fato de o médico árabe adicionar à índole melancólica justamente o elemento de perda, de resto imprescindível para a retomada do tema na contemporaneidade. Relembrando o conceito que ele estabelece para os acometidos pela afecção: os melancólicos são aqueles “que perderam seus filhos e amigos mais queridos, ou algo precioso que não puderam restaurar”<sup>78</sup>.

As proposições constantinianas foram fecundas para os estudos pós-medievos, que acoplaram à afecção a consciência do eu e, por extensão, a consciência da finitude e da morte. Essa idéia foi posteriormente validada por Freud, que igualmente conecta a condição melancólica à experiência da perda, no clássico ensaio “Luto e melancolia”<sup>79</sup>, publicado em 1917. Nesse texto, Freud, partindo da detecção de um vazio que corrói de modo fulminante o interesse pela vida, busca desvendar a identidade desse buraco que se aloca na alma do melancólico.

A teoria de Freud sobre o tema começa a ser esboçada na correspondência mantida com Wilhelm Fliess. Esse tangenciamento, que circunscreve perda e melancolia, surge num texto denominado “Rascunho G”, em que o melancólico é visto como indissociavelmente ligado à anestesia sexual, ao luto pela perda da libido:

<sup>77</sup> BRADBURY. Um remédio para a melancolia, p. 26.

<sup>78</sup> CONSTANTINO AFRICANO *apud* GINZBURG. *Olhos turvos, mente errante*: elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, f. 35.

<sup>79</sup> Cf. FREUD. Luto e melancolia.

[...] o afeto que corresponde à melancolia é o luto, ou seja, anseio por alguma coisa perdida. A melancolia, portanto, vincula-se a uma perda, uma perda na vida instintiva, e Freud estabelece um paralelo com a anorexia nervosa (neurose alimentar): a perda de apetite como perda da libido. A melancolia, assim, pode ser entendida como um luto pela perda da libido, e o efeito que produz é o de uma inibição psíquica com empobrecimento pulsional e dor.<sup>80</sup>

Nessa fase inicial de teorização, que vai de 1892 a 1899, Freud não fixa uma rigorosa distinção entre melancolia e depressão, assim como, dada a “diversidade clínica da melancolia”, não consegue situar esta última em um quadro definido<sup>81</sup>.

Apesar de o assunto comportar uma longa tradição, construída com base em conhecimentos polivalentes (medicina, astrologia, semiologia etc.), Freud ignora essa longevidade profícua, realizando um estudo “imaneante”, “sincrônico”, para usarmos as palavras de Susana Kampff Lages<sup>82</sup>, preferindo adotar, para o registro das manifestações psíquicas da melancolia, a perspectiva clínica psicanalítica.

No célebre texto freudiano, dedicado ao tema, emanam, da afecção melancólica:

[...] um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima [...].<sup>83</sup>

Esses mesmos sintomas mentais são também encontrados no luto, à exceção de um traço, ausente neste estado: a diminuição dos sentimentos de auto-estima, presente somente no melancólico. Neste caso, o rebaixamento da auto-estima deflagra atitudes de auto-recriminação e auto-envilecimento que, em seu extremo, levam o indivíduo a se autopunir. Freud explica: “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido”<sup>84</sup>.

Essa divergência detectada entre luto e melancolia, na perspectiva de Freud, decorre dos respectivos processos pelos quais ambos os estados lidam com o elemento de perda. No luto, identifica-se claramente o objeto amado que deixou de existir, desencadeando, a partir

<sup>80</sup> PERES. Dúvida melancólica, dívida melancólica, vida melancólica, p. 33.

<sup>81</sup> PERES. Dúvida melancólica, dívida melancólica, vida melancólica, p. 35.

<sup>82</sup> Cf. LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 58.

<sup>83</sup> FREUD. Luto e melancolia, p. 89-90.

<sup>84</sup> FREUD. Luto e melancolia, p. 91.

dessa constatação irrevogável, um mecanismo lento, porém gradual, de desligamento da libido em relação a esse objeto, liberando-a para novos investimentos. No que concerne à melancolia, a natureza da perda é de ordem mais ideal, já que o melancólico, apesar de reconhecer a perda, não sabe exatamente o que foi perdido, conduzindo Freud à seguinte conclusão: “[...] a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda”<sup>85</sup>.

No cerne dessa distinção entre luto e melancolia, abriga-se a questão da identificação narcísica. Enquanto no enlutado o sofrimento tem como causa a perda do objeto amado, no melancólico a autodegradação reflete uma cisão no ego, em que uma parte é arremetida contra a outra, desferindo-lhe duros golpes, tomando-a, assinala Freud, como seu objeto. Recuperando uma das falas de Camillia, personagem do referido conto de Bradbury, podemos surpreender aí o processo dessa cisão: “Desde que começou a primavera, há umas três semanas atrás, eu me vejo como um fantasma no espelho. Chego a ter medo de mim mesma”<sup>86</sup>. A personagem já não se reconhece mais, perdendo o elo com a imagem que, se antes lhe era, de alguma forma, familiar, agora tornou-se para ela uma total estranha, originando uma outra imagem, desconhecida e inteiramente hostil.

De fato, Freud pôde verificar que as violentas auto-acusações do melancólico não se aplicariam ao paciente, *tout court*, mas indiciariam recriminações endereçadas a outrem, “a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente”<sup>87</sup>. Isso ocorre porque a retirada da libido, depositada num objeto outrora eleito, que, por algum motivo, gerou desapontamento, destruindo essa relação, não seguiu o curso esperado, qual seja, o deslocamento para outro objeto, mas foi incorporado pelo próprio ego, promovendo, dessa forma, uma “identificação do ego com o objeto abandonado”. Nesse sentido, é curioso notar, retomando o conto de Bradbury, a sagacidade do lixeiro, que, ao final da história, comunica à protagonista a causa obscura de seus males: “O nome da doença é Camillia Wilkes”<sup>88</sup>. A personagem então se dá conta de que é a única responsável pela sua própria moléstia, reconhecendo portanto o efeito devastador de seu

<sup>85</sup> FREUD. Luto e melancolia, p. 91.

<sup>86</sup> BRADBURY. Um remédio para a melancolia, p. 19.

<sup>87</sup> FREUD. Luto e melancolia, p. 94.

<sup>88</sup> BRADBURY. Um remédio para a melancolia, p. 26.

auto-envilecimento: “Que coisa estranha. [...] Então eu sou a minha própria doença? Como me faço doente. É como estou agora”<sup>89</sup>.

Freud ressalta a ambivalência que move as relações amorosas com o objeto – amor e ódio extremados – para refletir sobre as precondições da melancolia: “Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja – se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento”<sup>90</sup>. Em suma, a catexia objetal tanto pode empreender a regressão à etapa de identificação quanto pode, devido à ambivalência, retornar à etapa de sadismo.

Este último caminho explicaria o “enigma da tendência ao suicídio”, resultante da dominação absoluta do ego pelo objeto introjetado: “A análise da melancolia mostra agora que o ego só pode se matar se, devido ao retorno da catexia objetal, puder tratar a si mesmo como um objeto – se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto, e que representa a reação original do ego para com objetos do mundo externo”<sup>91</sup>. É o que vemos acontecer com Camillia, que a certa altura, cansada das investidas médicas que lhe são aplicadas, solicita: “Chega. Por favor, deixem-me morrer em paz”<sup>92</sup>. De todo modo, considerando os extremos de amor e ódio, flagrados na ambivalência, o objeto acaba sempre subjugando o ego.

A dinâmica do processo melancólico pode ainda, em certos casos, culminar em mania, que contrasta cabalmente com o estado depressivo. Em princípio, Freud esclarece que os achaques de súbita euforia se devem à provável superação, pelo ego, da perda do objeto, franqueando novas incursões catexiais.

Mas essa via de reflexão é posta em dúvida, originando conjecturas que, longe de desvendarem a questão, conferindo-lhe maior nitidez, preservam sua potência interrogativa. A hipótese levantada por Freud parte da ambivalência inerente à relação do ego com o objeto para supor a eclosão da mania após a suspensão do quadro de melancolia. Retomando a inclinação às auto-recriminações surgidas em seguida a acontecimentos fatais, Freud assinala três fatores desencadeadores da afecção: perda do objeto,

---

<sup>89</sup> BRADBURY. Um remédio para a melancolia, p. 26.

<sup>90</sup> FREUD. Luto e melancolia, p. 97.

<sup>91</sup> FREUD. Luto e melancolia, p. 98.

<sup>92</sup> BRADBURY. Um remédio para a melancolia, p. 20.



ambivalência e regressão da libido ao ego, dos quais somente o último figuraria como elemento atuante no processo maníaco: “O acúmulo de catexia que, de início, fica vinculado e, terminado o trabalho da melancolia, se torna livre, fazendo com que a mania seja possível, deve ser ligado à regressão da libido ao narcisismo”<sup>93</sup>.

O texto se encerra suspendendo momentaneamente a discussão acerca da mania, cotejando a melancolia a uma “ferida aberta”, e sugerindo a busca de uma compreensão mais satisfatória envolvendo a associação entre dor física e dor mental, que proporcione um conhecimento mais fecundo sobre a afecção melancólica.

Marie-Claude Lambotte destaca que as contribuições de Freud para o entendimento da melancolia inauguram uma relevante alteração no curso das perspectivas até então exploradas. O fulcro da doença transfere-se da topografia física, passando a ser alojado na esfera do território psíquico: “Ora, a novidade trazida por Freud é a de ter ousado deslocar a origem da doença para o seio do domínio psíquico, mesmo que fosse ainda por uma questão de método, e de ter colocado entre parênteses a preocupação de localização orgânica que subentendia sempre os estudos precedentes”<sup>94</sup>. Porém, adverte a autora, essa transferência não demonstra negligência em relação às implicações orgânicas “quanto à etiologia e à evolução da doença”. Lambotte estima, no subsídio freudiano, que a queixa do paciente – seu discurso – se revela como via de acesso à constituição da afecção, uma vez que “[...] se tornou possível, com Freud, escutar o discurso ou o sintoma como a tradução, não mais, neste caso, do desfalecimento orgânico ou das sensações cenestésicas, mas certamente dos determinantes deste automatismo mental tão bem exumado por seus predecessores, isto é, o *inconsciente*”<sup>95</sup>.

Pensar o tema da melancolia hoje requer um redimensionamento das diversas feições impressas na afecção ao longo de sua história. A que aqui pretendemos delinear busca dar conta da relação entre melancolia e uma época privada de certezas. Mas busca mostrar também de que modo essa melancolia, que pensamos ser peculiar em relação a anteriores prefigurações, adquire uma profícua e inédita *afirmatividade*, revertendo o sinal negativo que exaustivamente, em incontáveis épocas, lhe fora imputado. Esse cunho

<sup>93</sup> FREUD. Luto e melancolia, p.103.

<sup>94</sup> LAMBOTTE. *O discurso melancólico*: da fenomenologia à metapsicologia, p. 87.

<sup>95</sup> LAMBOTTE. *O discurso melancólico*: da fenomenologia à metapsicologia, p. 87.

afirmativo aposto à melancolia filia-se à corrente de pensamento cético, que cultiva a prática dubitativa em detrimento de proposições dogmáticas, pretensamente invulneráveis.

Se por um lado o enfraquecimento das crenças universais, resultando num sentimento flagrante de perda, pode proporcionar uma certa desolação, conduzindo fatalmente a um estado depressivo (uma das faces da moeda da melancolia), por outro lado essa espécie de oco deixado pela ausência de certezas reconfortantes permite exercitar a dúvida sem a incômoda exigência por respostas definitivas e peremptórias. Ou seja, ao invés da rendição à imobilidade cavada por uma vertente de feição niilista, que enxergaria na busca por respostas um esforço inútil, levando à paralisia do interesse pelo mundo, mais rentável seria se a consciência de não poder tocar o núcleo da verdade impelisse o sujeito a continuar no seu encaço, como se ela fosse uma miragem, acolhendo, contudo, sua potência polimórfica e ilusória.

Sendo de natureza inverificável, os discursos sobre a verdade resultam na equípolência de suas proposições. Ciente do caráter indecível de que se revestem esses discursos, o cético, recusando-se a tomar parte nos pronunciamentos dogmáticos acerca da verdade, aproxima-se da ataraxia, conquistando um estado de quietude. Essa tranquilidade não se converte no abandono do que pode sempre ser contestado, mas revela a consciência de uma investigação que não se encerra e que, ininterruptamente, mantém seu curso. A ataraxia “se localiza no horizonte do discurso, horizonte este que cumpre seu destino e se desloca para longe, à proporção que o discurso se movimenta”<sup>96</sup>.

A prosa brasileira recente ressuma de modo agudo a ambivalência do que chamamos de *melancolia afirmativa*. A despeito do estado de luto que domina estes tempos de descrença, prosseguimos numa investigação que não nos promete mais do que a duplicação de nossas incertezas. Essa visão, que espelha um certo ceticismo, uma vez que consagra a dúvida, mobilizando o jogo pela busca do sentido, parece ser o tema central de inúmeras narrativas. Em *Barco a seco*, por exemplo, romance de Rubens Figueiredo, que será posteriormente analisado, o narrador comenta: “Tudo é mentira, qualquer coisa é verdade: só resta deixar cair nesse vazio. O pior é que isso também seduz. Inspira uma

---

<sup>96</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 245.

folga, um caminho desimpedido. Como negar que também há nisso um consolo, um prazer para ser saboreado?”<sup>97</sup>.

Poder-se-ia pensar esse aparente quadro de indiferenciação, que colapsa as instâncias em pauta – mentira e verdade –, como uma massa amorfa, cuja ausência de qualidades distintivas desencorajaria um olhar desejoso de buscar divisá-las em suas supostas particularidades, originando, com isso, uma postura equivocadamente rotulada de “relativista”. A ausência de contornos que encapsulavam essas instâncias conduz com frequência à falsa associação entre multiplicidade e relativismo.

Perspectivar o modo como lemos o mundo não é fazer tábula rasa para as variadas e inconstantes formas com que o acolhemos, atitude que reduz a pó o caráter prismático com que o mundo se oferece. Se assim fosse, cairíamos fatalmente na esparrela que o relativismo, de modo insidioso, encobre, ao empreender uma perigosa aproximação com a tendência que aparentemente lhe é adversa – a dogmática. Como oportunamente nos lembra Gustavo, vistas sob o aspecto gramatical, “as coisas são relativas a outras, as quais, no momento da relação, devem ser tomadas como absolutas”<sup>98</sup>. Portanto, salienta ainda: “Quando alguém tenta argumentar que ‘isso é relativo’, cabe sempre a pergunta: isso é relativo a quê? Dependendo do ângulo de abordagem e do contexto, as coisas ora são absolutas, ora são relativas àquelas que foram tomadas como absolutas. [...] Quando absolutizam a própria relatividade, os relativistas se tornam dogmáticos”<sup>99</sup>. Ao contrário dos relativistas, para os quais a verdade é “inexistente ou múltipla”, desativando o sentido da investigação acerca de sua natureza, os céticos, face à pluralidade dessas “certezas suspeitas”, segue explorando seus meandros. Renato Lessa ressalta que, em sua obra mais famosa – *Esboços do Pirronismo* –, Sexto Empírico confronta a posição assumida pelos absolutistas e relativistas com a adotada pelos céticos: “Os primeiros crêem que a verdade seja una; os relativistas ora a afirmam inexistente, ora lhe atribuem um lema: meu nome é legião. Diante dessa proliferação de certezas, nos diz Sexto Empírico, os céticos investigam”<sup>100</sup>.

<sup>97</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 28.

<sup>98</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 56.

<sup>99</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 56.

<sup>100</sup> LESSA. *Veneno pirrônico: ensaios sobre o ceticismo*, p. 237.

O “tudo é mentira, qualquer coisa é verdade” provoca um rombo na (não tão) sólida muralha que aprisionava as certezas dogmáticas, abrindo um imenso e alvissareiro vazio, pois “inspira uma folga, um caminho desimpedido”. Comportas abertas, torna-se possível extrair, do livre curso da dúvida, “um prazer para ser saboreado”.

Contrariamente à atitude niilista, que nega a vida, o ceticismo, como enfatiza Lessa, “valoriza *bíos* – a vida – em extremo”<sup>101</sup>. É o que podemos ver também em *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, em que o narrador, significativamente nomeado de João, nome que deflagra um possível jogo auto-reflexivo, pontua todo seu relato com indagações sobre sua própria identidade, bem como sobre a dos demais personagens com os quais contracena: “Quem seria esse homem um tanto taciturno a encontrar estátuas, quadros clássicos pela frente para impressionar americanos, colunas, obeliscos, [...], quem era esse homem nascido em abril em Porto Alegre, no hospital Beneficência Portuguesa, às seis da manhã, criado no bairro Floresta [...]?”<sup>102</sup>. Ou: “Quem é esse *ragazzo*, heim?, e quem será esse homem aqui que já não se reconhece ao se surpreender de um golpe num imenso espelho ornado em volta de dourados arabescos, um senhor chegando à meia-idade?”<sup>103</sup>.

A incansável interrogação acerca de si e das pessoas com as quais se relaciona não lança âncora pondo fim à aventura exploratória. O esforço tampouco soçobra. Quase ao final da narrativa, o narrador tenta apossar-se de uma brandura pacificadora – busca alcançar a ataraxia – frente ao caráter aporético das questões que formula, sem no entanto deixar de perpetuá-las: “Eu e Léo [...] começávamos a compreender que o desejo em demasia enfraquece, paralisa, e que o melhor mesmo era a paciência, preparar o dia seguinte sem pensar nele como um esposo que necessariamente nos dará mais do que pedimos. O que é que pedimos, hein?”<sup>104</sup>.

Ao contrário de Camillia, protagonista do conto de Bradbury, que expressa sua desistência diante da vida (“Por favor, deixem-me morrer em paz”), os respectivos personagens de Figueiredo e de Noll não se deixam sucumbir à atitude de renúncia face à constatação da ausência de sentido último, que, em seu paroxismo, pode conduzir à inércia e à morte. Enquanto Camillia já abdicou da pergunta pelo sentido, os personagens de

<sup>101</sup> LESSA. *Veneno pirrônico: ensaios sobre o ceticismo*, p. 237.

<sup>102</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 27-28.

<sup>103</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 29.

<sup>104</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 95.

*Barco a seco* e de *Berkeley em Bellagio* seguem indagando, ignorando as evidências de cunho pessimista que anulariam qualquer esforço nessa direção. Desse modo, ambos os narradores, tanto o de Figueiredo como o de Noll, cada qual a seu modo, se nutrem da dúvida – seja a que envolva verdade e mentira, seja a que circunda identidade e sentido da vida –, que impele o ato mesmo de narrar (“um prazer para ser saboreado”), na tentativa de avistar o reino das significações, aquele que nos salva de sermos tragados pelo silêncio, mantendo sempre aceso o interesse pela permanência do jogo ficcional.

Esse jogo da ficção, por meio do mecanismo lúdico do *como se*, questiona nosso suposto conhecimento da realidade. Com base nessa idéia, amplamente desenvolvida na teoria de Wolfgang Iser, o *como se*, produto resultante dos atos de fingir, elabora uma realidade reconhecível, embora posta entre parênteses. Isso ocorre porque, apesar de o mundo representado não ser o mundo dado, é preciso que o entendamos *como se* fosse o mundo dado. Porém, ao mesmo tempo que percebemos o fingimento como sendo a realidade, concebemos a realidade da ficção como construção do imaginário. Daí ser o *como se* uma maneira de pôr o mundo entre parênteses: “O pôr entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos. Assim nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. Estes critérios naturais seriam postos entre parênteses pelo *como se*”<sup>105</sup>.

Para Iser, no processo de leitura, o leitor é convocado a mobilizar, mobilizando-se, a realidade criada pela ficção. Essa vontade de participação, que inclui comprometimento com o lido, decorre do “efeito da falta”, estratégia montada pelo escritor para provocar o leitor, estimulando-o a entrar no jogo ficcional, fazendo-o relacionar-se “com aquele vazio preenchendo as lacunas e ligando os segmentos de acordo com as instruções codificadas no texto”<sup>106</sup>. O ato de ler, quando consegue produzir esse “efeito da falta”, afeta não só a maneira como o leitor se relaciona com o mundo, como também altera a forma como ele se vê inserido no mundo: “modificamos um texto com nossas estratégias de leitura ao passo que ele também nos modifica, como se ao lermos um livro lêssemos a nós mesmos nos inscrevendo na vida”<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, p. 400.

<sup>106</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 92.

<sup>107</sup> HEIDENREICH *apud* BERNARDO. *A ficção cética*, p. 93.

O mecanismo do *como se* deve sua expressão ao filósofo Hans Vaihinger, organizador dos Congressos do Como Se, que buscavam discutir o papel da ficção na ciência e nas demais regiões do conhecimento humano<sup>108</sup>. Vaihinger direcionou seus esforços no sentido de evidenciar a “ficcionalidade da ficção”, ligada à vontade de desmistificação dos discursos que visam dissimular a natureza ficcional de sua configuração. O desnudamento da ficção impede que o leitor se identifique a tal ponto com o lido que julgue o material elaborado pela linguagem como reflexo da realidade. Ao mesmo tempo, a experiência da leitura lhe acrescenta novos parâmetros de julgamento da realidade, abrindo-lhe outras vias com as quais não contava anteriormente.

Dessa forma, a realidade passa a ser avaliada *como se* fosse realidade, a ficção interferindo diretamente na relação sujeito x mundo. Não sendo a ficção o espelho da realidade, mas uma das imagens possíveis de seu aspecto prismático, o leitor enfrenta a permanente dúvida que corre subterrânea sob a superfície de todo texto ficcional: o que é o real? Como certifica Gustavo: “A existência do discurso ficcional explicita a dúvida crucial que sentimos quanto à ‘realidade da realidade’”<sup>109</sup>. A ficção faz ecoar continuamente a questão, consignando seu caráter aporético. Esse atributo, conferido ao discurso ficcional, justifica-se pela valorização do impasse por ele mesmo gerado. Porque não se trata de concluir nem pelo real, nem pela ficção, já que tal antagonismo, como tentamos mostrar, figura como uma esparrela anacrônica, tendo sido já calcinados os axiomas inflexíveis que o balizavam. É preciso então jogar com a realidade, torná-la o próprio jogo, buscando captar suas metamorfoses. Assim ensina um personagem do citado livro de Noll, um equatoriano que “falava português perfeitamente”: “A realidade é um jogo. Todos devem jogar seu jogo até o fim [...]. O aperfeiçoamento das regras desse jogo? – ah, a única promessa”<sup>110</sup>.

Por isso, a recorrência a uma postura cética na contemporaneidade talvez seja, como defende Gustavo Bernardo, uma das atitudes mais adequadas. O escritor e professor opta pelo ceticismo porque ele se afasta tanto dos dogmáticos, que “têm certeza de que só eles sabem alguma coisa”, quanto dos niilistas, que, por seu turno, “têm certeza de que não se pode ter certeza de nada”, esclarecendo que os céticos, “ao desconfiar de dogmas,

<sup>108</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 93.

<sup>109</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 23.

<sup>110</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 41.

verdades definitivas e afirmações peremptórias, [...] se mantêm em constante estado de incerteza e investigação intelectual”<sup>111</sup>.

Convém esclarecer, todavia, que não se trata aqui de compilar os diversos ceticismos que ao longo do tempo tiveram vigência. Gustavo Bernardo lembra que: “Historicamente, o ceticismo são vários: há o ceticismo acadêmico, pirrônico, efético, fideísta, mitigado, antigo, moderno, moral, religioso”<sup>112</sup>. Julgamos mais rentável, para o curso de nossa discussão, mencionar apenas a distinção entre basicamente dois tipos de ceticismo, cujos aportes se diferem: o ceticismo acadêmico e o ceticismo pirrônico.

Confrontado à inapreensibilidade do conhecimento, o ceticismo acadêmico sucumbe à *apátheia*, à apatia, sentimento que se aproxima de um certo niilismo, tendência que, aliás, caracterizou essa vertente cética. Já o ceticismo inaugurado por Pirro de Élis, que viveu entre 360 e 270 a. C., aposta no movimento interminável da investigação. Sem ter deixado gravada sequer uma linha, Pirro prescrevia, em seus ensinamentos, a “defesa por uma *vida simples*, na recusa, através da *epoché* – suspensão do juízo –, em conceder valor a discussões a respeito do caráter real ou verdadeiro das coisas, e na busca pela *ataraxia* – imperturbabilidade –, por ele considerada como *o maior dos bens*”<sup>113</sup>. Sexto Empírico, autor de *Hipotiposes Pirrônicas* e *Adversus Mathematicus*, obras que figuram como a súpula “mais completa e amadurecida” do ceticismo grego, nas palavras de Renato Lessa, define deste modo o pensamento cético:

Scepticism is an ability, or mental attitude, which opposes appearances to judgements in any way whatsoever, with the result that, owing to the equipollence of the objects and reasons thus opposed, we are brought firstly to a state of mental suspense and next to a state of “unperturbedness” or quietude.<sup>114</sup>

Reputado como uma “segunda versão” do ceticismo, o ceticismo acadêmico, praticado por Arcesilau (315-240 a. C.) e Carneades (214-129 a. C.) na Nova Academia (que remonta à velha Academia de Platão), distinguia-se da versão anterior pelo uso da dialética como instrumento empregado para evidenciar que “o argumento que se invoca a

<sup>111</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 28.

<sup>112</sup> BERNARDO. *Ficção e ceticismo*, p. 103.

<sup>113</sup> LESSA. *Veneno pirrônico: ensaios sobre o ceticismo*, p. 27.

<sup>114</sup> SEXTO EMPÍRICO *apud* LESSA. *Veneno pirrônico: ensaios sobre o ceticismo*, p. 34.

favor de uma tese deve ser ele próprio demonstrado por outro argumento e assim por diante, o que torna impossível qualquer demonstração”<sup>115</sup>.

A convergência do ceticismo pirrônico e do ceticismo acadêmico se dá na valorização das investigações filosóficas e na importância concedida à *epoché*<sup>116</sup>. Ambos porém se distanciam ao verificarmos que o ceticismo pirrônico, em face da impossibilidade de se encontrar a verdade, seguia procurando-a em suas investigações, enquanto o ceticismo acadêmico radicalizou as concepções céticas ao afirmar que “nada existe que se possa saber, nem mesmo que nada se sabe”<sup>117</sup>. Essa visão espelha um determinado rompimento com o exercício dubitativo, característico do ceticismo suspensivo, deflagrando assim uma propensão dogmática com sinal invertido: “A afirmação de que a verdade é inapreensível não caracteriza uma posição cética, mas sim uma espécie de dogmatismo negativo. A posição cética exige a suspensão do juízo, e não o juízo de que não é possível se saber nada”<sup>118</sup>.

Adotar a perspectiva cética é aderir, portanto, à miríade de reconfigurações que tentam dar conta do que chamamos de realidade. É pôr em questão a realidade reconhecida como tal, sabendo que pôr em questão implica menos solucionar o problema do que admitir sua clivagem, encarando sua fisionomia tentacular. É, como nos recomendam os céticos, suspender o juízo (a *epoché*). E reconhecer afinal que, se nossas dúvidas não conhecem limites, o pensamento necessita, para proteger nossa capacidade de duvidar, saber-se “limitado”. Ou seja, saber que as soluções alcançadas possuem um curtíssimo prazo de validade, portando um alto grau de vulnerabilidade, já que precárias e transitórias.

A questão do limite sob o enfoque da delicada relação entre conhecimento e verdade pode ser entrevista no já mencionado romance *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo. A história tem início com a seguinte asserção professada pelo narrador:

Existe um limite para tudo. Não é medo, não é convenção. Pelo menos, não é só isso. Marcas invisíveis deslizam no chão, atravessam nosso caminho. Uma fronteira, um litoral, nem sabemos em que nossos pés tropeçam, nem imaginamos em que parede nosso ombro esbarra. Só um louco pode supor que o céu tem o

<sup>115</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 236.

<sup>116</sup> LESSA. *Veneno pirrônico: ensaios sobre o ceticismo*, p. 28.

<sup>117</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 236.

<sup>118</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 243.



tamanho dos seus olhos. Só uma criança pode acreditar que o mundo inteiro cabe no prato da sua fome.<sup>119</sup>

A referência a um limite alude à consciência de uma dimensão incognoscível do conhecimento humano. Essa visão *limitada* não expressa covardia (“não é medo”), nem se constitui como mero clichê (“não é convenção”). Mas admite talvez a crença na falibilidade das certezas que conferiam uma sustentação ilusória à nossa existência<sup>120</sup>. Não se pode conhecer tudo. Como sentencia John Barrow: “não há fórmula capaz de nos fornecer toda a verdade, toda a harmonia, toda a simplicidade. Nenhuma Teoria de Tudo nos levará à compreensão total. Pois o ver através de todas as coisas nos deixaria sem ver coisa alguma”<sup>121</sup>. Paradoxalmente, é da inconstância do saber que se alimenta a vontade de investigação (“a única promessa”), mesmo reconhecendo serem efêmeros os seus resultados, afinal estamos sempre tropeçando e esbarrando no desconhecido, naquilo que – calçada ou parede – julgávamos familiar, descortinando para nós inusitadas perspectivas de um sujeito/objeto em contínua mutação.

Se o mundo não provoca assombro no louco e na criança é porque ambos erigem um universo moldado segundo suas demandas particulares, autônomas, dedicando-lhes uma incondicional fidelidade. O louco, habitante de um território de relevo misterioso (como sabê-lo?, interrogava Foucault), rompeu, em algum momento, o vínculo com os discursos que se pretendem razoáveis, refugiando-se e alienando-se no seu próprio e impenetrável mundo. A criança, inteiramente voltada para o seu ego, ainda não firmou esse vínculo, o mundo ficando então restrito ao “prato de sua fome”. Além ou aquém dos impasses que regem a nossa vida besta, dos quais a razão tenta (em vão?) dar conta, a criança e o louco se assemelham à inocência dos que cultivam uma resposta para cada porquê, na esperança de viverem em um mundo sem sustos, um mundo cuja transparência absoluta apazigua e afasta o medo da morte.

Nem criança, mas talvez um pouco louco, Anselmo, o “curioso impertinente”, personagem de uma novela que integra o romance *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, publicado por Miguel de Cervantes, em 1605, traduz, de forma emblemática, a

<sup>119</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 9.

<sup>120</sup> Evando Nascimento observa, com base no pensamento derridiano, que “um limite é aquilo mesmo que não se toca, porque nunca se presentifica de todo, mas que *faz pensar*” (NASCIMENTO. *Derrida*, p. 39, grifos do autor).

vontade irrefreável de tudo conhecer. E as conseqüências desastrosas advindas da realização dessa vontade. Na história, Anselmo se casa com Camila e vive intensamente sua felicidade conjugal. Entretanto, o receio de que algo abale essa harmonia acaba levando o personagem a querer provar a extensão da fidelidade de sua esposa. Decide então forjar situações que favoreçam uma suposta traição de Camila. Caso ela não se rendesse às tentações a que fosse submetida, Anselmo quedaria satisfeito. Para essa empreitada, convoca seu melhor amigo, Lotário, a quem confessa: “[...] o desejo que me aflige é o de esclarecer se Camila, minha esposa, é tão íntegra e perfeita como penso”<sup>122</sup>. Posto em prática o acordo secreto entre os dois, percebe-se que Lotário, dada a insistência das investidas estimuladas pelo amigo, termina por se apaixonar efetivamente por Camila, sendo também por ela correspondido. O desfecho dessa triangulação sublinha a punição conferida ao “curioso impertinente”, que paga com a própria vida a desmesurada ambição de apreender aquilo mesmo que escapa ao assédio do conhecimento humano – o acaso, às vezes um tanto impertinente, outras tantas alvissareiro.

Gustavo Bernardo, no posfácio da novela de Cervantes, intitulado “A falha trágica do curioso: um breve estudo”<sup>123</sup>, distingue a “curiosidade fictícia”, advinda do desejo de saber mais, encarregada de “multiplicar os enigmas para preservar o mistério”, da “curiosidade realista”, fruto do desejo de saber *demais*, empenhada em “resolver todos os enigmas e acabar com o mistério”<sup>124</sup>. A curiosidade de Anselmo pertence a essa última categoria. O cálculo das ações futuras de sua esposa deriva da vontade de varrer as possíveis ameaças que pudessem arruinar a felicidade conjugal presente. Desse modo, como assinala Gustavo, “a curiosidade de Anselmo não implica abertura para o novo, antes medo do desconhecido”<sup>125</sup>.

A absurda manobra do personagem testemunha o fracasso dos que se enredam na “curiosidade realista”, aprisionados nas malhas urdidas pelo seu próprio engodo, como o animal que engole a própria cauda. Para escapar dessa armadilha, é preciso, como acrescenta Gustavo, “não saber tudo. Em outras palavras, é preciso proteger o enigma, em

---

<sup>121</sup> BARROW *apud* BERNARDO. *A ficção cética*, p. 113.

<sup>122</sup> CERVANTES. *A novela do curioso impertinente*, p. 15.

<sup>123</sup> BERNARDO. A falha trágica do curioso: um breve estudo, p. 109-122.

<sup>124</sup> BERNARDO. A falha trágica do curioso: um breve estudo, p. 111.

<sup>125</sup> BERNARDO. A falha trágica do curioso: um breve estudo, p. 120.

especial o enigma representado pelo outro, para que ele permaneça sempre como tal”<sup>126</sup>. A vontade de domínio sobre o outro esbarra precisamente nesse limite: o limite que confronta o desejo de estabilidade com o temor do desconhecido, do imperscrutável – esse componente demasiado humano que nos habita.

A questão do limite nos reconduz à reflexão sobre a finitude. A morte é nossa incontornável *situação-limite*. Somos inapelavelmente limitados porque, antes de tudo, somos finitos e não podemos, a rigor, modificar essa condição. Não podemos? Vimos que a ficção procura superar a limitação imposta pela morte nutrindo-se de sua indevassável presença. Secundando novamente Blanchot: “Escrever para não morrer”. Escrever a despeito de morrer, sabendo-se inscrito nesse horizonte abrigado pela morte. Escrever, enfim, apesar desse limite supremo que é a morte.

Numa passagem do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, ressumam, com acentuada carga poética, as pródigas lições que obtemos desse embate perpétuo com a morte. Quem nos ensina é o personagem Ulisses, dirigindo-se a Lóri: “[...] uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive, muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia, que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida”<sup>127</sup>. O “apesar de”, embora constitua uma espécie de obstáculo a uma certa idéia de plenitude da existência humana, provocando, num primeiro momento, um sentimento melancólico (“Foi o apesar de que me deu uma angústia”), figura como aquilo mesmo que deflagra, num segundo momento, o impulso vital capaz de “criar a própria vida”.

A autoconsciência do poder de criação de si, do outro e da realidade traz à tona a ênfase no jogo ficcional. Nas narrativas contemporâneas, nota-se uma acentuada presença dessa autoconsciência, que, não raro, opta pelo viés do humor para problematizar a ausência de referenciais universais e a necessidade subsequente de invenção de novos parâmetros de recriação da realidade. O romance *O falso mentiroso: memórias*, de Silviano Santiago, que também será analisado adiante, avulta como um paradigma dessa vertente ao operar a crítica da “falsa aparência de totalidade”.

---

<sup>126</sup> BERNARDO. A falha trágica do curioso: um breve estudo, p. 120.

<sup>127</sup> LISPECTOR. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, p. 26.

O autor desconcerta nosso olhar ao levar ao paroxismo o embaralhamento dos territórios que confinavam o fato e a ficção. Além disso, a indicação do gênero – memórias –, inscrita sob o título, reforça ainda mais a complexidade dessa imbricação. Afinal, de quem são as referidas memórias? De Silviano ou de Samuel (o narrador que assim se apresenta)? De que vale a resposta se, ao fim e ao cabo, “ele”, seja lá quem for, é um “falso mentiroso”, que, como notifica a citação na quarta capa, cujo trecho é atribuído à Enciclopédia Mirador, concentra o seguinte paradoxo: “se alguém afirma ‘eu minto’, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.”<sup>128</sup>? Nesse enredamento contínuo, em que verdade e mentira se contaminam mutuamente, sobressai o predomínio do ficcional como potência capaz de engendrar infinitas versões do real – artifício sintetizado na idéia de originar, que se desdobra no ato mesmo de originar-se.

O conceito de “origem” aqui evocado não comporta a localização de um ponto fixo a partir do qual, e em razão do qual, os fatos se desencadeiam, formando elos indestrinçáveis. Apoiamo-nos em Walter Benjamin, para quem a noção de origem alia-se a um movimento em perpétuo devir, abarcando o binômio reconfiguração e incompletude. Como define o próprio filósofo:

O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido em sua gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.<sup>129</sup>

Esse duplo vínculo condicionado ao termo origem aproxima-se de um fenômeno recorrente na narrativa de Santiago – o mecanismo da disseminação discursiva que se nega enquanto domínio de um saber estável. A rentabilidade desse procedimento assegura por um lado a proliferação da voz narrativa, que, motivada justamente pelo desejo de reprodução de uma “origem”, continuamente rasurada (visto que se multiplicam as incertezas acerca dos progenitores do narrador), reinventa diversas possibilidades ligadas à sua gênese, invertendo inclusive os fatores da equação: o pai gerador do filho, já que, nesse

<sup>128</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, quarta capa.

<sup>129</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 67-68.

caso, a paternidade ocupa, na história, um espaço de permutas, deslocamentos e inconstâncias. Somos informados, por exemplo, desde as primeiras linhas das memórias: “Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele”<sup>130</sup>. Informações acrescidas de uma *boutade*: “Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade”<sup>131</sup>; por outro lado, essa rentabilidade aliada ao desejo de seguir narrando caminha a contrapelo da negação do conteúdo veiculado pelo discurso do falso mentiroso.

Os rastros ensaiados na recolha do que se delineia como uma história labiríntica, como um empreendimento memorialístico tecido de dispersões, são cabalmente desmentidos, abandonados um a um. Em lugar de afirmar uma possível genealogia, o narrador busca apagar as próprias pegadas, tornando-as evanescentes, anulando-se, por ricochete, nessa cadeia de desmistificações. O que resta dessa paradoxal operação não é uma linhagem biológica, nem uma provável descendência. O legado assoma sob a forma de objetos, de que as telas pintadas pelo narrador são exemplo. O que permanece segue sendo um rastro, não de natureza *bio*, mas de natureza *gráfica* – o registro de suas pinceladas. A vida contada consagra, mais do que a afirmação de uma mentira, a instância ficcional, em que tudo pode ser reinventado: “Lego ao mundo as minhas telas. À história, uma família a menos”<sup>132</sup>.

Inventar outra(s) vida(s) constitui uma maneira de preencher o espaço vacante deixado pelas certezas petrificadas. Destituído de um suporte alicerçante capaz de garantir sua pertença à “história oficial”, que nos conta como caminha a humanidade, o narrador decide radicalizar o gesto de auto-aniquilação, implodindo a integridade da voz autoral, o que inspirou o crítico português Abel Barros Baptista a denominar a narrativa de Santiago de “memórias póstumas”: “Memórias póstumas, não porque literalmente de morto, mas porque elaboradas após a perda de tudo o que as torna possíveis: o conhecimento seguro da origem, a raiz da identidade, a sucessão”<sup>133</sup>. Se de um lado a palavra manifesta sua fertilidade, disseminando seu conteúdo suspeito, de outro o discurso se encarrega de

---

<sup>130</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 9.

<sup>131</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 9.

<sup>132</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 222.

<sup>133</sup> BAPTISTA. A autobiografia como preservativo, p. 21.

esterilizar o que foi semeado em sua trajetória. É do tecer e do destecer que o narrador – espécie de Penélope de calças – urde suas memórias.

Samuel, visto sob esse prisma, é um típico melancólico, no sentido que, aqui, procuramos imprimir: o de uma melancolia afirmativa, que adere ao humor, próxima ao que preconiza Italo Calvino, ao discorrer sobre a leveza, um dos seis valores que projetou para este milênio. A imagem da leveza subtrai a compacidade da melancolia, gerando uma “gravidade sem peso”, que nasce de uma relação particular entre melancolia e humor. Como atesta o próprio Calvino: “Assim como a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo [...] e põe em dúvida o eu e o mundo, com toda a rede de relações que os constituem”<sup>134</sup>.

O pôr em dúvida o eu e o mundo, que corresponde à suspensão do juízo (*epoché*), irmana melancolia e ceticismo. Enquanto o melancólico é confrontado com um mundo esvaziado de sentidos estanques, sendo, pois, impelido a recriar novos mecanismos de significação, jogando com suas variadas formas de representação, o cético, abstendo-se de negar e/ou afirmar verdades previamente formuladas, comprometidas com a definição objetiva do mundo, é instado a manter uma atitude suspensiva, conspurcando as certezas que consolidam as postulações dogmáticas. Tanto o melancólico quanto o cético partem assim de uma mesma premissa: a inviabilidade de um mundo governado pela perpetuação de valores universais. A recusa em propagar esse ideal totalitário conduz ao interesse pela investigação, pela reflexão e pela meditação. Não por acaso, “investigar”, “refletir” e “meditar” são verbos que integram a etimologia do termo “ceticismo”, termo que “deriva do grego *sképsis*, que significaria ‘investigação’”. Como esclarece Gustavo:

o termo “investigação” é segundo, derivando do sentido primeiro, “observação”. *Sképsis* vem de *sképtomai*, verbo cujo sentido denotativo inclui as noções de “voltar o olhar para”, “olhar atentamente”, “considerar”, “observar”. O mesmo verbo pode ser usado com os sentidos figurados de “examinar”, “meditar”, “refletir”. Logo, o substantivo *sképsis* significa também “exame”, “reflexão”, “especulação”, “meditação”. *Skeptikós*, portanto, é aquele que observa, que reflete, que gosta de examinar.<sup>135</sup>

A etimologia do vocábulo contribui para reforçar o vínculo que pretendemos fixar entre melancolia e ceticismo, em tempos “pós-utópicos” (para usarmos uma expressão

<sup>134</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 32.

cunhada por Haroldo de Campos<sup>136</sup>). A postura meditativa e reflexiva é freqüentemente recrutada para desenhar o perfil do melancólico. No campo específico da iconografia, assoma com representatividade incontestada a gravura *Melancholia I*, de Albrecht Dürer, espécie de tradutor visual do espírito saturnino, cujas imagens atravessam séculos renovando sempre o desafio lançado a quem se dispõe a interpretá-las<sup>137</sup>.

A fonte inspiradora principal dessa obra, concebida em 1514, encontra-se nas páginas de *Occulta philosophia*, de Agrippa de Nettesheim, livro que concentra conhecimentos de necromancia. Um de seus principais méritos consiste em ampliar consideravelmente a idéia de melancolia e do gênio saturnino ligada, até então, somente aos *homines literati*. Na ótica do cabalista cristão alemão, os homens das letras portam-se lado a lado aos homens da ação e da visão artística, de modo que “el arquitecto o pintor ‘sutil’ se contaba con no menor derecho que el gran político o genio religioso entre los ‘vates’ y ‘saturninos’”<sup>138</sup>.

Esse alargamento do território da melancolia, de configuração mais democrática, desdobra-se, por sua vez, em três instâncias psicológicas: a imaginação, característica das artes mecânicas, como a arquitetura, a pintura etc.; a razão, própria do conhecimento voltado para a natureza e o ser humano (medicina, política etc.); e, a mente, situada no patamar mais elevado da inspiração saturnina e melancólica, ligada ao conhecimento de segredos divinos, sobretudo ao que diz respeito à lei divina, à angelologia e à teologia.

Tendo em vista a hierarquia proposta por Agrippa, o número I, apostado ao título, sugere que a gravura representa o primeiro dos três estágios da melancolia. Conforme Susana Lages, outra gravura, *São Jerônimo em seu gabinete*, feita por Dürer no mesmo ano de 1514, constitui uma espécie de complemento à antológica obra do artista. Remata a

<sup>135</sup> BERNARDO. *A ficção cética*, p. 50.

<sup>136</sup> Em seu texto: “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, Haroldo defende a designação da época contemporânea como sendo pós-utópica, em oposição ao termo pós-moderno. Diz ele: “Entendo que o momento que atualmente vivemos – momento que estamos vivendo desde, pelo menos, o fim dos anos 60, quando se concluiu, segundo penso, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso – não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, *pós-utópico*” (CAMPOS. *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*, p. 265).

<sup>137</sup> Susana Kampff Lages, em seu admirável estudo *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, corrobora a elevada importância desse registro artístico, salientando: “Pode-se dizer que essa obra não só é um marco na história da gravura e na história das artes em geral, como também na história específica da representação da melancolia nas artes plásticas e na história da melancolia *tout court*” (LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 38).

<sup>138</sup> KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturno y la melancolia*, p. 342.

trilogia uma gravura de 1513 – *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, encerrando a “unidade espiritual” correspondente às três virtudes morais, teológicas e intelectuais, em consonância com a classificação escolástica medieval das virtudes<sup>139</sup>.

No erudito compêndio *Saturno y la melancolia*, Klibansky, Panofsky e Saxl dedicam-se com afinco à árdua tarefa de propor uma possível leitura da enigmática obra *Melancolia I*, apontando, logo de início, para os inegáveis vínculos que Dürer manteve com a tradição astrológica e humoral da Idade Média.

No universo medieval, circulava o estreito paralelo entre melancolia e *acedia* (ou *taedium cordis*), um dos pecados capitais, que produzia uma espécie de letargia do espírito, desembocando numa postura contemplativa e grave, cuja evolução ocasionava a inércia da vontade humana, a paralisia e, finalmente, a *tristitia*, que levava o indivíduo ao suicídio.

Mas é sem dúvida a pregnância da astrologia na esfera do pensamento médico um dos fatos mais notórios desse período.

A forte influência da medicina árabe, devida a Constantino, que, além de acumular métodos e conhecimento de fármacos difundidos no Oriente, traduziu inúmeros manuscritos árabes, agregou, em seu bojo, expedientes de natureza cosmológica. A adesão ao sistema humoral, baseado na dependência direta entre a constituição física e o tipo de caráter, de acordo com a predominância dos elementos quente, seco, frio e úmido, presentes no corpo humano, se uniu à idéia de que os melancólicos são regidos pelo planeta Saturno, estendendo o jugo astral aos demais temperamentos e respectivos astros: a disposição sangüínea era derivada da influência de Júpiter; a colérica, de Marte; e a fleumática, da Lua ou Vênus.

Essa rede de conexões cosmológica deitou raízes no Ocidente trasladada dos escritos árabes do século IX. Klibansky, Panofsky e Saxl salientam que Abū Ma ‘Šār “atribuía aos diversos planetas as qualidades correspondentes aos temperamentos (frio e úmido etc.), e reconhece neles uma influência sobre a constituição física, as emoções e o caráter, que em grande parte se corresponde com os efeitos dos humores”, embora, acrescentam, “não os relacione sistematicamente com os quatro humores”<sup>140</sup>.

Imputa-se também à astrologia árabe, baseada em fontes mitológicas gregas, a resultante híbrida formada pela fusão de Saturno, o deus romano dos campos e das

---

<sup>139</sup> LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 42-43.



colheitas, com Cronos, o deus grego de aspecto dual, prevalecendo, nessa imbricação, o caráter marcadamente ambivalente deste último. Cronos, considerado o deus dos contrários, continha em sua essência a malignidade e a benevolência, sendo detentor a um tempo da vida e da morte:

Por una parte era el dios benigno de la agricultura, cuyas fiestas de recolección celebraban juntos los hombres libres y los esclavos, el señor de la Edad de Oro en que los hombres tenían abundancia de todas las cosas y disfrutaban de la felicidad inocente del hombre natural de Rousseau, el señor de las Islas de los Bienaventurados y el inventor de la agricultura y de la edificación de ciudades. Por otra parte era el dios triste, destronado y solitario que habitaba “en el último confín de la tierra y el mar”, “desterrado bajo la tierra y los abismos del mar”; era “señor de los dioses del subsuelo”, vivía como prisionero o cautivo en el Tártaro, o más abajo de él, y más tarde llegó a pasar por dios de la muerte y de los muertos. Por una parte era el padre de los dioses y de los hombres, por otra era el devorador de niños, comedor de carne cruda [...], consumidor de todo, que “se tragó a todos los dioses” y exigía sacrificios humanos a los bárbaros [...].<sup>141</sup>

Na tradição antiga da astrologia árabe, os planetas eram qualificados de maléficis (Marte e Saturno), de neutro (Mercúrio) e de benéficos (Júpiter e Vênus). Como vemos, recuando às suas origens, o astro saturnino, desde pelo menos o século I a. C., já se encerrava numa categoria sombria e nefasta. É por volta dessa época que surge uma sorte de etiologia aliada à influência saturnina: “a él están subordinadas también una serie de sustancias (como el plomo, la madera y la piedra), partes del cuerpo, enfermedades (sobre todo las causadas por el frío o la humedad) y formas de muerte (sobre todo el ahogamiento, el ahorcamiento, el encadenamiento y la disentería)”<sup>142</sup>. Da mesma forma, à malfadada biografia de Cronos perfilam-se intrincadas associações como:

[...] los tristes, los preocupados y maltratados, los mendigos, las cadenas, el cautiverio y la ocultación se deriva de su derrocamiento y prisión en el Tártaro; la atribución a él de “autoridad”, “tutela”, gran fama y alto rango se debe a su posición original como señor del mundo y rey de los dioses. El patrocinio de la tierra, la madera, la piedra, la agricultura y la ganadería claramente se deriva de las cualidades del Saturno italiano, dios de las cosechas; y el patrocinio de los viajeros procede de su larga y arriesgada huida al Lacio. Por otra parte, la asignación de las lágrimas, de los que trabajan con objetos húmedos, del daño y las enfermedades causadas por el frío y la humedad, de la vejiga, de las glándulas, de la muerte por ahogamiento, etcétera, se basa en la interpretación pitagórica y órfica de Kronos como dios marino y fluvial.<sup>143</sup>

<sup>140</sup> KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturno y la melancolía*, p. 140, tradução nossa.

<sup>141</sup> KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturno y la melancolía*, p. 145-146.

<sup>142</sup> KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturno y la melancolía*, p. 152-153.

<sup>143</sup> KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturno y la melancolía*, p. 153.

Os traços descritivos atribuídos ao deus Cronos foram especialmente aplicados aos indivíduos nascidos sob o signo saturnino. Essa transferência sancionou um tipo natural de caráter, em consonância com o correspondente tipo planetário. Dessa forma, os melancólicos passaram a ser subordinados a Saturno, astro solitário e frio, de compleição pessimista.

Já a tendência de pensamento neoplatônica operou um verdadeiro desvio na interpretação das conexões entre astros e destino humano, ao suspender nessa relação a autoridade planetária, subtraindo-lhe o poder de governar a vida na terra. A ascensão dos corpos celestes sobre o mundo material, nessa perspectiva, era calcada nonexo recíproco e indissolúvel entre o macrocosmo e o microcosmo. No neoplatonismo, os astros eram os intermediários entre um Todo metafísico e a realidade empírica, o que explica a energia estritamente benéfica a alimentar os astros e, por projeção vertical, como partes integrantes desse Todo, os seres naturais do mundo material. É desse movimento de transferência que nasce a doutrina neoplatônica da viagem da alma, preconizando dons conferidos pelas potências astrais aos seres humanos ao nascerem, dons que deveriam ser devolvidos pelas almas, após a morte terrena. Além disso, no circuito do neoplatonismo, influxos do pensamento órfico registram a equiparação de Cronos com o deus do tempo, imbricação que se deve, conforme esclarece o *Dicionário da mitologia grega e romana*, a “um jogo de palavras” decorrente da paronomásia afixada pelo grego<sup>144</sup>.

A positividade astral outorgou a Saturno um notável prestígio. A etiqueta que o designava como maléfico é substituída por um nobre rótulo que o resgata das profundezas do Tártaro para alçá-lo às alturas celestiais, posição que, segundo a topologia aristotélica, o premiava com o mais alto valor metafísico.

Contudo, foi sem dúvida o aspecto ambivalente de Saturno, segundo suas qualidades antitéticas, que facultou a analogia do astro com a melancolia:

Al igual que la melancolía, Saturno, demon de los contrarios, dotaba al alma tanto de lentitud e ineptia como del poder de la inteligencia y la contemplación. Al igual que la melancolía, Saturno amenazaba a quienes tuvieran en su poder, por ilustres que fueran, con la depresión, o incluso con la locura.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> O verbete dedicado a Cronos diz o seguinte: “Um jogo de palavras levou a que às vezes Crono fosse considerado o tempo personificado (*Κρόνος*, com efeito, faz lembrar *Χρόνος*)” (GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 105).

<sup>145</sup> KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturno y la melancolía*, p. 167-168.





FIGURA 1 – *Melancholia I* (1514), Albrecht Dürer



Klibansky, Panofsky e Saxl concluem, citando Ficino: “Saturno ‘rara vez denota caracteres y destinos ordinarios, antes bien personas que se distinguen de las demás, divinas o bestiales, dichosas o rendidas por la pena más honda’”<sup>146</sup>.

Retomando a obra de Dürer, verificam-se inúmeras referências consubstanciais a esse universo do medievo. A gravura é povoada de seres e objetos convencionalmente representados no repertório bastante conhecido das artes visuais. Nesse sentido, por exemplo, elementos como a escarcela e as chaves são lidos como signos de poder e de riqueza, já que, na tradição medieval, o caráter avarento do melancólico denotava conseqüentemente a capacidade de acumular valores materiais. Por analogia, a imagem alada düreriana, possuidora de chaves que pendem de sua cintura, figuraria como detentora de poder sobre tesouros mantidos sob sua custódia, uma vez que somente as chaves franqueariam o acesso ao volume de riqueza do qual é guardiã. Imagem que se aproximaria de Saturno, o astro mais poderoso na hierarquia planetária, paladino da prosperidade, a quem cabia preservar valorosos patrimônios.

Entretanto, Dürer operou modificações significativas no traçado dessas imagens, resultando em alterações que reivindicam a abertura para novas vias de interpretação. Assim, a atitude da figura central – a melancolia – atesta, numa primeira instância, a linhagem vetusta da cabeça apoiada na mão.

De fato, Klibansky, Panofsky e Saxl reconhecem, na mulher alada, a representação da tríade dor (*anima tristis*), fadiga (ou pensamento criador) e meditação (contemplação profética)<sup>147</sup>. Mas, comparada às incontáveis reproduções registradas pela tradição, sobressai, na versão de Dürer, o punho cerrado, dado original do artista, que poderia, em princípio, remeter à própria avareza conferida a Saturno. No entanto, os autores de *Saturno y la melancolía* chamam a atenção para o fato de que há um visível contraste entre a posição da mão esquerda, com o punho fechado, e a da direita, abandonada à sua imobilidade, como a indicar a suspensão de um gesto, o intervalo entre a reflexão e a inscrição do impulso criativo. A mão crispada não indicaria, aqui, uma provável enfermidade detectada na sintomatologia da avareza excessiva, no desmedido zelo na preservação de um estimado tesouro, mas simbolizaria talvez o momento exato em que a

<sup>146</sup> KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno y la melancolía*, p. 168.

<sup>147</sup> KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno y la melancolía*, p. 281-282.

mente emprega um descomunal esforço no exercício de concentração voltado para a decifração de um problema cuja resolução lhe escapa.

Da mesma maneira, o olhar lançado ao horizonte já não fixaria apenas o vazio, completamente rendido à letargia do espírito, sinal também de enfermidade melancólica. Em direção oposta, o olhar da melancolia düreriana expressaria os “ojos desenfocados típicos del pensamiento absorto”<sup>148</sup>. Esse estado de ânimo seria acentuado pelo rosto ensombrecido. Em princípio, a tez escura seria outra possível evocação aos aspectos físicos que descrevem o melancólico com a face negra ou com a cor do barro, idéia encontrada em textos medievais de medicina, em escritos astrológicos e em tratados populares sobre as quatro compleições. O aspecto físico, na interpretação de Klibansky, Panofsky e Saxl, não sinalizaria um caso patológico, mas intensificaria a atmosfera solene e grave que recobre a melancolia, imersa em latente efervescência intelectual.

Outros dois elementos – o cão famélico e o *putto* em franca atividade – integram o elenco das imagens ligadas a Saturno. O primeiro, que em diversas vertentes astrológicas é visto como animal tipicamente saturnino, jazendo inerte aos pés da melancolia, espelharia o sofrimento da figura alada na busca por soluções criativas, enquanto o segundo refletiria a aurora do conhecimento, ainda não confrontado com o “tormento do pensamento”: “El dolor consciente de un ser humano que se debate con problemas está realizado tanto por el sufrimiento inconsciente del perro dormido como por la feliz inconsciencia de sí del niño atareado”<sup>149</sup>. Apoiando-se em Aegidius Albertinus, Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, lembra que, segundo a velha tradição, o baço é o órgão dominante no cão, daí sua alusão à melancolia<sup>150</sup>.

Uma outra proposta de interpretação da imagem do *putto* é ainda exposta por Susana Lages. Em seu estudo, a autora compara a visão de Panofsky à de Giorgio Agamben. O primeiro “contrapõe a atividade do *putto* à inatividade da Melancolia, interpretando-o como emblema da Prática (*der Brauch*), que age impulsivamente, como oposto à Teoria, à Arte, *die Kunst*, que pensa, mas é incapaz de agir”<sup>151</sup>, visão desenvolvida na obra *The Life and the Art of Albrecht Dürer*. Já o segundo defende que a imagem do

<sup>148</sup> KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno y la melancolia*, p. 308.

<sup>149</sup> KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno y la melancolia*, p. 310.

<sup>150</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 174.

<sup>151</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 48.

*putto*, justaposta à da mulher alada, deveria ser encarada como emblema erótico, perspectiva que alia a figura do *fantasma* na Idade Média e na Renascença à moderna teoria psicanalítica<sup>152</sup>. Sobre essa última perspectiva, Susana esclarece que:

[...] não parece em absoluto inadequado entender a figura do *putto* como representação do Eros/Cupido da mitologia e da tradição iconográfica. Reduplicada, por sua vez, nas asas que porta a figura da melancolia, aponta evidentemente para o caráter erótico da imagem düreriana, se lembrarmos ainda da tradição platônica de Eros alado e associarmos o não-uso das asas como sinal de imperfeição, de inacabamento, humanos; por outro lado, como enfatiza Agamben, ambas as figuras remetem à tradição da representação do *fantasma* sob a forma de entidade erótica dotada de asas.<sup>153</sup>

Klibanky, Panofsky e Saxl assinalam que Dürer, provavelmente ligado à tradição da alegoria pictórica do Norte da Europa, foi o primeiro artista a retratar a melancolia como um símbolo: “un símbolo que presenta concordancia poderosa entre la idea abstracta y la imagen concreta”<sup>154</sup>. Segundo os autores, a criação düreriana enraíza-se nas imagens alegóricas que representam as “Artes Liberais”, notadamente a quinta delas – a Geometria, fato comprovado pela presença dos objetos introduzidos por Dürer em sua composição: esquadro, compasso, martelo, circunferência e roboedro. Contudo, a relação entre melancolia e geometria é articulada de modo ambíguo. Apesar de sustentar em uma das mãos um instrumento de medição, a melancolia resta estática, completamente alheia à utilidade da ferramenta que retém, imobilidade que se projeta nos olhos erguidos para além de toda atividade prática, para além, enfim, do pragmatismo utilitário emanado dos objetos de precisão que a circundam, casualmente distribuídos, relegados ao ostracismo. A partir dessa observação, os autores supracitados condensam sua interpretação da gravura em duas vertentes da tradição: o *typus aediae* (o paradigma popular da inatividade melancólica) e o *typus geometriae* (a personificação escolástica de uma das Artes Liberais). O gênio alado sintetizaria uma “faculdade criadora” e um “estado de ânimo destrutor”. Mas, retificam Klibansky, Panofsky e Saxl, não se trata de uma mera fusão de tipos, e sim de um redirecionamento de significados já cristalizados pela tradição iconográfica.

Nas novas searas entrevistas, é possível perceber, de um lado, o rebaixamento da esfera do conhecimento e método de uma arte liberal, convertidos em fracasso humano, e,

<sup>152</sup> LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 48.

<sup>153</sup> LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 49.

<sup>154</sup> KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno y la melancolia*, p. 297.

de outro, a elevação do temperamento “triste, terroso”, guindado à altura do sublime embate com questões intelectuais. Numa possível síntese, *A Melancholia I*, nessa perspectiva, representaria:

[...] sobretudo una Melancholía imaginativa, todos cuyos pensamientos y acciones se desarrollan en los ámbitos del espacio y la visibilidad, desde la reflexión pura sobre la geometría hasta la actividad en los oficios menores; y es aquí donde mejor recibimos la impresión de un ser a quien su ámbito asignado le parece intolerablemente restringido: de un ser cuyos pensamientos “han alcanzado el límite”.<sup>155</sup>

Com efeito, inclinamo-nos a pensar, em consonância com as idéias de Klibansky, Panofsky e Saxl, essa imagem como a figura de um ser *vis-à-vis* os limites do cognoscível, em direção aos quais, resignado, lança seu olhar impotente, registrando, de forma simbólica, uma concepção de melancolia fortemente marcada pela introspecção reflexiva.

Porém, consideramos que o impasse experimentado diante de um limiar intransponível, imprimindo uma expressão meditativa no rosto da figura que incorpora a melancolia, não ratificaria tão-somente o registro de um momento expectante, decorrente da dificuldade de resolução de dilemas que desafiam o espírito. Não se trataria aí *unicamente* de fixar o retrato de um ser “a quien su ámbito asignado le parece intolerablemente restringido”, de um ser, enfim, “cuyos pensamientos ‘han alcanzado el límite’”.

Interromper a atividade da mão, desviar o olhar dos resultados certos prometidos pelos objetos de precisão espalhados à sua volta, não seria uma maneira de interrogar o consabido, mantendo a busca por soluções em permanente compasso de espera? Não seria ainda flagrar a suspensão do juízo ou a atitude efêtica, derivadas de um espírito comprometido com a investigação do conhecimento?

Tendemos a encarar a imagem da melancolia como a representação simbólica do indivíduo que, duvidando do próprio conhecimento, sabendo-o (e sabendo-se) limitado, dispõe-se a indagar a respeito das coisas, repondo em movimento perpétuo aquilo mesmo que se constitui como conhecimento. A melancolia düreriana seria assim a tradução desse indivíduo, que, sob a reserva muda de sua aparente estaticidade, segue cogitando acerca da

---

<sup>155</sup> KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno y la melancholia*, p. 330.

existência do que se alberga naquela linha do horizonte que seus olhos fixam – e sobre a qual repousam, com imutável hebetude.

Tomada como emblema do melancólico no instante mesmo em que o conhecimento lhe ostenta sua face aporética, a figura alada de Dürer, com seu aspecto contemplativo e sóbrio, inspira também outros impasses: como agir diante de questões para as quais não há o acalento das soluções pretendidas? Entregar-se à paralisia ocasionada pela incapacidade de apreender a natureza objetiva das coisas? Ou, certo de não se poder estabelecer um juízo a respeito da natureza objetiva das coisas, empreender incansavelmente a investigação das certezas radicadas pelo primado dogmático?

Essas duas posturas cogitadas contaminam o fazer literário, originando dois modos distintos de se lidar com a melancolia relacionada à criação artística. Vejamos de que forma procedem.



## 2 O escrivão ou o parasita: uma questão de preferência

Uma melancólica disposição de espírito [...] engendrou em mim a idéia de escrever.  
(Montaigne)

### 2.1 A síndrome de Bartleby

A melancolia ligada à fadiga do espírito, resultante da busca vã por respostas seguras, contagiou incontáveis personalidades criativas. No âmbito da literatura, esse estado melancólico, que leva à inação, reflete-se na suspensão temporária e/ou definitiva da pena, desencadeando a afasia da escrita, vitimando uma legião de escritores. Talvez tenha sido Herman Melville quem tenha talhado com justa precisão o arquétipo do indivíduo que adota a irrevogável desistência de qualquer realização, gesto que, em sua radicalidade, culmina na desistência da própria vida.

Em sua novela *Bartleby, o escrivão*<sup>156</sup>, o escritor norte-americano cria um personagem que, num dado momento, sem apresentar qualquer justificativa, recusa-se a realizar as tarefas para as quais é destinado. O narrador, um advogado pouco ambicioso, possui um escritório em Wall Street, onde acumula as funções de “verificador de títulos, preparador de documentos para transferências e copiadador de documentos de todos os tipos”<sup>157</sup>, às quais vem se somar a de Oficial do Registro Público. O excesso de trabalho na repartição leva-o a contratar Bartleby, um sujeito “levemente arrumado, lamentavelmente respeitável, extremamente desamparado!”<sup>158</sup>, para integrar sua equipe de copistas. De imediato, o funcionário recém-admitido exibe uma espantosa competência e dedicação: “No início Bartleby escrevia muito. Como se estivesse faminto para copiar, parecia se empanturrar com os meus documentos. Não havia pausa para a digestão. Trabalhava dia e noite, copiando à luz natural e à luz de velas”<sup>159</sup>. Dentre as idiossincrasias que ostenta, destacam-se o hábito de ficar “olhando para fora por muito tempo, através da janela branca

<sup>156</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*.

<sup>157</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 7.

<sup>158</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 7.

<sup>159</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 8.

atrás do biombo, para a parede cega de tijolos”<sup>160</sup> e o de se alimentar somente com pão-de-mel.

Entretanto, subitamente, o escrivão começa a dar mostras dos primeiros sintomas de sua inquietante e irremovível atitude de não fazer mais nada. De forma gradativa, principia sua tendência à inação recusando-se a efetuar a conferência de documentos copiados. Às ordens recebidas, ele responde com absoluta impassibilidade: “Acho melhor não”. A frase desconcertante, cujo original é “I would prefer not to”, pontua toda a narrativa, tornando-se uma espécie de bordão do imperscrutável Bartleby, chegando mesmo a contagiar, a certa altura, a linguagem dos demais personagens.

Estarrecido, o narrador então percebe que o escrivão passa a negar a realização de toda e qualquer tarefa solicitada, isentando-se até mesmo de continuar copiando documentos, atestando, laconicamente: “Desisti de fazer cópias”<sup>161</sup>. Sem saber como agir diante de uma deliberação sem precedentes, o advogado experimenta uma mescla de sentimentos controversos: “As minhas primeiras emoções tinham sido a melancolia mais pura e a compaixão mais sincera, mas na mesma proporção em que o desamparo de Bartleby crescia na minha fantasia, aquela melancolia se transformava em medo, e a compaixão em repulsa”<sup>162</sup>.

Demitido, o excêntrico escrivão, que elegera o próprio local de trabalho como moradia, recusa-se tenazmente a deixar o escritório, abstendo-se ainda de justificar sua decisão de permanecer ali, coroando seu firme propósito com a iterativa expressão: “Acho melhor **não** deixá-lo”<sup>163</sup>. Face à persistente determinação de Bartleby, o advogado decide transferir seu escritório para outro endereço, na esperança de livrar-se de vez do importuno funcionário-inquilino.

Sem obter sucesso na tentativa de convencê-lo a abandonar o escritório, o novo proprietário do antigo imóvel da Wall Street é obrigado a acionar a polícia, que, imediatamente, recolhe Bartleby e o leva encarcerado. Na prisão, o escrivão de aspecto lívido e inalterável mantém sua incorruptível recusa, rejeitando desta feita alimentar-se. Quando, algum tempo depois, o narrador resolve visitá-lo na cadeia, encontra Bartleby já

---

<sup>160</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 18.

<sup>161</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 22.

<sup>162</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 18.

<sup>163</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 25.

morto: “Encolhido de um modo estranho na base do muro, com os joelhos levantados e deitado de lado com a cabeça encostada nas pedras frias, estava Bartleby, abandonado. Mas não se mexia. Parei; aproximei-me; inclinei-me sobre ele e vi que seus olhos turvos estavam abertos; mas parecia dormir profundamente”<sup>164</sup>. O escrivão, que antes ingeria apenas pão-de-mel, *prefere não* se alimentar mais, morrendo com os olhos fixos nos muros da prisão, numa patética alusão ao vazo de cravar um olhar ausente sobre as paredes cegas de tijolos da Wall Street.

O narrador conclui seu relato adicionando uma curiosa informação acerca de seu mais estranho funcionário: Bartleby havia anteriormente trabalhado na Repartição de Cartas Mortas, ocupação que consistia em separar correspondências, que remetiam “recados de vida”, mas que jamais cumpriam seu destino, sendo logradas às cinzas, “pois elas são queimadas todos os anos, aos montes”<sup>165</sup>. A associação com a enigmática figura de Bartleby é inevitável: “Cartas mortas! Não se parece com homens mortos? Pense num homem que, por natureza e infortúnio, era propenso ao desamparo; poderia haver um trabalho mais adequado para aguçar o seu desempenho do que lidar o tempo todo com cartas mortas, separando-as para jogá-las ao fogo?”<sup>166</sup>.

Como cartas mortas, que manifestam a ruptura dos laços entretidos entre remetentes e destinatários, silenciando a corrente de vida que delas emanava, Bartleby encerra uma profunda negação do mundo, com toda a cadeia de relações que circunda a condição de vivente.

Em seu texto “Bartleby, ou a fórmula”<sup>167</sup>, Deleuze propõe uma leitura desse gesto radical de negação sob o enfoque do limite da agramaticalidade. Inserindo o escrivão na mesma linhagem de personagens criados por Kleist, Dostoiévski, Kafka e Beckett, o filósofo afirma que a frase inúmeras vezes repetida por Bartleby – “Acho melhor não” – constitui um elemento perturbador na medida em que a tomamos em seu sentido literal.

Buscando responder à questão: “Mas em que consiste a literalidade da fórmula?”<sup>168</sup>, Deleuze adverte que a sentença – cujo emprego mais usual no inglês seria “I had rather not”, ao invés de “I would prefer not to” – causa estranheza desde o momento em que é,

<sup>164</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 36.

<sup>165</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 37.

<sup>166</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrivão*, p. 36-37.

<sup>167</sup> DELEUZE. *Bartleby, ou a fórmula*, p. 80-103.

<sup>168</sup> DELEUZE. *Bartleby, ou a fórmula*, p. 80.

pela primeira vez, proferida. Com efeito, a fórmula está, do ponto de vista gramatical, correta. No entanto, do ponto de vista semântico, nota-se a omissão daquilo mesmo que o verbo rejeita. Um impulso natural nos levaria à pergunta: preferiria não o quê? É na suspensão arbitrária da continuidade requerida para que a elocução alcance o escopo esperado que se encontra o que Deleuze chama de “função-limite”: “sem dúvida, ela é gramaticalmente correta, sintaticamente correta, mas seu término abrupto, NOT TO, que deixa indeterminado o que ela rechaça, lhe confere um caráter radical, uma espécie de função-limite”<sup>169</sup>.

A fórmula, atingindo o limite do silêncio, exerceria sobre o sujeito que a produz um efeito devastador e paralisante. Para melhor compreendermos o modo como o personagem se faz silenciar, recordemos a primeira ocorrência do bordão. Ela se dá quando Bartleby renuncia a cotejar uma cópia feita por outro escrivão. Porém, como esclarece Deleuze, ao emitir a frase que ricocheteia a narrativa, o personagem de Melville já estaria assinando a promissória de desistência de fazer o que quer que seja. Embora, até um determinado instante, ele continue copiando documentos, e ainda que se verifiquem algumas ocorrências anteriores da elocução reiterada, a impossibilidade de resgatar a situação anterior de “normalidade” já está selada. O fio partido é irrecuperável:

desde que disse PREFIRO NÃO (cotejar), ele tampouco *pode* continuar copiando. Contudo, jamais dirá que prefere não (copiar): simplesmente ele superou esse estágio (*give up*). Sem dúvida não o percebe de imediato, já que continua copiando até depois da sexta ocorrência. Mas quando o percebe é como uma evidência, como o resultado diferido que já estava compreendido no primeiro enunciado da fórmula [...]. A fórmula-bloco tem por efeito não só recusar o que Bartleby prefere não fazer mas também tornar impossível o que ele fazia, o que supostamente ainda preferia fazer.<sup>170</sup>

Deleuze acrescenta que o desconcerto gerado pela fórmula advém do verbo nela contido: “preferir” não expressa recusa, nem aceitação. Bartleby não estabelece com precisão o conteúdo de suas vontades, antes “cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não pára de crescer entre algumas atividades não-preferidas e uma atividade preferível”<sup>171</sup>. A despeito da participação furtiva de alguns infinitivos que, por vezes, se agregam ao estado puro da fórmula original (como vemos, nestes exemplos:

<sup>169</sup> DELEUZE. Bartleby, ou a fórmula, p. 80.

<sup>170</sup> DELEUZE. Bartleby, ou a fórmula, p. 82.

“Acho melhor não ser sensato no momento”<sup>172</sup>, “Acho melhor não deixá-lo”<sup>173</sup>, “Acho melhor não mudar nada”<sup>174</sup> etc.), permanece inviolável “a surda presença da forma insólita que continua a obsedar a linguagem de Bartleby”<sup>175</sup>, deitando por terra qualquer vestígio referencial que poderia aniquilar a passividade silenciosa de que é portador seu enunciado recorrente.

O que incomoda nesse personagem, e acaba afetando de forma avassaladora o narrador, é a percepção dessa “disfunção” lingüística, ou função-limite (como a batizou Deleuze), que rompe definitivamente com os parâmetros normativos aceitos pela comunidade de falantes. O ato de falar pressupõe uma relação com o interlocutor, uma espécie de acordo prévio, que deve ser adaptado a cada situação de comunicação. Pode-se ordenar, pedir, rogar, prometer etc. segundo a rede de convenções exigida nas mais diversas circunstâncias. Assim, os atos de fala, como assinala Deleuze, são de natureza auto-referencial: “eu efetivamente mando ao dizer ‘ordeno-lhe...’, enquanto as proposições constatativas referem-se a outras coisas e a outras palavras”<sup>176</sup>. Bartleby implode o mecanismo que faz girar “esse duplo sistema de referências”. É essa atitude que deixa exasperado o advogado, pois “todas as suas esperanças de trazer Bartleby de volta à razão desmoronam, porque repousam na *lógica dos pressupostos*, segundo a qual um patrão ‘espera’ ser obedecido, ou um amigo benevolente, escutado, ao passo que Bartleby inventou uma nova lógica, uma *lógica da preferência* que é suficiente para minar os pressupostos da linguagem”<sup>177</sup>.

Nesse sentido, o escrívão é um autêntico ex-cêntrico, colocando-se à margem das atribuições que lhe confeririam um certo estatuto social. A cada vez que a fórmula bartlebyana vem à tona, fundando o “vazio na linguagem”, ela instaura uma região obscura de incomunicabilidade, gerada paradoxalmente a partir da própria linguagem corrente. A agramaticalidade da frase reincidente brota do solo comum do inglês *standard*, o estranho sendo gestado no seio do familiar.

---

<sup>171</sup> DELEUZE. *Bartleby, ou a fórmula*, p. 83.

<sup>172</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrívão*, p. 20.

<sup>173</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrívão*, p. 25.

<sup>174</sup> MELVILLE. *Bartleby, o escrívão*, p. 31.

<sup>175</sup> DELEUZE. *Bartleby, ou a fórmula*, p. 81.

<sup>176</sup> DELEUZE. *Bartleby, ou a fórmula*, p. 85.

<sup>177</sup> DELEUZE. *Bartleby, ou a fórmula*, p. 85-86.

Deleuze especula sobre a hipótese de uma língua estrangeira fecundada no interior mesmo da língua materna. Essa língua estrangeira seria como um eco da “língua original”, a “língua divina de tempestade e trovão”. Desse modo, Melville “inventa uma língua estrangeira que corre sob o inglês e o arrasta: é o OUTLANDISH, ou o Desterritorializado, a língua da Baleia”<sup>178</sup>. O resultado da criação dessa língua original conduz ao confronto com os limites da própria língua, “a fim de lhe descobrir o Fora, silêncio ou música”<sup>179</sup>. Como conclui Deleuze: “cavar na língua uma espécie de língua estrangeira e confrontar toda linguagem com o silêncio, fazê-la cair no silêncio”<sup>180</sup>.

Curiosamente, o silêncio que engolfa Bartleby parece ter sido soprado pelos mesmos ventos que, um dia, açotaram o próprio autor do famigerado personagem. De fato, consta que Melville, antes da escrita de sua sintomática novela, experimentou na pele os efeitos da síndrome imortalizada na sua criação, cuja enfermidade deriva de uma espécie de pulsão negativa.

Enrique Vila-Matas, em seu livro *Bartleby e companhia*, avança a possibilidade de uma inevitável convergência entre vida e ficção ao comentar que “Melville teve a síndrome antes que seu personagem existisse, o que nos poderia levar a pensar que talvez tenha criado Bartleby para descrever sua própria síndrome”<sup>181</sup>. Podemos ir mais longe e perguntar: teria Melville criado Bartleby para conjurar uma dispéptica abstinência?

Ao discorrer sobre a melancolia relacionada à escrita, Michel Schneider especula sobre essa pulsão negativa e o paradoxo que ela encerra: ao invés de silenciar a escrita, instiga a escrita a falar do silêncio que a assombra. Nas palavras de Schneider: “Só a linguagem nos cura da linguagem, interminavelmente”<sup>182</sup>. O que não impediu Melville de sucumbir a um período de desabrida afasia.

Atribui-se o retumbante sucesso do autor de *Moby Dick* a um equívoco na recepção de suas primeiras obras, equívoco decorrente do modo como seus primeiros textos foram recebidos pelo público, que o confundiu com um “mero cronista da vida marítima”. Após a acalorada acolhida quando da publicação desses escritos de estréia, as obras subsequentes acabaram gerando um certo desconcerto. Com um entalhe romanesco complexo, *Mardi*,

<sup>178</sup> DELEUZE. *Bartleby, ou a fórmula*, p. 84.

<sup>179</sup> DELEUZE. *Bartleby, ou a fórmula*, p. 84.

<sup>180</sup> DELEUZE. *Bartleby, ou a fórmula*, p. 84.

<sup>181</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 114.

<sup>182</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 421.

*Moby Dick* e *Pierre, or the ambiguities* não lograram entusiasmar nem o público, nem a crítica. Portanto, quando *Bartleby, o escrivão* veio a lume (primeiramente uma narrativa órfã, já que publicada numa revista, sem a assinatura do autor, e, em seguida, incluída ao final de *The Piazza tales*, em 1853), Melville estava convicto de que amargara um nefasto fracasso literário. Como pontua Vila-Matas: “Enquanto foi considerado cronista da vida marítima tudo tinha ido bem, mas, quando começou a produzir obras-primas, o público e a crítica o condenaram ao fracasso com a absoluta unanimidade das ocasiões equivocadas”<sup>183</sup>.

Melville contudo não representa um caso único de súbita afasia registrado na história da literatura. São incontáveis os exemplos de escritores arrebatados por um inefável silêncio, com poder suficiente de barrar as palavras, impedido-as de se materializarem na escrita – sintoma batizado por Vila-Matas de “síndrome de Bartleby”. Em sua citada obra, o escritor espanhol dedica-se ao assunto com espantoso fôlego. Abdicando-se da construção de um romance nos moldes tradicionais, o autor compõe um texto feito à maneira de um diário, costurado com “notas de rodapé comentando um texto invisível”<sup>184</sup>.

O narrador se apresenta como um sujeito sem parentes, que suporta uma “penosa corcunda” e trabalha num “escritório pavoroso”<sup>185</sup>. Quando jovem, publicou um romance, após o qual sobreveio um período de infertilidade criativa que durou vinte e cinco anos, daí seu enorme interesse pelos *bartlebys* – “seres em que habita uma profunda negação do mundo”<sup>186</sup>. Disposto a rastrear o que chama de “literatura do Não, a de Bartleby e companhia”, o narrador compõe um extenso inventário, em que resgata histórias de escritores que, por motivos escusos e, às vezes, impenetráveis, se tornaram ágrafos:

Já faz tempo que venho rastreando o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura, já faz tempo que estudo a doença, o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre.<sup>187</sup>

<sup>183</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 115-116.

<sup>184</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 9.

<sup>185</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 9.

<sup>186</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 9.

<sup>187</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 10.

Segundo o narrador, a única tendência válida para a literatura contemporânea seria aquela inclinada a trazer à tona a escrita no limite mesmo de sua impossibilidade. Sob esse ponto de vista, o silêncio seria uma espécie de combustível capaz de proporcionar o bom funcionamento de sua maquinaria. Ali mesmo, onde a escrita se cala, brotaria a literatura destes nossos tempos. Advogando em prol de sua tese, ele afirma que é nessa tendência “que se encontra o único caminho que permanece aberto à autêntica criação literária; que se pergunta o que é e onde está a escrita e que vagueia ao redor de sua impossibilidade e que diz a verdade sobre o estado, de prognóstico grave, mas sumamente estimulante – da literatura deste fim de milênio”<sup>188</sup>.

Com as necessárias variantes, retornamos à questão: teria o narrador escrito seu diário para conjurar uma dispéptica abstinência? Se Melville decidiu criar uma espécie de alegoria da pulsão negativa, consagrada em torno à figura de Bartleby, Vila-Matas viu nessa alegoria um oportuno filão para discutir, ficcionalmente, o estado atual da literatura, cujos sintomas ventilam a hipótese de seu desaparecimento. O escritor espanhol, em seu magistral “romance”, subverte a dimensão apocalíptica desse perspectiva, alimentando sua própria escrita do silêncio que ronda ameaçadoramente a criação literária – silêncio que bordeja todo escritor após fixar o término de mais uma obra. Será a última? Ele se pergunta, sem que voz alguma lhe conceda a indulgência da resposta ansiada.

No rol de autores que sucumbiram à opressiva mudez da escrita, Vila-Matas inclui consagrados nomes, dentre os quais se destacam: Robert Walser, escritor que, semelhante ao renomado personagem de Melville, também foi um copista, tendo passado os últimos vinte e oito anos de sua vida em manicômios; Juan Rulfo, autor que, após ter publicado um romance de grande sucesso – *Pedro Páramo*, parou de escrever, prolongando a estiagem numa abstinência de trinta anos; Hofmannsthal, emblemático caso da arte da negativa, expressa na célebre *Carta de lordes Chandos*, uma missiva endereçada a Francis Bacon, cujo conteúdo gira em torno da renúncia à escrita. Como comenta Vila-Matas: “a *Carta* constitui um manifesto do desfalecimento da palavra e do naufrágio do *eu* no fluir convulsionado e indistinto das coisas, não mais nomináveis nem domináveis pela linguagem”<sup>189</sup>; Rimbaud, jovem poeta que, com apenas dezenove anos, já havia encerrado sua carreira literária, mergulhando, a partir de então, em perpétuo silêncio; Joseph Joubert,

<sup>188</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 11.



uma espécie de “caso extremo” de síndrome de Bartleby, uma vez que se trata de um escritor sem obra: “Nunca escreveu um livro. Preparou-se, apenas, para escrever um, procurando com afincos as condições apropriadas que lhe permitissem escrevê-lo. Depois esqueceu também esse propósito”<sup>190</sup>; Thomas de Quincey, escritor afásico dos dezenove aos trinta e seis anos, período em que preferiu o ópio às palavras, fase só superada pela escrita de *Confissões de um comedor de ópio*; Jerome David Salinger, o recluso autor que, após ter publicado alguns livros, submergiu num silêncio que já dura mais de quarenta anos; Enrique Banchs, poeta argentino cujo mutismo recebeu um comentário de Borges, registrado num artigo da revista *El Hogar*, com o título “Enrique Banchs completou este ano suas bodas de prata com o silêncio”<sup>191</sup>. Mas, como salienta Vila-Matas: “O que Borges não sabia nesse dia de Natal de 1936 era que o silêncio de Banchs ia durar cinquenta e sete anos, ia ultrapassar com folga as bodas de ouro de seu silêncio”<sup>192</sup>; Oscar Wilde, que em *The critic as artist* assinala o desejo de não mais escrever, tendo dedicado os dois últimos anos de sua vida ao ócio, após concluir: “Quando não conhecia a vida, eu escrevia; agora que conheço seu significado, não tenho mais nada a escrever”<sup>193</sup>; Marcel Duchamp, artista que, apesar de não ter sido escritor, foi igualmente infectado pela síndrome de Bartleby, abandonando a pintura para dedicar-se ao jogo de xadrez; Kafka, autor que declara em seus *Diários* sentir-se paralisado pelo peso excessivo que a influência de Goethe exerce sobre si. Como vemos neste trecho citado por Vila-Matas: “Estou sentado no quarto e disponho de silêncio, mas em vez de me decidir a escrever, atividade sobre a qual anteontem, por exemplo, gostaria de ter-me debruçado por inteiro, fico agora longo tempo olhando fixamente meus dedos. Acho que nesta semana tenho estado totalmente influenciado por Goethe, acho que acabo de esgotar o vigor dessa influência e que por isso me tornei um inútil”<sup>194</sup>. Mais adiante, acrescenta: “O entusiasmo ininterrupto com que leio coisas sobre Goethe (conversas com Goethe, anos de estudante, horas com Goethe, uma temporada de Goethe em Frankfurt) me impede totalmente de escrever”<sup>195</sup>.

---

<sup>189</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 18.

<sup>190</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 54.

<sup>191</sup> BORGES *apud* VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 91.

<sup>192</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 92.

<sup>193</sup> WILDE *apud* VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 121.

<sup>194</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 71.

<sup>195</sup> VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*, p. 71.

A lista prossegue, embora não seja nosso propósito esgotá-la. Em todos os casos, no entanto, ressalta-se a súbita afasia que se apossa da escrita, roubando-lhe o direito a uma existência digna. No instante em que o silêncio ostenta sua tirania, fazendo calar a palavra mais indômita, vemos projetar-se, no rosto do escritor, o reflexo daquela imagem da melancolia, tal como gravada por Dürer. A mesma gravidade, o mesmo olhar cravado no longínquo horizonte, enquanto uma das mãos ainda conserva, na imobilidade de agora, a lembrança de seu antigo e vigoroso ritmo, parecem apoderar-se inapelavelmente do indivíduo diante da tela do computador ou do papel com sua alvura casta.

Nesses momentos, é também impossível não resgatar a figura do insubordinável escrivão de Melville, fonte inspiradora para que Vila-Matas criasse a confraria dos escritores do Não. Como Bartleby, imerso em seus devaneios face à parede cega, e fiel à sua irremediável decisão de não fazer mais nada, resumida, como vimos, na reincidente fórmula “Acho melhor não”, alguns escritores, em variados tempos e lugares, abrigam-se no silêncio, tornando-o, em muitos casos, sua morada definitiva.

No Brasil, Milton Hatoum, em recente texto publicado numa revista, em que discorre justamente sobre a difícil empresa de escrever, tendo no encaço o fantasma da tradição literária, ao confessar que “as influências são o inferno e o paraíso de um escritor”<sup>196</sup>, recorda-se, aliviado, de ter superado “um silêncio de dez anos que prometia ser um encalhe para sempre”<sup>197</sup>. Outro exemplo clássico, que se destaca no cenário de nossa literatura contemporânea, emerge na figura de Raduan Nassar, autor de *Lavoura arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1997), este último uma reunião de contos dos anos 60 e 70. Abdicando da atividade de escritor logo após sua estréia, Nassar afirma que “não há criação artística ou literária que valha uma criação de galinhas”<sup>198</sup>. Desde então, vem rigorosamente mantendo sua firme opção pela avicultura.

Contudo, o drama maior enfrentado pelos escritores, vale lembrar, não repousa numa mudança de rota operada por vontade própria, ou seja, não decorre do simples deslocamento do desejo, que levaria o indivíduo a empregar sua energia numa nova e, quem sabe, mais interessante atividade. O drama maior do escritor localiza-se justamente

---

<sup>196</sup> HATOUM. O inferno e o paraíso de um escritor, p. 26.

<sup>197</sup> HATOUM. O inferno e o paraíso de um escritor, p. 27.

<sup>198</sup> NASSAR *apud* DELMASCHIO. *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera* de Raduan Nassar, p. 68.

naquele ponto desconcertante e inapelável que interrompe, com ganas de predador, a carga vital da escrita. É então quando um vazio avassalador se abre sob o solo frágil onde se planta aquele que se destina a escrever – aquele que, ao contrário de Bartleby, preferiria continuar escrevendo.

Vimos que um dos modos de se lidar com a melancolia relacionada à criação artística aponta para a desistência da escrita, configurando um silêncio emblemático na consagrada fórmula melvilliana – “Acho melhor não”. Um outro modo, porém, abre clareira nos bosques da ficção, apesar de reconhecer a árdua tarefa conferida àquele destinado a seguir tecendo suas narrativas, a despeito de ser assombrado pela população de histórias que povoam a literatura universal. É desse outro modo que agora nos ocuparemos.

## 2.2 O vampirismo do autor

O outro, minha caricatura, meu modelo, ambos.  
 O outro que imolo justamente no silêncio; que  
 queimo nas barbas de minha – alma!  
 E Eu! que eu dilacero, e que alimento com sua  
 própria substância sempre re-mas-ti-ga-da, único  
 alimento para que cresça!  
 (Paul Valéry)

Vários são os motivos que podem levar à desistência da escrita. E não cabe aqui intentar repertoriá-los. Interessa-nos entretanto investigar, em especial, a maneira como a literatura busca superar o temor de ser tragada por esse silêncio abissal, revertendo assim os efeitos de uma certa melancolia inclinada à letargia do espírito, responsável pelo mutismo da escrita. Um dos possíveis – e mais graves – desencadeadores desse mutismo nasce de uma desconfiança íntima que ronda e persegue todo aquele que decide escrever (seja prosa, poesia, ensaio ou tese acadêmica). Trata-se da certeza de que *tudo já foi dito*, certeza que se destaca sobre um fundo de melancolia.

De acordo com Michel Schneider, esse sentimento melancólico produzido pelo “tudo já foi dito” emerge como um componente que “vem interromper ou ameaçar a escritura de três maneiras. Ela [a melancolia] seca a própria fonte: ‘Em nome de quê, de quem, posso ou devo escrever?’ Pesa sobre seu cumprimento: ‘Para quê, nada a dizer que já não tenha sido dito.’ Compromete sua destinação última e íntima: ‘Para quem se escreve?’”<sup>199</sup>. Mas a despeito de tantas coerções, a escrita prolifera seu curso. Apesar de tudo já ter sido dito. Ou mesmo porque tudo já foi dito. Como se o destino da escrita se aliasse a um permanente processo de luto, originando uma certa *melancolia libri* – título dado por Schneider a um de seus capítulos, justificado, como referência clínica, pelo fato de que “o melancólico está coberto pelas cinzas das palavras e carrega o luto de sua língua, como se não pudesse falar senão uma língua morta”<sup>200</sup>.

Citando o antológico caso de Robert Burton, pai da monumental obra *Anatomy of melancholy*, Schneider mostra como o autor do clássico tratado sobre a afecção melancólica realiza, por meio de sua obra, um autêntico trabalho de luto. É sabido que Burton se

<sup>199</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 402-403.

apropriada de incontáveis textos alheios a partir dos quais costura seu exaustivo compêndio. Mas reconhece sua dívida ao dedicar “mais de cem páginas apertadas de desculpas e pesares. Sob a forma de um longo comentário dos Antigos”<sup>201</sup>. Além disso, Burton estreita ainda mais o vínculo com a tradição ao adotar como pseudônimo o nome de *Democritus Junior*, referindo-se ao filósofo de Abdera. Com a pretensão de dar continuidade às reflexões de um dos mais fecundos (e risonhos) pensadores da Antiguidade, Burton escreve sobre a melancolia a partir de pressupostos de seu próprio antecessor, dando prosseguimento à discussão como se fosse o sucedâneo dileto de Demócrito. Como avalia Schneider: “Burton se reconhece insolente o bastante para imitá-lo e, já que aquele tratado ficara imperfeito e se perdera, para dar-lhe uma nova vida, prossegui-lo e acabá-lo”<sup>202</sup>, arbitrou autonomar-se uma espécie de “substituto de Demócrito” – *quasi succenturiator Democriti*.

A pretensão de dar continuidade à obra do passado, a partir do pressuposto de que ela ficara inacabada ou que desaparecera, participa da economia do luto. Mas também requer abdicar da responsabilidade que exige a figura austera do pai, como um modelo irretocável a ser seguido, para abraçar, em contrapartida, a condição filial, menos sujeita à rigidez de uma perfeição que lhe é cobrada e, portanto, mais passível de um olhar condescendente e tolerante face às permissividades a que se entrega. O exemplo de Burton é bastante ilustrativo, como avalia Schneider:

Essa necessidade de se inscrever numa linhagem é tão forte que podemos nos perguntar, no presente caso, se a existência do tratado precedente, atribuído a Demócrito (que parece ter sido uma invenção de Burton), não é alegada só por mera preocupação de ter sido o primeiro, e de escapar à angústia de ser autor travestindo-se com a figura modesta do copista ou do escriba que completa a obra inacabada através do ditado imaginário de seu mestre.<sup>203</sup>

A atitude do pastor anglicano dá a exata medida tanto do modo como os renascentistas se relacionavam com o passado cultural que herdaram, como também da maneira como eles punham em prática um procedimento que, guardadas as devidas diferenças, antecipa o que hoje chamamos de releitura/reescrita. Susana Lages, comentando o famoso livro de Burton, estima que a obra:

---

<sup>200</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 397.

<sup>201</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 405.

<sup>202</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 405.

é o exemplo cabal não apenas do tipo de visão que a Renascença alimenta a respeito da melancolia e de seu tratamento, mas também de uma determinada forma de lidar com os textos da tradição: incorporando-os, por meio de um sem-número de citações e alusões, no próprio texto, um novo texto que afirma sua autoridade como obra de caráter necessariamente revisionista e cuja autoria pode, graças ao recurso da imprensa, ser reconhecida inequivocamente como tal.<sup>204</sup>

O “caso Burton” talvez possa então iluminar o paradoxo que envolve o “tudo já foi dito” e o irresistível impulso de continuar dizendo esse tudo: “O ‘tudo já foi dito’ assumiria assim sua forma mais astuciosa: cômoda invocação de um passado que não houve e que, ao invés de impedir um dizer novo, deste torna-se uma espécie de pretexto e de álbi”<sup>205</sup>.

A criação artística forjada com base nesse procedimento dialógico, constituindo uma intrincada rede textual polifônica, encontra sua síntese no próprio ato de emular. Em sua etimologia, o verbo “emular” comporta significados como: “seguir o exemplo de; imitar; etc.”, mas igualmente designa “competir; emparelhar; rivalizar; igualar etc.”<sup>206</sup>. A rentabilidade polissêmica aponta para a ambigüidade entrevista na relação que o escritor estabelece com as obras do passado. Esse tipo de postura é a um tempo subordinada e transgressora, uma vez que afirma a descendência para, de certa forma, traí-la. Pois não se trata de “imitar”, em sentido estrito, ou seja, de simplesmente usurpar sem peia o patrimônio cultural alheio, sem alterá-lo uma única vírgula, plagiando o subtraído. Mas se trata de, premido pela “angústia da influência”, reverter um certo estado de indigência criativa por meio do “ímpeto vampiresco”, procedimento que consiste em sugar a força vital do “inimigo”, transformada em condição essencial para se atingir uma equípolência de poderes.

Essa manobra é visivelmente exposta no banquete canibalístico preparado por Enrique Vila-Matas, autor por nós amplamente citado, que, em *O mal de Montano*, a despeito de escrever uma obra de ficção, constrói, sob a forma de um “diário”<sup>207</sup>, uma narrativa que se alimenta do desejo de encarnar a literatura universal, numa tentativa

<sup>203</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 406.

<sup>204</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 35.

<sup>205</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 406.

<sup>206</sup> FERREIRA. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, p. 742-743.

<sup>207</sup> Vila-Matas emprega aqui uma estratégia semelhante à utilizada em *Bartleby e companhia* (2004), ao lançar mão de um gênero – o diário – que contribui para polemizar a imbricação entre vida e ficção. Com efeito, há uma espécie de diálogo entre as duas obras, uma vez que o narrador de *O mal de Montano* (2005) se reporta a episódios relatados no livro anterior, o que torna ainda mais complexa a trama, que cinge elementos biográficos e existência literária.

desesperada de salvá-la da iminente extinção, tal como declara o narrador em diversos momentos de seu relato: “[...] decidi que em meu diário romanceado eu encarnaria de imediato – para salvá-la da extinção – a própria literatura, nunca tão gravemente ameaçada quanto no princípio deste século”<sup>208</sup>.

Sob o pretexto desse gesto heróico, o narrador trilha caminhos que enredam complexas relações envolvendo o escritor e a criação literária, abarcando aí o peso da tradição que ele herda. E é justamente esse *peso* insustentável que o leva a auto-diagnosticar-se como um “doente de literatura”, enfermidade batizada com o nome que dá título ao livro de Vila-Matas – *O mal de Montano* – e que o torna um “ágrafo trágico”, provocando-lhe um malfadado bloqueio criativo:

Sou um doente de literatura. A continuar assim, ela poderia acabar me tragando como um boneco de palha dentro de um redemoinho, até fazer com que eu me perca em seu território ilimitado. Asfixia-me cada dia mais a literatura. Nos meus cinqüenta anos, angustia-me pensar que meu último destino seja me tornar um dicionário de citações ambulante.<sup>209</sup>

A crise se agudiza ao admitir para si mesmo que, em não raros casos, para compor seus próprios textos, não se acanha ao extorquir seus escritores prediletos, acumulando assim um débito impagável: “Dizia-me, por exemplo, que em demasiadas ocasiões eu havia sido um ladrão de frases alheias, que muitas vezes eu tinha algo de parasita em relação aos meus escritores mais admirados”<sup>210</sup>.

Confessando sentir “o orgulho do vampiro”, o narrador nos conta como, aos poucos, conseguiu se livrar (embora não definitivamente) da condição de parasita, chegando mesmo a dotar sua obra de um caráter singular:

[...] durante anos, atuei em literatura como um perfeito parasita. Posteriormente, fui me liberando de minha atração pelo sangue das obras alheias e até, com a colaboração destas, fui fazendo uma obra inconfundivelmente minha: discreta, de culto, meio oculta, talvez excêntrica, mas que me pertence e já está muito distante do uniformizado exército moderno do idêntico. Contudo, há temporadas em que recaio ligeiramente no vampirismo de outrora.<sup>211</sup>

<sup>208</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 231.

<sup>209</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 14-15.

<sup>210</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 113.

<sup>211</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 225.

Esse parasitismo confessado encontra ressonância também na prosa irônica dos brasileiros Carlos Sussekind e Francisco Daudt da Veiga. No divertido romance *O autor mente muito*<sup>212</sup>, o narrador nos conta a saga de Francisco Daudt, estagiário do Sanatório Qorpo Santo, que nota uma espantosa semelhança entre as histórias de Carlinhos Manivela, contadas por Teodoro Farpa (um “usuário”, como são chamados os internos da instituição de longa data), e as narradas pelo incensado escritor Carlos Sussekind, em seu livro *Armadilha para Lamartine*<sup>213</sup>. Intrigado com as “coincidências”, o aspirante a psicanalista resolve investigar o caso para tentar, quem sabe, obter notoriedade com a revelação do embuste. Trata então de se aproximar do escritor, aproveitando sua breve temporada no sanatório.

Desmascarar a “verdade oculta de um romance tão conceituado” implicava saber se o personagem de Teodoro, Carlinhos Manivela, não seria, de fato, o escritor Carlos Sussekind: “Coceiras de ambição percorriam seu corpo, e um pensamento desejoso levava-o a acreditar que aquilo tudo podia ser verdade”<sup>214</sup>. Mas implicava também descobrir o secreto vampirismo do autor, que se nutre das histórias de outrem para criar suas narrativas. Questionando, de modo bastante irônico, a atitude da dupla, o narrador insere o leitor na discussão, interpelando-o: “Quem, em sã consciência, poderia acusá-los de aproveitadores, *parasitas da ficção alheia*, maliciosos à procura de proeminência social à custa dos outros? Você pensaria isso, caro leitor?”<sup>215</sup>.

A provocativa indagação, uma vez que nos convida a participar do debate, nos remete diretamente ao tópos do escritor e a maneira como este lida com o legado da tradição. O drama de sua condição consiste precisamente em, enriquecido pela inestimável herança deixada por seus predecessores, forjar uma imagem própria, que não seja mero reflexo pálido desses últimos. Esse drama incontornável integra, por seu turno, a dinâmica da melancolia, afecção que situa o impasse envolvendo a tradição como desafio e/ou intimidação, definindo o êxito ou o fracasso do escritor, responsável pela continuidade da vida literária.

---

<sup>212</sup> SUSSEKIND; VEIGA. *O autor mente muito*.

<sup>213</sup> SUSSEKIND. *Armadilha para Lamartine*.

<sup>214</sup> SUSSEKIND. *Armadilha para Lamartine*, p. 15.

<sup>215</sup> SUSSEKIND. *Armadilha para Lamartine*, p. 15, grifos nossos.



Nesse sentido, talvez seja Borges um dos escritores que mais exaustivamente encarnaram, em sua obra, o monumental exercício de escrever repetindo, inserindo, no ato da repetição, a diferença que imprime e resguarda a singularidade de sua escrita, outorgando não só a legitimidade de sua assinatura, mas ainda o direito, plenamente assegurado, de conquistar seu lugar no panteão da literatura de todos os tempos – conquista obtida, paradoxalmente, por um efeito inverso à pretensão proclamada em sua poética (a busca da rasura autoral), já que Borges ocupa hoje o seletivo posto de “autor clássico”, figurando como membro honorário do *paideuma* de Calvino<sup>216</sup>. E é com Borges, seguido de perto pelo companheiro de rota Calvino, que ensaiamos os passos seguintes neste passeio pelos bosques da ficção.

---

<sup>216</sup> Cf. CALVINO. *Por que ler os clássicos*.

### 2.3 Os bosques possíveis da literatura brasileira contemporânea

Pensar, analisar, inventar [...] são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor o que o *doctor universalis* pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as idéias e suponho que no futuro o será.  
(Jorge Luis Borges)

A decisão de embrenhar-se pelas galerias hexagonais da “Biblioteca de Babel”, de Borges, explorando seus espaços labirínticos recobertos de livros de toda espécie, constitui uma aventura quixotesca. O cavaleiro-leitor, ou “o imperfeito bibliotecário”, que se dispõe a percorrê-la, é impelido a empreender uma viagem cuja única certeza desemboca no desejo inarredável de alcançar o Livro – a súpula de todo o conhecimento humano, páginas incontáveis do passado, remoto e imemorial, e também aquelas que ainda estão para serem escritas. Suspeita-se que um certo Homem do Livro tenha realizado tal proeza:

Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito *de todos os demais*: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus. [...] Não me parece inverossímil que em alguma prateleira do universo haja um livro total; rogo aos deuses ignorados que um homem – um só, ainda que seja há mil anos! – o tenha examinado e lido.<sup>217</sup>

Sabemos, contudo, que esse Homem do Livro sobrevive apenas como superstição; que, assim como o compêndio requestado, segue sendo uma quimera, de resto necessária, já que traduz a ambição desmedida de todo peregrino no seu embate constante com os moinhos imaginários, transfigurados em espaço, ponto, vírgula e vinte e duas letras do alfabeto, em infinitas combinações.

O conto emblemático de Borges encerra-se com a seguinte asserção peremptória do narrador: “*A Biblioteca é ilimitada e periódica*”<sup>218</sup>, acrescentando que: “Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria que os mesmos volumes se

<sup>217</sup> BORGES. A biblioteca de Babel, p. 523, grifos do autor.

repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem)<sup>219</sup>. E se esse viajante, numa noite de inverno, fosse o eterno começo de um romance interrompido? Essa perspectiva em abismo, aqui forjada para entrelaçar duas obras paradigmáticas (o conto “A biblioteca de Babel”, de Borges, e o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino), de dois autores que exaustivamente se dedicaram a pensar a relação entre textos consagrados do passado e a produção literária contemporânea, impõe de imediato um problema: o leitor, assim como o escritor, é um ser destinado a errar continuamente no encaixe de algo que sempre lhe escapa e cuja natureza é obscura? O que espera encontrar o leitor ao aquiescer ao pacto firmado entre ele e as páginas de um romance que se ostenta como promessa de prazer e/ou de revelação? O que essa expectativa condensa? Uma possível resposta, formulada pela leitora-modelo Ludmilla, personagem de Calvino, não logra iluminar a zona de sombra na qual se abrigam essas questões, antes concorre para adensar as indecifráveis dúvidas que alinhavam a sedução exercida por esse mistério:

Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será... [...] O livro que eu gostaria de ler agora é um romance em que se narre uma história ainda por vir, como um trovão ainda confuso, a história de verdade que se misture ao destino das pessoas, um romance que dê o sentido de estar vivendo um choque que ainda não tem nome nem forma.<sup>220</sup>

A angústia que alimenta a condição de leitor encontra eco, por sua vez, em seu avatar mais direto – o escritor. Semelhante à leitora de Calvino, para quem a leitura consiste num esforço contínuo destinado a mitigar uma insuperável falta, o personagem-escritor de Borges, que se apresenta somente como “autor”, admite também a dimensão inaferrável de que se reveste a construção de uma obra, bem como o cabal desconhecimento daquilo mesmo que poderia preencher esse inquietante espaço de vacância:

Às vezes penso no assunto do livro a ser escrito como algo que já existe: pensamentos já pensados, diálogos já proferidos, histórias já ocorridas, lugares e ambientes já vistos; o livro não deveria ser outra coisa senão o equivalente do mundo não escrito traduzido em escrita. Outras vezes, ao contrário, creio compreender que entre o livro a ser escrito e as coisas que já existem não pode haver mais que uma espécie de complementaridade: o livro deveria ser a contraparte escrita do mundo não escrito; sua matéria deveria ser aquilo que não

---

<sup>218</sup> BORGES. A biblioteca de Babel, p. 521.

<sup>219</sup> BORGES. A biblioteca de Babel, p. 523.

<sup>220</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 78-79.

existe nem poderia existir, exceto quando for escrito, e do qual se experimenta obscuramente a falta em sua própria incompletude.<sup>221</sup>

Ambos os viajantes peregrinam em busca desse objeto faltante. E enquanto Ludmilla, em suas expedições pelas trilhas da leitura, segue no encaicho do que “não está presente porque não existe ainda, algo de desejado, temido, possível ou impossível”<sup>222</sup>, um outro personagem, o narrador-escritor, da mesma obra de Calvino, expressa um sentimento de melancolia, desencadeado, dentre outros fatores, pelas reflexões que envolvem o escritor e o legado da tradição. Ambicionando alcançar a “fascinação romanesca” detectada nas obras ditas canônicas, o personagem recorre a um patético artifício que lhe permita dotar sua escrita de semelhante qualidade: “Hoje vou copiar as primeiras frases de um romance famoso para ver se a carga de energia contida naquele início se comunica a minha mão, a qual, uma vez recebido o impulso certo, deveria correr por conta própria”<sup>223</sup>. Já para o narrador do conto borgeano, a “fascinação romanesca” emitida pelos “monumentos literários” converte-se categoricamente na melancolia que decorre da excessiva opressão exercida pela tradição, herdada pelo escritor atual: “A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza”<sup>224</sup>. Assertiva que vai ao encontro de um comentário de Walter Benjamin sobre o sentimento melancólico experimentado pelo romancista face ao legado que o oprime: “O romancista recebe a sucessão quase sempre com uma profunda melancolia”<sup>225</sup>.

Essa disposição melancólica espraia-se largamente, assumindo diferentes modalidades no cenário contemporâneo, na configuração esboçada desde as últimas três décadas do século XX. Momento que se caracteriza pelo desafio lançado pelos modernos aos seus pósteros: o que vocês vão inventar que nós já não criamos? Como argumentamos anteriormente, em lugar de uma inibição criativa improficua, a literatura, bem como os demais segmentos artísticos (pintura, cinema, música, escultura etc.), desembaraçou-se da exigência pelo ineditismo como critério indispensável das propostas de vanguarda, adotando, em contrapartida, uma postura que confina com a idéia de reescritura. O circuito literário, âmbito que particularmente nos interessa, alforria-se, conquistando a liberdade de

<sup>221</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 176, grifos nossos.

<sup>222</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 78.

<sup>223</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 181.

<sup>224</sup> BORGES. *A biblioteca de Babel*, p. 522.

optar por uma via que não mais se sujeitasse ao movimento – cuja exaustiva repetição converteu-o em paradoxo – da “tradição da ruptura”, para lembrarmos o oxímoro de Octavio Paz<sup>226</sup>.

Olhos postos no passado, sem, no entanto, o entrave da nostalgia que reclama uma Idade de Ouro para a literatura, os escritores da atualidade (por muitos, denominados pós-modernos) embrenham-se nos bosques da ficção refazendo, com novos traços, itinerários já percorridos, e imprimindo, nas pegadas disseminadas, uma outra historicidade aos tempos e espaços revisitados. Esses “bosques possíveis” são trilhados seguindo o protocolo da reescritura, praticado com liberdade pelas novas gerações pós-vanguardistas, entendendo o ato de reescrever como o estabelecimento de um diálogo entre presente e passado, que presume a violência da desmontagem, a ausência de cerimônias no trato com a tradição, ao mesmo tempo em que se rende homenagem a esse texto-interlocutor, realizando o duplo exercício de “referência (crítica) e de reverência”, ao invés de encarar a obra canônica como “modelo a ser seguido (visão clássica) ou negado (visão romântico-moderna)”, como assinala Flávio Carneiro<sup>227</sup>.

O projeto estético de nosso Modernismo, por exemplo, que visava acertar os ponteiros com os *horloges* da vanguarda internacional, se de um lado defendia o direito à continuidade das pesquisas estéticas, de outro assumia uma atitude profundamente imbuída de um componente ideológico, desembocando na militância política de diversos intelectuais, no curso dos anos 20 do século passado. É no fulcro dessa perspectiva que é fecundada a antropofagia oswaldiana, em que se buscava dar contornos a uma idéia de nacionalidade, trazida a lume a partir da “possibilidade de pensar as diferenças da cultura brasileira como um valor em si mesmo, não mais a ser avalizado pelo europeu”<sup>228</sup>, como pontifica Evando Nascimento. E se o gesto de reescritura foi amplamente exercitado nessa esfera modernista, revelando-se uma inestimável ferramenta para a deglutição da cultura estrangeira, *modus operandi* da afirmação da diferença que configura o “ser antropófago”, esse mesmo gesto verificado na contemporaneidade é regido por leis próprias, muito distantes do repasto oferecido pelo manifesto de 28.

---

<sup>225</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 212.

<sup>226</sup> Cf. PAZ. *Os filhos do barro*.

<sup>227</sup> CARNEIRO. A vez da novela: um olhar sobre a ficção brasileira hoje, p. 11-22.

<sup>228</sup> NASCIMENTO. A Semana de Arte Moderna no Brasil (1922): construção de uma ruptura, p. 51.

Não se trata mais de fixar objetivos precípuos com vistas à circunscrição de projetos estéticos unificantes, como os preconizados pelas inúmeras vanguardas. O processo de reescritura dos autores contemporâneos não mais se reveste do “espírito de combate” que tanto impulsionou as gerações modernistas de 20 e de 30, e mesmo a de 50, como recorda Flávio Carneiro:

Tanto a geração de 20 quanto a de 30, marcada, esta, pelo chamado romance nordestino, eram guiadas por um projeto definido, ousado. Havia uma luta, havia algo a ser combatido: o gosto aristocrático, a mesmice burguesa, para os modernistas da Semana; o atraso político, a opressão, as desigualdades sociais, no caso da geração seguinte. Por mais que haja diferença entre esses dois momentos do Modernismo, há, em ambos, algo de missionário [...]. Combatendo burgueses ou coronéis, a verdade é que houve combate. Havia um inimigo e ele tinha um rosto. Como tinha um rosto o adversário dos concretistas, nos anos 50/60: o atraso representado pela poesia da geração de 45.<sup>229</sup>

A produção literária recente mostra-se mais afinada com a revolução de ordem epistemológica verificada no âmbito do pensamento pós-estruturalista, que, prosseguindo uma linhagem inaugurada por Nietzsche, expõe a corrosão do pensamento metafísico e de seus representantes diletos: a noção de centro e de origem. Tendência filosófica que, guardadas as especificidades metodológicas de cada pensador, congrega figuras importantes, como Derrida, Foucault, Deleuze, Blanchot, Bataille, Barthes, dentre outros.

A liberdade que move o procedimento de reescritura, na pós-modernidade, “consiste em fazer da literatura uma estratégia de descentramento, uma dinâmica de transformações, acréscimos, inversões e apropriações do vasto repertório herdado da tradição”<sup>230</sup>. Insere-se aí a idéia implícita de *bricolage*, que traduz essa operação de desconstrução/reconstrução sobre a qual se funda boa parte da literatura contemporânea, idéia que abarca, numa visão mais ampla, o próprio mecanismo interpretativo.

O ato interpretativo compreendido no processo de reescritura aciona camadas subterrâneas de sentidos que adensam a superfície textual, trançada com os “mil focos da cultura” (essa expressão é de Barthes). Percorrer as fimbrias dessa artesanaria é seguir o fio da extensa rede de múltiplas citações que compõe o estofó da escrita. É retornar sempre ao ponto de partida, não para coagular o gesto original, mas para, nesse movimento de retorno, revolver o solo de onde brota a escrita, reduplicando *originariamente* suas possibilidades de

<sup>229</sup> CARNEIRO. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX, p. 14-15.

<sup>230</sup> MIRANDA. Invenções de arquivo, máquinas de ficção, p. 67.

sentido. Ao tratar da “verdade da escrita”, Roland Barthes lança mão de dois personagens emblemáticos da obra flaubertiana – Bouvard e Pécuchet – representantes “sublimes e cômicos” dos eternos copistas, para ressaltar que “o escritor não pode deixar de imitar um gesto anterior, nunca original; [e que] o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas”<sup>231</sup>.

Flaubert soube verter nos patéticos personagens de sua obra inacabada o incansável fôlego da arte de copiar, perseguindo “até o fim [...] a quimera de um livro em que nada seja dito pela primeira vez”<sup>232</sup>. Essa arte que sabidamente o autor cultivava desde a mais tenra juventude nasce, ela também, motivada pelo sentimento melancólico do “tudo já foi dito”, como ele mesmo se encarrega de admitir, num desabafo feito em missiva dirigida à amiga Louise Colet: “Não escrevo mais – para que escrever? Tudo o que há de belo já foi dito e bem dito. Ao invés de tentar fazer uma obra, é talvez mais sábio descobri-la, nova, sob as antigas”<sup>233</sup>. E se dedicou com tamanho afinco ao penoso ofício de redigir sua derradeira obra, copiando diligentemente manuscritos de variegada natureza (química, medicina, geologia, filosofia etc.), que acabou por fundir-se às suas próprias criaturas: “*Bouvard e Pécuchet* me invade a tal ponto que me transformei neles!”<sup>234</sup>.

Insigne sucessor da linhagem dos copistas, Borges se notabilizou por cunhar uma poética declaradamente tributária de sua obsessão pela leitura. A obra do escritor argentino move-se sobre um eixo governado pela experiência facultada pela somatória de livros agenciados em seus textos. O ato de ler impõe-se para ele como um exercício mais relevante que o ato mesmo de escrever. É o que afirma nos conhecidos versos de “Um leitor”: “Que outros se jactem das páginas que escreveram; / a mim me orgulham as que li”<sup>235</sup>. Afirmção reiterada em diversos momentos de sua obra, como, por exemplo, no prólogo à primeira edição de sua *História universal da infâmia*, em que diz: “Às vezes creio que os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores. [...] Ler, entretanto, é uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual”<sup>236</sup>. O estudo da obra de Borges demanda, portanto, uma perspectiva

<sup>231</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 52.

<sup>232</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 32.

<sup>233</sup> FLAUBERT *apud* SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 32.

<sup>234</sup> FLAUBERT. *Cartas exemplares*, p. 243.

<sup>235</sup> BORGES. Um leitor, p. 418.

<sup>236</sup> BORGES. *História universal da infâmia*, p. 313.

que situe o autor antes de tudo como um leitor, perspectiva que instigou pensadores como Blanchot e Genette, dentre tantos outros<sup>237</sup>.

Ao privilegiar a prática da leitura, construindo textos a partir da compilação, da citação, da incorporação voraz do patrimônio lido, Borges opera o desdobramento da figura autoral, que, em seu paroxismo, culmina no apagamento dessa instância identitária. Esse traço peculiar da escrita borgeana, exaustivamente referido em textos críticos sobre o autor, constitui o que Emir Monegal chama de “teoria da impessoalidade”, cujo paradigma seria a seminal narrativa “Pierre Menard, autor do Quixote”.

O personagem-título, que acumula as funções de intelectual, crítico, tradutor e poeta simbolista, propõe-se a escrever nada mais nada menos que o imprescindível romance de Miguel de Cervantes – *Dom Quixote*. Diferentemente dos copistas de Flaubert, que se empenhavam em transcrever as obras lidas, o projeto de Menard consistia em *criar* um texto idêntico ao de Cervantes: “Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas *o Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Cervantes”<sup>238</sup>. Esse insólito feito resultou na escrita “dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois”<sup>239</sup>.

A empresa “interminavelmente heróica”, como a denominou o narrador e confesso entusiasta da obra invisível de Menard, promove a desmistificação e desmitificação da diferença valorativa que polariza autor e leitor. O que os distingue irrompe como acontecimento puramente contingencial, conferindo a ambos um mesmo estatuto. É o que preconiza Borges no aviso remetido ao leitor de seu primeiro livro de poemas – *Fervor de Buenos Aires*, antecipando já a iniciativa menardiana: “Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado eu, previamente.

---

<sup>237</sup> Sobre o enfoque dado por esses pensadores à obra de Borges, ver: BLANCHOT. *Le livre à venir*; e o texto “L’utopie littéraire”, que primeiramente foi publicado em *L’Herne* (1964), sob o título “La littérature selon Borges”, sendo posteriormente incorporado a *Figures* (Paris: Du Seuil, 1966), rebatizado aí como “L’utopie littéraire”. Conferir também os comentários feitos por Emir Monegal sobre os respectivos estudos desses dois pensadores em *Borges: uma poética da leitura*.

<sup>238</sup> BORGES. Pierre Menard, autor do Quixote, p. 493.

<sup>239</sup> BORGES. Pierre Menard, autor do Quixote, p. 492.



Nossos nadas pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu seu redator”<sup>240</sup>.

O desejo de anulação da propriedade autoral, que se espraia fartamente na obra borgeana, já se encontra inoculado nos seus mais incipientes rudimentos literários. Em *Um ensaio autobiográfico*, Borges nos conta: “Comecei a escrever quando tinha seis ou sete anos. Tentava imitar os clássicos espanhóis, como Cervantes. Tinha escrito em um inglês muito ruim uma espécie de manual de mitologia grega, sem dúvida plagiado de Lemprière. Essa pode ter sido minha primeira incursão literária”<sup>241</sup>. O “trabalho da citação”<sup>242</sup> levado a cabo por Borges é coerente com sua teoria da “nulidade da personalidade”, distanciando-se radicalmente da figura depreciativa do plagiário como um indivíduo que, limitado por escasso e medíocre engenho, entrega-se à vilania da rapinagem de textos alheios. Antoine Compagnon, afirmando a paridade entre escrita e reescrita (que, por sua vez, é equivalente a citar<sup>243</sup>), avalia que:

A obra de Borges representa, sem dúvida, a exploração mais aguda do campo da reescrita, sua extenuação. Pois se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação. É com esses mecanismos que Borges organiza a violação.<sup>244</sup>

É preciso lembrar que a questão do plágio fundamenta-se na consolidação do estatuto de autor, deflagrando um movimento progressivo que culmina no século XIX<sup>245</sup>. Como pontifica Schneider: “O plágio só aparece como contrafação infamante a partir do momento em que o autor fica ideologicamente investido de uma individualidade de artista, de criador, demiurgo solitário que tira de sua psique os recursos de seu estilo”<sup>246</sup>. Borges não compactua com a deificação daquele que escreve, desconstruindo a idéia de autoridade patrimonial e demiúrgica garantida ao autor. Postura, aliás, plenamente partilhada pelo

<sup>240</sup> BORGES. *Fervor de Buenos Aires*, p. 13.

<sup>241</sup> BORGES. *Um ensaio autobiográfico*, p. 28.

<sup>242</sup> Expressão que dá título ao livro de Compagnon, cujos tópicos tratam da “escrita como exercício da intertextualidade”. Cf. COMPAGNON. *O trabalho da citação*.

<sup>243</sup> Vale a pena *citar* o tópico de nome “Reescrita”, cujas primeiras palavras asseveram: “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação [...] é leitura e escrita, une o ato de leitura ao da escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 31).

<sup>244</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 31-32.

<sup>245</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 49.

<sup>246</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 49.

narrador de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Calvino, que sentencia: “[...] toda palavra pronunciada permanece e pode reaparecer a qualquer momento, com ou sem aspas”<sup>247</sup>.

A dissolução do regime patriarcal de textos, sob cuja jurisdição encontra-se resguardada a figura autoral, também é calorosamente defendida em “A flor de Coleridge”, conto que traz em seu pórtico a seguinte citação de Paul Valéry: “A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único escritor”<sup>248</sup>. Afirmção que imanta vozes afins, de outros tempos e espaços, consignando a máxima borgeana, de inspiração clássica, pautada no lema de que “a literatura é o essencial, não os indivíduos”<sup>249</sup>, lema que comporta, em sua impessoalidade, um “sentido ecumênico”, como comprovam as palavras que encerram o conto:

Aqueles que copiam minuciosamente um escritor fazem-no de modo impessoal, fazem-no por confundir esse escritor com a literatura, fazem-no por supor que se afastar dele em um ponto é afastar-se da razão e da ortodoxia. Durante muitos anos, eu acreditei que a quase infinita literatura estava em um homem. Esse homem foi Carlyle, foi Johannes Becher, foi Whitman, foi Rafael Cansinos-Asséns, foi De Quincey.<sup>250</sup>

Resgatando Pierre Menard, verificamos que a busca dessa impessoalidade se reflete no próprio modelo reduplicado, uma vez que se reconhece na história do texto de Cervantes o apagamento da figura do autor. Na “origem” do Quixote cervantino estaria a tradução de um manuscrito árabe que o narrador encontrou num mercado de Toledo e que, por conseguinte, teria sido traduzido por um conhecedor da língua árabe. Assim, como sintetiza Eneida Maria de Souza, em seu texto “Borges, autor das *Mil e uma noites*”: “Se a história ‘nasceu’ do manuscrito e o Quixote, por sua vez, brotou dos livros de cavalaria, encarnando a personagem como *citação*, também Borges se alimenta dessa escrita que já se apresenta contaminada de falsificações e burlas”<sup>251</sup>.

<sup>247</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 22.

<sup>248</sup> BORGES. A flor de Coleridge, p. 16.

<sup>249</sup> BORGES. A flor de Coleridge, p. 18.

<sup>250</sup> BORGES. A flor de Coleridge, p. 18.

<sup>251</sup> SOUZA. Borges, autor das *Mil e uma noites*, p. 405.

Considerado pelo próprio Borges como “um passo intermediário entre o ensaio e o verdadeiro conto”<sup>252</sup>, “Pierre Menard, autor do Quixote” encerra simbolicamente uma “poética da leitura”, tal como postula Emir Monegal, seguido de perto por João Alexandre Barbosa, que, em “Borges, leitor do *Quixote*”, também identifica no escritor argentino “uma poética em que a ficcionalização da realidade inclui a da leitura”<sup>253</sup>. Deixemos contudo que o próprio conto realize, nas palavras de seu narrador, o epítome do método de leitura inaugurado por Menard:

Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos leva a percorrer a *Odisséia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henri Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os livros mais pacíficos. Atribuir a Louis Ferdinand de Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais?<sup>254</sup>

Enrique Vila-Matas, na “*Nota parasita*” do referido romance *O mal de Montano*, comenta o capítulo “Segunda mão”, do livro *O fator Borges*, escrito pelo ensaísta Alan Pauls, em que este empreende “uma reflexão especialmente aguda em torno do parasitismo literário do grande Borges, em torno de um tema – o do vampirismo livresco [...]”<sup>255</sup>. Neste capítulo, Pauls avalia “os efeitos benéficos que teve no Borges principiante uma crítica hostil que escreveu, em 1933, um tal Ramón Doll sobre *Discussão*, o livro de ensaios que Borges publicara um ano antes”<sup>256</sup>. Em seu feroz ataque, Doll acusa o autor de *Ficções* de “parasita literário”, como comprova o trecho seguinte, citado por Vila-Matas:

Esses artigos, bibliográficos por sua intenção ou por seu conteúdo, pertencem a esse gênero de literatura parasitária que consiste em repetir mal coisas que outros disseram bem; ou em dar por inédito *Dom Quixote de la Mancha* e *Martin Fierro*, e imprimir páginas inteiras dessas obras; ou em simular que a ele interessa averiguar um ponto qualquer e com ar cândido ir agregando opiniões de outros, para que vejam que não, que ele não é unilateral, que é respeitador de todas as idéias [...].<sup>257</sup>

<sup>252</sup> BORGES. *Um ensaio autobiográfico*, p. 111.

<sup>253</sup> BARBOSA. Borges, leitor do *Quixote*, p. 66.

<sup>254</sup> BORGES. Pierre Menard, autor do Quixote, p. 498.

<sup>255</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 119.

<sup>256</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 120.

<sup>257</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 120.

A condenação pública, ao invés de recair sobre Borges com o peso de uma negatividade devastadora, intencional da parte do sujeito enunciador, foi encarada como “oportuna” por Pauls, já que Doll, *malgré lui*, havia então detectado o modo de funcionamento da poética borgeana: “Com a astúcia e o sentido da economia dos grandes inadaptados que reciclam os golpes do inimigo para fortalecer os próprios, Borges não refuta a condenação de Doll, mas a converte – a *reverte* – num programa artístico próprio”<sup>258</sup>, edificando sua obra sob a égide de uma “verdadeira ética da subordinação”<sup>259</sup>.

Eminente integrante de uma galeria de personagens subalternos – “tradutores, exegetas, anotadores de textos sagrados, intérpretes, bibliotecários”<sup>260</sup> etc. –, Pierre Menard recorda “com incrédulo estupor o que o *doctor universalis* pensou”<sup>261</sup>. Afinal, como indaga Pauls: “o que é Pierre Menard senão o cúmulo do escritor parasita, o iluminado que leva a vocação subordinada a seu auge e a sua extinção?”<sup>262</sup>.

Também o narrador de *O mal de Montano* adere a essa fecunda prole de escritores que declaradamente se alimentam da força alheia para erigir suas próprias obras, prestando tributo a essa inestimável cooperação:

Pouco a pouco a porcentagem de copiado em meus poemas foi diminuindo, e assim, lentamente, mas com certa segurança, foi aparecendo meu estilo próprio, pessoal, sempre construído – pouco ou muito – com a colaboração dos escritores dos quais extraía o sangue em benefício próprio. Sem pressa, fui criando para mim um pouco de estilo próprio, não deslumbrante, mas suficiente, algo inconfundivelmente meu, graças ao vampirismo e à colaboração dos demais, daqueles escritores de que me valia para encontrar minha literatura pessoal.<sup>263</sup>

Percebe-se que, a despeito das dívidas assumidas pelo narrador-escritor em relação aos seus pares, persiste a busca de um traço emancipatório – “um resíduo extremo de

<sup>258</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 120.

<sup>259</sup> Vale ressaltar que, ao fazer um balanço da recepção crítica de suas obras, Borges pondera, ao final de *Um ensaio autobiográfico*: “As pessoas têm sido inexplicavelmente boas comigo”, dirigindo, porém, uma divertida censura àqueles que assinam uma opinião adversa: “Todas as vezes que leio algo que escreveram contra mim, não só compartilho o sentimento, como penso que eu mesmo poderia fazer muito melhor o trabalho. Talvez eu devesse aconselhar os aspirantes a inimigos que me enviem suas queixas de antemão, com a certeza absoluta de que receberão toda a minha ajuda e apoio”. E, fiel à sua prática das atribuições errôneas, arremata com fina auto-ironia: “Secretamente, até desejei escrever, sob pseudônimo, uma longa invectiva contra mim mesmo. Ah! As cruas verdades que guardo em meu interior!” (BORGES. *Um ensaio autobiográfico*, p. 156-157).

<sup>260</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 120.

<sup>261</sup> BORGES. Pierre Menard, autor do Quixote, p. 497.

<sup>262</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 121.

<sup>263</sup> VILA-MATAS. *O mal de Montano*, p. 122.

irreduzível individualidade” – que põe em evidência não os débitos cobrados, mas sim o que, em meio a uma provável indiferenciação de vozes convocadas, sobressai como resultado da reciclagem dessas vozes. Se o escritor que vem *depois* empreende um anacronismo deliberado é porque ele, mesmo copiando palavra por palavra o texto de outrem, produz um *novo* texto, talvez “infinitamente mais rico”, como atesta o narrador de “Pierre Menard, autor do Quixote”, ao cotejar a obra de Cervantes com a do personagem que dá título ao conto. A capacidade de criar uma obra absolutamente idêntica à de Cervantes tem como corolário a anulação da personalidade autoral. Portanto, se existe imortalidade, essa só pode ser conferida à própria obra.

A abolição da identidade pessoal é consubstancial à abolição do tempo. Essa questão comparece, dentre tantos outros lugares em que figura na obra borgeana, em “Nova refutação do tempo”, quando, a certa altura, Borges relembra as impressões sentidas no momento em que, flanando pelas ruas de Buenos Aires, depara com uma taipa rosada:

[...] essa pura representação de fatos homogêneos – noite em serenidade, murinho límpido, cheiro provinciano de madressilva, barro fundamental – não é apenas idêntica à que existiu nessa esquina faz tantos anos; é, sem semelhanças nem repetições, a mesma. O tempo, se podemos intuir essa identidade, é uma delusão: a indiferença ou inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e outro de seu aparente hoje basta para desintegrá-lo.<sup>264</sup>

Suprimir o tempo, neste caso, equivale a negar a consagração do indivíduo como detentor de uma singularidade que lhe custodia o abrigo seguro da imortalidade, uma espécie de premiação outorgada a poucos pelos grandiosos feitos legados à humanidade. Como assevera Monegal: “O Tempo fica assim abolido não porque ele se sinta eterno ou porque sua arte seja capaz de preservá-lo da eternidade da obra, mas porque ele, Borges, não é ninguém. Ou melhor: *é* ninguém”<sup>265</sup>.

Porém, suprimir o tempo equivale ainda a consentir a simultaneidade dos fatos, que só podemos conceber obviamente nos domínios da ficção. Essa concepção é formulada, de modo exemplar, em “O jardim de veredas que se bifurcam”, conto que explora a imagem labiríntica do tempo múltiplo, imagem que pode ser representada pelo livro tentacular de Ts’ui Pen: “Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts’ui Pen, opta –

<sup>264</sup> BORGES. Nova refutação do tempo, p. 159.

simultaneamente – por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam”<sup>266</sup>. Essa passagem do conto é reiterada posteriormente num dos *Nove ensaios dantescos*, intitulado “O falso problema de Ugolino”, em que Borges diz:

No tempo real, na história, cada vez que se depara com diversas alternativas, o homem deve optar por uma e elimina ou perde as outras; mas não no ambíguo tempo da arte, que se parece ao da esperança e ao do esquecimento. Hamlet, nesse tempo, é são e é louco. Na treva de sua Torre da Fome, Ugolino devora e não devora os amados cadáveres, e essa ondulante imprecisão, essa incerteza, é a estranha matéria de que é feito. Assim, com duas possíveis agonias, sonhou-o Dante e assim o sonharão as gerações.<sup>267</sup>

Essa narrativa, que se apresenta como um “modelo das redes dos possíveis”, como a denominou Calvino, expõe as regras da ficção, descortinando um universo sujeito à inexaurível multiplicidade de suas combinações.

Como Borges, Calvino igualmente buscou trilhar veredas de bifurcados caminhos, criando sua própria rede labiríntica de textos, inscrevendo-se na linhagem de escritores subalternos, que rendem homenagem sobretudo à primazia da leitura. Sem temer o vento e a vertigem, seu infatigável viajante percorre cidades invisíveis, desejando, para si mesmo, a quimera da invisibilidade, como também a desejou o admirável parceiro Borges. Nas searas textuais por onde excursiona, procurando apagar seus rastros, esse viajante sabe que são inesgotáveis as histórias que esperam seu fim lá embaixo. E expressa o desejo profundo de salvaguardá-las de um eu dominador a confrangir-lhes o perpétuo movimento de sua tessitura:

Como eu escreveria bem se não existisse! Se entre a folha branca e a efervescência das palavras e das histórias que tomam forma e se desvanecem sem que ninguém as escreva não se interpusesse o incômodo tabique que é minha pessoa! O estilo, o gosto, a filosofia, a subjetividade, a formação cultural, a experiência de vida, a psicologia, o talento, os truques do ofício: todos os elementos que tornam reconhecível como meu aquilo que escrevo me parecem uma jaula que limita minhas possibilidades. Se eu fosse apenas uma mão decepada que empunha a pena e escreve... Mas o que moveria essa mão? A multidão anônima? O espírito dos tempos? O inconsciente coletivo? Não sei. Não quereria anular a mim mesmo para tornar-me o porta-voz de alguma coisa definida. Só o faria para transmitir o escrevível que espera para ser escrito, o narrável que ninguém narra.<sup>268</sup>

<sup>265</sup> MONEGAL. *Borges: uma poética da leitura*, p. 87.

<sup>266</sup> BORGES. *Os jardins de veredas que se bifurcam*, p. 531.

<sup>267</sup> BORGES. *O falso problema de Ugolino*, p. 395.

Essas divagações, tão familiares para um leitor de Borges, aparecem reiteradas ao final de “Multiplicidade”, penúltima proposta para este milênio, idealizada por Calvino (a sexta e última, como se sabe, cujo título seria “Consistência”, não chegou a ser escrita, como nos informa Esther Calvino<sup>269</sup>). Aqui, vemos ressoar a busca da decomposição da identidade na escrita, outrora encenada e sintetizada por Rimbaud no célebre “Je est un autre”:

quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...<sup>270</sup>

Em seu livro *Se um viajante numa noite de inverno*, citado anteriormente, Calvino traz à cena o prazer sequioso da leitura, ao mesmo tempo em que põe em prática a tentativa de apagamento da entidade autoral, criando, à maneira das “atribuições errôneas”, “uma dezena de autores de romances imaginários”. Como ele mesmo explica:

tentar escrever romances “apócrifos”, isto é, aqueles que imagino tenham sido escritos por um autor que não sou eu e que não existe, foi tarefa levada ao extremo em *Se um viajante numa noite de inverno*. Trata-se de um romance sobre o prazer de ler romances [...]. Mais que identificar-me com o autor de cada um dos dez romances, procurei identificar-me com o leitor – representar o prazer da leitura deste ou daquele gênero, mais que o texto propriamente dito. Em alguns momentos cheguei a sentir que a energia criativa desses dez autores inexistentes me penetrava. Mas, sobretudo, tentei evidenciar o fato de que todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros.<sup>271</sup>

Tanto Borges como Calvino inscrevem-se nessa ordem de subordinação, que consagra a figura do leitor como instância máxima para a qual os livros convergem. E da qual tantos outros, multiplicados, partem, em inefável rumo. Como escribas melancólicos, eles ensaiam um movimento de autodepreciação, que se confirma na rasura da autoria, desdobrando-se, como vimos, no exercício das “atribuições errôneas” e dos “anacronismos deliberados”. Todavia, a autodepreciação do sujeito tem sua contrapartida na

---

<sup>268</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 175.

<sup>269</sup> Cf. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 5-7.

<sup>270</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 138.

<sup>271</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 266.

ficcionalização da angústia que enfronha o escritor, tomando-o de assalto no momento mesmo em que se debate, buscando emancipar-se da opressiva presença do outro:

[...] o reconhecimento desse “roubo”, a incorporação dessa identidade outra dentro da própria criação configura um movimento que é já uma via de escape, uma defesa contra o temor que sempre acompanha os estados melancólicos: o medo de, em vez de se apropriar, ser apropriado, ser “engolido” pelo texto alheio, caindo na mais completa indiferenciação.<sup>272</sup>

E se, como prodigaliza um personagem de *Se um viajante...*, “todos os livros continuam além...”<sup>273</sup>, este passeio na companhia de Borges e Calvino recruta novos companheiros, leitores igualmente compulsivos, que encetam suas trajetórias pessoais pelos corredores labirínticos da babélica e interminável Biblioteca, conhecida também como “o universo”. As novas gerações demonstram prosseguir com a aventura, proliferando a legião de melancólicos que inaugura as primeiras fulgurações de um século ainda em sua aurora.

Preunciados pelo ocaso do século XX, os escritores brasileiros contemporâneos entretecem com a tradição um vínculo que passa necessariamente pela questão da assimilação. Entendendo o processo de assimilação tal como o pensou Walter Benjamin, ou seja, “não tanto como processo de simbiose ou fusão, em que os planos se confundem ou se aniquilam numa unidade indiferenciada, quanto como procedimento fundamental de interação não fusional entre diferentes planos de reflexão e interpretação”<sup>274</sup>. Susana Lages lembra que a relação de similaridade em Benjamin não pressupõe igualdade nem imitação, mas aproxima-se da noção de *afinidade*, em que “assimilar-se equivale a relacionar-se sem se tornar igual, reconhecendo as diferenças e fazendo com que elas entrem em contato entre si”<sup>275</sup>.

Na seqüência deste passeio, procuraremos seguir a trilha desbravada pelas novas gerações saturninas, que traduzem, em suas obras, a criação literária de si como um extenso mosaico urdido a partir da interseção de inumeráveis eus afins, fantasmas que simbolizam esse outro – tão odiado, tão amado. Afinal, retomando uma vez mais Calvino:

quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma

<sup>272</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 35-36.

<sup>273</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 77.

<sup>274</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 108.

<sup>275</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 108.



enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.<sup>276</sup>

Nos bosques da literatura brasileira contemporânea, encontram-se abertas sendas que registram sulcos impressos pelas poéticas de Borges e Calvino. A importância da obra desses escritores para a compreensão da prática ficcional contemporânea, numa época que assistiu ao desmoronamento das grandes narrativas e à subsequente entrada em cena dos pequenos relatos, é constantemente reafirmada por nomes de peso da crítica literária. Eneida de Souza, por exemplo, salienta que “o texto literário de Borges é uma referência imprescindível para se repensar o século XX como sendo dominado pelo paradigma da ficção, e, mais precisamente, pela ausência de limites entre a realidade e a sua construção virtual”<sup>277</sup>. Conterrâneo de Borges, Ricardo Piglia, professor, crítico e autor de romances e contos, igualmente reconhece que “a metáfora borgiana da memória alheia, com sua insistência na claridade das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea”<sup>278</sup>. No mesmo diapasão que afina os comentários sobre Borges, Renato Cordeiro Gomes especula acerca de Calvino: “Parece que Italo Calvino aponta, com suas alegorias, para o esgotamento da cena moderna, para o ultrapassamento dos valores utópicos em que a modernidade se fundamentava”<sup>279</sup>.

A dissolução de uma integridade identitária unívoca, em favor de uma concepção de construção artificial da identidade, denunciando, portanto, um permanente vazio ficcionalmente preenchido, ou seja, livre de pretensões ontologizantes, constitui um dos princípios orquestradores dessas poéticas. Como certifica Eneida de Souza, acerca de Borges, num comentário que bem poderia incluir Calvino: “Marcado fortemente pela diluição do sujeito-autor na cena enunciativa, a criação ficcional borgiana se inscreve como jogo de máscaras e de embustes, jogo que irá participar da invenção da realidade”<sup>280</sup>.

<sup>276</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 138.

<sup>277</sup> SOUZA. *O século de Borges*, p. 28-29.

<sup>278</sup> PIGLIA. *Formas breves*, p. 44.

<sup>279</sup> GOMES. *A cidade moderna e suas derivas pós-modernas*, p. 29.

<sup>280</sup> SOUZA. *O século de Borges*, p. 114-115.

Esse mecanismo, que opera na dupla chave do distanciamento e da auto-reflexividade, embora possamos detectá-lo em precursores como Machado de Assis<sup>281</sup>, por exemplo, espraia-se exaustiva e copiosamente no circuito das nossas produções literárias contemporâneas. Encontramo-lo em *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo, na frustrante tentativa de Gaspar Dias, o narrador, empenhado no resgate da “verdadeira” história de Emilio Vega, pintor excêntrico de marinhas, tentativa que resulta no entrelaçamento de ambos os personagens, anulando qualquer possibilidade de fixação identitária:

Mas, a rigor, quem é esse que nada para se matar dentro da água? Quem pode ser esse que dá a impressão de querer desmanchar-se nas ondas? Cada vez mais nervosas, as ondas o perseguem. Enlaçam com força suas costelas, puxam-no pelo pescoço para baixo até esfregar sua cara contra o fundo de areia – tome, prove um pouco do seu próprio gosto. Isto aqui não é você? Não é isto o que você procura?<sup>282</sup>

Encontramo-lo também, na sua versão irônica, em *O falso mentiroso: memórias*, de Silviano Santiago, que borra incansavelmente a linha que recorta a ilusória unicidade do narrador no trabalho de reconstrução memorialística a que se propõe: “Às vezes fala um de mim. Às vezes fala o outro de mim. Às vezes o terceiro de mim e ainda o quarto – aquele cuja biografia escamoteei, lembram-se? e até o quinto – o inverossímil formiguense, antes referido”<sup>283</sup>.

Pelas aléias desses bosques, desfilam igualmente, além dessas, tantas outras vezes que, apesar de operarem cada qual em registros distintos, ressoam acordes comuns, entoando uma espécie de “baixo contínuo”<sup>284</sup>, que perpassa os interstícios de diferentes tessituras, emanando o tom de fatura melancólica, com dicção inclinadamente cética.

Walter Moser, ao abordar os afetos que integram o território do *Spätzeit*, destaca dois dentre eles: a nostalgia e a melancolia, assinalando o lastro que os une: “Os dois têm

<sup>281</sup> Basta lembrarmos um de seus mais célebres romances – *Memórias póstumas de Brás Cubas* – para verificarmos aí a adoção de uma postura cética e auto-irônica, calcada, como ressalta Gustavo Bernardo em seu artigo dedicado às narrativas machadianas, na reflexão e, ainda, na reflexão sobre a reflexão, postura que o afasta diametralmente da estética realista, uma vez que dissemina a dúvida e põe a realidade sob suspeição (Cf. BERNARDO. Pode um cético dar conselhos? ou: o paradoxo machadiano).

<sup>282</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 189.

<sup>283</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso: memórias*, p. 180-181.

<sup>284</sup> O baixo contínuo, empregado aqui como metáfora que alinhava as narrativas de nosso *corpus* literário, é uma expressão que, segundo o *Dicionário Grove de música*, “se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco (também do Renascimento tardio e do primeiro período clássico) e serve como base para as harmonias” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*, p. 66).

em comum o fato de serem provocados pela experiência de uma perda, ou, pelo menos, pela consciência de uma distância que deslizou entre nós e um objeto que nossa força desejante desinvestiu”<sup>285</sup>. Mas esclarece desde logo a diferença existente entre ambos, afirmando que a nostalgia nos impele a tentar “recuperar o objeto perdido e gozar dele novamente, ou, pelo menos, encurtar a distância que nos separa dele”, baseando-se no fato de que esse objeto “permaneceu intacto, esperando-nos alhures, numa temporalidade em relação à qual a nossa se define como um *Spätzeit*”<sup>286</sup>.

O afeto nostálgico, no afã saudosista de restituição do passado, negligencia o presente, visto negativamente como um tempo incapaz de proporcionar a satisfação outrora obtida com o objeto perdido, um tempo, pois, sempre em débito com o presente. Cativo do passado, o objeto permaneceria incólume, com sua forma original preservada, à espera de seu resgate. Como a restituição integral desse objeto é inviável, o impulso nostálgico resvala fatalmente num certo niilismo, propenso à aniquilação total da vontade, à certeza da nulidade de qualquer ação.

Já a melancolia, que guarda relações com o ceticismo na medida mesmo em que se aplica na indagação do objeto perdido, sabendo-o irrecuperável, impossibilitada de cumprir o trabalho de luto, e, portanto, impedida de desinvestir o objeto, compreende que “tem ainda algum trabalho a fazer com esse objeto, se bem que à distância e sem esperança de recuperá-lo. Ele [o melancólico] sabe que deve entender-se ao mesmo tempo com esse objeto e com sua perda”<sup>287</sup>.

A permanência dos laços entretidos com o objeto, a despeito da consciência de sua intangibilidade, é consignada pela contemplação. O ato de contemplar não corresponde aqui à observação passiva daquilo que se afigura inalcançável. Relacionar-se com o objeto perdido por meio da contemplação pressupõe a desalienação desse passado, atrelado a uma perspectiva histórica condicionada à idéia de constituição ontoteleológica da humanidade. Subordinada a essa dimensão metafísica, a história se projeta linearmente sobre uma temporalidade tecida de eventos que se sucedem segundo o princípio da causalidade, rumo a um objetivo final preestabelecido por esse trajeto horizontal, de inspiração hegeliana.

---

<sup>285</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 49.

<sup>286</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 50.

<sup>287</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 50-51.

Liberar o passado desse tipo de enfoque determinista e imobilizante é liberar as forças que nele foram reprimidas e que, de outro modo, quedariam numa impotente mudez.

Nas narrativas brasileiras contemporâneas, que serão *contempladas* nos capítulos seguintes, buscaremos evidenciar a rentabilidade da melancolia, vista como uma afecção radicada na ambivalência apontada por Moser: se de um lado a melancolia exhibe o vazio deixado pelo objeto perdido, por outro trata de colmatar esse espaço lacunar, consciente de ser essa uma tarefa infundável. Daí ser a afecção “intelectualmente produtiva”, nas palavras de Moser. Daí ser a melancolia “afirmativa”, em nossas palavras.

Numa época dominada pelas incertezas e pela perda de referenciais estanques, a literatura atual escapa de abismar-se no vazio, lançando-se num embate frontal com o assombro que ele representa. Diante desse vazio, ela prossegue interrogando suas profundezas, sem alimentar, contudo, o engodo de obter a utopia das respostas definitivas, multiplicando com fortalecido ânimo o inexaurível universo da biblioteca, tal como a pensou Borges: “iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta”<sup>288</sup>.

A aventura pelos corredores labirínticos da escrita de Borges e Calvino encerra nossos preparativos para a próxima expedição, indicando que é hora de levantar âncora e partir para outras viagens.

---

<sup>288</sup> BORGES. A biblioteca de Babel, p. 522.

**VIAGENS**

### 3 Debruçando-se na borda de um barco a seco

A ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, *o que* dizem as letras: dizem a liberdade e a vacância concedida, o que elas “formam” ao fechá-la na sua rede.  
(Jacques Derrida)

#### 3.1 Entre marinhas e marolas: o cordão imaginário

A verdadeira legibilidade sempre é póstuma.  
(Ricardo Piglia)

*Barco a seco*, de Rubens Figueiredo, é uma espécie de narrativa em filigrana, de entrelaçamentos múltiplos, em que identidades se intercambiam, anulam-se para recriarem suas biografias e, na vertigem dessa dispersão, espraiam a precariedade de sua incompletude.

Na história, o narrador – Gaspar Dias – é um perito na arte de atestar a autenticidade de quadros, que se lança o desafio de descobrir a verdadeira autoria de pinturas atribuídas ao misterioso Emilio Vega. A própria existência empírica do artista, pintor de marinhas disputadíssimas no mercado artístico, integra parte do enigma que bordejia sua figura.

A tarefa do narrador consiste em negar o discurso outorgado pela história oficial, sancionando a imagem requestada do artista “moldado pelos folhetos e enciclopédias de arte”: “Emilio Vega, o pintor do mar, era o que todos diziam. O homem que só pintava botes, navios de pesca, barquinhos, marolas que lambiam as pedras em enseadas; o artista adorado pelos colecionadores fúteis, diletantes, o grande pintor do mar, era o que todos diziam – todos, mas não eu”<sup>289</sup>.

---

<sup>289</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 13.

O que está em jogo, aqui, é a homologação dos valores autêntico/inautêntico, mito/realidade, vida/morte. O projeto de Gaspar visa a erguer um legítimo Emilio Vega, operação que implica “descobrir o que é verdadeiro, identificar e pôr de lado o que está errado, o que é falso”<sup>290</sup>. Seu empenho é favorecido pelo pioneirismo, já que, como ele mesmo proclama: “Antes de mim, nunca houve um estudo mais sério sobre Vega”<sup>291</sup>.

A linha divisória que separaria verdade e mentira, original e cópia, e que o narrador insiste em traçar, é acentuada na narrativa pelas atribuições concernentes à sua profissão. As inúmeras falsificações de Vega que aportam às suas mãos sujeitam-se à aferição de sua perícia técnica, sendo cabalmente desmascaradas: “Eu era uma espécie de juiz que condenava inocentes justamente por causa de sua inocência”<sup>292</sup>. Cada obra submetida a seu crivo curva-se ao veredicto que anuncia sua glória ou sua derrocada:

Nesse ofício, o verdadeiro e o falso não podem empatar. A menor dúvida a respeito de um quadro transforma em borrões murchos o que um minuto antes parecia a radiosa visão de um artista.

Às vezes me confundo ao ver como uma operação estritamente técnica é capaz de produzir nas pessoas o efeito de uma mágica. Para elas, a falta de autenticidade é um feitiço lançado no fundo dos olhos, um sortilégio cujo poder as impede de enxergar aquilo que as retinas, no entanto, continuam a ver. A palavra mágica é pronunciada e no mesmo instante uma rigidez domina seus olhos, um choque faz as feições afundarem ligeiramente no rosto e, dali em diante, nenhuma explicação, nenhuma palavra razoável será capaz de recuperar nem sequer uma parcela da afeição traída.<sup>293</sup>

Gaspar dedica-se com obstinada devoção à desmistificação e desmitificação da “lenda piegas” erguida em torno à figura de Emilio Vega. Sua obsessão o leva a querer “destruir o Vega usurpador, fabricado pela má-fé e pelo júbilo da vulgaridade”<sup>294</sup>. Ele parte do princípio de que a imagem de pintor excêntrico e irreverente, propagada de forma indiscriminada, oculta a “verdade” que se aninha nos subterrâneos de uma genuína história, história que ele, Gaspar, quer apresentar ao mundo.

Trata-se de contrapor o discurso que, segundo o narrador, falseia o retrato do artista, pintado com as cores da mediocridade, ao discurso que aspira ser a expressão da mais autêntica “verdade”. De um lado, um perfil obscuro, cujas lacunas são justificadas pela

<sup>290</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 48.

<sup>291</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 30.

<sup>292</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 57.

<sup>293</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 49.

<sup>294</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 121.

fama de pintor extravagante e pela carência de informações sobre sua vida, resultando numa imagem que rende gordas cifras para comerciantes de obras de arte, mas que não passa de um engodo de pouco prestígio entre críticos e historiadores. De outro lado, o “verdadeiro” Vega, o artista restaurado das cinzas originadas da combustão de uma história vulgar, a face finalmente revelada após a remoção de espessas camadas de tinta.

Para infundir credibilidade ao seu retrato, Gaspar procura reunir documentos comprobatórios, lavrados em cartório. Espera, de posse da prova viva fornecida por esses documentos, recompor a unidade e a pureza de um original coeso.

A atitude do narrador, ao procurar restabelecer um fio linear na história da vida do pintor, parece reeditar assim o cacoete positivista, detectado no Historicismo. Essa vertente de pensamento, como mencionamos, assenta-se na defesa de uma continuidade temporal destinada a eliminar a complexidade inalienável da realidade, submetida à construção de uma artificiosa narrativa, que “se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história”<sup>295</sup>. Origem e fim, dois extremos de um vetor sempre em ritmo ascendente, encerram seu enredo.

A ótica de Gaspar semelha à do homem comprometido com a fundação de verdades unas e absolutas. O mundo criado segundo essa ótica assumiria uma transparência impoluta. Uma ordem inabalável responderia pela permanência de valores últimos, garantindo sua existência vitalícia. Essa ordem seria regida por uma concepção de história calcada na seqüencialidade de fatos registrados consoante o critério de sua irrupção no curso cronológico e, portanto, linear de um tempo teleologicamente determinado.

Tal como o historiador do historicismo, Gaspar se engaja na construção de sua narrativa, desfiando entre os dedos os acontecimentos, “como as contas de um rosário”<sup>296</sup>. Abjurando com veemência o Vega impreciso, fruto de uma lenda inescrupulosa, o narrador almeja impor sua palavra sentenciosa, selando a paternidade do relato que envolve a vida do pintor:

Na ausência de provas, na omissão da força mágica dos carimbos e tabeliães, não admira que as tábuas de Vega tomassem a forma de relíquias de uma fé. O pintor inventado, o extravagante, o improvisador, o desajustado que, descalço, quase esmolava pelas ruas, podia circular à vontade na imaginação de quem gosta dessas coisas. Eu, por meu lado, caçava documentos capazes de cunhar em aço o

<sup>295</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 232.

<sup>296</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 232.



relevo de um Vega genuíno, as feições puras, brutas, loucas que fossem, dane-se – mas de um Emilio Vega que saísse do molde das minhas mãos, e que por isso, não o nego, vivesse sempre sob o meu poder.<sup>297</sup>

A percuciente tirania exercida por Gaspar sobre Vega reverbera na particular noção de originalidade defendida pelo narrador.

De imediato, percebemos um certo paralelismo entre os métodos empregados por Gaspar para autenticar ou não as obras de arte sob sua tutela – métodos esses exigidos por sua profissão – e os mecanismos que adota na reconstrução biográfica do pintor. O ofício de perito demanda a aplicação de parâmetros de análise baseados na idéia de um modelo único e irrepitível. Esse modelo, harmonicamente composto, seria formado por um conjunto de traços cuja configuração resulta numa *grafia*, numa espécie de assinatura, que apontaria para uma marca autoral de caráter, em princípio, inimitável. A autenticidade, nesse caso, só seria atribuída às obras que se sujeitassem ao despotismo estatuído pelas linhas legítimas que traçam o original. Como se fossem um prolongamento natural dessa escrita. Como se a somatória de suas inscrições ratificasse a singularidade de um gesto primordial. O exame dos objetos artísticos, tendo em vista a verificação de sua autenticidade, pressupõe a submissão incondicional a essa concepção de originalidade.

O exercício da faculdade judicativa do perito associa-se à sua capacidade de *traduzir* os traços do outro buscando encontrar os vestígios do mesmo. J. Salas Subirat, tradutor que verteu o *Ulysses*, de Joyce, para o espanhol, afirma que “traduzir é a maneira mais atenta de ler”<sup>298</sup>. Traduzir é pois penetrar na intimidade do lido sem o pejo de tocar uma superfície casta. A tarefa do perito coaduna-se com a tarefa do tradutor, ambos leitores acurados de seus respectivos suportes de decifração. Nesse sentido, Gaspar é duplamente tradutor: traduz tanto as obras que almejam a consagração de uma suposta paternidade a aferir-lhes valor de mercado, quanto os próprios fragmentos relacionados ao núcleo gerador dessas obras, ou seja, o pintor Emilio Vega.

Na convergência da tradução desses dois componentes textuais – o homem e sua obra – encontra-se um paradigma matricial de fatura ontológica, posto que engendrado a partir da idealização da forma, que, no limite, é consubstancial à noção de forma ideal. Essa convergência é expressa, por exemplo, quando Gaspar rechaça as histórias extravagantes

<sup>297</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 121.

<sup>298</sup> SUBIRAT *apud* CAMPOS. Da tradução como criação e como crítica, p. 43.

que circulam sobre o pintor, buscando fundamentar uma imagem coerente, não contraditória, de um Vega guiado pelo *esprit de géométrie*, de que sua arte seria testemunha:

Retiraram de cena, aos trancos, o homem compenetrado, metódico. Cortaram do braço a mão rigorosa. Trocaram Vega por um aventureiro, um irresponsável, que eles se felicitam por chamar de espírito livre.<sup>299</sup>

Nada de excêntrico, nada de leviano, nem sombra da imprevidência de um louco. Vega agia, em cada detalhe, com rigorosa responsabilidade.<sup>300</sup>

A aludida coerência seria então justificada pelos procedimentos típicos da estética do pintor, em consonância com o seu suposto modo de ser, assegurando a imperturbabilidade da relação de causa e efeito sobre a qual o narrador se apóia. É sob esse viés que Gaspar lê as pinturas de Vega. Vida e obra em uníssono:

Não é preciso régua, esquadro nem nada. Basta olhar a vela triangular do barco, disposta enviesada, quase no centro do retângulo da caixa de charutos, para saber quanta geometria e raciocínio moviam a mão de Vega. Despistar as simetrias com cálculo de tamanho rigor é a maior honra que se pode conferir à simetria propriamente dita. [...] Em cada detalhe, a precisão do olhar que enxerga através da pele do paciente.<sup>301</sup>

O empenho de Gaspar, voltado para a edificação de um Vega original, indica, assim, a vontade de traduzir as linhas “autênticas”, capazes de recuperar a plenitude de uma forma anterior, que recorta a silhueta desse artista. O pressuposto que se encontra no esteio desse projeto alia-se à convicção de que sob a imagem disforme e abstrusa do pintor oculta-se a unidade totalizante de um retrato sem divergência e sem discrepância, à espera de seu desvelamento.

Gaspar assume para si a tarefa de traduzir essa imagem idealizada e supervalorizada de Vega. A tradução, tal como empreendida pelo personagem de Figueiredo, funciona como artifício que visa a fazer coincidir, numa fusão utópica, o texto original e o texto traduzido. O objetivo final desse tipo de tradução repousa na transmissão de um conteúdo significativo, privilegiando-se, dessa forma, a dimensão comunicativa da linguagem.

<sup>299</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 83.

<sup>300</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 110.

<sup>301</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 142-143.

Essa concepção de tradução remonta à vertente que vigorou especialmente na França, no século XVIII, e pode ser sintetizada na expressão *belles infidèles*, cuja prerrogativa assentava-se “numa submissão absoluta no ato da tradução à batuta da língua de chegada”<sup>302</sup>. Conforme preconizava essa tendência, a traição implícita no termo *infidèles* dizia respeito à adulteração da forma apresentada pelo texto de partida, remodelada de modo a assegurar a integridade da mensagem (sua “essência”) ao alcançar seu destino – a língua de chegada, língua infiel, que *trai* a forma original em nome da probidade do sentido.

A postura exercida pelo narrador denuncia um horizonte metafísico, já que pressupõe, como salienta Márcio Seligmann-Silva, “a separação entre significantes e significados”<sup>303</sup>. A atitude de Gaspar, portanto, aponta para o tipo de atividade tradutória que, partindo da premissa de um “ser” da tradução, hierarquicamente dominante, porta um significado implícito que reivindica seu transporte para a língua do tradutor.

Contudo, apesar do reiterado esforço do narrador, o que percebemos ao longo de toda a narrativa é justamente um constante pôr em xeque dessa idéia de tradução calcada no mero traslado de sentido.

Com efeito, o romance mostra a total insuficiência dessa modalidade tradutória. Gaspar fracassa ao buscar cingir a *substância* esquiva de que são feitos pintor e obra. A alavanca que propulsiona seu irremediável malogro emerge na figura de Inácio Cabrera – um velho que se anuncia como testemunha viva do pintor, mas que, ao final da história, compreendemos ser ninguém menos do que o próprio Emilio Vega: “Tudo o que, durante anos, eu havia proposto e comprovado ao preço de tantos argumentos, de tanto rigor e método, compunha agora uma lenda, tão rarefeita, tão confeitada de pieguices quanto aquela que Inácio Cabrera difundia e que ele, a seu modo, personificava diante dos meus olhos”<sup>304</sup>. Essa derrota do narrador, ao tentar asseverar a qualquer custo tanto a verdade sobre Vega quanto sobre seu legado artístico, é curiosamente sinalizada pelo seu próprio discurso, sendo textualmente expressa nas linhas mesmas que tecem seu relato.

Uma leitura displicente enxergaria aqui *apenas* uma visível “contradição” do personagem. Mas, aumentando o foco sobre esse aspecto desarticulador, a visibilidade

<sup>302</sup> SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*, p. 169.

<sup>303</sup> SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*, p. 169.

<sup>304</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 186.

permite revelar recônditos inesperados, que reenviam à problemática inicialmente proposta – a questão da tradução. Levando em conta o fracasso surpreendido na voz narrativa, o gesto tradutório nos obriga a um redimensionamento de seu estatuto, bem como das prerrogativas que encampam a noção acima evocada.

Essa flagrante “contradição” do narrador, embora formulada com as suas palavras, não é entretanto percebida claramente por ele. Tudo se passa como se o narrador não se desse conta do que o seu próprio discurso professa, como se não tivesse plena consciência da total impossibilidade de concreção de seu projeto, incontáveis vezes declarado como intenção de percurso. Tal intenção, exaustivamente repetida – a de desmascarar uma falsa história, em nome de uma incondicional fidelidade à verdade (“Eu tinha certo prazer em dizer a mim mesmo que minha destreza consistia em banhar em ácido as deturpações, até que algum vestígio de verdade emergisse dali”<sup>305</sup>) –, é assim *traída* pelo modo como constrói seu discurso narrativo. Um dos inúmeros sentidos atribuídos a “trair” concerne ao ato de “dar a perceber, *involuntariamente*”<sup>306</sup>. Essa designação alcançada pelo verbo ajusta-se com perfeição ao discurso de Gaspar, que demonstra *não perceber* o que seu relato, no entanto, revela – a inaferrabilidade da verdade.

Ao dardejar críticas àqueles que multiplicam, de forma “irresponsável”, as incongruências sobre Vega, o narrador reverte, sem o saber, a mira de seus ataques, tornando-se, ele mesmo, *involuntariamente*, como num efeito bumerangue, seu alvo. Isso ocorre, por exemplo, quando Gaspar afirma: “Ninguém fala pelos mortos, a não ser para traí-los”<sup>307</sup>, parecendo não compreender que seu ventriloquismo é uma evidente demonstração do delito de “lesa-defunto”, pois, convém lembrar, a história do pintor, que o narrador supunha morto, é uma história *saída do molde das suas mãos*, como ele próprio faz questão de enfatizar.

É interessante notar, nesse sentido, a maneira como Gaspar, em face da descoberta de que Cabrera e Vega são uma única pessoa, exprime receio e perplexidade ao ver naufragarem todos os esforços recrutados a fim de dar espessura à verdade que buscava: “Como não ficar apreensivo em confronto com um hóspede que se instala no pensamento com ganas de um predador, que toma as minhas palavras e as volta uma a uma contra

<sup>305</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 84.

<sup>306</sup> FERREIRA. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, p. 1983, grifo nosso.

<sup>307</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 84.

mim?”<sup>308</sup>. Não é mais o morto que é *traído* por ser apropriado de forma espúria. Mas é o “morto”, com sua indevassável “verdade”, quem acaba *traindo* os que pretendem enredá-lo. Daí a conclusão a que chega Gaspar, ao final de seu relato:

Cada vida é uma traição, pensei. Tem de ser uma traição. Não pode ser outra coisa, mesmo que lá atrás, lá no fundo do tempo, lá de onde tudo se desencadeia, não exista nada, nem uma concha vazia, nem uma unha, nem um simples caco de osso, que possa representar aquilo que é, desse modo, tantas vezes traído.<sup>309</sup>

O estatuto de justiceiro, expresso na aversão que nutria pelos falsários das obras de Vega e no prazer que desfrutava ao desmascará-los, é relativizado em face da descoberta de que Cabrera falsificara obras atribuídas ao pintor. Na posição de defensor da verdade, Gaspar parece ignorar a *traição* a esse princípio, embutida no seu discurso:

Eu sabia com quem estava lidando e, se me mantinha calado, se não o obrigava a confessar abertamente o seu crime, era também porque ainda vislumbrava com cobiça a oportunidade de algumas descobertas sobre o verdadeiro Vega, mediante o testemunho de Inácio. Por mais suspeito e por mais corrompido que fosse esse testemunho.<sup>310</sup>

A rígida militância propagada em nome da verdade sofre aqui concessões, ainda que o narrador não demonstre consciência disso. Como bem o nota Luiz Costa Lima: “Como um bom ‘homem sem traços particulares’, o narrador não capta que a diferença que faz entre sua ‘cobiça’ e a corrupção de Cabrera comprometia a sua distinção de justiceiro”<sup>311</sup>.

Há uma ingente defasagem entre aquilo que Gaspar planeja executar e a maneira como se desenrola na prática esse projeto. A narrativa demonstra que a percepção do narrador está em descompasso com o que o seu discurso mesmo manifesta: a impossibilidade de obter logro nessa busca desenfreada pela verdade.

Essa dissimetria, que se instala entre a declaração de uma vontade e o fracasso de sua realização, já se insinua no curso da narração desde as primeiras linhas, quando, sintomaticamente, Gaspar afirma: “Há tempos, tracei eu mesmo meu limite. [...] Mas nem sempre basta. Nem sempre funciona”<sup>312</sup>. Da mesma forma, ainda nas páginas iniciais de seu

<sup>308</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 81.

<sup>309</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 187.

<sup>310</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 172.

<sup>311</sup> LIMA. Três aproximações de Rubens Figueiredo, p. 301.

<sup>312</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 10.

relato, ao discorrer sobre a compulsão de Vega pela pintura, transformando em marinhas os mais díspares suportes, o narrador deixa escapar um significativo comentário, inteiramente ambíguo: “Não havia como *contê-lo*”<sup>313</sup>. Sentença que já atesta, *à revelia* de Gaspar, a inexequibilidade de seu empreendimento.

Percebemos então que nos encontramos diante de um narrador *aquem* daquilo que narra, de um narrador *desdito* pela sua própria narrativa. Costa Lima, comentando esse descompasso, salienta: “A astúcia do romancista está em não ‘saber’ que seu ‘brinquedo’ contém uma bomba. Ou seja, em conceber um narrador menos complexo do que o que narra”<sup>314</sup>.

Se de um lado Gaspar afirma categoricamente seu intento, por outro a estrutura que performa sua linguagem desfaz ponto por ponto qualquer possibilidade de realização desse propósito. Seu relato não segue uma organização linear. Pelo contrário, o tecido de sua narrativa adquire a configuração de um mosaico, cujas partes se articulam por meio da reiteração de imagens que, intermitentemente, se cruzam, intensificando, a cada tangenciamento, a complexidade de sua malha. A expressa busca pela verdade, almejada com “rigor e método”, é irremediavelmente ofuscada por um discurso fragmentado, costurado com oscilações, titubeios e tergiversações, denunciando, sob a capa pretensamente inquebrantável da verdade, a ótica de um “saturniano melancólico”, de um “pesquisador alegórico”, para tomarmos de empréstimo as expressões de Jeanne Marie Gagnebin<sup>315</sup>, imputadas a Walter Benjamin.

O método de que se serve o melancólico, o alegorista, para conferir significação às coisas contrasta com o adotado pelo homem humanista, para quem o pensamento deveria ser governado pela ânsia de totalização voltada para o conhecimento da verdade. Se essa última inclinação surge expressa como uma quase obsessão na voz do narrador, é essa mesma voz que, paradoxalmente, se constrói seguindo a deriva típica do melancólico. Sem impor “limites” previamente vislumbrados, o melancólico lança mão de um método definido por Benjamin como uma forma análoga ao exercício da contemplação.

A atividade contemplativa, aliada à figura do melancólico, atravessa quase toda a tradição da melancolia, dando origem, como visto, a diversas interpolações, abrigando

<sup>313</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 20, grifo nosso.

<sup>314</sup> LIMA. Três aproximações de Rubens Figueiredo, p. 300.

<sup>315</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 88.

desde os estados contemplativos inerentes à intensa atividade intelectual (de que a figura alada da gravura de Dürer assoma como emblema) até a contemplação grave e imobilizante da *acedia* medieval (o *taedium cordis*), que conduzia à inércia e ao suicídio.

O método benjaminiano, comparável à faculdade de contemplar, não segue um percurso linear e ininterrupto rumo a uma destinação *a priori* instaurada. Benjamin defende a idéia de que “método é caminho indireto, é desvio”<sup>316</sup>. A rentabilidade permitida por esse *modus operandi* não assegura a conquista de diretrizes prefixadas, como suporia a tradição classicista, mas, optando justamente pela liberdade de ação, possibilita uma clivagem do objeto, descortinando uma organicidade fundada na precariedade e na transitoriedade, favorecendo a proliferação de suas vias de sentido:

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo.<sup>317</sup>

O discurso de Gaspar Dias espria os movimentos ondeantes e vacilantes que circunscrevem a postura contemplativa, sinalizando a ruminação característica do olhar melancólico. Como vimos anteriormente, em virtude do assinalado descompasso entre enunciador e enunciação, é flagrante a maneira como o narrador denota a fragilidade de seu objetivo precípua, ensaiando uma derrota desde há muito prenunciada. Nesses momentos, vem à tona um narrador hesitante, rendido pela dúvida e pela insegurança, consciente de suas limitações. É o que ocorre, por exemplo, na abertura do terceiro capítulo, em que Gaspar reconhece: “Não consigo ir adiante. Não posso forçar minha mão a escrever a seqüência. Por esse caminho não há mais onde se segurar”<sup>318</sup>. Ou ainda no início do décimo capítulo, quando, reiterando *ipsis litteris* frases registradas nas páginas iniciais do romance, declara:

Conheço mais ou menos bem esse mar. Não costumo nadar para longe. Mas nem sempre lembro que no aspecto rotineiro da água está o seu maior engano. [...] a simples delícia de nadar pode insinuar a impressão de que não só meu corpo, mas tudo, sem saber, está também flutuando. Pode sugerir que não existe, em parte alguma, nada de sólido por baixo. Daí nasce um outro receio: se um dia o mundo

<sup>316</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 50.

<sup>317</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 50.

<sup>318</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 28.

se der conta disso, se o seu equilíbrio distraído se romper, como ele poderá impedir que tudo cesse de repente, como ele poderá evitar que ele mesmo afunde, de uma vez por todas?<sup>319</sup>

A obliquidade da narrativa reforça tanto o aspecto impalpável da verdade quanto a impossibilidade de fixação identitária baseada na ilusão de uma integridade a ser resgatada. Acerca dessa deriva que frustra a fixação de contornos definidos já se manifestava São Jerônimo, tradutor do Antigo Testamento, cuja versão das Escrituras Sagradas foi proclamada “autêntica” pelo Concílio de Trento, em 1546<sup>320</sup>. Dizia ele: “É difícil, para quem segue o rastro das linhas de um outro, não se *desviar* em algum lugar”<sup>321</sup>. Em *Barco a seco*, essa dificuldade de linearidade na reconstituição do outro ricocheteia na estrutura fragmentária do relato, numa adesão mimética ao objeto da contemplação.

A ruminação do melancólico narrador vai ao encontro da tarefa de traduzir o objeto que se oferece ao seu olhar. Porém, o fluxo dessa ruminação é elíptico, *desviante*, não seguindo, como vimos, um curso retilíneo. Dessa forma, a noção de tradução aqui afasta-se daquela anteriormente referida, balizada pelo propósito de transferência de sentido, pelo enlace fusional entre texto original e texto traduzido. O romance de Figueiredo traz à tona esse tipo de tradução utópica para melhor desarticulá-lo, invalidá-lo enquanto modo de conhecimento do mundo. Nesse sentido, é sintomática a análise do narrador sobre as pinturas de Vega, fazendo ressoar a cisão entre as palavras e as coisas, ao declarar que “o oceano nunca espelhava o céu”<sup>322</sup>.

Torna-se patente, nessa declaração, uma outra idéia de tradução – a que circunda o duplo movimento de desconstrução e reconstrução, que repele a reprodução do original como modelo a ser imitado. Essa outra idéia é defendida por Benjamin, no clássico *A tarefa do tradutor*<sup>323</sup>, em que o termo *Aufgabe*, condensando os significados de renúncia e tarefa, já aponta a necessidade de desistência de recuperação do original. A tentativa de recomposição do texto primeiro é articulada em termos metafóricos por meio da imagem dos cacos de um vaso. Recomposição decantada num ato amoroso:

<sup>319</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 104.

<sup>320</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 42.

<sup>321</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 134, grifo nosso.

<sup>322</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 22.

<sup>323</sup> Cf. BENJAMIN. *A tarefa do tradutor*.



[...] do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes têm de corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar o original para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais ínfimas particularidades tanto dos modos do “querer dizer” original como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso [...].<sup>324</sup>

O conceito benjaminiano de tradução, como nota Lages, é atravessado pelo influxo melancólico, pois “pressupõe, de um lado, a aceitação de uma distância, de uma separação de um fundo textual reconhecido como anterior, por definição, inapreensível em sua anterioridade; por outro, implica a destruição involuntária desse texto anterior e sua reconstituição, em outro tempo, outra língua, outra cultura, enfim em uma situação de alteridade ou outridade radical”<sup>325</sup>. A tradução melancólica, abstendo-se de se apossar do original, supõe cortejá-lo *amorosamente*, redefinindo seus traços primordiais, endossando-o como outro.

A impossibilidade de cingir a alteridade irreduzível que o outro representa resvala na exigência de “des-marcação”, como desaparecimento da “marca original” ou “marca de origem”, configurando assim uma “outra lógica”, que impede a apropriação: “O horizonte indemarcável dessa *outra lógica* afirma a *lógica do outro*, impossível de se opor diretamente à lógica do idêntico. Que o outro possa ser outro, sem redução a qualquer identidade prévia, nem mesmo a título de comparação”<sup>326</sup>.

O apagamento da inscrição primária, na obra de Figueiredo, desdobra-se na idéia de auto-des-marcação, sugerindo a aniquilação das próprias marcas originais, idéia traduzida plasticamente nesta bela passagem: “Nadar era jogar fora tudo o que lhe pertencia, afastar-se dos traços que ele deixara na terra, fugir até das *marcas* da sua passagem pela água, que o mar guardava por alguns instantes”<sup>327</sup>.

Em *Barco a seco*, a problematização dos limites – a questão da “des-marcação” – é levada ao paroxismo ao verificarmos que o empreendimento de re-construção de Vega alia-se inextrincavelmente à determinação do narrador no sentido de retraçar sua própria

<sup>324</sup> BENJAMIN. *A tarefa do tradutor*, p. 41.

<sup>325</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 204.

<sup>326</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, p. 95, grifos do autor.

<sup>327</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 140, grifo nosso.

história, erigindo uma identidade para si desenhada com as linhas que decalcam a fisionomia do outro.

A imbricação dos dois personagens surge logo no primeiro capítulo, inteiramente dedicado à descrição do quase afogamento do narrador. Essa cena, que ocupa todo esse capítulo de abertura, adquire uma insuspeitada relevância no contexto da trama, sobretudo ao alcançarmos as últimas páginas do livro, que, ao espelharem, embora de modo ambíguo, a “situação-limite” vivenciada por Gaspar, nos convocam, por essa razão, a refazer o caminho desse enquadramento inicial, reexaminando mais de perto os possíveis efeitos do movimento reflexivo – movimento que, de resto, atravessa toda a história –, aproximando, na diferença, as duas pontas do romance, início e fim.

O caráter emblemático dessa cena se deve não só ao descortino da reflexividade observada entre os capítulos inicial e final, mas a um complexo enredamento de identidades, que amplia consideravelmente o jogo especular anunciado desde a abertura do romance. Esse intercâmbio reflexivo permite-nos rastrear as incursões de um melancólico dividido entre a vontade de fixar uma identidade incorruptível para si e para o outro e o fracasso desse projeto, que culmina num duplo malogro: o que envolve a tentativa de tradução do outro e de si mesmo, e o que cerca a deliberação de fundar uma verdade capaz de sustentar ambas as instâncias identitárias. Acompanhemos de perto esse processo.

Apesar de demonstrar uma certa desenvoltura combinada a uma boa dose de precaução na sua relação com o mar (“Existe um limite para tudo. [...] Por isso não costumo nadar para longe. Não gosto de ver a faixa branca da praia se esconder muito tempo atrás das ondas”<sup>328</sup>), a confiança depositada por Gaspar na familiaridade com a topografia marítima e com suas vicissitudes é relativizada. Ele pressente que, no íntimo, esse conhecimento prévio não lhe patenteia um contato sem riscos. Vale a pena recuperar o que diz o narrador:

Conheço mais ou menos bem esse mar. Há tempos, tracei eu mesmo meu limite. Escolho como guia uma rocha em forma de pombo, na ponta da praia. Dali desenrolo mentalmente um cordão, paralelo à areia, e demarco a pista de água onde nado. Mas nem sempre basta. Nem sempre funciona.<sup>329</sup>

<sup>328</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 9.

<sup>329</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 10.

Há um ponto de incerteza que acompanha o movimento dos braços ao costurar as ondas, avançando mar adentro. Um ponto que deságua no reconhecimento de que, a despeito de qualquer estratégia de fixar uma margem de segurança, toda margem pode frustrar seus limites, borrando indefinidamente seu traçado. Gaspar, no entanto, embora alimente essa sabedoria cautelar, sucumbe aos perigos da auto-confiança indulgente, desafiando as leis que seu discurso mesmo postula: “Iludido pela sensação de segurança de me mover em um mundo de estátuas, tentado pelo prazer de desdenhar todos os avisos, resolvi ir para o outro lado do cordão imaginário”<sup>330</sup>.

É precisamente nesse intervalo de descuido que o narrador se vê confrontado com a situação-limite de quase afogamento. Atravessar o “cordão imaginário” implica aventurar-se em território desconhecido, imergindo na superfície oscilante de suas águas turvas. “Ir para o outro lado” requer ainda abrir mão de uma ilusória segurança interna, para abraçar a densidade duvidosa do impalpável. Lição que se aprende ao levantar âncora nessa aventura: o mar não é *traíçoeiro* (atributos dessa natureza, obviamente, não se aplicam ao mar). Neste caso, cabe uma errata: o mar representaria uma espécie de zona franca onde é livre o exercício da *imprevisibilidade*.

Embora relativize a auto-confiança depositada no conhecimento do mar, Gaspar age como se a frustração de suas expectativas fosse um ultraje à sua capacidade de domínio sobre o objeto. Por isso, ao mesmo tempo em que luta, com todas as forças, pela sua sobrevivência, desfere inúmeras auto-recriminações, não admitindo a perda de controle da situação:

Seria ridículo morrer assim, no mar, por causa de uma distração tola. [...] A verdade é que ter quase me afogado por causa de uma bobagem parecia, e era mesmo, um tanto grotesco. O vigor, a astúcia e até a fração de coragem que me permitiram salvar a vida não pagavam o ridículo da desatenção e da má sorte que haviam provocado tudo.<sup>331</sup>

A atitude do narrador descerra uma ótica que se fia na estabilidade inspirada pelo saber prévio de caráter irretorquível. Gaspar ambiciona possuir um total controle sobre a região *demarcada* pelo seu conhecimento, espaço dentro do qual se sente plenamente confortável, a ponto de experimentar, pela constância de uma rigorosa disciplina (“O

---

<sup>330</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 11.

nadador sabe, a cada minuto, que depende de uma disciplina para não ir ao fundo”<sup>332</sup>), uma espécie de “torpor agradável [que] destila um sentimento egoísta de liberdade”<sup>333</sup>. Entretanto, ele se vê *traído* justamente pelo *entorpecimento* causado pela crença incondicional nesse saber, e na sensação de autonomia que ele lhe proporciona, levando-o a negligenciar as conseqüências de um ultrapassamento das margens desse ilusório domínio (“Quando vi, já era tarde”<sup>334</sup>). Esse descuido lança-o num espaço inóspito que lhe subtrai qualquer garantia de preservação de sua integridade. Daí as violentas censuras dirigidas contra si mesmo. Ele não se perdoa o fato de, por uma breve distração, ter sido levado a afastar-se da zona de segurança (o lado de cá do “cordão imaginário”) dentro da qual acredita estar a salvo, livre de todos os perigos. Porque justamente ultrapassar esse limite, adentrar o território pantanoso do desconhecido, significa o confronto com *os seus próprios limites*.

Essa cena inicial assume um caráter alegórico no contexto geral da trama, uma vez que reedita, em registro diverso, a experiência liminar, acima descrita, experimentada pelo narrador. Essa experiência inclui ainda, com forte teor indicial, o processo de dissolução de Gaspar. Num instante extremo, em que se debate pela sua sobrevivência, o narrador se deixa capitular pela imagem do outro, seu objeto idealizado e interiorizado, que emerge aqui na figura do artista Emilio Vega: “Quando afinal vim à tona, tossi, cuspi, respirei com toda a força da garganta. Senti que tinha areia entranhada até no vão embaixo das unhas, e então me veio à mente o pintor Emilio Vega”<sup>335</sup>. A emersão do narrador, com a vida por um fio, é pontuada por essa imagem que irrompe pela primeira vez na história. Gaspar entrelaça seu “renascimento” (se assim considerarmos sua vitória sobre a morte iminente) com a inadvertida lembrança de Vega, que, por seu turno, “nasce”, nesse instante, para nós, leitores. A convergência dos dois personagens perpassa toda a narrativa, fazendo ressoar a tentativa de dissolução da linha divisória que demarca a fronteira entre o eu e o outro.

Essa fronteira, alegoricamente representada na cena do primeiro capítulo, como visto, é problematizada pela dificuldade de se estabelecer estritamente seus domínios, divisando o “cordão imaginário” que deveria funcionar no sentido de manter a distância

---

<sup>331</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 15 e 17.

<sup>332</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 10.

<sup>333</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 10.

<sup>334</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 11.

<sup>335</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 13.

entre o eu e o outro, evidenciando a alteridade irreduzível que esse outro assume. Como argumentamos anteriormente, constatar a irreduzibilidade do outro é aquiescer à impossibilidade de assimilação fusional. O narrador de *Barco a seco* ignora cabalmente as margens que delimitam o reduto do outro, desrespeitando a barreira que impede a conversão de sua identidade na desse outro.

Num primeiro momento, seria preciso reconhecer, na complexa relação que Gaspar entretém com Vega, a interferência de influxos melancólicos, segundo a concepção da afecção preconizada por Freud. Retomando seus pressupostos psicanalíticos, o quadro de melancolia se instala, como forma patológica do luto, no momento em que o sujeito, ao invés de proceder ao gradual desinvestimento do objeto perdido, incorpora esse objeto, que, através do mecanismo de identificação, se funde ao ego, total ou parcialmente. Dessa forma, os sentimentos ambivalentes de amor e ódio, outrora alimentados pelo sujeito em relação ao objeto, antes de sua perda, são reativados e redirecionados, consumada a introjeção, ao próprio ego. As auto-acusações e autopunições empreendidas pelo melancólico são, com efeito, ataques desferidos ao objeto perdido e assimilado pelo processo de regressão narcísica.

No romance de Figueiredo, a dinâmica dessa identificação com o objeto, ocasionando uma desvalorização do ego, surge numa passagem de grande beleza, desenhada por uma imagem surreal de forte impacto. Trata-se de um momento crucial do “instante-limite”, já referido anteriormente, relacionado ao quase afogamento do narrador, momento que faz aflorar a consciência de sua subjugação em face da imperiosa figura do pintor que persegue:

A parte mais fraca de mim já queria, com precipitação, com sede, se resignar à morte, e ainda por cima confirmava a associação estreita entre o mar e Emilio Vega a fim de fazer disso tudo uma sepultura confortável para o meu espírito, quem sabe, excessivamente escrupuloso. Eu sempre repudiava aquela associação. Enxergava nisso uma forma de diminuir o pintor, torná-lo vulgar, uma espécie de utilidade doméstica. Mas reconheço que, na emoção violenta da hora, naquele início de desastre em que eu me havia metido por um descuido, por uma bobagem, não foi só uma parte desprezível de mim que lembrou Emilio Vega e me imaginou, pela primeira vez, completamente assimilado pela sua pintura. Por infantil que pareça, a verdade é que me descobri mergulhado em um quadro de Vega. Naquela hora, me vi varrido pelo golpe de suas pinceladas, sufocado pelos grossos empastamentos da sua espátula.<sup>336</sup>

---

<sup>336</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 14.

Tal imbricação identitária não promove, contudo, uma condensação harmônica, algo como uma síntese coesa e uniforme que fizesse coincidir plenamente as imagens em questão. Se o resgate da autêntica história do pintor se revela inócuo, a busca por compor um auto-retrato sólido prova não ser menos desastrosa, o enredamento identitário resultando desse modo numa dupla falência. Assim como não consegue imprimir contornos nítidos à figura de Vega, Gaspar tampouco alcança dar relevo ao perfil que modela. Infecundas tentativas de *re-marcação*. Sucessivos esforços convertidos em enfáticas indagações. É o que podemos ver na última cena do romance – reflexo anamórfico do capítulo inaugural –, na sobreposição de imagens que retratam a passagem do quase afogamento:

Mas, a rigor, quem é esse que nada para se matar dentro da água? Quem pode ser esse que dá a impressão de querer desmanchar-se nas ondas? Cada vez mais nervosas, as ondas o perseguem. Enlaçam com força suas costelas, puxam-no pelo pescoço para baixo até esfregar sua cara contra o fundo de areia – tome, prove um pouco do seu próprio gosto. Isto aqui não é você? Não é isto o que você procura?<sup>337</sup>

O reconhecimento de sua própria dissolução, cristalizada sob a forma de uma avassaladora expropriação subjetiva promovida pelo objeto, nos conduz a um segundo momento, desviando o curso das reflexões sobre a melancolia, tal como prefigurada por Freud. Adotando trilha diversa, apoiamo-nos em Walter Benjamin, por julgarmos sua perspectiva mais pertinente e profícua para o exame da obra literária em questão.

A primeira referência de Benjamin à melancolia surge no antológico *Origem do drama barroco alemão*, precisamente na terceira parte do capítulo “Drama barroco e tragédia”. A introdução do tema avulta num cenário que ressuma o contexto religioso do Barroco. O catolicismo da Contra-Reforma é contraposto ao luteranismo, ao qual se filiaram os grandes dramaturgos alemães do período. O embate expõe divergências dogmáticas entre as duas doutrinas, mormente a anulação, por parte dos luteranos, do valor das “boas obras”, condicionado ao destino das almas cristãs, de inspiração católica.

Citando como exemplo o próprio Lutero, Benjamin chama a atenção para o impacto causado pela “doutrina negadora das boas obras”, impacto que, no limite, teria gerado, entre “os grandes”, a melancolia. A ruptura dos elos que asseguravam compulsoriamente a

---

<sup>337</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 189.

ligação de Deus com o homem destilou uma onda de paganismo, cuja deriva arrastou consigo o sentido da existência humana ancorado numa vida virtuosa. Eliminada a exigência de fazer o bem, requisito de resto fundamental para o catolicismo, responsável pela redenção do homem, reina, soberana, a primazia da fé:

Naquela reação excessiva que em última análise excluía as boas obras como tais, e não apenas seu poder de determinar o mérito e de servir como expiação, manifesta-se um elemento de paganismo germânico e uma crença sombria na sujeição do homem ao destino. As ações humanas foram privadas de todo valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio.<sup>338</sup>

É nesse contexto do barroco – de um mundo esvaziado de sentido, assombrado pela depreciação das boas ações humanas – que vemos guindar-se o olhar do melancólico benjaminiano.

Nessa primeira referência à afecção, sobressai um forte sentimento de abandono e perplexidade, recobrando o homem em seu aturdimento pela perda de sua mínima parcela de segurança, aquela que, sustentada pelo mérito pessoal, justamente lhe assegurava a eterna recompensa. Benjamin faz ecoar aqui, no modo como inaugura o tema, antigos vínculos com o histórico da melancolia, em especial com as proposições de Constantino, que, como vimos, anexou à melancolia um elemento de perda.

O universo comandado pelo discurso das “boas ações” representava um mundo de conexões previsíveis, em que movimentos de causa e efeito eram a garantia de um *télos* previamente instituído. Ao homem, bastava tão-somente seguir o itinerário de seu destino, de antemão traçado, para aceder ao paraíso das *benesses* vitalícias. Esse circuito, que estabelecia uma espécie de contrato virtual entre os homens e Deus, pressupunha a idéia de continuidade linear da marcha humana, dividida entre os praticantes do bem, de um lado, e os negligenciadores das boas ações, de outro. O mundo se inscrevia numa ordem inabalável: o futuro determinava o presente, e o passado determinava o futuro, num encadeamento que excluía sobressaltos e incertezas, como um texto que já revela o desfecho da trama antes de finda a leitura da última linha.

É nesse ponto que se torna tão significativa a opção benjaminiana de introdução ao tema da melancolia. É a perda desses elos supostamente indestrinçáveis que possibilita a

---

<sup>338</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 162.

irrupção do olhar melancólico. Arruinadas as certezas reconfortantes que amparavam a existência humana, amontoam-se, em caótica dispersão, estilhaços e fragmentos à espera de sua recolha. Essa é a imagem inicialmente apresentada ao leitor de Benjamin – um cenário de escombros, gerado pelo devastador rompimento com a legibilidade apaziguadora de um libelo (o discurso religioso) que preconizava o modo como a humanidade deveria caminhar. Imagem que guarda uma certa semelhança com outro cenário – o contemporâneo, em que também as verdades mais íntimas, os dogmas potencialmente utópicos, a fé no progresso e na ciência são corroídos e não encontram mais um suporte seguro onde possam ser ancorados. Époça portanto de luto, é verdade. Porém, diferentemente do homem barroco, o homem contemporâneo não é mais assolado pelo dilema que o coloca na linha de fogo entre “ideal religioso e realidade política”, entre os imperativos da fé cristã e a “cruel imanência” do contexto político, varrido pelas guerras de religião que solaparam o século XVII.

Respeitadas as distâncias históricas que nos apartam, retenhamos apenas a pertinência de uma valorização do alegórico, que ressurgue agudamente nas nossas representações artísticas atuais e, de forma específica, posto que é nosso interesse, na prosa brasileira contemporânea.

A idéia de alegoria como possibilidade de conferir significação aos objetos mortos é inerente ao homem melancólico. É sob o olhar do melancólico que o mundo como ruínas é alegorizado. Conforme esclarece Sérgio Paulo Rouanet, “para a alegoria, o mundo das coisas tem como função significar a morte”<sup>339</sup>.

Para que isso aconteça, é necessária uma imersão no abismo, para onde esse olhar se inclina, buscando atingir o âmago das coisas, movimento que impede os objetos de serem engolfados pelo silêncio abissal de seu esquecimento. Nas palavras de Rouanet:

Toda a sabedoria do melancólico vem do abismo: ela é obtida pela imersão no mundo das coisas criadas. Desleal para com os homens, o melancólico é leal para com as coisas. [...] É para salvá-las que as penetra com seu olhar, que as trespassa com sua ruminção. Mas essa lealdade é fatal aos objetos. Para que eles possam salvar-se, têm que deixar de existir enquanto objetos. Só mortas as coisas podem significar.<sup>340</sup>

<sup>339</sup> ROUANET. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin, p. 16.

<sup>340</sup> ROUANET. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin, p. 17.



O conceito de alegoria, segundo Benjamin, fundamenta-se no confronto entre a arte simbólica da estética clássica, orientada para a redenção (espécie de *télos* que visa a atingir um patamar de transcendência, patenteado pela linguagem, numa espécie de “epifania mística”), e a construção alegórica da estética barroca, sinalizando aquilo mesmo que na história escapa ao domínio da redenção, já que a instantaneidade do sentido, resultado da fusão imediata de significante e significado, tal como ocorre no símbolo, jamais é alcançada.

À imediatidade do sentido e sua vocação unificadora, derivada de uma transparência impoluta na relação indissociável entre a imagem e a significação, característica do símbolo, opõe-se a arbitrariedade labiríntica das construções alegóricas, que buscam, somente por meio de um *desvio* (como sugere a própria origem grega do termo: *allos*, significando “outro”, e *agorein*, que quer dizer “falar”), aceder ao conceito: “Enquanto o símbolo [...] tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa [...] que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último”<sup>341</sup>.

Ao tratar do tema da melancolia, Benjamin traça um breve histórico em que demonstra conhecer a longa tradição que circunscreve o conceito da afecção, em suas diversas versões. Entretanto, é possível perceber, no percurso teórico urdido, que ele se distancia da explicação científica proposta por Freud, preferindo recorrer a fontes que, além de Constantino, já mencionado anteriormente, incluem Aristóteles, a doutrina dos temperamentos, a escola médica de Salerno, a influência astrológica, notadamente de Saturno, emblema astral do melancólico, abarcando ainda a melancolia sublime, a melancolia *illa heroica*, de Marsilius Ficino e de Melanchthon.

Uma importante distinção, que sobressai do embate entre os dois enfoques, o de Freud e o de Benjamin, reside justamente na suprema sabedoria que o melancólico benjaminiano exhibe, sabedoria que ele extrai de sua ruminação do objeto. Ao contrário do melancólico de Freud, que desconhece a identidade de seu objeto perdido, o melancólico benjaminiano consegue discernir muito bem o conteúdo daquilo que ele perdeu. Por meio da contemplação alegórica, a imersão no mundo dos objetos, vistos como ruínas, é o modo como o melancólico abastece sua vontade de saber. Como afirma Sérgio Paulo Rouanet, o

---

<sup>341</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 45.

melancólico, “se mergulha no objeto e se perde nele, é para compreendê-lo, e através dele compreender o mundo. Rumina sobre a morte, para entender a essência da vida; aninha-se nas ruínas, para perceber a natureza do mundo como ruína. [...] Sua lealdade para com as coisas é de fato tributária da sua vontade de saber”<sup>342</sup>.

Retomando *Barco a seco*, observa-se que a própria narrativa em primeira pessoa atesta um esforço de compreensão impulsionado pelo imperativo da “vontade de saber”. Ao narrar, o personagem procura imprimir significação ao vivido. A consciência desse saber, na concepção de Benjamin, proporcionada pela imersão no mundo das coisas, é portanto inerente ao mecanismo da ruminação *solitária*. E é precisamente aqui que o filósofo se afasta da visão psicanalítica.

Vimos, com Freud, que o melancólico experimenta uma perda, mas não sabe identificar exatamente a identidade do objeto perdido. Ele só consegue restabelecer conexões, outrora perdidas, com esse objeto psíquico, por meio da inter-subjetividade, na sua relação com o analista, a quem cabe interpretar o discurso melancólico. Essa relação paciente x analista só produz resultados se o melancólico aceita as interpretações deste último. O analista deve então detectar, no fluxo discursivo do melancólico, o lapso, ou seja, uma intenção recalçada que, driblando a vigilância da censura imposta pelo consciente, manifesta-se, interferindo na ordem desse discurso, transgredindo-a, a ponto de produzir um outro discurso, à revelia do melancólico, de natureza híbrida, enredando camadas do consciente e do inconsciente. Compete, portanto, ao analista desmascarar a transgressão para que ela não passe despercebida, retirando-a da correnteza por onde circulam os demais atos psíquicos. Ao trazer à tona o fragmento transgressor, este passa a revelar os motivos de sua ocultação. Por intermédio do trabalho analítico, as conexões são então restabelecidas, e não *rompidas*, como vemos na concepção de Benjamin. Na teoria do ato falho, a atenção dirigida ao particular, ao lapso – matéria espúria, com seu caráter de detrito – leva ao conhecimento da verdade: “A matéria sobre a qual trabalha a psicanálise é o rejeitado (*Verworfenes*), o objeto expulso, como um lixo inassimilável. Quanto mais desprezível esse particular, maior a probabilidade de que abra caminho para a descoberta da verdade”<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> ROUANET. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin, p. 42.

<sup>343</sup> ROUANET. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin, p. 36.

Benjamin igualmente se detém no particular, no detalhe cuja natureza é monadológica. Como Freud, Benjamin também restaura o rejeitado e o desprezível, investindo-o de significação, por meio, no seu caso, do procedimento alegórico: “A essência da melancolia está em sua fidelidade ao rejeitado”<sup>344</sup>. Ao realizar a imersão alegórica, é preciso, porém, que o objeto seja privado de uma significação própria. Salvá-lo do fluxo contínuo do qual foi resgatado implica subtrair-lhe a própria vida. Só assim pode o objeto, pelas mãos do melancólico, aceder à redenção, “ressuscitando” como suporte de significação.

Entretanto, diferentemente do que preconiza Freud, para quem a reconexão de vínculos interceptados, através do resgate dos fragmentos, se dá mediante a intervenção do analista, Benjamin dota o melancólico de um profundo conhecimento auto-suficiente, de uma inesgotável vontade de saber, fruto de sua fidelidade incondicional ao mundo das coisas. Isso lhe permite, solitariamente, por um processo ruminativo que lhe é próprio, outorgar significação aos objetos, enquanto que, para Freud, como salienta Rouanet, “uma relação solitária com os objetos – externos ou introjetados – não pode nunca ser fonte de saber”<sup>345</sup>.

Na teoria freudiana, a desvalorização do ego, levada ao paroxismo, conduz o sujeito ao suicídio, coroando um processo gradativo de depreciação da existência, decorrente da perda de interesse pela vida. Para Benjamin, entretanto, apesar de ter abraçado essa atitude extrema, pondo fim à própria vida, a melancolia não representa desistência e arrefecimento das forças vitais. A inércia é vista por ele como atitude resignada, que compactua passivamente com a marcha progressista da história oficial. Como pontua Olgária Matos: “É a *acedia*, a tristeza, a falta de coragem, o que leva o historiógrafo a entrar em empatia com o vencedor, a se reunir ao cortejo triunfal dos espólios históricos”<sup>346</sup>.

Paradoxalmente, sob o enfoque benjaminiano, o autêntico espírito revolucionário não seria aquele dotado de capacidade de ação, uma vez que “o ativismo revolucionário que se faz passar por *ação* inviabiliza o pensamento, a reflexão”<sup>347</sup>. Nesse sentido, a

<sup>344</sup> ROUANET. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin, p. 37.

<sup>345</sup> ROUANET. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin, p. 42.

<sup>346</sup> MATOS. *O iluminismo visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant, p. 27.

<sup>347</sup> MATOS. *O iluminismo visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant, p. 26, grifo da autora.

contemplação alegórica emerge como potencial possibilidade de restaurar o que foi recalçado pela história oficial, tornando manifesta a violência implicada nesse recalque.

A imobilidade do melancólico contrapõe-se à aceleração imposta pelo raciocínio prático, geométrico, retilíneo. Sua lentidão, análoga ao ritmo de Saturno, “planeta da revolução mais lenta”, segue as hesitações próprias do espírito, inerentes ao pensamento não conceitual.

Na narrativa de Rubens Figueiredo, nota-se, no fluxo discursivo do narrador, como já salientamos, esses movimentos ondeantes e labirínticos, típicos do alegorista melancólico. Se por um lado a ânsia de Gaspar na reestruturação de uma totalidade universal e estável coaduna-se a uma certa nostalgia em relação à origem, sentimento esse que “vê no aprofundamento da interioridade um encontro com a verdade maior do sujeito”<sup>348</sup>, por outro lado o confronto com a impossibilidade de realização desse desígnio desdobra-se na necessidade de reinterpretação do objeto, livre da idealidade que o revestia.

Não se trata somente de constatar a dimensão paradoxal que encerra o personagem. Trata-se de examinar a ambigüidade que o molda como fator constituinte da afecção melancólica. Nessa perspectiva, não haveria pois uma “contradição” propriamente dita, porquanto falar em contradição é ainda permanecer na lógica oposicionista, que converge para uma resolução sintética, abolindo o desacordo entre as proposições em causa. Mas haveria, ao contrário, uma constituição bífida, expondo a permanente tensão entre a busca da origem, de que as constantes remissões do narrador nessa direção seriam exemplo, e o confronto com a indeterminação desse ponto primacial.

Essa busca, *marcada* pela falta é acentuada precisamente pela incapacidade de superação dialética – algo como uma resolução que poria fim ao exercício ruminativo do melancólico. Ao mesmo tempo, essa falta é o que fundamenta o sujeito enquanto tal, instando-o a continuar perseguindo o objeto perdido, objeto que, no limite, não pode ser re-apresentado. É essa a dimensão aporética constitutiva da melancolia.

A ambigüidade de que é feito o personagem, ao invés de torná-lo claudicante, mostrando-o ora aferrado à idéia de verdade una e imperecível, ora mergulhado em inquietantes dúvidas, que o lançam numa existência incerta, como um barco à deriva, expõe a face “afirmativa” da melancolia, definida de acordo com nossa proposta, agregando, de

---

<sup>348</sup> LOPES. *Nós os mortos*, p. 61.

um lado, a impossibilidade de o narrador se deixar guiar por dogmas e fundamentos, e, de outro lado, a despeito da desintegração do Sentido, o impulso de continuar perseguindo *os inúmeros sentidos* que compreendem sua busca.

No horizonte da pós-modernidade, talvez seja esse o caminho que se abre ao melancólico, demasiadamente ciente da superfluidez que constitui a substância de sua exaurível existência. Cada passo, uma aposta. Cada aposta, um drible na finitude, a contrapelo da força inexpugnável do inimigo. Imprevisível, como nadar no mar. Por isso, a experiência de que se extrai é, no máximo, esse *talvez* que precede a toda marcha, a toda braçada. Assim termina *Barco a seco*. Ou recomeça. Pois o último capítulo repete, em anamorfose, a cena do primeiro. Há um quase afogamento, mas já não sabemos mais quem se debate nas ondas – Gaspar/Vega/Cabrera? Quem quer que seja, luta bravamente para vencer. De novo. Como quem desafia, uma vez mais, o *talvez*, não temendo nele perder-se:

Golpeia o mar com as mãos retas, com os dedos bem unidos, apontados para a frente, num esforço já sem nenhuma compostura. A dor da fadiga escorre dos ombros para os braços, uma dormência começa a vazar dentro dele e se infiltra nos músculos. [...] De repente, por trás de um pico de espuma, ele avista umas pedras familiares. Sabe que há um jeito de usar o impulso das ondas para ser levado até lá. [...] Não ignora que de encontro à rocha os ossos podem se partir e, depois disso, o mar vai moer o seu corpo inerte, golpe após golpe, contra a pedra e as conchas. [...] Tenta sentir alguma elasticidade no corpo, mas só sua vontade voa, só ela se estica até as rochas, através das rajadas frias da chuva. E atrás da sua vontade ele acredita que ainda pode se deixar arrastar. [...] Ele se prepara para acolher os próximos segundos, que avançam ligeiros, que já borbulham em sua direção. Eles vão levá-lo aos trancos para uma ponta de granito onde, quem sabe, mesmo machucado, e contra toda razão, e até contra a mera decência, ele espera mais uma vez se salvar.<sup>349</sup>

---

<sup>349</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 189-191.

### 3.2 Quem é esse que nada para se matar dentro da água?

O rastro não é somente a desapareção da origem, ele quer dizer aqui [...] que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem.  
(Jacques Derrida)

A rasura dos traços *originais*, o recuo a um centro transcendental desde sempre cindido, nos remete diretamente à problemática da representação. Apesar das evidências, talvez não seja ocioso ressaltar que não nos encontramos no território da representação como tradução do conceito platônico de *mimesis*. Não há nenhuma conivência de nossa parte em relação ao sistema hierárquico, de fatura ontoteológica, proposto por Platão em diálogos como, por exemplo, *A República*. Vale lembrar que, nesse sistema, explicitado no Livro X deste diálogo, Platão avalia os diversos graus de afastamento verificados entre o original e suas cópias, culminando na condenação da *mimesis* poética. Quanto mais distante do *eĩdos*, mais degradada é a imitação, sendo pois o simulacro desqualificado como degenerescência da verdade, cópia da cópia, incapaz de “fundamentar o valor de verdade como *alétheia*, isto é, revelação enquanto re-apresentação legítima da presença em sua visibilidade”<sup>350</sup>.

Em sentido diverso, a noção de representação a que recorremos concerne ao abalo sofrido pela metafísica da origem, operado por pensadores como Nietzsche, Deleuze, Blanchot, Derrida, Foucault, para citarmos somente alguns. Tomemos a título de exemplo a noção de jogo e a de suplemento, propostas por Derrida. Excluído o horizonte de totalização, definido como *impossível* por uma perspectiva clássica, que revela “o esforço empírico de um sujeito ou de um discurso finito correndo em vão atrás de uma riqueza infinita que jamais poderá dominar”<sup>351</sup> (poder-se-ia resgatar aqui a figura patética do “cavaleiro impertinente”, com sua vontade de “saber demais”), vem tomar assento a idéia de não-totalização que, ao invés de se insurgir como fatalidade imposta pela finitude (a

<sup>350</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 65.

<sup>351</sup> DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 244.

insuficiência do tempo humano para se atingir o topo do tudo que aguarda ser desvelado), é consubstancial ao conceito de *jogo*:

Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber a linguagem e uma linguagem finita – exclui a totalização: este campo é com efeito o de um *jogo*, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. Este campo só permite estas substituições infinitas porque é finito, isto é, porque em vez de um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de ser demasiado grande, lhe falta algo, a saber um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições.<sup>352</sup>

Na narrativa de Figueiredo, surpreendemos a imagem dessa maquinaria lúdica engendrada pela noção de jogo, expressa numa passagem que evoca os procedimentos técnicos da *mise en abyme*<sup>353</sup>:

Dentro de uma caixa de charutos feita de madeira, uma caixa de couro. Dentro da caixa de couro, uma caixa feita de osso. Dentro da caixa de osso, uma concha pintada, a imagem de um rosto cujas feições não consigo distinguir, como se estivesse embaixo de cinco palmos de água, a não ser por uma mancha vermelha perto do centro, uma mancha que sugere um coração, ou uma boca aberta, que tenta dizer alguma coisa, mas tudo o que consegue emitir contra o peso da água são bolhas sem som nenhum, bolhas onde cada grito fica aprisionado.<sup>354</sup>

Esse recurso reflexivo tende a abalar o postulado da referencialidade ao instaurar a idéia de um *abismo* cujo fundo – o ponto central, de apoio, que imporá fim à vertigem da queda, estancando sua propulsão – é indivisível. O fundo é sem fundo. Nenhum núcleo fixo e estável coroa o término dessa trajetória – sem princípio, sem remate. Esse novo regime põe em cena um “teatro de máscaras”, como um artifício que privilegia a superfície, uma vez que não há a verdade de um rosto, oculta sob sua aparência cosmética<sup>355</sup>. Descartada a oposição entre essência e aparência, o ornamento (pintura, máscara, disfarce) funciona irredutivelmente como aquilo mesmo que *origina* o molde de um rosto, como “um traje que não se poderia tirar sem arrancar a pele”<sup>356</sup>. Não há mais um modelo de identidade a ser *descoberto* com a retirada dos véus. Sob estes, a “mancha vermelha” tanto pode ser

<sup>352</sup> DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 244-245.

<sup>353</sup> Cf. RICARDOU. *Le nouveau roman*.

<sup>354</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 31.

<sup>355</sup> Cf. LICHTENSTEIN. Da toaleta platônica, p. 45-61. Conferir também o estudo de Maria Cristina Franco Ferraz: “Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche” (FERRAZ. Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche, p. 117-132).

<sup>356</sup> LICHTENSTEIN. Da toaleta platônica, p. 51.

um coração como uma boca aberta. Que não seja exigida desta última a emissão de nenhuma verdade. Tudo o que dela podemos obter é um “grito aprisionado”, como “bolhas sem som nenhum”.

Na ausência de centro e de origem, entra em *campo* o “movimento da *suplementaridade*”. Diferentemente do complemento, que visa a superar a carência de algo que demanda completude (a outra metade da laranja), o suplemento ultrapassa a imposição totalizante, vindo a suprir algo que se julgava *a priori* completo: “Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como *suplemento*”<sup>357</sup>.

Capaz de romper com a lógica da identidade, instaurando, em seu lugar, uma lógica da *différance*<sup>358</sup>, o suplemento funciona como um dispositivo que impulsiona a cadeia da significação – uma cadeia de natureza ex-cêntrica, figurando como uma ameaça à integridade de um todo que se quer plenamente constituído. As implicações do “descentramento” operado pela lógica do suplemento vão ao encontro da idéia de representação não como repetição da origem (imitação da essência), mas como apresentação de um devir que se origina do diferido, destituído de qualquer fundamento último que o sustente.

Assim, a representação conhece caminhos que se bifurcam, resultando em duas formas distintas de se conceber a *mimesis*. De um lado, a representação como via de acesso a uma presença plena, à qual se reverencia e da qual urge cercar-se por fidelidade à verdade. De outro lado, a representação como gesto que repõe continuamente em jogo esse movimento em direção a uma origem marcada pela falta, pela indeterminação de seu centro, caracterizando, portanto, “uma origem desde sempre dividida”. Conforme sintetiza Evando: “Representação como re-apresentação da origem estável, segura e fixa nalgum lugar, e representação como impossibilidade de recuperação da origem simples, como apresentação da *dupla fonte*, como des-apresentação, em suma”<sup>359</sup>.

<sup>357</sup> DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 245.

<sup>358</sup> A rasura do termo em francês, só perceptível graficamente e de natureza intraduzível em outra língua, implica a tentativa de Derrida de imprimir “o valor diferencial antes mesmo que as oposições binárias se estabeleçam, pois o termo marca sua diferença para com a *différence*, esta última se guardando ainda para uma lógica opositiva” (NASCIMENTO. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, p. 140). Cf., além do imprescindível livro de Evando Nascimento, o glossário supervisionado por Silvano Santiago: *Glossário de Derrida*.

<sup>359</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, p. 68.



No romance *Barco a seco*, é possível dizer que há ali uma grande afinidade com esta última modalidade de representação. Vimos que a tentativa de Gaspar de reconstituição da história de Vega entrecruza-se com a busca pela reescrita de sua própria biografia. Do ponto de vista do narrador, é preciso considerar, portanto, a fixação de duas origens, *forjadas* deliberadamente. Assinalar o *forjar*, como sinônimo de “fabricar, inventar, maquinar”, tal como preconiza o verbete dicionarizado<sup>360</sup>, não é mera gratuidade de nossa parte. Com efeito, não está em questão a recuperação da origem a partir da qual fosse possível estabelecer uma linhagem segura e mapeável de ambos os personagens. Insistimos no gesto “arbitrário” do narrador, que se esmera em talhar uma progênie não tributária de um início localizado no passado, preferindo *moldar com as próprias mãos* o perfil de si e do outro, como um oleiro que imprime suas marcas ao trabalhar o barro. Como Gaspar mesmo admite: “Aprendi que conhecer alguma coisa significa impor ao mundo a marca da minha mão”<sup>361</sup>.

É a sua grafia que *origina* ambas as histórias, a da sua vida e a do pintor Emilio Vega – o curso da vida se transformando em *dis-curso*, para recordarmos o jesuíta Gracián. A escrita afirma, desse modo, sua potência criadora. Se no princípio era o verbo, esse verbo é o sopro demiúrgico de Gaspar, de que deriva sua narrativa – berço esplêndido onde ele e todos os personagens de sua história são gestados, seu texto constituindo-se como uma espécie de *errata*, que altera os registros de uma narrativa “equivocada”, *suplementando-a* com novas inscrições. Nesse circuito, a escrita mais recente não pretende se opor à anterior por ser mais “verdadeira”. Não estamos mais no âmbito da binaridade em que os opostos se enfrentam até que um dos lados sucumbe, aniquilado pelo outro. Conforme ressalta Lopes: “O que está em jogo não é uma verdade oculta, mas um conhecimento que se constrói na procura”<sup>362</sup>. Nesse circuito, a rasura assoma como acréscimo, perpetuando o movimento de suplência requerido pela falta *original*. Na narrativa, essa falta é assinalada em diversos momentos, redundando sempre no esforço dos personagens de reverterem uma certa indigência que os assola. Mudar a rota de suas histórias equivale a um imperativo para manter-se vivo. É o que acontece com Gaspar, ao analisarmos sua condição de órfão.

<sup>360</sup> FERREIRA. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, p. 928.

<sup>361</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 146.

<sup>362</sup> LOPES. *Nós os mortos*, p. 44.

Vivendo num mundo cheio de privações, forçado a aprender depressa as estratégias de sobrevivência que modificariam um dia sua sorte, Gaspar sempre havia desconfiado que a incômoda diferença física entre ele e seus quatro irmãos ia além de um acaso genético. Filho de pais adotivos, representava o estorvo, o “erro sem remédio”, que contribuía para cavar ainda mais fundo o abismo de miséria que parecia ameaçar a todos. Expulso da família, como uma excrescência que perturba a harmonia dos que se unem pelo sangue, Gaspar consegue superar o abandono e a humilhação a que sua condição de bastardo o expôs. Para isso, agarra-se com voracidade às chances e oportunidades de uma vida melhor, como a que entreviu ao conhecer Angelina, dona da galeria promissora que o admite e que o salva da vida miserável que levava. Essa parceria, firmada quando Gaspar ainda estudava na faculdade, redundaria em benefícios pecuniários para ambos, uma vez que o narrador, tendo consolidado sua reputação de exímio especialista em Vega, acaba atraindo colecionadores de obras de arte, ávidos por sua palavra judicativa, reputação que se firmava paradoxalmente à sombra das crescentes falsificações do pintor: “[...] só posso ser grato a esses falsários. Ganho a vida menos em função de Emilio Vega do que dos seus falsificadores. E sua crescente habilidade na fraude aumenta ainda mais o valor do meu trabalho”<sup>363</sup>.

Para Gaspar, seu passado é uma história que deve ser esquecida, poeira varrida pelo vento. Ou página que sacudiu o pó de seus antigos registros, cujo corpo, feita a assepsia, se oferece passivamente como suporte de outras narrativas:

Emudeço, nada explico. Permito que minha fama de homem reservado trabalhe a meu favor. Deixo que imaginem para mim um passado a seu gosto. [...] Esboçaram no vazio que se estende às minhas costas uma origem compatível com a fome de lugares-comuns, com o seu desdém, quando muito com a sua tolerância.<sup>364</sup>

Indisfarçavelmente auto-irônico, Gaspar referenda sua nova origem, fixando um princípio arbitrário para a identidade que incorpora: “Eu, Gaspar, eu, Dias, sem pais, sem família, fui concebido e gerado ali mesmo – atrás dos quadrados de vidro fosco e lavrado,

---

<sup>363</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 50.

<sup>364</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 102.

presos aos caixilhos das janelas centenárias da faculdade, que assim impedem que se veja o que acontece no lado de dentro”<sup>365</sup>.

Assim como o exercício da profissão de perito é tão mais auspicioso e rentável quanto mais se verifica a proliferação das falsificações da arte vegariana, consignando uma atividade que se beneficia daquilo mesmo que *falta* no *original*, assim também o não enraizamento, a recusa em perpetuar uma genealogia, aliada ao propósito de reconfiguração identitária, converte-se em dividendos, que o melancólico embolsa a contrapelo de uma supressão congênita: “A experiência da privação, da nulidade de referências, revela-se como quesito para a *reconstrução* de referências. A dispersão da identidade é caminho para a rearticulação de novas identificações”<sup>366</sup>.

É interessante notar nesse sentido que a auto-ironia do personagem tanto mais é acentuada quanto mais nos damos conta de que ele sempre se mostrou, desde o início da narrativa, um defensor ferrenho da verdade como portadora de uma essência inabalável, que permearia a história linear e ininterrupta do indivíduo. Auto-ironia que, aliás, participa da referida incompatibilidade entre enunciador e enunciado.

Como Gaspar, Emilio Vega igualmente se vê impingido a alterar a rota de sua história como artifício para driblar a miséria, desvencilhando-se de seu passado penurioso. Para despir-se da antiga capa, chegou a forjar uma nova idade, que o onerava com uma década suplementar na contagem dos anos. Como Gaspar, ele também foi salvo, no momento derradeiro, pelas mãos de uma mulher, que o alçou das águas quando o último fôlego já se extinguiu. Aproveitou então a ocasião para “afogar” Vega e promover o nascimento de seu duplo – Inácio Cabrera, passando a viver do espólio do pintor que outrora havia sido. “Morto” o pintor, suas obras atingem um alto valor de mercado, razão pela qual Cabrera se esmera em “falsificá-las”. Encontramo-nos uma vez mais no circuito de uma lógica paradoxal, em que perder é ganhar. É deixando de existir empiricamente que Vega aumenta sua cotação no mercado artístico. É “matando” o pintor que Cabrera adquire uma outra existência, indubitavelmente mais auspiciosa.

Entretanto, cumpre notar que, a despeito de as obras serem produzidas pela mesma mão, afinal Cabrera é Vega, existem diferenças entre as pinturas do tempo em que este *vivia* e as que, sob a assinatura do afamado artista, foram executadas por Cabrera. De fato,

---

<sup>365</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 33.

do ponto de vista legal, não se poderia considerar aqui um crime de contrafação: são obras do mesmo pintor. Porém, da perspectiva de uma visão continuísta, que regula a “linha evolutiva” do percurso do artista, avaliando a uniformidade de seus traços, a obra “póstuma” de Vega revela indícios de uma fraude, como o detecta Gaspar: “Inácio surpreendeu-se ao constatar que ganharia mais depois de morto do que enquanto vivo e se enciumou de quem ele mesmo tinha sido, cobiçou o talento que sabia ser seu, mas que ele já não possuía, pois logo ficou claro, mesmo para ele, que não conseguia pintar como antes”<sup>367</sup>.

Cabrera falsificara Vega, é verdade. Misturava tábuas pintadas nos tempos em que era jovem e morava num barco às pintadas pela mão que já não empunha os pincéis com o mesmo vigor. A nova identidade exigia seus tributos, sua parte no engodo, arrebatando-lhe as forças que, outrora, lhe concedera meios de vida e de sobrevivência, porquanto, mesmo depois de extintas, asseguravam e garantiam sua existência.

No último encontro relatado por Gaspar, Inácio lhe levava seis tábuas para serem examinadas. Era preciso decidir: conferir autenticidade às seis obras, dentre as quais apenas uma fora feita, décadas atrás, pelo então imberbe pintor, tendo sido as demais realizadas pelo esforço de um naufrago decrépito, beneficiária Angelina, cuja galeria estava afogada em dívidas, por conta do golpe que lhe dera seu próprio filho, Humberto. Beneficiária também Cabrera/Vega, que não tinha outro meio de sobreviver senão fraudando(?) pinturas que eram imputadas à identidade de um morto. Finalmente, beneficiária a ele, Gaspar, que, assim, conjuraria o fantasma de seu passado, aniquilando o temor de encarar o mendigo, convidando-o a partilhar novamente a calçada, o abrigo público, a pensão miserável, a marquise insuportavelmente familiar. Este último argumento emerge para Gaspar com particular eloquência. Ele quer impedir que se restabeleça o fio partido de uma narrativa eivada de miséria, de privações:

[...] minha mente roda para trás, refaz todo meu caminho ao longo dos anos. Fica claro que por muito pouco não sou eu que estou ali no chão, por muito pouco não é a minha carne que evapora em álcool e em imundície, no lugar daquele homem. Por isso eles me assustam. Tento ignorar, tento até ter pena, como faz muita gente, em busca de um remédio. Mas prevalece o medo de que eles se levantem

---

<sup>366</sup> BRANDÃO. *Grafiás da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*, p. 59.

<sup>367</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 181-182.

da calçada de repente, apontem para mim com o dedo trêmulo, com sua unha enegrecida, e exijam que eu devolva a vida que podia ser deles.<sup>368</sup>

Se o melancólico, como assevera Olgária Matos, “é aquele que se prende ao passado, que encontra dificuldades em esquecer”<sup>369</sup>, a melancolia de Gaspar se transforma em ingente ódio diante da face ameaçadora que seu passado representa: “um ódio que morde fundo e segura apertado entre os dentes aquilo que, a duras penas, conquistou e lhe pertence”<sup>370</sup>.

Certo de não estar traindo a si mesmo, Gaspar atesta a autenticidade das obras apresentadas por Cabrera, dobrando-se à versão do artista por tanto tempo abjurada.

Na lógica do narrador, trata-se de manter uma relação de fidelidade para com a identidade do pintor morto. Afinal, as tábuas foram pintadas pelo mesmo indivíduo: “Minha lealdade era com o pintor – o pintor, quem quer que ele fosse, onde quer que ele estivesse. Eu atribuiria, sim, as seis tábuas a Vega. Eu as investiria com a minha autoridade incontestada, mas apenas porque elas eram mesmo de Vega. De quem mais poderiam ser?”<sup>371</sup>. Dúvida retórica que justifica o *parti pris* astutamente firmado segundo as leis da conveniência e da necessidade pessoal.

A narrativa mostra a inviabilidade de se imprimir uma linearidade inflexível na recuperação do passado. A “verdade” que o narrador esperava encontrar ao perseguir a história do outro esvaeceu-se, como um “borrão murcho”, tornando-se irremediavelmente difuso o molde extraviado. As questões que o inquiriam, assaltando-lhe o espírito, encalharam como barcos sem leme, expulsos da água pela força das ondas: “O que eu procurava não era o que descobri. Minhas perguntas não foram formuladas para receber uma resposta daquele teor”<sup>372</sup>.

Porém, mais que a “verdade” que se inscreve, como uma miragem, na busca pelos interstícios da imagem do outro, é a busca em si que confere sentido não só à tentativa de acercar-se desse outro, mas também, e sobretudo, à tentativa de dar contornos à sua própria imagem.

<sup>368</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 51.

<sup>369</sup> MATOS. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*, p. 21.

<sup>370</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 51.

<sup>371</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 186.

<sup>372</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 187.

Ao restaurar uma história coerente que insuflasse sentido a uma vida, Gaspar esforça-se por reconstituir uma outra história – a de sua vida mesma. Por sua vez, Inácio, ao aniquilar sua antiga identidade, também decide reescrever sua biografia, sustentando a versão que lhe convém. Ambos, porém, acabam *traídos* pelas suas próprias “criações”. Enquanto Gaspar, não tendo conseguido patentear seu personagem, literalmente encara, frente a frente, a imagem do pintor que tanto repudiara, rendendo-se, afinal, ao seu lendário enredo; Cabrera, ao tentar protagonizar a recriação de si mesmo, fracassa diante de um olhar adestrado pelas marinhas do pintor de outrora, o que o obriga a reconhecer que nem seus olhos são os mesmos, nem suas mãos obedecem mais à impetuosidade de seus antigos traços.

Cabrera depara com uma armadilha por ele mesmo tramada: não pode ser outro, sendo Vega, como ainda não pode ser Vega, sendo outro. Se a máxima, citada páginas atrás – “Ninguém fala pelos mortos, a não ser para traí-los” – aplica-se ao projeto de criação embutido tanto no propósito de Gaspar em relação ao pintor, como no de Cabrera igualmente em relação a Vega, uma outra máxima, também mencionada anteriormente, não menos irônica, abrindo uma via de mão dupla, poderia lhes ser dirigida: falar pelos mortos pode significar ser traído por eles.

Do cruzamento dessas identidades cambiantes, sobrevém não simplesmente a falibilidade de todo e qualquer empreendimento que implica fixar limites preestabelecidos, o fracasso dos que pretendem subjugar verdades indômitas, ou a impossibilidade de impor fronteiras rígidas entre fato e ficção, autêntico e inautêntico, original e cópia etc. Seria demasiado redutor imaginar que a ficção contemporânea se limita a prestar tributo ao estado de falência geral das certezas que conferiam uma ilusão de solidez inabalável à nossa vã existência.

Só se pode avaliar como infrutífera a busca pelo sentido da vida quem espera encontrar no fim(?) dessa busca o almejado sentido. Entretanto, a frustração cede lugar ao prazer ao se abandonar a visão teleológica em prol do aprofundamento na própria busca, do alargamento desse espaço que se instala entre o indivíduo e o objeto ausente, que ele desconhece e que, contudo, o faz mover-se continuamente ao seu encontro. É o que acaba concluindo o narrador de *Barco a seco*. Convém repetir o que diz: “Tudo é mentira, qualquer coisa é verdade: só resta deixar-se levar, deixar-se cair nesse vazio. O pior é que

isso também seduz. Inspira uma folga, um caminho desimpedido. Como negar que também há nisso um consolo, um prazer para ser saboreado?”<sup>373</sup>. É no movimento-em-direção-a que reside o sentido dessa busca. Somente por esse motivo vale a pena narrar o passado, recriá-lo, vê-lo emergir com as forças e as formas do presente.

Essa é a prerrogativa do melancólico, que, por meio da alegoria, restaura um mundo habitado por escombros, imprimindo-lhe uma configuração que só se dá na precariedade e na incompletude. Nessa perspectiva, a imagem que encerra *Barco a seco* é paradigmática. Como vimos, o livro termina com uma cena semelhante à que abre o primeiro capítulo, como a indicar o recomeço de uma nova história, deixando que as ondas apaguem os rastros da anterior. Essa narrativa, que se quer suplementar, revela a cisão entre história e vida, pois “a história não é a vida, mas uma forma de atribuir sentido a ela: uma forma de narrativa. A história não é o conjunto de todos os eventos que ocorrem no desenrolar do tempo humano, mas um mecanismo de selecionar, organizar esses eventos e, simultaneamente, construir uma significação para eles”<sup>374</sup>.

É sempre possível inventar tudo de outra forma, efetuar a releitura das pegadas, proliferando *ad nauseam* as versões – inverter a ordem do mundo, potencializar, como o alegorista melancólico, a multiplicação indefinida das significações, em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”<sup>375</sup>. Como nos lembra ainda Benjamin: “[...] a alegoria é o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite”<sup>376</sup> – um prazer enorme para ser saboreado.

Se, como vimos, o símbolo apresenta a congenial qualidade de pôr em evidência a “transcendência na nossa linguagem humana”<sup>377</sup>, a alegoria, enquanto mecanismo que opera por *desvios*, busca “ressaltar a deficiência desta linguagem na qual o sentido verdadeiro nunca é alcançado”<sup>378</sup>. A inapreensibilidade desse “sentido verdadeiro” cede espaço à escrita alegórica, cuja “beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino”<sup>379</sup>.

<sup>373</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 28.

<sup>374</sup> BRANDÃO. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*, p. 88.

<sup>375</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 196-197.

<sup>376</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 207.

<sup>377</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 34.

<sup>378</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 34.

<sup>379</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 198.

Nessa dinâmica da “intenção alegórica”, como assinala Benjamin, “o falso brilho da totalidade se extingue”<sup>380</sup>. A arbitrariedade aí figura constitutivamente de modo ineludível, “pois, mesmo se porventura encontrássemos o ‘verdadeiro’ sentido, não conseguiríamos reconhecê-lo”<sup>381</sup>.

Gagnebin chama a atenção para a pertinência de qualificarmos escrita e alegoria como sendo expedientes eminentemente arbitrários, apesar de tal atributo poder, contrariamente ao pretendido, imprimir densidade à perspectiva metafísica que recobre a noção de símbolo:

[...] o caráter arbitrário da escrita e da alegoria é primeiro, ou melhor, escrita e alegoria somente são ditas “arbitrárias” para uma posição que mantém a afirmação da possibilidade de um saber necessário, transparente e imediato – cuja imagem seria o símbolo, imprescindível desvio metafórico para dizer esse não-desvio!<sup>382</sup>

Talvez pudéssemos estender a discussão sobre o parentesco que agrega escrita e alegoria, propondo um outro desdobramento para os termos postos em relação, defendendo a idéia de que a escrita é naturalmente alegórica, a condição de sua existência radicando-se na propalada falta original.

É notório observar, nesse sentido, o modo como a narrativa contemporânea (pós-moderna, se se quiser) converge incansavelmente para a direção que afirma o fundamental estatuto alegórico da escrita, de que *Barco a seco*, como vimos, é um insigne exemplo.

A ex-centricidade dessas narrativas – sua bastardia intrínseca – possui como um de seus corolários o já discutido abandono de uma visão progressista e progressiva, que abastece a noção de história tradicional, empenhada em ordenar os fatos segundo os princípios da causalidade. A prosa atual busca dar espessura à distinção recalcada entre história, designada como “experiência humana em sua dimensão temporal, seu processo de contínua transformação”<sup>383</sup>, e historiografia, que constitui “não a experiência humana em si, mas o relato desta”<sup>384</sup>.

<sup>380</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 198.

<sup>381</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 41.

<sup>382</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 41.

<sup>383</sup> BRANDÃO. *Grafiás da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*, p. 89.

<sup>384</sup> BRANDÃO. *Grafiás da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*, p. 89.



Tal distinção não se presta, cumpre esclarecer, a reabilitar o preconceito metafísico que desqualifica a escrita como artifício que degenera o modelo. Ao contrário. A escrita avulta como procedimento que invalida o privilégio concedido à realidade, de que a representação seria, sob o viés platônico, pálida cópia<sup>385</sup>. Ao mesmo tempo, a escrita, como mecanismo interpretativo, formaliza a inviabilidade de todo regresso cuja pretensão consiste em alienar o passado, com o intuito inglório de resgatar a verdade encalacrada nos fatos pretéritos. A escrita enfim denuncia o *constructo*, a arbitrariedade, que se encontra no âmago de toda verdade. Daí Benjamin afirmar que “não existe documento da cultura sem ao mesmo tempo ser um [documento] da barbárie”<sup>386</sup>.

A narrativa, nas palavras de Brandão, conjuga uma “ação associativa”, pois se constrói pelo agenciamento livre e intencional de dados que, não necessariamente, foram testemunhados pelo indivíduo. O fim da experiência<sup>387</sup> fornece pois o tom desse tipo de narrativa. Essa perspectiva possibilita pensar a questão da identidade não mais em termos de uma ontologia subjetiva, mas como o “estabelecimento de alianças entre concepções, referências, interesses que possam ser compartilhados”<sup>388</sup>. É essa dimensão conectiva móvel que se encontra presente na relação estabelecida entre os personagens Gaspar e Vega/Cabrera.

A deliberação de uma origem para si, entramada na criação de uma origem para o outro, além de patentear uma postura crítica frente ao princípio de fundação genealógica, reivindica a legitimação de um outro regime – o que se articula na concepção de afinidade, e que partiria não do condicionamento dos laços consangüíneos, mas do compartilhamento de uma determinada condição de marginalidade a que ambos os personagens se subordinam. Se Vega, ao emigrar, sentia-se um “deslocado em seu novo país”, vivia no limite da fome e da miséria – era, enfim, “um nômade, sempre a vagar de uma rua para

---

<sup>385</sup> Conforme defende Deleuze, em sua proposta de “reversão” do platonismo: “O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-Cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, ‘crepúsculo dos ídolos’. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*” (DELEUZE. Platão e o simulacro, p. 267, grifos do autor).

<sup>386</sup> Agradecemos ao professor Georg Otte a gentileza da tradução dessa célebre passagem de Benjamin, que se encontra na sétima tese do texto: “Sobre o conceito da história” (Cf. BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 222-232).

<sup>387</sup> Cf. BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 197-221.

<sup>388</sup> BRANDÃO. *Grafiyas da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*, p. 105.

outra<sup>389</sup>, Gaspar também experimentou, após abandonar a casa dos pais adotivos, a ausência de um lugar fixo para morar, amargando a situação de um sem-teto, dividida com incontáveis companheiros, igualmente refêns de uma situação de absoluto descaso social, dormindo, como eles, “em bancos de rodoviária, encolhido ao pé de estátuas em praças escuras e até metido em buracos escavados na areia da praia”<sup>390</sup>.

O nomadismo a que os personagens se entregam representa uma maneira de resistir à permanência de qualquer fixidez imposta como determinação prévia, como um espaço de relações de antemão delimitado. A opção categórica pelo não estabelecimento de vínculos afetivos, a restrição ao convívio social, deliberada pelos personagens, reforça um certo desejo de liberdade, expressamente declarado tanto por Vega como pelo narrador. Ambos constroem assim verdadeiras fortalezas simbólicas em torno de si, que funcionam como barreira de proteção contra as ameaças externas de “filiação”<sup>391</sup>. Daí a decisão de Vega de habitar uma embarcação abandonada. Daí também o cuidado de Gaspar de não estreitar demais as relações com Ester, sua namorada, evitando até mesmo conhecer pormenores de sua vida pessoal.

Tal distanciamento revela-se fundamental para a conquista da almejada liberdade a que ambos tanto aspiram. Por isso, ser livre equivale a residir numa “casa de verdade”: “Uma casa, uma casa de verdade, é feita menos de um teto e paredes do que de um intervalo, um fosso escavado ao redor, todos os dias, pela força de nosso arbítrio, de nosso desacordo com tudo”<sup>392</sup>. Ser livre corresponde a alargar esse fosso.

Alçar a liberdade, para os personagens de Figueiredo, de modo geral, implica desvencilhar-se das marcas de pertencimento (filiação, sectarismo, estabelecimento de relações sociais, vinculação afetiva etc.), o que compreende um estágio que passa

<sup>389</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 27.

<sup>390</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 34.

<sup>391</sup> A decisão obstinada de repelir qualquer risco que possa desencadear a proliferação de uma estirpe, selando laços filiais, prolonga-se na mais recente publicação de Figueiredo – *Contos de Pedro*. Como constatamos no conto “Céu negro”, em que o narrador nos informa, acerca do protagonista: “Com relação aos filhos, Pedro não se conformava. Não conseguia entender que festejassem como uma façanha aquilo que nascia com as cicatrizes de uma sujeição” (FIGUEIREDO. Céu negro, p. 195). Se gerar um filho é uma forma de “sujeitar-se”, para preservar um certo ideal de liberdade é preciso, pois, afastar de todo modo o incômodo “acidente”: “Décadas atrás, ocorrera um *acidente* desse tipo também com ele. Porém Pedro sempre fez questão de se manter alheio, distante, de não receber nenhuma notícia. Na verdade às vezes lembrava a contragosto. Mas o objeto dessas lembranças, a pessoa, o fato propriamente dito, nem pareciam dizer respeito a ele” (FIGUEIREDO. Céu negro, p. 195-196, grifo nosso).

<sup>392</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 73.

necessariamente pela questão da des-identificação, até culminar numa “outridade” gerada a partir de um “grau zero” da identidade. Um caminho que possibilita a reinvenção de si mesmo, um “esboço de outra possibilidade de identificação, de outra ordem, cuja principal feição é ser precária e provisória”<sup>393</sup>.

Essa idéia surge metaforizada, por exemplo, no conto “As palavras secretas”, que dá título à coletânea. Na história, Matias, o protagonista, submete-se a um processo paulatino e recrudesciente de des-corporificação, isolando-se na floresta e transformando-se num eremita que se alimenta de neblinas:

Matias sorveu entre os dentes os fios de neblina. Sentiu rolar na língua o contato encorpado do vapor, a espessura que parecia até inflar um pouco suas bochechas. Saciado, Matias seguiu adiante, se equilibrando pelas beiradas e quinas do desfiladeiro. Pouco depois, ao virar para trás num movimento casual, sem que fosse essa a sua intenção, sem que tivesse nem de longe imaginado, viu a terra intocada, sem o mais leve sinal da passagem dos seus pés.<sup>394</sup>

A transformação ocorre após o rompimento irreversível de Matias com seu núcleo familiar. O personagem decide embrenhar-se definitivamente no mato após ver seus escritos secretos serem queimados pelo pai. O conto deixa patente que a desejada liberdade exige o seu quinhão – o da não existência social, apagando por completo os registros da interferência do indivíduo no mundo. Suas pegadas, suas digitais. Seu corpo, enfim.

Situação semelhante assistimos no conto “Sem os outros”, da mesma coletânea, em que a personagem Joana, enquanto aguarda seu vôo no saguão do aeroporto, adormece profundamente. Ao despertar, descobre que o avião no qual deveria viajar não só já havia decolado, como também sofrera um acidente aéreo. Perplexa, a personagem se dá conta de que seu nome figura entre as vítimas fatais anunciadas pelo monitor luminoso. Percebe então que o processo de dissolução já iniciado anteriormente atinge seu zênite. Até aquele momento, Joana era uma espécie de arrivista, que se empenhava em trocar de identidade sempre que antevia uma oportunidade de se dar bem na vida. Quando isso acontecia, “uma pele nova nascia de dentro dela e apagava tudo o que havia sido escrito antes”<sup>395</sup>. Mas, ao confrontar-se com a inusitada situação da notícia de sua morte, Joana conclui que “pela

<sup>393</sup> BRANDÃO. *Grafias da identidade*: literatura contemporânea e imaginário nacional, p. 59.

<sup>394</sup> FIGUEIREDO. *As palavras secretas*, p. 61.

<sup>395</sup> FIGUEIREDO. *Sem os outros*, p. 70.

primeira vez, não pesava em suas costas a necessidade de reviver com outro nome, outros interesses, outra existência”<sup>396</sup>.

A subtração de tudo o que conferia consistência às suas sucessivas dermes desobstrui o “peso da vida”, fardo que se traduz, como pondera Calvino, na “intrincada rede de constrições públicas e privadas [que] acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas”<sup>397</sup>. Aceder à leveza, neste caso, compreende a capacidade de conquistar uma “plenitude vazia”. Nas palavras de Luiz Costa Lima: “A cara individualidade do sujeito contemporâneo consiste em uma moeda que tem por face adaptar-se a um papel e por contraface, a liberdade de escolha do vazio”<sup>398</sup>.

Por isso, naquele intervalo, em que a existência de Joana parece ter sido posta em suspensão, um sentimento de liberdade abre caminho, vindo habitar esse espaço oco:

Joana olhava admirada para si mesma e tinha a sensação de haver alcançado uma forma de perfeição, uma plenitude vazia – a liberdade, ela podia até pensar. Veio a idéia de que poderia sair caminhando pelo saguão do aeroporto e atravessar os objetos sólidos, como a sua imagem, que via refletida na vidraça da livraria.<sup>399</sup>

Em *Contos de Pedro*, Figueiredo desdobra, imprimindo porém uma outra inflexão, a idéia de ruptura com os esquemas sociais preestabelecidos, diretamente ligados às estratégias coercitivas que permeiam as relações vigentes entre os membros de uma coletividade.

O referido processo de subtração pelo qual os personagens passam para atingirem um certo estágio de autonomia, a expensas mesmo de uma des-identificação, desemboca, nesta recente safra de histórias, num processo de privação, em amplo sentido, em que se evidencia, em sua grande maioria, a condição precária dos que tentam se equilibrar no limite da escassez. Os inúmeros Pedros que desfilam por suas histórias – padeiro, zelador, garimpeiro, cozinheiro, pedreiro aposentado, escritor, músico etc. – apesar de não pertencerem todos à casta dos desvalidos, possuem em comum o fato de lidarem com uma certa insuficiência que os molda e que lhes é constitutiva.

Com efeito, essa renitente supressão, em suas diversas manifestações (os personagens padecem de falta de dinheiro, de respeito, de credibilidade, de talento, de

<sup>396</sup> FIGUEIREDO. Sem os outros, p. 79.

<sup>397</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 19.

<sup>398</sup> LIMA. Três aproximações de Rubens Figueiredo, p. 193.

malícia etc.), que recorta as várias versões de Pedro oferecidas pela coletânea, emerge ora na forma de uma ostensiva marginalidade, que subordina o personagem a um certo isolamento e menosprezo sociais, como é o caso do Pedro do conto de abertura, visto como “uma pessoa negligente, fraca – alguém que, por estupidez, se deixou ficar para trás”<sup>400</sup>, ora também na forma de projetos de vida abortados ainda *in nuce*, de que é exemplo o fracasso do Pedro escritor: “[...] Pedro jurava ter sempre procurado o que havia de melhor, em si e no mundo à sua volta. Só depois, quando já era tarde e nada mais adiantava, começou a desconfiar que o melhor de verdade – fosse lá o que fosse – devia ter estado bem perto, quase dócil, ao alcance de um toque dos dedos”<sup>401</sup>.

Embora seja gritante uma certa atmosfera desesperançada a comandar o gris monocromático dos cenários que acolhem as histórias com seus Pedros, é flagrante uma tentativa de escapar ao círculo vicioso do pessimismo que, num primeiro momento, salta aos olhos. A despeito de suas carências, os personagens, por vezes, ostentam uma força pétrea, fazendo assim justiça ao que seu próprio nome evoca, ou seja, resistência, solidez, firmeza. Como o já citado Pedro do primeiro conto, o porteiro de “O dente de ouro”, que, após ser espoliado e demitido, condenado por “sua lentidão, sua passividade, seu olhar destituído de cobiça”<sup>402</sup>, expulso da cidade, e passando a viver como um mendigo em sua terra natal, constrói um universo particular, inteiramente auto-suficiente, um mundo à parte, prescindindo de todo o resto, exceto de sua imaginação – verdadeiro dispositivo que calibra fartamente esse mundo paralelo de Pedro. Um mundo onde, além das cabras, cabiam ainda “os extraterrestres, as criaturas do mundo subterrâneo, o plasma da última galáxia, onde milhões de mortos vertiam suas mágoas em um único lago gigantesco – e tudo o mais que ele pudesse inventar”<sup>403</sup>.

Em alguns momentos, essa capacidade de sobrevivência, essa marcha a contrapelo, conjuga-se a uma certa veleidade utópica, *naïve*, surpreendida, por exemplo, no também mencionado Pedro escritor de “A última palavra”, que acreditava poder extrair “da leitura a imagem da sua vida como ele queria que fosse. Uma vida possível e tão viável que, às vezes, ao levantar os olhos do livro, ela parecia estar pronta, presente, ao alcance da mão,

---

<sup>399</sup> FIGUEIREDO. As palavras secretas, p. 79.

<sup>400</sup> FIGUEIREDO. O dente de ouro, p. 27.

<sup>401</sup> FIGUEIREDO. A última palavra, p. 132.

<sup>402</sup> FIGUEIREDO. O dente de ouro, p. 26.

<sup>403</sup> FIGUEIREDO. O dente de ouro, p. 30.

no vôo de uma mosca”<sup>404</sup>, chegando mesmo à conclusão de que “afinal, tinha de haver alguma coisa a mais, ali – tinha de haver alguma coisa a mais neste mundo”<sup>405</sup>.

A posição marginal que os personagens ocupam nos diversos contextos das histórias acaba facultando uma perspectiva distanciada do entorno, do qual se alienam e do qual são alienados, perspectiva que expressa a autoconsciência da transitoriedade e precariedade de que as coisas se revestem: “Um reflexo na porta de vidro, uma buzina na rua, as antenas de uma barata na fenda de um ralo: o mundo era encenação pura. Cada fato pronunciava uma senha destinada a abrir a porta para um outro fato”<sup>406</sup>.

Essa autoconsciência referenda a idéia de instabilidade, mutabilidade e inconstância, que se encontra no cerne daquilo que nomeamos como “real”. Nesse sentido, o discurso literário expõe as “nervuras do real”, exibindo seu processo de formalização – a linguagem que performa e, portanto, enforma o “real” emprestando-lhe espessura e densidade. Conforme assevera Brandão: “As ficções literárias deixam patente o jogo no qual a plasticidade humana revela seus sentidos”<sup>407</sup>.

No caso específico de Rubens Figueiredo, suas ficções trazem à tona a dimensão do precário, do contingencial, como condição fundamental para a reinvenção do real e, no limite, para a reinvenção da (im)própria identidade. Como um “místico das coisas mais rasteiras”, seus personagens insuflam vida nova aos dejetos que a sociedade rejeita, recuperando o direito de existirem, ainda que desviados de sua original “utilidade” (ou, talvez, por isso mesmo). Nessa tarefa, um objeto resgatado do lixo pode enfim “ressuscitar” pelas mãos de um Pedro alegórico:

Uma coisa vistosa, uma coisa de boa cor, que se revelasse rara ao tato. Estar quebrada não importava. Ao contrário, era até bom. Nada se quebra do mesmo jeito. A maneira de quebrar e o local do estrago vinham salvar uma coisa da pressão geral das muitas outras coisas. Vinham *desviá-la* do caminho, romper a pele estranha que, de fora, se fechara sobre ela. Danificado, o objeto ainda podia escapar.<sup>408</sup>

<sup>404</sup> FIGUEIREDO. A última palavra, p. 108.

<sup>405</sup> FIGUEIREDO. A última palavra, p. 107.

<sup>406</sup> FIGUEIREDO. O dente de ouro, p. 11.

<sup>407</sup> BRANDÃO. *Graças da identidade*: literatura contemporânea e imaginário nacional, p. 13, grifo nosso.

<sup>408</sup> FIGUEIREDO. O nome que falta, p. 94.

Assim como este Pedro, de “O nome que falta”, também Gaspar, de *Barco a seco*, procura igualmente salvar do abandono o que foi repelido. À diferença, porém, que aqui se trata de *salvar-se a si mesmo*, procurando reinventar-se pela reconstrução do outro.

A orfandade de Gaspar deflagra a possibilidade de auto-engendramento. É a autoconsciência de sua própria precariedade que está em jogo – os sentidos mesmos da *sua* plasticidade humana.

Figueiredo explora até as últimas conseqüências esse exercício de auto-reinvenção, que se desdobra no cruzamento identitário. Exercício cuja repercussão incide diretamente na configuração estrutural do relato. A organicidade do discurso ficcional reproduz mimeticamente a desintegração da idéia de identidade estável, performando os movimentos oscilatórios e fragmentários da voz narrativa. A aparência de inacabamento do romance converge para a perspectiva do melancólico, para quem o “livro do mundo” não nos oferece uma narrativa contínua e linear, mas apresenta-se como “cifra de um saber obscuro”, uma “escrita hieroglífica” a ser perscrutada. Acompanhem de perto o modo como esse processo ocorre em *Barco a seco*.

As lacunas da biografia desse órfão, rejeitado pelos pais adotivos e pelos “irmãos”, se mesclam aos silêncios desconcertantes que se enxertam na silhueta evasiva de Vega. Como vimos anteriormente, a tentativa de reinventar a vida desse pintor se confunde com a tentativa de reescrever sua própria história. Daí constatarmos que a maior parte de seu relato seja consagrada às reflexões que giram em torno de si mesmo, a história do outro se tornando então pretexto para prestar contas com o passado, esboroá-lo, redefinindo com novo entalhe a figura sólida (de si e do outro) que enseja erigir.

Dos dezessete capítulos que perfazem o romance, apenas quatro (respectivamente, capítulos dois, sete, treze e dezessete) são dedicados a contar a incógnita vida do pintor, como se fosse uma história quadripartida, cujas segmentos, no entanto, alinhavam uma dissonante linearidade cronológica. São capítulos que esboçam uma provável biografia de Vega, perfilando detalhes minuciosos de seu cotidiano, desde o tempo de criança, quando ainda morava na aldeia de pescadores espanhola, até o périplo de seu nomadismo, vivenciado já do outro lado do oceano, incluindo suas arriscadas incursões no mar que, ao contrário do narrador, “ele conhecia muito bem”.

Estes capítulos, dedicados exclusivamente à vida de Vega, são marcados, de forma singular, pelo uso das reticências, ora finalizando-os, ora iniciando-os, ora também circunscrevendo tanto seu princípio como seu fim, o que sugere um certo apagamento da origem da voz narrativa, cujo discurso não é “limitado” por um circuito progressivo e vetorial, disparado por uma maiúscula e suspenso por um ponto final.

Como “botes de casco incompleto”, tais capítulos enfeudam uma região desconhecida, acenando para um antes e um depois, arrematando as margens discursivas. É emblemática, nesse sentido, uma passagem do décimo capítulo em que Gaspar se reencontra com Cabrera. A frase “conheço mais ou menos bem esse mar”, presente no primeiro capítulo, é aqui retomada, reafirmando, uma vez mais, o grau de incerteza que domina, à revelia(?), o discurso do narrador. Cabrera dirige-se à praia, onde esperava, há algum tempo, rever Gaspar. A aproximação é pontuada pelas considerações de Cabrera acerca do mar: “Sabe, eu conheço esse mar [...] Nadei bastante aqui. Mas fazia muito tempo que não vinha à praia”<sup>409</sup>. No entanto, Gaspar percebe que, antes desse comentário, algo havia sido dito, algo inaudível que ele, Gaspar, não conseguira captar – feito um prólogo de reticências, mergulhado em silêncio: “Antes, ele tinha dito alguma coisa que não pude ouvir, pois começou a falar comigo ainda de longe, assim que me avistou caminhando pela areia em sua direção, como se eu já estivesse bem na frente dele”<sup>410</sup>.

É curioso notar aqui que os episódios narrados nos quatro capítulos supracitados (dois, sete, treze e dezessete) dão testemunha de uma imagem do pintor energicamente rechaçada por Gaspar, que, como já assinalamos, se debate por um Vega metódico e rigorosamente previdente, imagem deposta, por exemplo, numa observação presente no capítulo dois: “Supor que Vega, de repente, desenhasse para si um plano de vida ou largasse âncora capaz de frear seu cotidiano à deriva seria incompatível com a índole do artista”<sup>411</sup>.

A simulada dissonância que entrevemos ao contrapormos esse recorte específico aos demais capítulos do romance sinalizaria uma espécie de território limítrofe, em que, de um lado, se situa uma história condensando uma trajetória linear, embora sejam rasurados seu princípio e seu fim, emoldurando sem entremeios a suposta vida de um pintor marginal; e,

<sup>409</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 106.

<sup>410</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 106.

<sup>411</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 26.



de outro, se estende uma extensa rede de episódios entrecortados, intercalados por dilemas e considerações de uma narrador traído pela causa a que se dedica – a busca pela verdade. Entre uma instância e outra, as versões sobre o pintor divergem, agonizam, desmanchando pontos já rematados, entretecendo enredos sempre por vir.

A particularidade dos quatro capítulos destacados, praticamente autônomos face aos outros, “descolados” da voz narrativa central, uma vez que a ela se opõem de forma contumaz, desautorizando-a, nos inspira a levantar uma hipótese que, na falta de outros elementos comprobatórios, cinge ruidosas interrogações: haveria aqui *dois* focos narrativos? E, em caso afirmativo, quem nos conta a “lenda de Vega”? Indagações que, provocativamente, reverberam, como um esgar do autor, no último capítulo: “Mas, a rigor, quem é esse que nada para se matar dentro da água? Quem pode ser esse que dá a impressão de querer desmanchar-se nas ondas?”<sup>412</sup>.

Se, à primeira vista, um impotente mutismo é tudo o que dessas questões podemos obter, uma atenção mais demorada lança, num segundo momento, uma aposta arriscada que vê nessa aparente rotura da voz narrativa predominante, comandada pela batuta de Gaspar, não uma dissensão propriamente dita, mas uma manobra que agudiza o movimento, assinalado desde o início de nosso percurso de leitura, de enlace da figura de Gaspar Dias e da imagem de Emilio Vega/Inácio Cabrera. Essa hipótese se confirmaria no capítulo dezessete, o último do romance, encenando o instante em que ocorre a solda ensaiada entre Gaspar e o pintor.

Essa “fusão plástica”, entrelaçando as duas imagens, simbolizada pelo jogo reflexivo promovido pela situação de quase afogamento de Vega/Cabrera, repercutindo o quadro do iminente afogamento de Gaspar, descrito no primeiro capítulo, culmina com a ilação a que chegam ambos os personagens: a absoluta impossibilidade de imprimir uma história linear, de erguer uma identidade sólida, de criar um percurso sem percalços, de, enfim, tentar alinhavar uma forçosa continuidade ao que não se deixa reger pelos ditames da causalidade.

Se, como diz Luiz Costa Lima, “a vida desconhece fronteiras rígidas”, poderíamos, aqui escutando, acrescentar: também as narrativas desconhecem fronteiras rígidas. Da mesma forma que Gaspar, no instante derradeiro em que é abocanhado pelas ondas, se vê

---

<sup>412</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 189.

subitamente arrebatado pela imagem do pintor, fruto da sua imperfeita criação, Cabrera se torna presa da identidade que ele próprio lavrara, e que também fracassara:

O pior é ver que o que parece ser o seu último fôlego serve apenas para dar vida, em sua mente, à imagem em que ele se vê misturado às tintas de suas próprias tábuas. O mais lamentável é que ele se vê arrastado pelo correr da pasta oleosa, afogado nos botes que ele mesmo fez, refez e largou na areia, nem vivos nem mortos. Barcos cuja perfeição reside em não ter um lugar no mundo nem fora do mundo. Visões de um pintor que ele inventou, que ele roubou, o pintor com quem ele quis de todo jeito fazer uma troca mas que, no último instante, se recusava e fugia. O pintor que ele mesmo encarnou tantas vezes, sem conseguir ser, na verdade, mas também sem conseguir inventar inteiramente, como gostaria. O pintor que, no entanto, sem ele, sem o seu sopro repetido e tenaz, nem mesmo teria existido.<sup>413</sup>

A narrativa apresenta um duplo fracasso, de Gaspar e de Cabrera, cada um a seu modo buscando traçar uma linearidade que, ao fim e ao cabo, não se sustenta. Mas que faz emergir a prevalência do ato de narrar, a força da criação no limite mesmo de sua (im)possibilidade. A imagem desse fracasso, testemunhado pela narrador, é sintetizada pelo que sugere o título do romance – *Barco a seco*: barco ocioso, encalhado, atópico, condenado ao ostracismo. Imagem que se desdobra ainda nos botes pintados por Emilio Vega:

Botes meio tombados, às vezes apoiados com displicência em toras de madeira. Botes perdidos, desastrados, que escorregavam e afundavam em pequenos montes de areia acumulada pelo vento, ou encostados em tufos de capim que emergiam por baixo do casco. Botes à espera não se sabe de quê, mendigando o respeito de um céu indiferente, de um mar que já os abandonara, barcos inúteis, jogados no seco.<sup>414</sup>

Esse fracasso, experimentado por ambos os personagens, se converte, então, numa narrativa que inspira uma discussão envolvendo o próprio ato de criação. Gaspar tenta *recriar* (reescrever) Vega (e a si mesmo) tanto quanto Cabrera, ao *recriar* (reescrever) sua identidade, se reinventa. Empreendimento que resulta em imagens cujos contornos não se divisam, como capítulos que emergem inadvertidamente das profundezas do branco da página, e que para lá retornam, depois de nos instigar, indiferentes ao nosso estupor pelas respostas não concedidas, rasurando as duas pontas de seus extremos, início e fim.

<sup>413</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 190.

<sup>414</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 18.

Ao acompanharmos o périplo de Gaspar, reconhecemos, no seu empreendimento “fracassado”, direcionado à recriação de um autêntico Emilio Vega, a impossibilidade de retroceder à origem, bem como a ausência de uma totalidade harmoniosa e apaziguante a desenhar o perfil de uma forma única e verdadeira. O que, numa primeira instância, denotaria falência traduz-se, pois, numa sabedoria típica do alegorista melancólico, já que a versão do pintor que Gaspar modela e acalenta revela-se tão “arbitrária” quanto a versão por ele mesmo contestada. Essa sabedoria, que nasce do cruzamento entre significação e morte, a partir do reconhecimento de uma perda, instaura, como esclarece Gagnebin, “um túmulo tríplice”:

O do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas.<sup>415</sup>

Nas páginas finais de *Barco a seco*, Gaspar denota assimilar a desintegração do sentido único, sobre o qual se assenta, no limiar do luto e do jogo, o funcionamento do aparato alegórico. Como um autêntico melancólico, dividido entre a evanescência de antigos dogmas e a liberdade de “inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros”<sup>416</sup>, ele agora sabe que:

Lembrar, conhecer, provar, saber – tudo isso é muito bom de se dizer, muito bonito de se ouvir. Mas está condenado a ser pouco mais do que o esforço para que alguém acredite em alguém. O esforço para uma pessoa se convencer de uma história montada, inventada, adulterada ao gosto das circunstâncias. Mais do que simplesmente silenciar, minha tarefa de agora em diante era esquecer tudo: só no esquecido podia subsistir alguma verdade.<sup>417</sup>

No romance de Figueiredo, a antiga forma de narrar os fatos, enfronhada numa rigidez linear, é acionada para ser *lida* criticamente, para ser *borrada* em seus “limites”. A suposta falência dos personagens criadores é na verdade a vitória do ato de narrar, construído sobre um fundo de perda, a partir do olhar melancólico que Gaspar e Cabrera lançam para suas respectivas criações – e também, claro, para si mesmos.

<sup>415</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 39.

<sup>416</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 38.

O esforço empregado na tentativa de esculpir identidades, remodelando formas já talhadas, resultam em “histórias mal contadas”, para lembrarmos aqui o recente lançamento de Silviano Santiago<sup>418</sup>. Como esclarece Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em resenha sobre a mencionada obra de Santiago: “As histórias mal contadas são aquelas que nos perseguem, as que não se deixam calar, pois precisariam ser bem contadas para que pudéssemos morrer em paz, como uma alma reconvertida à verdade [...]”<sup>419</sup>. Opinião semelhante é expressa pelo narrador de “A terceira vez que a viúva chorou”, da coletânea de contos *O livro dos lobos*, de Rubens Figueiredo, que em dado momento discorre sobre o prazer que se obtém dos enredos inacabados: “O prazer incompleto que se sente nas histórias interrompidas no auge, deixadas em suspenso. Um prazer incompleto e que, no entanto, sabemos ser maior do que experimentaríamos no caso de a satisfação ter vindo inteira, correndo direto para seu final”<sup>420</sup>.

Em *Barco a seco*, os episódios se bifurcam e se entrelaçam, alimentando-se das ruínas do sentido. Porque narrar é “ressuscitar os mortos”, é dar “uma alma à matéria inerte”, como nos ensina Gaspar Dias, um saturnino atravessado pelos influxos da melancolia afirmativa.

A ficção brasileira contemporânea reafirma, desse modo, a necessidade de continuar narrando histórias, sobretudo, como arremata Vera Follain, “se elas nos parecem mal contadas”. Pois são histórias que renovam perpetuamente a indagação da qual extraem sua força produtiva. Justamente por prescindirem de toda e qualquer resposta que, de forma definitiva, interrompa a cadeia de ecos que se propaga quando, com assombro expectante, interrogamos: que história espera seu fim lá embaixo?

Um certo “falso mentiroso” nos acena com um gesto, sinalizando o próximo destino destas viagens. Nessa rede de linhas que se entrelaçam, uma outra história mal contada nos aguarda.

---

<sup>417</sup> FIGUEIREDO. *Barco a seco*, p. 187.

<sup>418</sup> SANTIAGO. *Histórias mal contadas*.

<sup>419</sup> FIGUEIREDO. *Entre ordem e caos: narrativa equilibrada*, p. 6.

<sup>420</sup> FIGUEIREDO. *O livro dos lobos*, p. 68.

## 4 Numa rede de linhas que entrelaçam as memórias de um falso mentiroso

Tudo dobra, tudo se duplica. Nada é um. Tudo é dois. Tudo é a coisa e o seu fantasma.  
(Silviano Santiago)

### 4.1 Das negativas: o círculo da esterilidade

Sabemos dizer muitas mentiras semelhantes aos fatos, mas sabemos, se queremos, fazer ouvir a verdade.  
(Hesíodo)

Irmão mais novo de Orfeu, Samuel, narrador de *O falso mentiroso*: memórias, é uma mentira. A evocação mitológica, acoplada ao pícaro personagem de Silviano Santiago, é arrebatada da imagem reproduzida num cartão postal enviado por Maria Luiza ao autor. Neste, a frase que paira “ao lado e um pouco acima da cabeça de Orfeu” talvez possa elucidar o fraternal parentesco: “*je suis un mensonge qui dit toujours la vérité*”<sup>421</sup>. Entenda-se bem: Orfeu não é um sujeito que tem por hábito proferir mentiras a torto e a direito, sem eira nem beira. Como trata de esclarecer a primeira pessoa do texto “Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola”: não está em questão a prática da mentira como ato moral e socialmente reprovável. Contornemos a esparrela. Retenhamos estritamente o que a frase anuncia: *je suis un mensonge*. Orfeu é uma mentira. Orfeu é a personificação da mentira<sup>422</sup>.

Em que sentido, então, compreender a mentira – que é Orfeu, que é Samuel, e que é, claro, “Santiago”<sup>423</sup>, já que este mesmo confessa, em tom de modéstia, a herança genética

<sup>421</sup> SANTIAGO. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola, p. 250.

<sup>422</sup> SANTIAGO. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola, p. 250.

<sup>423</sup> O nome do autor entre aspas busca resguardar a dimensão de *persona* alcançada pela voz discursiva que se abriga sob sua assinatura, acatando os vários eus de que esta se traveste, ainda que coincida com o nome civil registrado em cartório, atestando a existência de um certo sujeito chamado Silviano Santiago. Essa questão, que traz à tona uma discussão envolvendo identidade, autoria, empiricidade etc., será desenvolvida mais adiante.

recebida e partilhada: “A experiência da mentira me torna irmão mais novo de Orfeu, embora a ele não me iguale”<sup>424</sup>?

A possível resposta é dada pelo próprio Santiago, numa entrevista em que comenta o lançamento de *O falso mentiroso*: memórias. Instado a falar sobre a série de paradoxos que atravessam, de ponta a ponta, seu romance, flagrados desde o título, o autor se detém no que elege como o maior dos paradoxos, a saber, a literatura mesma.

Santiago é um mestre nas artes do paradoxo. Além de praticá-lo sobejamente, discorre sobre o mesmo com frequência, ora enaltecendo esse expediente mental labiríntico: “Encantam-me os paradoxos. Ou melhor: sou vítima dos paradoxos. Se levanto o punhal para assassiná-los, zombam de mim. Quanto mais zombam, mais os admiro pela inconsistência sedutora”<sup>425</sup>, ora simulando uma afetada reprovação pela sua falta de precisão: “Vocês sabem que não é do meu feitio contradizer-me pelo meio do caminho das histórias e das lembranças. Não, nunca adorei nem adoro paradoxos. Sou cartesiano de formação, com diploma da Aliança Francesa. Brasileiro obcecado com a verdade sobre o mundo e o ser humano”<sup>426</sup>.

Tomando como base a binomia verdade x mentira, para evidentemente colocá-la em xeque, problematizando-a, Santiago explica o emprego do paradoxo, amplamente disseminado em sua obra, por meio de outro paradoxo, o que encampa a matriz de que se serve para compor seu discurso e que atende pelo nome de ficção: “A ficção é antes de mais nada, enquanto configuração ou definição, uma mentira, uma invenção, uma fabulação. Uma mentira, uma invenção, uma fabulação que acompanhada da palavra ‘ficção’ ou da palavra ‘literatura’ adquire um valor de verdade sobre aquele tema que está sendo tratado”<sup>427</sup>.

Relendo então a frase do cartão postal, que encabeça a figura de Orfeu, a partir da compreensão de Santiago do que seja ficção, podemos inferir que esta última é uma mentira que entrama a verdade.

A mentira que Samuel encarna constitui suas memórias. Uma invenção a muitas vozes. De seu extrato melódico, distinguimos variegados timbres, irmanados todos na

<sup>424</sup> SANTIAGO. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola, p. 251.

<sup>425</sup> SANTIAGO. Todas as coisas à sua vez, p. 122.

<sup>426</sup> SANTIAGO. Bom-dia, simpatia, p. 79.

<sup>427</sup> <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textostextos//2375,2.shl>

mentira que entoam: Brás Cubas, João Miramar e Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, vêm fazer solo. Catalogar todos os participantes seria um trabalho à parte. Garimpagem numa mina generosa, farta, abundante.

Se Machado inaugura as memórias de seu defunto autor com o óbito do galhoifeiro personagem, Santiago inicia as de Samuel registrando a orfandade de sua condição. O desconhecimento dos pais biológicos, sua absoluta ausência de vínculos com os progenitores, é comunicado em forma de sucessivas negativas: “Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele”<sup>428</sup>. A opção não é casual. Integra um projeto maior de adesão à arte de negar: “[...] sou abertamente a favor da estilística da negativa. *Não*”<sup>429</sup>.

O processo iterativo de negação é coroado ao final das memórias, por meio do pastiche de “Das negativas”, capítulo que encerra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando então a “verdade da mentira” consagra o intuito de rarefação gradual que percorre, como uma espinha dorsal, todo o discurso do narrador. Último acorde de sua ópera burlesca. Subtrai-se o que a memória ofertou, logrou ofertar, ao leitor incauto, um desavisado nas artimanhas de Santiago. Com engenho e troça, muita manha e arte, o narrador toma de assalto o leitor em sua derradeira performance:

Chega de mentiras.  
 Não serei um falso pai falso, como o doutor Eucanaã.  
 Não me casei com Esmeralda. Não tive filhos com ela.  
 Se me colocarem contra a parede deste relato, confessarei. Tive dois filhos virtuais.  
 Não poderia tê-los tido. Não os tive. Inventei-os.  
*Inventar* não é bem o verbo. Gerei-os em outro útero. Com a mão esquerda (sou canhoto) e a ajuda da bolinha metálica da caneta bic. Com tinta azul lavável.  
 Inseminação artificial.  
 O resto, pa-ra-rá, pa-ra-rá, pa-ra-rá...  
 Fim.  
 Lego ao mundo as minhas telas.  
 À história, uma família a menos.<sup>430</sup>

A opção radical pelas negativas, como veremos adiante, constitui um propósito fundamental, em torno do qual as memórias são tecidas. A consecução desse propósito, bem como a garantia de seu pleno êxito, implica a exclusão de qualquer atenuante, como

<sup>428</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 9.

<sup>429</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 220.

seria o caso do uso das adversativas, aplainando as arestas ostensivas do “não”, debilitando assim sua aspereza. Não. O sectarismo não é discriminatório, derivando pura e simplesmente de uma total incompatibilidade com os prosélitos do *mas, porém, contudo, entretanto, no entanto, todavia*.

Não há uma só adversativa nas duzentas e vinte duas páginas de seu relato. A estreita fidelidade a essa postura é assinalada na penúltima página das memórias. Como prova da veracidade do que afirma, Samuel nos desafia a reler o livro, “de fio a pavio”, a ver se não tropeçamos numa adversativa que, porventura, tenha escapado à sua severa vigilância, imiscuindo-se traiçoeiramente no texto. A tentação de desmentir o narrador brota diante de sua promessa de pagar cem dólares por cada adversativa encontrada. Esforço vão. Samuel não mente. Diz a verdade. Frustração do leitor que espera obter dividendos com a releitura da obra. Adverte o memorialista: “Nada tenho a ver com a geração dos artistas da adversativa”<sup>431</sup>. Sua estirpe é a dos que dizem sim ao não. Sem *perhaps*: “Pertença a uma geração afirmativa. Afirma pela negativa. Tem *não*. Não tem *mas*. Não tem *talvez*. [...] Há o *sim*. Ele cavalga com esporas o *não*. A pêlo. Nada entre. Nem sela. Confundem-se. Nenhuma partícula adversativa entre o *sim* e o *não*”<sup>432</sup>.

Numa rápida avaliação, poder-se-ia considerar Samuel um primo de Bartleby, o solitário escrivão de Melville. Nas artérias de ambos, correria o sangue comum da pulsão negativa. Não seria de todo absurdo toparmos, de repente, com as seguintes frases de Samuel: “Acho melhor não [ter filhos]”, “Acho melhor não [me casar]” etc. O personagem de Santiago seria assim um “tipo Bartleby”, embora com muito mais leveza e humor, indubitavelmente.

Como vimos no segundo capítulo da tese, a irresistível e obscura força que conduz à negação da vida inspirou Enrique Vila-Matas a conceber o que chama de “síndrome de Bartleby”, “doença” que, sob a perspectiva da relação que o escritor atual estabelece com a tradição, encarada como um fardo pelo neófito, pode despertar uma afasia, total ou parcial, naquele que se destina à escrita. A ótica do escritor contemporâneo espanhol, calcada na leitura que faz da novela de Melville, concorre para evidenciar a dificuldade de seguir escrevendo em face da presença fantasmagórica de Homero, Dante, Cervantes,

---

<sup>430</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 222.

<sup>431</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 220.

<sup>432</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 221.



Shakespeare, Goethe, Musil e tantos outros espíritos que assediam o autor, inibindo-lhe a pena. Como resultado dessas incômodas e obsedantes presenças, muitos escritores se curvam ao silêncio, resignando-se a aderir à fórmula bartlebyana: “Acho melhor não [escrever]”. Outros, porém, como também vimos, acabam revertendo a “angústia da influência” numa prolífera fonte de energia para suas criações literárias, dando total vazão ao impulso vampiresco, que imprime vitalidade à sua escrita.

Um exame um pouco mais demorado do personagem de Santiago desfaz de imediato a aventada e equivocada “conexão”<sup>433</sup> com a casta dos Bartlebys suicidas. A cepa do pícaro memorialista não desmente sua vocação hematófila. Seu lema, parodiando Bartleby, seria antes: “Acho melhor [morder você]”, lema, aliás, praticado literalmente no suculento bracinho da prima Dorothy<sup>434</sup>: “Nhoc! [...] Dorothy gostava de ser mordida. Se gostava. Secretamente amava o priminho antropófago”<sup>435</sup>.

Com insaciável apetite, Samuel devora tanto ícones da cultura popular quanto da cultura de massa, passando ainda pela chamada cultura erudita. Os mais diversos segmentos estão presentes nessa barafunda de referências assimiladas: cinema, filosofia, música, indústria cosmética, literatura, televisão, rádio, quadrinhos, circo, artes plásticas, ciências, sociologia... Tudo devorado, promiscuamente, sem preservativo. Cavalgada a pelo. Nada entre. Nem sela.

*O falso mentiroso*: memórias participa, por eletivas afinidades, do quadro presidido por Borges e Calvino, ilustres confrades aos quais Silviano Santiago “se conecta”. A aproximação justifica-se pelo modo como o escritor brasileiro se relaciona com os textos da tradição: incorporando-os dialogicamente, fazendo derivar desse diálogo, desse *entretien infini*, uma obra carimbada com a “marca registrada de [sua] arcada dentária”.

Permanecendo ainda no registro da devoração, poderíamos dizer que Samuel se assemelha ao freguês glutão de Julio Cortázar, citado por Santiago em um de seus mais

---

<sup>433</sup> Wander Melo Miranda, em seu livro *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago, recupera uma importante (e sintomática) consideração feita pelo próprio Santiago, que considera o autor “como ser de papel e [da] sua vida como uma *bio-grafia* [...] matéria de uma *conexão* e não de uma *filiação*” (MIRANDA. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago, p. 118). Essa idéia desmobiliza, como ressalta Miranda, “o muro da origem e da propriedade”, além de acarretar uma reavaliação das questões acerca de autoria, dívida, filiação, linhagem, questões que invariavelmente são redimensionadas ao rompermos o cordão das relações filiais.

<sup>434</sup> O nome “Dorothy”, por metonímia, evoca aqui a cultura estrangeira – “made in...”, devorada “antropofagicamente” pelas chamadas “culturas periféricas”.

<sup>435</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 19.

célebres textos, “O entre-lugar do discurso latino-americano”<sup>436</sup>. Ao invés de solicitar ao garçon do restaurante parisiense um “château saignant”, o personagem lhe pede um “castillo sangriento”, gravando (e grafando) na derme da língua estrangeira a violência perpetrada pelo escritor latino-americano no seu gesto tradutório. Dupla degustação: a língua do outro se dobra ante à demanda de um egresso do Novo Mundo, antes mesmo de este banquetear-se com um apetitoso bife malpassado, servido pelo europeu. Dupla condição do escritor que, não bastasse a sensação de ter chegado tarde ao encontro com a musa, ainda tem de buscar superar o peso de seu passado colonial. Condições a que estamos submetidos, nós, os latino-americanos.

Nessa clave dúplice, convivem afetos ambivalentes. Amor e ódio digladiam-se no palco onde os conflitos se encenam, conferindo ao escritor “periférico” o desafio de seguir “vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”<sup>437</sup>.

O propósito de afirmação pela negação, entrevisto em *O falso mentiroso*: memórias, já se delineia aqui. Embutidas nesse propósito estão tanto a recusa à “concepção tradicional da invenção artística”, como a rejeição à incorporação passiva de modelos preestabelecidos. Realiza-se pois a “transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta”<sup>438</sup>. É esse o intuito que dá estofa às memórias de Samuel, como ele mesmo se encarrega de clarificar ao explicitar seu conceito particular de “originalidade”: “Sou original na maneira de conceber. Olho para copiar. Copio para enxergar. Melhor. Sou original na maneira como copio as xilogravuras de Goeldi na tela”<sup>439</sup>.

É esse também o mecanismo que agita os recônditos subterrâneos da melancolia. Amor e ódio pelo objeto perdido. Por um lado, respeito e devoção. Por outro lado, agressão e rebelião. Sentimentos que expõem o conflito vivenciado pelo sujeito melancólico em seu permanente trabalho de luto.

---

<sup>436</sup> SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano, p. 9-26.

<sup>437</sup> SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano, p. 23.

<sup>438</sup> SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano, p. 25.

<sup>439</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 185.

Transpondo a questão para a discussão envolvendo o redimensionamento do conceito de originalidade, levado a termo pelo escritor latino-americano, para ficarmos no recorte proposto por Santiago no texto acima citado, podemos afirmar que no âmago dessa delicada relação entre cultura periférica e cultura hegemônica, no plano espacial de comparação, ou, se se quiser, entre tradição e pós-modernidade, no plano temporal de comparação, a autodepreciação característica dos estados melancólicos é consubstancial à deflagração do eu como um conglomerado polifônico, heteróclito, de natureza compósita. Em suma, um território de intenso trânsito e rotatividade, onde se concentra todo o burburinho das vozes acopladas: “Penso, falo, trepo, escrevo, como, me emociono, gozo, cago, pinto, mijo, existo. Sinto. Quem? Nós”<sup>440</sup>.

Se os europeus decretaram a cisão do eu, sua fragmentação, sua constituição múltipla, os filhos da pátria mãe gentil, os latino-americanos, sempre soubemos que sob o eu se abrigava uma multidão ruidosa e afoita.

Lá na “origem”, naquele ponto de onde tudo se desencadeou, o objeto não nos acena, advertindo-nos de sua presença. Perdemos o que jamais tivemos. Introjetamos essa presença/ausência, carnavalizando-a matreiramente. Sem lágrimas. Com muito riso e pouco siso. Somos melancólicos? Melancólicos jocosos, talvez. Feito uma melancolia irônica – *afirmativa*. Que se afirma pela negação. E sabe tirar proveito disso.

---

<sup>440</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 181.

## 4.2 Meu rosto, uma folha de papel em branco

Durante muito tempo, deitei-me por escrito.  
(Georges Perec)

O comentado paradoxo presente no título do último romance de Silviano Santiago pode ser visto como síntese metonímica da rede de paradoxos que constitui o texto das memórias. Como argumentamos, *O falso mentiroso* alude à escrita ficcional, a uma mentira que se toma por verdade, suspendendo qualquer critério prévio que viesse em socorro da distinção do que, no limite, seriam verdade e mentira. Entramos no campo arduo das aporias antes mesmo de avançarmos a primeira página. O aviso só nos chega muito depois, quase ao final. Tarde demais para recuarmos: “Decifra-me, ou te devoro! T’esconjuro!”<sup>441</sup>. Traquinagens de Samuel, que escapa à menor de tentativa de apreensão.

O subtítulo – memórias – agrega um problema a mais ao ensejo de decifração. O gênero memorialístico evoca o resgate do vivido com vistas a salvar o passado de seu esquecimento, circunscrevendo a história do sujeito e o sentido extraído dessa experiência pretérita. Definição inócua para os que não se atêm à relação especular entre o sujeito que escreve e o registro de sua vida pregressa. Afastado o viés metafísico, na suposição que encerra a verdade una e imperecível a ser reconstituída, a imagem desbastada, de relevos nítidos, que recorta a silhueta do indivíduo, afastado, pois, esse viés metafísico, o relato de uma vida não passa de mais uma *mentira*. Há muito já aprendemos a creditar o postulado do eu à escrita ficcional, construída a partir da “tradução criativa” desse eu. Em síntese, todo eu erige-se como um *constructo* discursivo.

Posto que a primeira parte do título concerne, como vimos, à ficção, a segunda, ao designar o gênero que enforma a história a ser lida, arremata a charada: *o falso mentiroso*: memórias trata, afinal, da literatura, tal como concebida e elaborada pelo autor que assina a obra – Silviano Santiago. Título e subtítulo se suplementam nesse espelhamento anamórfico e “misenabimático”: ficção sobre a ficção.

Enquanto rubrica da “escrita de si”, as memórias configuram um empreendimento auto-interpretativo que tem como pano de fundo o impulso de imprimir unidade ao que já

---

<sup>441</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 163.

nasce naturalmente diverso, provisório e em constante mutação: a identidade do sujeito. A tentativa de ordenar a mixórdia de eus que se agitam no indivíduo ao longo de sua história resulta portanto numa “fabulação de si mesmo”, para usarmos as palavras de Santiago, que acentua:

A construção da identidade, depois da psicanálise, a questão da identidade é um “constructo”, é uma constante reelaboração, como no conceito de Lacan e Derrida de *a posteriori, après coup*, que diz que constantemente estamos reorganizando a “placa-mãe” da nossa memória, e essa reorganização da placa-mãe é sempre uma nova invenção de identidade que está sendo proposta.<sup>442</sup>

No texto memorialístico, essa forma de ordenação pressupõe o arranjo momentâneo de uma dispersão passada, um bricabraque dos fragmentos retidos pela placa-mãe, à qual se roga para que descortine seu arquivo. Em sua extensa e desarticulada superfície, tenta-se domesticar uma certa indisciplina, de modo a conter a disjunção dos elementos que circulam nos intrincados meandros de seu esteio. Cada formação obtida desse exercício recapitulativo flagra um instantâneo, no que o arresto revela de efêmero e transitório.

Como gênero discursivo que reenvia à precedência de um eu, em torno do qual a escrita se organiza, buscando fornecer uma imagem possível desse eu que se dá a ver no registro do testemunho, as memórias se vinculam a outras modalidades discursivas, que igualmente engendram a exposição dos “caminhos imprevisíveis de uma vida vivida”, tais como a autobiografia, o diário íntimo e as confissões, sendo, contudo, bastante tênue a linha que enfeuda cada uma dessas modalidades<sup>443</sup>.

Michel Foucault<sup>444</sup>, debruçando-se sobre “a escrita de si”, deflagradora de uma “estética da existência”, recupera documentos precursores de práticas escriturais que envolvem vida e obra, e que se aliam ao posterior esforço empregado na consolidação da singularidade individual, posta em relevo nas autobiografias. As anotações monásticas, os *hypomnémata* e a correspondência, guardadas as devidas diferenças, redundam em retratos de um eu que ganha corpo no ato da escrita, passível de ser confrontado com o corpo daquele ao qual o texto se reporta.

A distinção entre sujeito que escreve e sujeito da escrita, rompendo definitivamente com a idéia reducionista de uma coincidência especular entre essas instâncias, possibilitou

<sup>442</sup> [html://p.php.uol.com.br/tropico/html/textostextos//2375,2.shl](http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textostextos//2375,2.shl)

<sup>443</sup> Cf. MIRANDA. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago, p. 25-41.

a leitura/escritura dos gêneros confessional, autobiográfico e memorialístico sob a égide do ficcional, sem excluir contudo a inquietante presença fantasmática de uma empiricidade não mais perceptível em seus estritos contornos. Ou seja, se a vida não se confunde mais com a escrita, é fato também que vida e escrita estão profundamente comprometidas, imbricadas, não estabelecendo entre si uma relação isomórfica, porém anamórfica, situada na interseção dos elementos em jogo.

Philippe Lejeune refere-se a esse tipo de produção textual, que problematiza a identificação da primeira pessoa do discurso, ao prognosticar um “pacto fantasmático”, que exige do leitor a ampliação de seu “horizonte de expectativas” na recepção, por exemplo, tanto do que se convencionou chamar de romance como de autobiografia:

Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la “nature humaine”, mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d’un individu. J’appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*.<sup>445</sup>

Tal pacto instaura um circuito de vasos comunicantes que entrelaça letra e empiricidade, tornando improfícua as tentativas de dissociação das duas esferas. Conforme esclarece Wander Melo Miranda: “Há, pois, uma visão e uma escrita duplas, inscritas num espaço onde as duas categorias – autobiografia e romance – não são redutíveis a nenhuma das duas isoladamente, num jogo em que ficção e não-ficção se interpenetram, não se restringindo, no conjunto de uma mesma obra, a territórios nitidamente demarcados”<sup>446</sup>.

Para compor suas memórias, Samuel, autodesignando-se escritor, confessa ter aproveitado os “vários volumes” de seu *Diário íntimo*, reciclagem da qual resulta uma obra que opera um trânsito discursivo livre, mesclando diversos gêneros prosaicos (romance, memórias, autobiografia), sem a restrição de uma exigência unidirecional. Como nos informa a orelha do livro: “*O falso mentiroso* é um romance picaresco extremamente divertido que brinca com a própria identidade da obra autobiográfica, ampliando engenhosamente as controvérsias críticas relativas à divisão entre fato e ficção, e às idéias de subjetividade, autoria e representação”.

---

<sup>444</sup> Cf. FOUCAULT. A escrita de si, p. 144-162.

<sup>445</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 42.

<sup>446</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago, p. 37.

Ao impedir qualquer decisão classificatória, o texto de Santiago aponta para aquilo mesmo que, por meio da afirmação, é negado: as memórias não se limitam a um resgate autobiográfico do narrador, a história sendo edificada como a impossibilidade de uma escrita memorialística nos termos tradicionais. Tal impossibilidade, como se verá, se constrói a contrapelo de uma outra história que se vai tecendo – a de um narrador que se auto-engendra com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia [irônica]”, abalando, no interior do próprio gênero do qual emerge, os pressupostos convencionais das memórias, frustrando o *voyeurismo* do leitor que deseja conhecer a vida de *um* sujeito chamado Samuel.

O narrador põe em xeque assim *a lei do gênero*<sup>447</sup>, por intermédio de sua causticante *degeneração*. A corrosão do que o invólucro promete – um texto memorialístico – *origina* (palavra que integra o campo semântico de “gênero”) o paradoxo de que, afinal, as memórias (às avessas) de Samuel dão “testemunho”, afinando-se harmonicamente ao título que as enfeixa, ao mesmo tempo em que expõe a menção ao gênero a uma *congenial* abertura, de natureza aporética, *indecidível*, uma vez que um “axioma de não-fechamento ou de incompletude cruza nele a condição de possibilidade e a condição de impossibilidade de uma taxinomia”<sup>448</sup>.

De acordo com Evando Nascimento, o *gênos* grego, em seu sentido mais clássico, compreende um interdito, norma ou regra. De caráter prescritivo, essa lei clássica do gênero permite a distinção entre a *phýsis* (o gênero natural) e seus opositores: *téchne*, *thesis*, *nómos* (os gêneros culturais), com o intuito de se preservar a identidade de cada um deles: “o dever de não permitir a mistura seria o *télos* da teoria do gênero, sua aspiração última”<sup>449</sup>.

Essa teoria, baseada num selo de pureza que garantiria a qualidade vestalina do *gênos*, conduz, entretanto, Derrida a questionar justamente o princípio sobre o qual a lei se ergue: “E se houvesse, alojada no coração da própria lei, uma lei de impureza ou um princípio de contaminação? E se a condição de possibilidade da lei fosse o *a priori* de uma contralei, um axioma de impossibilidade, enlouquecendo-lhe o sentido, a ordem e a

<sup>447</sup> Cf. DERRIDA. *Parages*.

<sup>448</sup> DERRIDA. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, p. 73-74.

<sup>449</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 288.

razão?”<sup>450</sup>. A partir dessas questões, que desmobilizam o conceito clássico de gênero, o pensador argelino, na contramão do critério oposicional, desenvolve sua argumentação na direção que aponta para um mecanismo de contaminação mútua inerente à fundamentação do gênero: “O princípio de contaminação é enunciado por uma ‘lei de *transbordamento*’ (*loi de débordement*) ou de ‘participação sem pertencimento’ (*participation sans appartenance*) que diz que todo texto *participa* de um ou mais gêneros *sem pertencer* inteiramente a nenhum”<sup>451</sup>.

A transgressão à lei do gênero no romance de Santiago vai ao encontro de uma demanda mais ampla, que evidentemente ultrapassa a mera tendência de mistura de gêneros, como a promulgada pelo Romantismo, por exemplo, e exercida com liberdade ilimitada por gerações sucessivas, cada qual a seu modo, cada qual com suas próprias motivações. A transgressão aqui vai também muito além da recorrente prática pós-moderna de manipulação de diferentes códigos e discursos agenciados na composição textual, apesar de essa prática, como já foi dito, ser facilmente identificada no tecido de *O falso mentiroso*: memórias.

Compreendido nesse gesto transgressivo encontra-se todo um esforço consciente de des-posseção de uma marca originária responsável pela figuração do eu, inscrita, essa marca, no âmbito mesmo que recorta os domínios da auto-bio-grafia. Tal região assoma como um ponto de fuga para onde converge o discurso memorialístico, com o objetivo de moldar a fisionomia desse eu – finalidade última do empreendimento retrospectivo.

O ato de desapossar-se de si, num texto que se pretende memorialístico, acarreta inúmeros desdobramentos sísmicos, que vão do abalo da própria entidade autoral, passam pela dissolução de uma suposta identidade construída a partir da restituição do passado, até desembocar em questões que versam sobre origem e originalidade, cuja abrangência comporta ainda considerações acerca do “ultrapassamento da metafísica”<sup>452</sup> e suas implicações para a economia geral do texto. São esses justamente os desdobramentos que ora nos interessam desenvolver.

---

<sup>450</sup> DERRIDA *apud* NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 288.

<sup>451</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 290.



O romance(?) de Santiago põe em cena um narrador performático que mobiliza, para melhor desarticular, o gênero memorialístico, consignando uma *participação sem pertencimento* a esse tipo de discurso. Se fosse possível arriscar uma definição que desse conta da trama urdida pelo autor de *O falso mentiroso*: memórias, talvez pudéssemos argumentar em favor de uma escrita que se aproxima do exercício ensaístico. Santiago elabora uma literatura ensaística, ou um ensaio literário. Não nos preocupemos demasiadamente com as nomenclaturas<sup>453</sup>. Convocá-las torna-se, na verdade, um pretexto para desenvolvermos a hipótese de uma obra situada num “entre-lugar” discursivo, tal como convencionalmente se concebe o ensaio: “O lugar do ensaio é o *entre* [...]: entre realidade e ficção, entre objetividade científica e subjetividade biográfica, entre prosa e poesia”<sup>454</sup>.

É nesse espaço intersticial, território da indecidibilidade por excelência, que também se encontra a melancolia – o ensaio se constituindo então como a deriva típica do pensamento melancólico. Oscilando entre natureza e cultura, sem porém apoiar-se em nenhum desses extratos, o olhar do melancólico se entrega à contemplação de uma superfície sem centro, cujo vazio ele almeja preencher, sabendo no entanto que povoar esse espaço desértico significa pavimentá-lo com escombros, reunidos e justapostos como se fosse um mosaico.

O ensaio tangencia essa modalidade de composição artística na medida em que possibilita um arranjo formal de natureza “protéica”<sup>455</sup>. Sua artesanaria híbrida possui o dom da metamorfose, apresentando-se sob diferentes máscaras, não estando portanto sujeito a injunções prefixadas, pois “tentar definir o gênero *ensaio* através da descrição de caracteres exaustivos é reduzi-lo a uma fôrma ou inscrevê-lo no céu das idéias platônicas”<sup>456</sup>. A escrita ensaística reproduz a inexaurível disposição do melancólico ao perscrutar o objeto de sua investigação.

---

<sup>452</sup> Gianni Vattimo desenvolve a perspectiva de um “ultrapassamento da metafísica”, como fenômeno intrínseco ao fim da época moderna e à emergência da pós-modernidade, à luz do pensamento de Nietzsche e Heidegger. Cf. VATTIMO. *O fim da modernidade*: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.

<sup>453</sup> O próprio Santiago se apressa em conjurar o vezo classificatório: “Nunca distingui os gêneros (romance, conto, ensaio etc.). Os gêneros só têm sentido para a indústria cultural” (SANTIAGO. *A absoluta perfeição do crime*, p. 8-12).

<sup>454</sup> NASCIMENTO. *Literatura e filosofia: ensaio de reflexão*, p. 60.

<sup>455</sup> NASCIMENTO. *Literatura e filosofia: ensaio de reflexão*, p. 60.

<sup>456</sup> NASCIMENTO. *Literatura e filosofia: ensaio de reflexão*, p. 60.

Na medida em que o melancólico *ensaia* uma aproximação com o objeto perdido, a contrapelo mesmo de sua irrecuperabilidade, ciente de que o conhecimento obtido dessa aproximação não respalda uma certeza livre de dúvidas, ele [o melancólico] realiza um exercício ruminativo característico do ensaio. Como pontifica Adorno: “o ensaio não só dispensa a certeza indubitável, quanto a denuncia como o ideal do pensamento estabelecido”<sup>457</sup>. O que não significa que a deriva do melancólico, seu pensamento desviante, prescindia do método: “O ensaio não é bem contra o método, mas sim contra sua pretensão totalizante”<sup>458</sup>.

Essa concepção de ensaio coincide com as formulações de Walter Benjamin acerca do tratado, ao qual o filósofo opõe o conceito de sistema e a presumida universalização a que este aspira. Conforme ele mesmo explica neste longo trecho, do qual citamos, anteriormente, algumas frases avulsas:

A quintessência do seu método [do método do tratado] é a representação. Método é caminho indireto, é desvio. A representação como desvio é portanto característica metodológica do tratado. Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários extratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde a majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade.<sup>459</sup>

Percebe-se, no modo como Benjamin desenvolve a defesa do tratado, a reprodução, visível na sua escrita, dos procedimentos preconizados: “Benjamin transforma em prática as afirmações teóricas, oferecendo ao leitor uma verdadeira *performance* do próprio pensamento”<sup>460</sup>.

Os movimentos sinuosos, elípticos, executados com “ritmo intermitente”, coreografam também o texto ensaístico. De caráter ex-cêntrico, o ensaio se encaminha menos para a resolução das questões que estimulam seu excuro, do que para a

<sup>457</sup> ADORNO *apud* LIMA. *Limites da voz*: Montaigne, Schlegel, p. 93.

<sup>458</sup> LIMA. *Limites da voz*: Montaigne, Schlegel, p. 93.

<sup>459</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 50-51.

<sup>460</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, f. 232.

multiplicação das interrogações que, no decorrer da trajetória, atravessam seu caminho<sup>461</sup>. É nesse sentido ainda que ensaio e ficção se avizinham, como bem o detectou Costa Lima, ao constatar que o discurso ficcional identifica-se “com o discurso de questionamento e perspectivização do que uma sociedade toma por verdade”<sup>462</sup>.

Em *O falso mentiroso*: memórias, o narrador abandona a perspectiva retilínea em favor de um trajeto difuso, comportando múltiplas vias, projeções ilusórias de um eu que se refunde, prodigamente. Nesse sentido, é possível atribuir a Samuel um “temperamento saturnino”, cuja característica é “a relação consciente e implacável com o eu, que nunca pode ser dada como certa”<sup>463</sup>, pois, como assevera Susan Sontag, “o eu é um texto – precisa ser decifrado”<sup>464</sup>.

O exercício de decifração, no entanto, transmuta-se, pelas mãos de Samuel, num exercício de re-cifração, repondo permanentemente em jogo, a tensão que congrega a ausência de uma verdade oculta sob um rosto em branco, e o impulso lúdico, alimentado por uma melancolia afirmativa, de retrazar possíveis figurações sobre essa superfície seminal. Daí a invenção de prováveis versões para seu nascimento, dinamizando a proliferação vertiginosa de incontáveis eus.

Com divertida ironia – tônica dominante das memórias –, Samuel, deitando-se por escrito, professa o princípio da multiplicidade como determinação genética, em que o eu dominante avulta como uma espécie de fatalidade inerente a um regime natural de livre concorrência:

Não sei por que nestas memórias me expresso pela primeira pessoa do singular. E não pela primeira do plural. Deve haver um *eu* dominante na minha personalidade. Quando escrevo. Ele mastiga e mascara os embriões mais fracos, que vivem em comum como *nós* dentro de mim. A teoria genética diz que toda grávida carrega no útero gêmeos, trigêmeos e até quadrigêmeos. Somos concebidos como múltiplos. É o gene dominante que – estrangulado a ser imperador, primeiro e único – estrangula e come os genes recessivos, ou débeis, para poder, sozinho e endemoninhado, sair da caverna materna para a claridade do mundo.<sup>465</sup>

<sup>461</sup> Recordemos também a prática dubitativa do ceticismo, evocada no capítulo 1 de nossa tese.

<sup>462</sup> LIMA. *Limites da voz*: Montaigne, Schlegel, p. 93.

<sup>463</sup> SONTAG. *Sob o signo de Saturno*, p. 91.

<sup>464</sup> SONTAG. *Sob o signo de Saturno*, p. 91.

<sup>465</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 136.

E para justificar a permanência de um eu que sobrevive a expensas da duplicação originária, o narrador esclarece: “O *eu* é a forma que encontrei para comungar, na mesa deste escrito, com os embriões que assassinei no útero da mamãe”<sup>466</sup>. O eu aqui adquire espessura na medida em que incorpora outros eus compartilhados – e simultaneamente descartados, de modo que algo ainda como um eu *resta*, fruto de uma hesitação entre o próprio e o impróprio da marca, que subsiste no texto autobiográfico: “Somos três, possivelmente quatro, talvez cinco, compartilhando um único cérebro”<sup>467</sup>. O *je*, como tantas vezes já foi citado, é um outro, outros tantos, outros trezentos ou trezentos-e-cinqüenta, por aí.

As ponderações disseminadas por Samuel no fluxo de suas memórias nos impelem a reconvocar as indagações proferidas por “Silviano Santiago”<sup>468</sup>, a fim de cotejar as impressões desses dois eus (Samuel e Santiago) que se debruçam sobre o emprego da primeira pessoa do singular. Convidado a pronunciar-se sob a tutela do nome próprio, por ocasião de uma palestra na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em setembro de 2004, Santiago pontuou sua fala com uma série de questões acerca da complexa autoridade que subjaz à chancela da primeira pessoa do singular. Como um melancólico prostrado diante do espelho, ele se pergunta: “Sem identidade, sem rosto e sem nome próprio estável, qual é a *minha primeira pessoa* que, para se exprimir neste preciso momento, devo invocar e convocar?”<sup>469</sup>.

Numerosas cogitações vêm somar-se a uma intrincada *reflexão* em torno do assunto proposto, contribuindo para robustecer o dilema aporético tecido em torno à figura do eu. Assinalando as afinidades que elege para prosseguir desdobrando o mote de sua condição deambulatória, “Santiago” prossegue argumentando:

Por que será que a minha primeira pessoa, para ser mais assumidamente ela própria, goste tanto de brincar com a minha terceira? Será por gostar de se travestir de *póstuma e irônica* ao ver anteontem caneta-tinteiro e papel em branco e ao deparar hoje com microcomputador e sua tela? Não estarei sendo *precursor* de Machado de Assis, que deu início à obra madura pela voz dum “defunto autor” que diz ser também “autor defunto”? No deslocamento do adjetivo da esquerda para a direita do substantivo-chave, o bruxo do Cosme Velho não encontrou um modo de desassociar a primeira pessoa autobiográfica da primeira pessoa

<sup>466</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 136.

<sup>467</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 180.

<sup>468</sup> SANTIAGO. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola, p. 245. O nome do autor encontra-se aspeado em seu próprio texto.

<sup>469</sup> SANTIAGO. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola, p. 246, grifos do autor.

ficcional? Nas nossas obras literárias, ele e eu não estaríamos habitando um não-lugar solitário e poético de observação dos seres humanos e dos acontecimentos, que não se confunde com o lugar que os cientistas sociais chamam de realidade?<sup>470</sup>

Do fulcro dessas questões desponta o germe de um conceito de literatura que coloca entre parênteses (para retomarmos Iser) a polarização fato x ficção, tal como aponta um dos caminhos abertos pelo texto de Santiago.

A utopia de um “não-lugar” estende os domínios dessa suspensão sobre o imperativo do autor, acarretando o desmembramento dessa entidade, vista como uma constituição monolítica por longa tradição, promovendo o embaralhamento dos limites que recortam o autor empírico e o “autor de papel”, de modo a impedir a instalação de uma ordem dicotômica entre eles.

Neste “não-lugar”, Machado e Santiago, confortavelmente alojados, contam suas profusas mentiras, como forma de veicularem suas mais sinceras e destemperadas verdades: “Não estaríamos nos iludindo e aos leitores com estórias ilusórias para que todos nós – autores e leitores – conheçamos melhor os fatos propriamente históricos?”<sup>471</sup>. Esse conceito de literatura, formulado por Santiago em termos indagativos, encontra ressonância nas idéias desenvolvidas por Iser acerca das relações entre real e ficcional, pensadas a partir da seguinte observação de Adorno: “A arte é de fato o mundo mais uma vez, tão igual a este quanto não-igual”<sup>472</sup>. Comenta então Iser, nesta extensa citação:

O texto ficcional é parecido com o mundo na medida em que projeta um mundo que concorre com aquele. Este mundo se distingue das representações existentes do mundo pelo fato de não poder ser derivado de conceitos dominantes do real. Se medimos a ficção e a realidade, tendo por critério a qualidade do que é dado, constatamos apenas que a ficção não dispõe de traços objetivos. A ficção se revela um modo deficiente e até é tida como *mentira* por não possuir os critérios do real, embora simule tê-los. Se a ficção for classificada só mediante critérios que definem o que é real, então seria impossível tornar a realidade representável por meio da ficção. Ela não ganha sua função pelo cotejo nocivo com a realidade, mas pela transmissão de uma realidade que ela mesma organiza. Essa a razão por que a ficção *mente* e é *mentira* desde que seja definida a partir do ponto de vista da realidade dada [...].<sup>473</sup>

<sup>470</sup> SANTIAGO. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola, p. 248.

<sup>471</sup> SANTIAGO. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola, p. 248.

<sup>472</sup> ADORNO *apud* ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, p. 124.

<sup>473</sup> ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, p. 124-125, grifos nossos.

Podemos entrever, nas postulações de Iser, uma notável afinidade com as afirmações do próprio Santiago, no que tange às propriedades da literatura: “O que é a literatura? É um texto ‘mentiroso’, uma ficção que não apreende de maneira direta o real, mas que, nos melhores casos, contém a verdade”<sup>474</sup>. Afinidade que ricocheteia ainda nas palavras de Samuel, que, com a habitual galhardia, manifesta ser “totalmente contra a coisa real [e] a favor de algo extra que você acrescenta à coisa real para que ela, sem se tornar irreal, seja mais bonita, frajola e fofa do que já é”<sup>475</sup>.

Outra via que se descortina por intermédio das sucessivas perquirições semeadas por Santiago fornece subsídios para melhor compreendermos o *modus operandi* de um sujeito que se afirma pela negação de uma voz que o legitima. Esse artifício proporciona a compreensão de um *rastro* que, no curso do auto-apagamento, vai sendo paradoxalmente a fonte onde esse mesmo eu, que busca anular-se, se alimenta. Essa outra via comparece *in nuce* no interior de uma seqüência conjetural:

Ou a minha primeira pessoa a ser invocada e convocada nesta palestra seria aquela que existe no momento em que, na minha casa, coloco ponto final no texto que acabei de escrever – neste, por exemplo –, e o assino com o nome que me é próprio por direito civil? Ou seria aquela minha primeira pessoa que escreveu *fim* em outro texto recente, um romance, a que dei o título de *O falso mentiroso – Memórias?*<sup>476</sup>

Santiago desarticula a unicidade subentendida na “primeira pessoa”, desmembrando-a em copiosos eus, que se ramificam no horizonte das interrogações alternativas. O que lhe permite reconhecer, nas condições que dariam suporte à ancoragem do eu, uma necessária exclusão do privilégio concedido à voz enunciativa, compreendida como detentora dos direitos assegurados a uma identidade estável, que precederia, senhora de si, a todos os enunciados.

A subsistência de um “nome de autor”<sup>477</sup>, a preeminência de um eu que se projeta como uma grife, hoje, deve muito de seu esforço ao fator incontornável que intermedeia a

<sup>474</sup> SANTIAGO. A absoluta perfeição do crime, p. 10.

<sup>475</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 141.

<sup>476</sup> SANTIAGO. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola, p. 249.

<sup>477</sup> O “nome de autor” foi pensado por Michel Foucault em termos de uma “função” relacionada ao “princípio de agrupamento” do discurso. Diz ele: “um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso [...]; ele exerce relativamente aos discursos um certo papel; assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si. [...] A ‘função autor’ é, assim, característica do

relação autor/público leitor: o mercado, que altera a fisionomia dessa relação, balizada por cláusulas comerciais, ao transformar autor em produtor, e público leitor em público consumidor.

Não é nossa intenção desenvolver a polêmica que norteia o controverso debate envolvendo, de um lado, a literatura, e, de outro lado, o autoritarismo do mercado, ditando suas cifras sob a salvaguarda do *copyright*. Essa via de investigação certamente proporcionaria uma fecunda e estimulante arena de discussões, bastante *rentável*, que mereceria portanto uma atenção exclusiva, dado o alto grau de complexidade que presume.

Interessa-nos sobremaneira examinar as implicações da dramatização da desconstrução do eu, tributária, como estamos vendo, de um influxo melancólico, visto no registro aqui proposto – o de uma melancolia fundamentalmente afirmativa.

A configuração deste eu, outrora concebido como perene e indivisível, ordena-se como uma legião de “*eus* desdobráveis que se interpenetram”<sup>478</sup>, para falarmos com Wander Melo Miranda, desencadeando não uma subtração que restringe e termina por anular qualquer resquício autoral, mas uma subtração que franqueia comportas para se pensar a questão da autoria como a anexação de eus plurais, acumulados segundo o grau de voracidade e ruminação demonstrado neste banquete canibalístico:

Há que distinguir. Vozes, tons, falas, sentimentos, idéias de cada um dos três corpos, dos quatro ou dos cinco *eus* que coexistem em mim. Normal. Há que aprender a voltar a entrecruzar, depois de desentrecruzados, vozes, falas, tons, sentimentos, idéias. [...] no entrecruzamento de vozes, falas, tons, sentimentos, idéias, sobressai o gene dominante, constitutivo da personalidade. Antropófago pela lei da natureza. Este *eu* que não quis ser *nós*. E é. É expressão de nós. Nós atados com escrúpulo e cuidado, que eliminam o *nós*. Dão autonomia ao *eu*.<sup>479</sup>

Grafar a “escrita de si” é aventurar-se no confronto com o outro – que se ama e se odeia, por meio da devoração desse outro, para recuperarmos a dinâmica operada pelo melancólico. Susana Lages afirma que “o canibalismo do melancólico é consequência das

---

modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 44-46). Preferimos, em nosso trabalho, explorar um outro tipo de enfoque, privilegiando a questão autoral vista, como destaca Italo Moriconi, na perspectiva de uma “superposição ou entrecruzamento de vozes”, obtida, no caso de Silviano Santiago, a partir da rapinagem criativa de textos alheios (MORICONI. Improviso em abismo para homenagem, p. 59).

<sup>478</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago, p. 66.

<sup>479</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 181.

necessidades de um ego frágil, esvaziado por sua constante autodepreciação<sup>480</sup>, por isso, conclui, “o impulso devorador torna-se a única possibilidade de ele constituir uma imagem de si como sujeito, precário, mas com alguma integridade, sua única possibilidade de satisfação, ou gozo, em termos de uma reflexão de vertente lacaniana”<sup>481</sup>. A imagem que o melancólico constrói de si mesmo é, portanto, uma imagem clivada, que desaloja o privilégio de um eu homogêneo, refinado pela escrita autobiográfica.

Evando Nascimento, ao decompor o vocábulo “autobiografia”, na perspectiva da desconstrução, avalia porém que “*auto* não significa uma auto-referência narcísica – embora um certo grau de narcisismo próprio à marca singular, ao *seing*, firma, não esteja excluído –, mas a inscrição de um traço que de imediato se *divide com* o outro”<sup>482</sup>. A insuficiência do prefixo, uma vez que reenvia a um núcleo centralizador, reduto do uno, é suplantada pela rasura do termo composto, optando-se por um expediente que abarque a alegada pluralidade contida no “si próprio”: A (autobio)grafia se vê então deslocada por uma (heterobio)grafia que lhe é incomensurável. A (heterobio)grafia significa a experiência singular como prova da aporia, abrindo o caminho para o outro<sup>483</sup>.

A afirmação da alteridade, ao equacionar a heterodoxia do eu, produz um efeito performático, na medida em que o auto-engendramento implica a um tempo o declarado auto-aniquilamento do sujeito indiviso e imutável e sua concomitante reconstrução a partir do *caminho aberto pelo outro*. Assim, a certa altura de suas memórias, Samuel revela: “Meu rosto, uma folha de papel em branco”<sup>484</sup>, inaugurando uma zona franca e fértil, apta a albergar uma legião de eus.

O caráter performático, identificado na escrita de Santiago, pode ser aproximado de uma certa tendência que se verifica atualmente (mais do que em qualquer outra época) nas letras contemporâneas<sup>485</sup>. Trata-se justamente da tentativa de desmitificação do próprio ato

<sup>480</sup> LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 62.

<sup>481</sup> LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 62.

<sup>482</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 305, grifos do autor.

<sup>483</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 306.

<sup>484</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 140.

<sup>485</sup> Esse caráter performático pode abranger, em sentido amplo, o conjunto das práticas culturais contemporâneas, não mais com o propósito de “chocar” ou “romper” com formas artísticas tradicionais, como tencionavam fazer as vanguardas do século XX, mas com o intuito de desmobilizar os princípios que norteiam a representação mimética. Como ressalta Márcio Seligmann-Silva: “A marca dessa arte [a arte contemporânea] é a saída do campo da *mimesis* como *imitatio* e passagem para uma noção de arte como



da escrita no momento de seu nascedouro, captando o átimo de sua materialização. O enigmático gabinete onde o escritor se refugiava para então receber as benesses da musa escancarou suas portas. Tremendo *strip-tease* daquele que escreve, deixando-se surpreender “no extremo de si mesmo”, como diz o poeta, “se exercendo nessa nudez, a mais nua que há”<sup>486</sup>. O narrador pós-moderno não faz pose, não se estanca, como salienta ainda Ana Maria de Bulhões Carvalho. Intrépido, “seu gesto agora é vivo, imprevisível, transformável”:

A narrativa contemporânea, incorporando a seu tecido a dramatização do escrever, permite ao leitor flagrar o escritor em sua mesa, esperá-lo ter uma idéia e registrá-la. Torna a leitura ato simultâneo ao da escrita. De uma escrita performática, isto é, cujo percurso, desenrolar, caminha em torno da forma e se desdobra em espaço físico/imaginário das linhas/imagens que o leitor torna reais e atuais. O narrador torna-se *performer*. Entra e sai de um transe que o transforma simultaneamente de narrador em personagem de si mesmo.<sup>487</sup>

A folha de papel em branco se torna palco onde o eu encena a figuração de seu próprio rosto. O narrador assume a função de “pintor de si mesmo”, tornando-se sujeito/objeto do discurso que assina.

No século XVI, ao compor seu auto-retrato, Montaigne já exprimia uma concepção de subjetividade forjada na e pela escrita, mostrando estar muito distante da prerrogativa platônica no que diz respeito às artes miméticas. Em seus *Ensaio*s, no capítulo curiosamente intitulado “Do desmentido”, presente no Livro II, Montaigne escreve:

Fazendo o molde de meu próprio rosto, mais de uma vez precisei enfeitar-me e ajustar-me de modo que o modelo se afirmou e tomou forma sozinho. Pintando-me para outrem, pinte a minha alma com cores mais nítidas do que a apresentava primitivamente. Fez-me o meu livro, mais do que eu o fiz; e autor e livro constituem um todo.<sup>488</sup>

O auto-retrato realizado por Montaigne conduz irremediavelmente à problemática da escrita auto-reflexiva e aos abismos que ela engendra. A exposição do percurso trilhado pelo autor dos *Ensaio*s no processo de composição pictural de si traz a lume a emergência

---

manifestação das pulsões: rito, performance”. E, citando Perniola, arremata: “A transmissão ritual dos usos já tende a caracterizar a cotidianidade: todos os gestos e todos os comportamentos estão implicados numa circulação que os subtrai à identidade e à origem” (SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*, p. 59-60).

<sup>486</sup> MELO NETO. *Obra completa*, p. 413.

<sup>487</sup> CARVALHO. *Ich bin der und der*, p. 207-208.

<sup>488</sup> MONTAIGNE. Do desmentido, p. 48-49.

inadvertida de um *desvio* no decurso da reflexividade. A forma alcançada pelo retrato rebelar-se contra o modelo, “adquirindo cores mais nítidas” do que este em princípio apresentava. O autor faz questão de realçar a disjunção, admitindo: “o modelo se afirmou e tomou forma sozinho”. Não há espaço aqui para pensarmos a auto-reflexividade nos termos estritos ditados por uma longa tradição de representação. A repetição só é possível como exercício da diferença. O movimento da auto-reflexividade é uma insólita expedição aos abismos da experiência inquietante de capturar o familiar.

Nos domínios por onde costuma excursionar Silviano Santiago, a aventura da auto-reflexividade está presente em todos os seus itinerários de viagem: ensaios, contos, romances, novela... Sua rubrica é incansável, cobrindo a superfície de seu extenso território textual. Dosando o fingimento ao seu bel prazer. Brincando às vezes de esconde-esconde com o leitor. Flertando, outras vezes, mais ostensivamente com ele. Santiago se desloca, daqui para ali, dali para lá, sempre em trânsito. *Em liberdade*.

A construção em abismo promove a dobra do texto, tensionando os limites “entre o fora e o dentro, entre o vazio e o pleno, manipulando com habilidade as questões da falta e do suplemento”<sup>489</sup>. Nesse enleio, sem resolução dialética possível, os vários Silvianos, “monstros” terríveis, dão pano para manga: “Tradução. Encobrir-se. Deixar encobrir-se. Passar por outro. Passar por ninguém. Caso fosse preciso adotar uma identidade, que fosse *por baixo do pano*”<sup>490</sup>.

É assim, por exemplo, que Silviano acoberta Graciliano, subsume-se sob o nome próprio do escritor alagoano, fraudando sua dicção e espoliando sua assinatura. Por meio do pastiche, *Em liberdade*, obra publicada em 1981, alinhava memorialismo e fingimento, originando um diário íntimo que deflagra um verdadeiro curto-circuito no jogo reflexivo das *personae* em pauta. E o faz de maneira que “nem o eu-textual espelhe o corpo-vivo do escritor, nem os corpos-escritos de Graciliano e Silviano se identifiquem totalmente”<sup>491</sup>.

Como mecanismo transgressivo, inscrito na clave da homenagem, o pastiche empreendido por Silviano, na mencionada obra, pode ser considerado, conforme a proposta de Ana Maria de Bulhões Carvalho, uma *alterbiografia*, para contabilizarmos mais um prefixo aos já convocados. O novo compósito congrega traços da autobiografia, do

<sup>489</sup> HELENA. Olhares em palimpsesto, p. 82.

<sup>490</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 102, grifos nossos.

<sup>491</sup> HELENA. Olhares em palimpsesto, p. 78.

ficcional e do factual, não concedendo privilégio a nenhuma dessas instâncias discursivas, contribuindo, ao contrário, para alargar o abismo em direção ao qual a escrita ensaia seu vôo livre. Como explicita Carvalho, a alterbiografia:

[...] falsifica a autobiografia a tal modo que a autenticidade do documento vai se decidir pelo rigor da imaginação, a sinceridade do falar pode render-se à fala do Outro, e a veracidade do fato instaura-se ironicamente pedindo perdão à realidade. [...] As características mais aberrantes da alterbiografia – a desqualificação dos gêneros, a dramatização do processo da escrita e a problematização do gesto de leitura – pelo fato de privilegiarem a subjetivação dos pontos de vista e a valorização do indivíduo, colocam em xeque o único direito inabalável de cada um – o direito sobre a própria vida.<sup>492</sup>

A reflexividade compreendida na alterbiografia, reencenando a construção do eu nos interstícios da imagem do outro, põe em relevo – ao lado do despojamento incondicional de uma voz predominante, singular, em benefício da “balbúrdia” de vozes entoadas – não somente o escritor no ato de seu ofício, mas, e sobretudo, o exercício mesmo de leitura, atividade suprema e fundamental de todo aquele que escreve, desnudando o mecanismo de ruminação do amplo repertório adquirido no curso das viagens pela escrita alheia.

Ao fim e ao cabo, numa síntese não de todo forçada, o que está em jogo neste processo de des-subjetivação, é a operação pela qual o escritor escancara seu arquivo bibliográfico, fazendo confluir nessa imagem que se des-dobra a interdependência da prática da leitura e da escritura – práticas essas profundamente mobilizadas pelo influxo melancólico. Como nota Susana Lages, “o humor melancólico [é] produto de dois atos complementares: o ato de ler e o ato de escrever”<sup>493</sup>, salientando ainda que:

A melancolia se instala *entre* esses dois momentos concretos fundamentais da atividade intelectual, como resultado de uma determinada atitude diante do mundo das coisas, mediada pelo objeto livro, por sua vez, corporificação de todas as virtualidades – simultaneamente destruidoras e renovadoras – da escrita.<sup>494</sup>

A obra de Santiago centra o foco nessa relação de mão dupla, colocando em cena um narrador que, ao escrever suas memórias, não parte em busca do tempo perdido, almejando recuperar a dimensão do vivido. Mas procura registrar a dimensão do *lido*.

<sup>492</sup> CARVALHO. A imaginação perigosa (sobre a alterbiografia na literatura contemporânea), p. 93-94.

<sup>493</sup> LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 158.

A leitura, tanto quanto a escritura, é um processo ligado à satisfação do desejo – que se desconhece e que nem sequer pode ser nomeado, como nos lembra Roland Barthes<sup>495</sup>. O apanágio do desejo é ser encobridor de uma falta, ao mesmo tempo em que dela se origina. Um certo erotismo permeia o ato de ler, destilando o que Barthes designou como “leitura desejanter”, desdobrada em dois tipos de “sujeitos humanos”: o sujeito amoroso e o sujeito místico<sup>496</sup>.

A constituição de base do desejo, calcada numa falta que se tenta suprir, converge para um dos modos de se conceber o elemento desencadeador da afecção melancólica. Tal como vimos, páginas atrás, na Idade Média, Constantino já havia localizado no melancólico uma perda de natureza irreparável, derivada de uma separação definitiva, imposta pela morte de alguém muito estimado. Tântos e Eros *cruzam-se* aqui. O desejo que impele à leitura (e à escritura) esbarra na morte como seu horizonte ineludível. Daí afirmar Susana Lages que “toda narrativa é de alguma forma tributária de um impulso melancólico, pois ao mesmo tempo que atualiza eventos do passado reafirma seu caráter por definição *passado*, isto é, que passou, morreu, deixou de existir e, portanto, pranteável”<sup>497</sup>.

Walter Benjamin traduz admiravelmente esse desejo insaciável do leitor, cuja volúpia busca aplacar, semelhante ao que faz o melancólico, pelo método da incorporação daquilo que, em última instância, é pura promessa de satisfação. E, como promessa, permanece uma dádiva sempre adiada.

Em seu texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”<sup>498</sup>, Benjamin discorre sobre o leitor, em especial sobre o leitor de romances, encerrado em sua solidão inviolável, nos seguintes termos: “Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na fogueira”<sup>499</sup>.

Sobressai, de imediato, a apetência do leitor, que busca deleitar-se com o *corpus* que a ele se oferece. Destruição e devoração se conjugam de modo a abrandar o que não pode ser saciado.

<sup>494</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 158.

<sup>495</sup> BARTHES. *Sobre a leitura*, p. 34.

<sup>496</sup> BARTHES. *Sobre a leitura*, p. 35.

<sup>497</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 131.

<sup>498</sup> BENJAMIN. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, p. 197-221.

<sup>499</sup> BENJAMIN. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, p. 213.

O objeto de desejo do leitor acena para a compreensão do “sentido da vida”, que ele não encontra em sua própria existência. Ora, de acordo com Benjamin, o “sentido da vida” só é alcançado na experiência-limite. Em outras palavras, na morte. Paradoxo da humana existência: só após a conclusão de sua jornada é que o indivíduo pode dela extrair algo como o “sentido da vida”. A vida em curso é ausência de sentido, que, por isso mesmo, nos move em direção a ele. É essa utopia da existência que é transferida para a leitura de romance.

O “interesse absorvente” do leitor se alimenta dessa possibilidade – a de encontrar na morte do personagem de romance o tal “sentido da vida”. Como sintetiza Benjamin: “O que seduz o leitor de romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”<sup>500</sup>. Essa passagem evidencia o erotismo implicado na relação leitor x romance. O leitor é *seduzido*, tem seu desejo ativado, pela fresta que se lhe abre a perspectiva de socorrer o vazio intrínseco e irretorquível de sua vida insípida. Posto que o desejo jamais é satisfeito, a vida cálida que aspiramos não é mais que uma esperança. Ou uma promessa, como dissemos acima<sup>501</sup>.

Uma ressalva, porém, se faz necessária. Que não se veja aqui uma variante do processo catártico, simplificada e entendido como uma maneira de purgar as paixões humanas por intermédio da dramatização de suas mazelas. Esse tipo de compreensão, reducionista e equivocada, certamente levaria à conclusão de que existe um método, didaticamente aplicável e infalível, de “aprimoramento” da humanidade, pela gradual domesticação de suas pulsões. Em sentido diametralmente oposto, a relação vislumbrada entre leitor e romance pretende antes ressaltar a dimensão de falta que nos constitui, na medida em que, não sendo passível de ser coimada, é essa falta que nos impulsiona em direção à leitura/escrita. Numa palavra, em direção à vida mesma. Como esclarece Benjamin: “O romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino

<sup>500</sup> BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 214.

<sup>501</sup> Curiosamente, também a melancolia possui sua contrapartida num apelo a uma certa descarga erótica. Klíbanky, Panofsky e Saxl nos informam que Constantino Africano, retomando Rufo de Éfeso, recomendava, para o caso da “enfermidade mental melancólica”, a prática sexual, acreditando que “el comercio sexual moderado era deseable”. Citando literalmente Rufo, o médico árabe prognosticava: “Coitus, inquit, pacificat austeriorem, superbiam refrenat, melancholicos adiuvat”, cuja tradução, segundo os estudiosos, seria: “El coito, decía, apacigua, refrena la austeridad soberbia, ayuda a los melancólicos” (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno y la melancolia*, p. 103).

alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino”<sup>502</sup>.

Ressalva feita, pé na estrada. Sigamos em frente.

Como eminente leitor/narrador *performer* que é, Samuel reproduz para nós a relação erótica que estabelece com a escrita deglutida vorazmente. O procedimento de introjeção que adota é a cópia, em torno da qual erige sua particular teoria estética:

Sobram ainda muitos patamares para alcançar. Para que eu chegue à perfeição na arte da cópia. Lá chegando, terei tido uma carreira original. Novo Leonardo da Vinci. Novo Rembrandt. Novo Cézanne. Novo Picasso. Devorem-me como tal. A cópia me torna modelo que serve de exemplo para os pósteros. Ou me vomitem.<sup>503</sup>

*Incorporando* o leitor no seu próprio texto, convidando-o a ser, por uma manobra reversível, nessa cópula *abissal*, o objeto de desejo do autor das memórias (Samuel/Santiago), o narrador incita a devoração, ratificando-a na abertura do capítulo seguinte – todo ele um extenso parêntese, suplementando explicitamente o capítulo anterior. De forma provocativa, ele nos lança a seguinte “cantada”: “(Devore-me como exemplo e modelo. Será esse, caro leitor, o motivo que o levou a procurar estas memórias na livraria mais próxima? A comprá-las e a lê-las? [...])”<sup>504</sup>.

A interpelação do leitor, ensaiando uma *ativa* participação deste no âmago da narrativa, subtrai sua condição clandestina, *voyeurista*. O leitor se vê então reduplicado na trama, adquire visibilidade, terminando por ficar inteiramente condicionado às vicissitudes de um narrador muito pouco confiável. Participa, pois, do movimento vertiginoso de sua escrita em abismo. A imagem do leitor vista pelas lentes de Samuel é a de alguém que está sempre aquém das travessuras maquinadas por ele, e por isso é considerado incapaz de obter satisfação com a leitura de suas mirabolantes memórias:

Você chegou até aqui. Calculo. A duras penas. Parabéns. Imagino. Suas pernas estão trôpegas e sinalizam cansaço. Pergunto-me. Será que seus olhos compreendem as segundas e terceiras intenções que se escancaram a cada página das memórias? Duvido. Não está tirando prazer da leitura nem usufruindo os conselhos. Arrefeço. Tudo vale a pena.<sup>505</sup>

<sup>502</sup> BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 214.

<sup>503</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 173.

<sup>504</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 174.

<sup>505</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 174.

Como compulsivo leitor que demonstra ser, Samuel se desdobra na imagem desse interlocutor virtual que ele projeta (seu “leitor modelo” e um de seus múltiplos eus, concomitantemente), duplo que ele coopta do exterior para o interior de sua escrita, abalando, aqui também, os limites entre o fora e o dentro: “Serei leitor? Meu camaradinha e irmãozinho de fé, não seremos todos leitores?”<sup>506</sup>. Questão que amplifica a dimensão mesma dessa categoria que nos irmana, respaldando a versão contemporânea do leitor: “O leitor perante o infinito e a proliferação. Não o leitor que lê um livro, mas o leitor perdido numa rede de signos”<sup>507</sup>.

Esse abalo que se instala no limiar da letra e da vida tanto mais é contundente quanto mais vemos que a ele outro duplo se agrega – o (im)próprio “Silviano Santiago”, presença que se anuncia desde a capa, emprestando às memórias a tradução visual de sua *persona*: a fotografia em preto e branco estampando um sorridente bebê de olhar maroto.

Outros indícios do indivíduo Santiago se disseminam, enredando-se nas malhas das letras de Samuel. É o caso, por exemplo, das referências à data e ao local de nascimento do autor (Samuel/Santiago), bem como dos dados de seus supostos progenitores, que “coincidem” entre si, favorecendo a intrincada *mise en abîme* sobre a qual a narrativa se edifica. Numa das inúmeras versões de seu nascimento, mais precisamente a quinta delas, Samuel declara que “teria nascido em Formiga, cidade do interior de Minas Gerais. No dia 29 de setembro de 1936. Filho legítimo de Sebastião Santiago e Noêmia Farnese Santiago”<sup>508</sup>. No entanto, como sói acontecer com o falso mentiroso, ao elencar distintas histórias envolvendo sua(s) origem(ns), essa fábula, como as demais, é igualmente rasurada, conservando porém o traço do que foi rechaçado: “A versão é tão inverossímil, que nunca quis explorá-la. Consistente só a data do nascimento. Cola-se à que foi declarada em cartório carioca pelo doutor Eucanaã e Donana”<sup>509</sup>.

O agenciamento de dados biográficos do autor empírico (Santiago), transportados para a narrativa autobiográfica de um “autor de papel” (Samuel), induz a um jogo auto-reflexivo que, no limite, emerge como fundamentação de uma idéia específica de literatura. Essa idéia estaria calcada na concepção da prática literária como repetição diferente de um

<sup>506</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 192.

<sup>507</sup> PIGLIA. *O último leitor*, p. 27.

<sup>508</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 180.

<sup>509</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 180.

traço. A *assinatura*, como uma marca de caráter absolutamente singular, já conteria em seu bojo a inclinação ao múltiplo, ao se inscrever como potencial abertura para o seu desdobramento. Esse processo – a que Derrida dá o nome de *contra-assinatura* – implica a concepção de leitura e escrita como atos mutuamente reversíveis e suplementares:

O que dá vez a uma obra literária é um arquivo, informado e informante de um jogo e suas regras, por natureza, inacessíveis. Todavia, no próprio processo de inscrição por assim dizer idioletal, desde sempre um traço se divide e ao se dividir abre a possibilidade de acesso como repetição noutra lugar. Com a divisibilidade e a iterabilidade do traço começa a aventura da leitura, suplementar da aventura primeira, a da escrita, que, por sua vez, tinha-se dado em algum momento também sob a forma da leitura. Derrida reserva o nome de *contra-assinatura* para esse movimento de recepção do traço na produção de um outro texto [...]. Ao acontecimento inaugural do texto deve corresponder esse outro acontecimento também inaugural que é a leitura como contra-assinatura.<sup>510</sup>

O rumo adotado por essas formulações nos remete novamente ao título da obra de Santiago. O paradoxo da primeira parte – *O falso mentiroso* – define a rasura imposta ao gênero designado pelo subtítulo – *memórias*. A “escrita de si” só reconhece sua *singularidade* na convergência da “escrita do outro”, uma vez que a “impureza” se localiza pois desde a “origem”. Samuel contra-assina seu texto, que recebe a contra-assinatura de Santiago, cujo livro é contra-assinado por nós, seus leitores, e assim por diante. Ficção sobre ficção, numa superposição indefinida de traços que “re-encena[m] a origem (dividida e insituável) de toda a escrita”<sup>511</sup>. Não por acaso, encontramos, na autobiografia de Samuel, uma instigante conceituação de originalidade, inspirada numa postura anti-metafísica, a partir da reabilitação da cópia como expediente dotado de autenticidade e legitimidade *originais*.

O narrador investe na des-construção da tradição platônica de rebaixamento da *mimesis*, subvertendo o estatuto que a sentenciava depreciativamente. A cópia surge assim como uma espécie de *artifício* destinado a desmobilizar a glorificação do modelo como única forma legítima a reinar absoluta (e é de fato de um absolutismo que se trata nessa

<sup>510</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 300.

<sup>511</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 301.



escala hierárquica) no universo das representações: “O ilegítimo [...] é o bom”<sup>512</sup>, defende ele.

A idéia de cópia que assoma aqui rejeita a mera reprodução submetida à fidelidade irrestrita ao modelo, reiterando seu privilégio, confluindo para a reavaliação do próprio conceito de “originalidade”. Idéia que se inscreve no horizonte da melancolia – um horizonte sem transcendência, sob cuja linha se projeta uma origem que não cessa de se reproduzir.

Com a costumeira ironia, Samuel apregoa a apologia à cópia, invertendo os sinais que conferiam a esta uma negatividade condenatória. Aliás, vale ressaltar, é por meio do habitual recurso à afirmação pela negação que o narrador enuncia sua transgressão:

Não podia *não* ser a favor da cópia. Era a salvação da lavoura. Tinha ojeriza por tudo o que se apresentava ao público como original e autêntico. Puro. Imaculado. [...] Sou a favor da cópia. Da autêntica cópia legítima. [...] A cópia é platônica. Reino do belo, do bem e do bom. A cópia substitui o feio, o mal e o mau. Substitui o que é original e que, ao nascermos, nos é dado de presente pelo sêmen que fecunda o óvulo. Pelos deuses, melhor dito.<sup>513</sup>

O *parti pris* da cópia, correlacionado à expressão de uma certa noção subjacente de literatura, que se vai construindo ao longo da narrativa, assenta-se sobre três princípios primordiais, segundo o narrador:

Questão de repertório, em primeiro lugar. Quem inventa tem repertório diminuto.[...] Quem copia tem repertório imenso e variado. Confunde-se com os vários volumes duma enciclopédia visual ambulante. Um filme de longa-metragem. Cada fotograma é uma obra de arte. Para criar, há que procurar dar seqüência às imagens desconstruídas. Processo de montagem arduo. A graça mais engraçada está em misturar. Locais e épocas. Em embaralhar. Nomes, línguas e procedências. [...] Questão de estilo, em segundo lugar. Quem inventa desenvolve um estilo próprio. Intransferível. [...] Quem copia desenvolve vários, entretidos e divertidos estilos. Escreve sob várias e poderosas bandeiras. [...] Quem diz o diz, imitando a alguém que disse antes dele. Não há filho que fale sem pai falante. O artista é filho de vários pais falantes. Muitos falsos, nenhum verdadeiro.[...] Questão de visão de mundo, em seguida e finalmente. Quem inventa acredita na liberdade individual. Desenvolve a intolerância. [...] O similar é sempre cópia. Esta é desprezada como delito. Ofensa hedionda. [...] Quem copia sabe que a liberdade humana é tão limitada quanto a flor o é pela haste que a sustenta no ar. [...] Quem copia não corta cordão umbilical. Pelo contrário. Coleciona cordões umbilicais ao ar livre da imaginação.<sup>514</sup>

<sup>512</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 218.

<sup>513</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 141-143.

<sup>514</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 182-184.

Esse numeroso apanhado de sentenças aforísticas fornece-nos uma visão geral das concepções estéticas que norteiam o empreendimento memorialístico do narrador, e, por extensão, a noção de literatura que daí inferimos. O cotejo, pondo em relevo as distinções entre aquele que inventa e aquele que copia, possibilita exaltar as vantagens que a cópia obtém sobre a invenção, subvertendo a tradicional perspectiva de filiação platônica.

A teoria estética de Samuel, que sustenta seu favoritismo pela prática da cópia, remete à irrupção da arte desaturizada – tema medular do clássico texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”<sup>515</sup>, de Walter Benjamin. A perda da aura implica o reconhecimento da perda (diríamos, salutar) de um distanciamento que encarcerava a obra de arte numa redoma espaço-temporal intransponível.

O valor de culto, inerente à arte aurática, encontrou amparo, em suas extremas manifestações, no sentimento nostálgico, impulsionado pelos instantâneos captados pelas lentes fotográficas, que flagram o ausente em sua dimensão inabarcável: “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável”<sup>516</sup>.

O desaparecimento da aura, decretando o fim do “aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”<sup>517</sup>, é consequência das modalidades técnicas de reprodução em série, implementadas num circuito governado pelas mercadorias e fantasmagorias. No núcleo dessa concepção de aura, encontra-se o fundamento da tradição como um cânone a ser preservado e reverenciado perpetuamente.

De caráter autoritário, esse tipo de pensamento, cuja localização embrionária remonta ao Renascimento, época para a qual o passado constituiu uma inequívoca fonte de conhecimento verdadeiro, impunha um critério valorativo que concedia uma superioridade suprema ao original, contrastada com o menoscabo dirigido à cópia. A distância temporal, selando a preeminência do passado sobre o presente, recrudescer com a instauração dos museus – verdadeiros templos destinados a salvaguardar as obras artísticas de uma mundaneidade ameaçadora. A aura não poderia aí receber melhor abrigo. O museu, conforme argumenta Otte, “garantia à obra a autoridade da originalidade, como se a

<sup>515</sup> Cf. BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 165-196.

<sup>516</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 174.

<sup>517</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 167.

distância temporal exigisse ser representada como uma barreira no espaço”<sup>518</sup>. Tal autoridade é a prerrogativa incontornável de toda tradição, o museu simbolizando o lugar sagrado onde reside o pai, o inconspicível reduto do original – a voz imperativa (e intimidadora) de nossos antepassados.

A desmitificação do original decorrente da perda da aura possibilitou a ascensão e o triunfo da cópia. Nesse contexto, a própria relação com a tradição, compreendendo o passado e seu insuperável distanciamento, é redimensionada. No campo da literatura, mais especificamente, assistimos hoje a um intenso diálogo com os textos ditos canônicos, testemunhando uma convivência que, sem deixar de ser respeitosa, mas *cum grano salis*, transpõe as barreiras espaço-temporais que os apartavam, a releitura do passado impedindo assim a *musealização* das obras.

Como vimos com Borges e Calvino, dentre outros, o peso da herança recebida, em lugar de assombrar e intimidar a imaginação dos que seguem escrevendo *apesar* da magnificência que recobre o mito da tradição, torna-se, em muitos casos, conforme também salientamos, um dispositivo que alavanca e impulsiona a criação literária. Dessa forma, a melancolia provocada pelo “já-dito”, a *melancolia libri*, como a denominou Michel Schneider, é trabalhada *terapeuticamente* na e pela escrita. O escritor extrai seu fôlego daquilo mesmo que o faria emudecer, paralisando sua pena. Daí reconhecermos um efeito “afirmativo” manifestado pela afecção melancólica. O pleno exercício dessa escrita saturnina pressupõe pois um subreptício desejo parricida. É preciso, para desfrutar o gozo de uma autonomia criativa, negar obediência ao pai, furtar-se à sua vigilância, autoproclamando a independência. Em sua necessária radicalidade, é preciso ir ainda mais longe, abjurando, em última instância, a existência de uma filiação mesma, tal como, de fato, faz declaradamente Silviano Santiago.

É o que podemos ver em uma de suas sete histórias apropriadas, intitulada “*Hello, Dolly!*”. Neste texto, da coletânea *Histórias mal contadas*, o personagem escreve uma carta endereçada a Walter Benjamin, a quem trata de “velho amigo”. O conteúdo da missiva gira em torno justamente das reflexões irônicas acerca das conseqüências advindas da perda da aura, estabelecendo um franco diálogo com o autor de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

---

<sup>518</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, f. 113.

O texto de Santiago é inaugurado com as seguintes considerações: “Muitos perdem o guarda-chuva. Eu perdi a aura. O aqui e agora da minha autenticidade. [...] A culpa do terremoto que causou o incêndio biogenético que nos avacalha é sua. Só sua”<sup>519</sup>. Ao figurar ao lado do guarda-chuva, a aura é duplamente perdida. Como “*aparição* única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”<sup>520</sup>, a aura é da ordem do imaterial, remetendo ainda ao registro do religioso, ao halo que circunda as cabeças santificadas. Cotejada a um objeto utilitário, prosaico, a aura adquire, por contaminação, forma e espessura, semelhante a algo que, se não solicitado para exercer suas qualidades prestimosas, é facilmente esquecido em um canto qualquer, tal é a sina do guarda-chuva. A aura perde aqui sua aura. É reificada, sofrendo as mesmas conseqüências atribuídas à arte tecnicamente reproduzida. Ou seja, experimenta um processo de desmitificação, trazendo definitivamente para o contexto do presente essa arte retida no passado. Como nota Márcio Seligmann-Silva: “A perda da aura/auréola [...] é uma conseqüência do fim da autenticidade, do arrancar a obra da tradição que leva a uma *aproximação* e transformação da ‘obra única’ em *meio* potencialmente onipresente”<sup>521</sup>.

Ao mesmo tempo, ao descrever a aura como “o aqui e agora da *minha* autenticidade”, o personagem reivindica para si o *status* de objeto artístico (desaturizado), ocupando seu lugar. Ele não recrimina Benjamin, censurando-o pelo estado geral das artes, desprovidas de seu caráter mítico e místico. Mostra-se indignado porque se percebe espoliado, extorquido. Surrupiam-lhe o invólucro, sua majestosa autenticidade: “Sinto-me mais pobre, destripado duma célula. Você me dirá, mais rico. Conseguiram me retirar de dentro do meu invólucro. Acabar com a singularidade da minha imagem. [...] Será que conseguirei continuar vivendo sem a minha aura?”<sup>522</sup>.

A teatralização farsesca que responde pela inflexão irônica da correspondência forjada com o filósofo alemão põe no centro do palco uma instigante reflexão acerca dos pressupostos estéticos praticados com desenvoltura por Santiago em seus textos, tanto literários como crítico-teóricos. Trata-se da crítica ao conceito platônico de cópia, a partir da qual se pode pensar uma escrita dotada de reinvenção criativa (operação tradutória),

<sup>519</sup> SANTIAGO. *Hello, Dolly!*, p. 153.

<sup>520</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 170, grifo nosso.

<sup>521</sup> SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*, p. 24.

<sup>522</sup> SANTIAGO. *Hello, Dolly!*, p. 153-154.

fruto de um diálogo amplamente travado com os textos da tradição. O próprio autor se encarrega de fornecer as coordenadas que perfilam sua concepção de cópia como gesto essencialmente transgressivo – gesto que, por sua vez, originou seu famoso conceito de “entre-lugar”:

[...] quando eu falo de cópia, estou usando a palavra “cópia” no sentido de transgressão a alguma coisa, não é cópia xerox. A cópia repete em diferença. E o que conta nessa repetição em diferença é exatamente a diferença, não a repetição. [...] a cópia no sentido em que a utilizo requer uma leitura em transparência, porque você tem de ler através da cópia o texto ou os textos canônicos de que se valeu o criador para produzi-la. Foi a partir daí que criei o conceito de “entre”, “entre-lugar”, o lugar de observação, de análise, de interpretação não é nem cá, nem lá, é um determinado “entre” que tem que ser inventado pelo leitor. É capital, em tudo que penso, o leitor como manipulador de objetos. E esse leitor é que fica “entre”, entre o canônico e a cópia. Esse leitor, portanto, é capaz de ler e interpretar o que é a transgressão.<sup>523</sup>

A noção de cópia como repetição que engendra a diferença é igualmente defendida por Samuel, quase ao final de suas memórias: “A semente da produção artística é uma planície por onde planam os olhos à cata dos pequenos relevos que sobressaem, se repetem, se repetem, se repetem. Em diferença. Já disse e reitero”<sup>524</sup>.

Em “*Hello, Dolly!*”, a transgressão levada a cabo pela cópia, na definição de Santiago, abrange a questão da des-filiação, da ruptura com a idéia de linhagem, inerente ao histórico da tradição: “Seu profetazinho de merda, você bem que imaginou que eu tinha vindo ao mundo para, solteiro, inaugurar uma tradição sem antepassados. [...] Sou hoje antepassado e prole de mim mesmo”<sup>525</sup>. Essa espécie de autogamia prolífera encontra um paralelo implícito na saudação estampada no título. A referência à ovelha Dolly, resultado da primeira experiência de clonagem em seres vivos, também acena para a perspectiva do auto-engendramento: “Virei reprodução e exposição de mim através de todos os outros que estão sendo fabricados à minha imagem e semelhança”<sup>526</sup>.

O universo dos replicantes avança das páginas de ficção-científica, faz uma desastrosa e breve conexão no mundo “real” (Dolly já se foi, sem deixar “herdeiros”), para

<sup>523</sup> <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textostextos//2375,2.shl>

<sup>524</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 219.

<sup>525</sup> SANTIAGO. *Hello, Dolly!*, p. 153.

<sup>526</sup> SANTIAGO. *Hello, Dolly!*, p. 153.

diretamente aterrissar no fecundo território sem lei do senhor Santiago: “Caminhando pela Rua Visconde de Pirajá, cruzo com o primeiro (papel carbono? Xerox? Replicante?). Com o segundo. O quinto. O centésimo. Somos legião hoje na cidade de São Sebastião”<sup>527</sup>. Vista sob o prisma (irônico) dessa “história apropriada”, a clonagem deita por terra os argumentos que sustentam o discurso em favor da identidade, inaugurando um circuito que arranca o mesmo ao mesmo, desferindo um golpe mortal na consolidação do diferencial, de natureza narcísica, instituído pelo desejo de ser único, singular. É essa controversa questão – a formação da identidade – que está no cerne da afecção melancólica.

Segundo a perspectiva psicanalítica, a melancolia pode ser considerada uma “doença da identidade”, provocada devido a uma falha ocorrida durante o estágio do espelho. Nessa etapa, localizada ainda na infância, a criança seria privada, por algum motivo, “de um olhar próximo que lhe teria significado seu contorno”<sup>528</sup>. Na ausência desse olhar “apto a lhe dar um Duplo”<sup>529</sup>, a imagem refletida no espelho permanece para ela definitivamente estranha<sup>530</sup>.

O melancólico está por isso condenado a errar continuamente em busca de um eu Ideal, que possa preencher o contorno vazio de sua imagem, ainda que reconheça a impossibilidade de êxito dessa empreitada. Consciente desse mecanismo, que revolve os subterrâneos da afecção melancólica, Silviano Santiago se indaga: “Isso a que chamo de ‘minha experiência de vida’ e isso a que chamo de ‘meus escritos’, não seriam uma sucessiva e sempre interrompida e sempre retomada *cadeia de escolhas narcísicas de objeto*, de manufatura de *manequins* que, pela leitura e pela identificação *a posteriori* e, agora, neste meu corpo, são eu não sendo eu?”<sup>531</sup>.

Os dilemas que envolvem a identidade, experimentados pelo melancólico, também estão presentes no conto “*Hello, Dolly!*”. O autor da missiva traz à tona reflexões que problematizam a questão da identidade, colocada sobre o pano de fundo da reprodução indefinida do semelhante. Ora, se o dilema crucial do melancólico gira em torno da dificuldade de forjar a ilusão de uma identidade para si, se seu sofrimento deriva da obsessão por juntar as peças que poderão auxiliá-lo nessa tarefa inglória de traduzir o eu

<sup>527</sup> SANTIAGO. *Hello, Dolly!*, p. 154.

<sup>528</sup> LAMBOTTE. *Estética da melancolia*, p. 41.

<sup>529</sup> LAMBOTTE. *Estética da melancolia*, p. 85.

<sup>530</sup> LAMBOTTE. *Estética da melancolia*, p. 85.

<sup>531</sup> SANTIAGO. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d’angola, p. 246, grifos do autor.

idealizado, então o confronto com réplicas idênticas a si, a proliferação vertiginosa de si mesmo, só pode lhe provocar um ingente descontentamento, uma avassaladora sensação de fracasso. Todo seu esforço cai por terra ao defrontar-se com simulacros de não-eu no caminho que supunha levar ao encontro com o eu. É a consciência desse fracasso que o personagem expressa quando, assumindo a ambivalência constitutiva da afecção melancólica, na dupla determinação que conjuga euforia e disforia, encerra sua carta:

Pergunto-lhe, meu caro Walter: Sou homem, depois desse falimento?<sup>532</sup> Não é a minha própria identidade que está sendo manuseada por profissionais incompetentes? Será que outro que não eu conseguirá me representar tão bem quanto eu me represento nas minhas crises de angústia, na montanha-russa da minha depressão e nos meus piques de euforia? Espero uma resposta sua, e não me chame de retrógrado, por favor. Sou benjaminiano e pós-moderno, graças a Deus.<sup>533</sup>

Não deixa de ser curioso o fato de que, apesar de atestar seu “falimento”, na aventura que conduz às tortuosas (e desviantes) trilhas da des-identificação, o narrador termina por introjetar o outro (Benjamin) sobre quem supostamente lança sua revolta – justamente o outro acusado de responsável pela sua derrocada. A impotência experimentada diante da impossibilidade de construir seu eu ideal é, todavia, superada pela devoração (“Sou benjaminiano”) daquele que precisamente vaticinou essa impossibilidade, mediante a constatação da morte da singularidade e da autenticidade. Walter Benjamin figura assim como um duplo a um tempo amado e odiado, objeto de projeções identificatórias do personagem: “Você se lembra, foi a partir de nossas conversas que você elaborou as teses sobre as tendências evolutivas do Homem nas condições produtivas do capitalismo”<sup>534</sup>.

O filósofo alemão é aqui a imagem que do espelho devolve a Samuel sua real condição melancólica, ratificando a patente homologada: “Sou benjaminiano” – aparentando ser tão melancólico quanto o destinatário da missiva, que, certa vez, declarou, em carta encaminhada a seu amigo Gershom Scholem, ser “filho de Saturno”, inscrevendo-se na tradição melancólica pela evocação do astro que preside a afecção<sup>535</sup>. Dessa forma, o personagem de Santiago e o autor de *Origem do drama barroco alemão* cruzam aqui seus

<sup>532</sup> O personagem-missivista se apropria aqui de uma frase expressa pelo narrador de “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, no final de seu relato (Cf. ROSA. *A terceira margem do rio*, p. 37).

<sup>533</sup> SANTIAGO. *Hello, Dolly!*, p. 156.

<sup>534</sup> SANTIAGO. *Hello, Dolly!*, p. 154.

<sup>535</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 104.

reflexos, multiplicando (*reproduzindo*) especularmente a imagem que emoldura um *incontornável* vazio que a ambos enreda.

Nas linhas de suas memórias, Samuel brinca abertamente com o drama que circunda as investidas malogradas, dirigidas à construção da identidade. Descrevendo-se como uma folha em branco, recusando-se a fixar no papel a harmonia de um rosto único, Samuel se compraz em comunicar: “Sou o mais original dos impostores”<sup>536</sup>. Convém lembrar, a impostura, neste caso, não participa de um regime de oposições, situando-se do lado oposto à sinceridade. O termo se inscreve com a devida rasura, sugerindo a movência própria das elaborações identitárias provisórias. É o autor mesmo – Santiago – quem se manifesta em defesa de seu personagem: “No limite, meu personagem não é um impostor. Qualquer pessoa que tenha experiência de psicanálise sabe que você está constantemente fabulando sua própria identidade, refazendo a sua identidade, até o momento em que tenha certa tranqüilidade em relação àquela construção que você fez”<sup>537</sup>. Guardadas as devidas diferenças, opinião similar é compartilhada também por Montaigne, que, em seus *Ensaio*s, discorre acerca da dificuldade enfrentada na tarefa de pintar-se:

Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, não de sete em sete anos, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É pois no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias idéias possivelmente já não seriam as mesmas. [...] Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; falaria claramente, como um homem seguro de si.<sup>538</sup>

Pintor da passagem, do que está em permanente trânsito, Montaigne nos acena de longe com uma importante via de compreensão da contemporaneidade, desconhecendo, contudo, o alcance adquirido pelos desdobramentos das idéias que nos soam familiares. É provável que não suspeitasse a que longínquas paragens a noção de transitoriedade aportaria. Nem calculasse as resultantes de sua extensão. Em tempo e lugar bem distantes dos seus, numa cidade brasileira, no século XXI, alguém sentenciaria, atualizando a questão: “*Trânsito* é uma noção derivada da experiência contemporânea do fim das

<sup>536</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 218.

<sup>537</sup> <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textostextos//2375,2.shl>

<sup>538</sup> MONTAIGNE. *Do arrependimento*, p. 153-154.



fronteiras estáveis. Se tudo é provisório e nenhum lugar corresponde à origem, só resta o deslocamento e o trânsito”<sup>539</sup>.

Transitar é esquadrihar o vazio. Uma viagem sem repouso. Sem concessões. Saber lidar com esse vazio é uma maneira de não ser tragado por ele. Reconhecê-lo como condição *fundamental* é uma questão de sobrevivência. “Só eu sei o que é ter personalidade zero”, afirma Samuel. A “personalidade zero” marca a possibilidade do trânsito, a devassidão da folha em branco, por onde navegam “palavras invisíveis, que nunca eram ou seriam pronunciadas – e foram lidas, entendidas e assimiladas pelo espectador, meu espelho”<sup>540</sup>. O trânsito é a garantia de emancipação da cópia, a ascensão do simulacro, a implosão da origem, por meio da reprodução ao infinito: “É através de um ‘mimetismo vertiginoso’ que a ‘cópia’ se emancipa – e a unicidade, a marca ontológica do ser original, dissolve-se”<sup>541</sup>.

Nesse sentido, o procedimento de auto-correção, as constantes *erratas* introduzidas por Samuel nas suas memórias, sinalizando um movimento incessante de superposição das inscrições, dissipa qualquer tentativa de se fixar, na superfície palimpséstica de seu texto, uma verdade sobre o passado restituído.

O ato de corrigir corresponde à expressão de uma vontade de verdade. Essa vontade de verdade, elevada à potência máxima, *mimetizada vertiginosamente*, por meio da retificação, torna-se a impossibilidade mesma de se apreender algo da ordem da verdade, subsumindo-se no torvelinho de suas infatigáveis encenações.

Se de um lado a *errata*, em sentido amplo, atesta um esforço de aproximação da verdade, que parece sempre escapar ao sujeito mesmo que ambiciona originá-la, de outro lado o gesto retificador, rasurando continuamente o discurso, abalando a irrefutabilidade do narrado, contradiz o fechamento da obra, contestando a autoridade de seus estreitos domínios, a cartografia de suas fronteiras. A aporia da errata consiste justamente nessa ambivalência: a correção põe em causa o que foi afirmado, confere visibilidade à imperfeição, chama a atenção para o seu aspecto inacabado, ao mesmo tempo em que, suplementando o “erro”, acena com a promessa de uma perfeição e de um acabamento sempre por vir.

<sup>539</sup> SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*, p. 57.

<sup>540</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 140.

<sup>541</sup> SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*, p. 58.

Em sentido restrito, uma errata é uma “excrecência do livro”, para falarmos com Abel Barros Baptista<sup>542</sup>, o suplemento perverso que produz um efeito retrospectivo sobre a leitura terminada, ao tempo em que também figura como advertência para os que se dispõem a efetuar-la. É portanto “a declaração formal de que o livro que acabou de se ler ou que se vai ler se tornou provisório no próprio momento da sua elaboração e ainda antes de chegar às mãos do leitor: um livro provisório que aguarda a edição definitiva em que não está afastada a possibilidade de nova errata a vir tornar, por sua vez, provisória”<sup>543</sup>.

Vista dessa forma, a errata, tal como tradicionalmente é conhecida, é um *posterior* agregado ao corpo do livro, um acréscimo que indica que o autor, imaginando ter alcançado uma perfeição satisfatória com a sua obra, ao liberá-la para o leitor, descobre-se fraudado por ela. A errata vem assim frustrar, por um lapso, a utopia de todo autor: criar a obra perfeita (nem que seja no quesito tipográfico! Aquele que negar esta utopia estará mentindo). Talvez seja esse o motivo pelo qual, na pós-modernidade, até mesmo as erratas estejam ultrapassadas. Como sublinha Baptista:

Hoje, os livros ostentam mais facilmente os seus erros e vícios do que suportariam a lista deles no final e em folha avulsa. O motivo não é apenas o desprestígio lançado sobre o rigor do trabalho tipográfico, consequência perversa de um rigor que procurava o efeito contrário. Digamos antes que tal desprestígio se alia à inevitável suspeita de incompletude que lança sobre si mesma.<sup>544</sup>

Emprestando seus significados ao mecanismo de auto-correção que atravessa de ponta a ponta o texto das memórias, poderíamos dizer que Santiago opera um importante *desvio* no estatuto da errata<sup>545</sup>, ao deslocá-la para o interior de sua obra, costurando-a ao discurso narrativo, obrigando-a a integrar a própria trama<sup>546</sup>. Lançando mão de seus efeitos

<sup>542</sup> BAPTISTA. *Autobiografias*, p. 105.

<sup>543</sup> BAPTISTA. *Autobiografias*, p. 105.

<sup>544</sup> BAPTISTA. *Autobiografias*, p. 104.

<sup>545</sup> Cumpre ressaltar que o termo “errata” – “um plural neutro que designa tanto o conjunto dos erros como o lugar da respectiva correção” (BAPTISTA. *Autobiografias*, p. 104) – possui a mesma etimologia de “errar”, que tanto significa “cometer erro, enganar-se”, como também “vagar sem destino, desviar-se do caminho”, conforme o verbete do *Aurélio* (FERREIRA. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, p. 786).

<sup>546</sup> Na literatura brasileira, esse artifício foi previamente utilizado por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A rentabilidade extraída desse recurso “transgressivo”, no caso específico da ficção machadiana, foi criteriosamente examinada por Abel Barros Baptista, num estudo de fôlego dedicado à “solicitação do livro” na obra do autor brasileiro. Cf. BAPTISTA. *Autobiografias*.

perversos, Santiago subverte o papel “antagônico” que a errata comumente exerce, destinando-lhe a função de “protagonista” do discurso. Vejamos como isso ocorre.

Desde as primeiras páginas, Samuel – qual Penélope de calças – ensaia esse movimento de coser e descoser, que compromete inexoravelmente o curso unitário do narrado. Assim, as várias versões sobre seu nascimento redundam em histórias mirabolantes, envolvendo seqüestro e venda de bebê, óbito de mãe no parto, nascimento de gêmeos, bigamia etc. Assim, também, as não menos numerosas versões sobre o fim do caso amoroso entre o Doutor Eucanaã (“pai” de Samuel) e Teresa (a “Miss Suéter”, suposta “verdadeira mãe” do memorialista) resultam em apimentados desvarios narrativos, que impedem a centralização de uma direção única a ser seguida (Qual pai? Qual mãe? Qual o falso? Qual a verdadeira?).

Ao lado desses procedimentos retificadores dispersivos, a auto-correção ainda se faz presente no dizer e desdizer que invalidam qualquer aspiração à “transparência” do discurso. É o caso, por exemplo, das incontáveis passagens rasuradas, dentre as quais: “O santo remédio é a tração. *Corrijo-me*. O santo paliativo”<sup>547</sup>; “Zé Macaco foi o meu primeiro morto. *Minto*. Meu terceiro morto”<sup>548</sup>; “Ela não perguntou se tinha visto *dona Ana*. *Corrijo-me*. Disse *Donana*, para mostrar intimidade”<sup>549</sup>.

Além desses exemplos, colhidos ao acaso, é preciso mencionar ainda a atuação da auto-correção em dois outros momentos cuja relevância nos impede de negligenciá-los. Trata-se, o primeiro, da abertura de um dos capítulos, iniciado pela frase exclamativa: “Falha nossa!”<sup>550</sup>, em que o narrador admite ter cometido um descuido, atribuído à empolgação com que realizou, no capítulo anterior, o retrato de seu “pai”, o Dr. Eucanaã. A negligência não só é anunciada em altos brados, como também é “corrigida”, mediante a exposição didática e eloqüente da retificação. O segundo momento diz respeito às últimas palavras do narrador, que encerram suas memórias dando um verdadeiro “golpe de mestre” no leitor. Ao desmentir sua história de família – o casamento, os filhos, enfim, a continuação da “linhagem”, sua perpetuação genealógica –, Samuel *retrata-se*. Ou seja, traça seu retrato, espelha-se, ao mesmo tempo em que *revela*, deixa transparecer o desdido,

<sup>547</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 11, grifo nosso.

<sup>548</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 38, grifo nosso.

<sup>549</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 52, grifos nossos.

<sup>550</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 89.

confessando a “mentira”, ativando, dessa forma, a riqueza semântica compreendida no verbo “retratar(-se)”. Jogo reflexivo que realça a diferença: “A tela. Meu espelho”<sup>551</sup>. Não por acaso, a herança deixada por Samuel são suas... cópias, fruto de falsificações de obras *originais*. O triunfo da cópia sela a coerência que alinhava o caldeirão multicultural de Santiago. Sela sobretudo uma opção estética – e ética! – que tem como alvo o questionamento da lei, da regra, enfim, da Verdade, pela reversão/perversão de seus valores mais caros. Dito pelo próprio autor:

O que está em jogo é a questão de norma. A gravidade ética dessa atitude do meu narrador é a afirmação de que “transgredir é necessário”. E uma das maiores transgressões que você pode fazer ao platonismo é afirmar que a cópia é legítima. A cópia, por definição platônica, é ilegítima. Portanto, quando você coloca a cópia dentro de uma chave do sublime, que é uma das propostas do livro, é natural que você possa qualificá-la como boa e como bela. Porque eu estou formando uma outra cadeia. Uma cadeia que transgride o platonismo, que me permite portanto estabelecer valores que estão mais próximos da nossa condição pós-moderna do que do platonismo. A própria noção que temos hoje de invenção, ela, a partir do conceito de escritura de Derrida, já não possibilita crer que exista um criador absoluto, um demiurgo. Ele será sempre objeto de escárnio, jamais será tomado a sério. Embora ele possa aparecer na obra de arte, será sempre nessa chave irônica.<sup>552</sup>

As palavras de Santiago corroboram a perspectiva transgressora que, no limite, *desconstrói* o gênero memorialístico, como vimos anteriormente. Nesse sentido, as memórias de Samuel encontram-se extremamente distantes das do autor de *A la recherche du temps perdu*, por exemplo. Sabemos que Proust buscou resgatar, com excepcional empenho e *furor*<sup>553</sup>, a dimensão do vivido, que hiberna nas imperscrutáveis divisas da memória involuntária, marcando, como enfatiza Benjamin, a “discrepância entre poesia e vida”, assinalando a impossibilidade de, pela escrita, recuperar o encanto de uma felicidade originária. De acordo com Benjamin<sup>554</sup>, “o esforço frenético de Proust”<sup>555</sup> consistiria em, tal como se passa no universo onírico, em que “acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes”<sup>556</sup>, extrair a “semelhança mais profunda”<sup>557</sup> entre seres e coisas, que não

<sup>551</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 160.

<sup>552</sup> <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textostextos//2375,2.shl>

<sup>553</sup> Susana Lages reconhece em Proust uma manifestação melancólica que se aproxima “do furor ancestral da melancolia heróica e inspirada da Antigüidade e da Renascença” (LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 140).

<sup>554</sup> BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 36-49.

<sup>555</sup> BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 39.

<sup>556</sup> BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 39.

pode nunca ser atingida em estado de vigília. A melancolia de Proust derivaria desse desejo incessante de enlaçar as semelhanças, cristalizando-as na “obra de toda uma vida”. Conforme certifica Susana Lages, baseando-se na leitura de Benjamin: “A melancolia proustiana [...] é uma melancolia onírica que desejaria perpetuar o vivido na recordação e eliminar as semelhanças deformadas que abandonaram os sonhos para se instalar artificialmente no mundo surreal dos pequenos gestos e imagens lembrados”<sup>558</sup>. O matiz melancólico, neste caso, denuncia tonalidades nostálgicas, porquanto reviver uma felicidade passada implica o desejo de “recuperar o objeto perdido e gozar dele novamente, ou, pelo menos, encurtar a distância que nos separa dele”<sup>559</sup>.

Em direção oposta ao percurso trilhado por Proust, *O falso mentiroso*: memórias denota uma afinidade que se encaminha mais na direção indicada por Beckett. Santiago cria um personagem que exhibe despididamente as estratégias empregadas na articulação de suas memórias, impedindo assim qualquer adesão ao contexto ficcional. Essa forma de exposição, que coloca em primeiro plano os andaimes da construção, mobiliza o leitor no sentido de induzi-lo a adotar uma postura crítica e distanciada frente ao narrado.

A auto-reflexividade crítica de Samuel aciona verdades de diferentes extratos para serem sacudidas, uma a uma, por sua verve irônica. Passando a palavra novamente a Santiago: “Em última instância é uma atitude literária antiproustiana, não há uma memória involuntária, é uma memória, por assim dizer, beckettiana, na medida em que ela se arruma, mas se dá conta de que aquilo que arrumou é uma armação, no duplo sentido da palavra, de ser construída e, no sentido vulgar, de ser logro, de enganar, a si próprio e ao outro”<sup>560</sup>.

As memórias de Samuel, em seu movimento de re-construção, de contínua auto-correção, não reivindicam um núcleo de subjetividade passível de delineamento. Tampouco lançam em relação ao passado um olhar sequioso por reaver o prazer já saboreado, do qual retira apenas a nostalgia que advém da impossibilidade de satisfazer seu desejo.

---

<sup>557</sup> BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 39.

<sup>558</sup> LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 139.

<sup>559</sup> MOSER. *Spätzeit*, p. 50.

<sup>560</sup> <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textostextos//2375,2.shl>

O texto autobiográfico de Samuel põe em relevo um outro tipo de manifestação melancólica, de natureza afirmativa, voltada, como vimos, para a *fundação* de uma *origem*, por definição, múltipla e mutável. Relembrando o que postula Benjamin:

O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido em sua gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.<sup>561</sup>

Como já foi ressaltado, o melancólico, sob a perspectiva psicanalítica, entretece com o objeto perdido e desconhecido um liame indissolúvel, que acarreta um fatal esvaziamento de seu ego, alvo permanente das constantes investidas autodepreciativas do sujeito, a falha no processo de identificação do objeto tendo ocorrida na chamada “fase do espelho”, comentada anteriormente de forma breve. Como atitude compensatória para essa falha no desenrolar da formação identitária – o imenso vazio impreenchível –, o melancólico sucumbe ao impulso canibalístico, de resto, “única possibilidade de ele constituir uma imagem de si como sujeito, precário, mas com alguma integridade, sua única possibilidade de satisfação”<sup>562</sup>.

A percepção desse enfoque, dado à afecção melancólica, contribui para o entendimento dos diversos procedimentos apropriativos – pastiche, paródia, plágio, paráfrase, citação etc. –, abrigados sob a tutela da reescritura e praticados hoje com ênfase e freqüência inigualáveis. É essa produtividade, tal como se afigura no contexto recente, que confere um estatuto afirmativo à melancolia.

Não se trata de saudar tais práticas como sendo sinônimo de pós-modernidade. Cotejada a distintas épocas que prodigalizaram seu exercício, a reescritura, na contemporaneidade, considerando suas inúmeras modalidades, se diferencia por não mais pretender nem reverenciar o passado, como valor supremo a ser cultuado devotamente, nem superá-lo, num embate de forças visando a uma resolução dialética – a resultante que engendra o “novo”, determinando uma paradoxal disputa em que, tão logo a superação é alcançada, ela se torna, ela mesma, superada.

<sup>561</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 67-68.

<sup>562</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 62.

A compreensão dos mecanismos de reescritura, na atualidade, apóia-se na sua inerente dualidade, apontando, de um lado, o rebaixamento da figura autoral, secundarizado em favor da valorização da figura do leitor, ou seja, a articulação do texto como registro das leituras empreendidas pelo autor; e, de outro lado, a busca da afirmação de uma identidade, forjada a partir da assimilação do outro, entendendo a assimilação, recordando o que diz Lages, “não tanto como processo de simbiose ou fusão, em que os planos se confundem ou se aniquilam numa unidade indiferenciada, quanto como procedimento de interação não fusional entre diferentes planos de reflexão e interpretação”<sup>563</sup>.

É sob esse prisma que podemos ler as memórias de Samuel. Vimos que a orfandade do narrador corresponde à suspensão da genealogia inaugurada por seus antepassados, a brusca interrupção de uma linhagem, assumida por ele na forma de uma veemente negação. Retomando suas palavras iniciais: “Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele”<sup>564</sup>. Palavras *ipsis litteris* reiteradas muitas páginas depois. Essa condição declarada peremptoriamente, ao mesmo tempo em que abre uma via desimpedida, liberando o personagem para deleitar-se com o jogo das incorporações arbitrárias, estabelecendo *conexões* a seu bel prazer, sinaliza uma ausência, tecendo seu contorno com a sombra daquilo mesmo que falta – a presença do pai.

As menções constantes à sua bastardia acusam essa ausência, sedimentando o vazio com o qual tem de se haver o melancólico: “Não há família conhecida a que me referir. Não há sangue de parente que respalde ou confirme. Solitário com a minha própria constituição física e psicológica. Solitário com o meu sangue de bastardo, enfeitado e pobre”<sup>565</sup>.

A falta da figura paterna emerge ainda de maneira *sintomática*, afetando fisicamente o personagem, que é acometido por incômodos e dolorosos torcicolos. A falta sobressalta o corpo, como um golpe que, abrupto, sulca a pele da alma, deixando um rastro de cicatriz irremovível, uma marca indelével: “A voz do meu pai é fonte e razão dos meus torcicolos. Ela me acompanha. Como uma sombra na calada da noite. Como um punhal – pelas costas. Nunca fica aqui ao lado. Nem dá um passo à frente, para me afrontar. Olhos nos olhos. Voz imaterial e atemporal. Sem corpo, sem pele e invertebrada. Voz espiritual”<sup>566</sup>.

<sup>563</sup> LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia, p. 108.

<sup>564</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 9.

<sup>565</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 163-164.

<sup>566</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 10.

Interessante notar que o personagem demonstra conhecer claramente o território deserto e sombrio onde o eco paterno se faz ouvir: “O torcicolo podia ter sido efeito não do excesso de peso dos conselhos paternos. Do oposto. Efeito duma lacuna. Da falta de imagem paterna na minha lembrança dos primeiros dias de vida. A falta de imagem paterna pode ser também a causa da lacuna. Causa ou efeito?”<sup>567</sup>.

A lacuna, plenamente identificada pelo narrador, deflagra, num primeiro momento uma atitude de auto-reprovação, levando o narrador a se defrontar com o “peso” de seu sangue de “bastardo, enjeitado e pobre”. Entretanto, considerando a dimensão picaresca do personagem, aliada aos seus constantes desmentidos (as suas “erratas”), tornando seu discurso tentacular, e dispersando, portanto, qualquer possibilidade de se depreender uma verdade sobre sua vida, as implicações da orfandade, da bastardia, da ausência paterna, decantadas pela verve irônica de Samuel, filtram o que de trágico haveria caso não fosse cômica a tonalidade dessas memórias, escritas com a pena da galhofa e a tinta da melancolia irônica. É, aliás, no limiar do trágico e do cômico que o personagem identifica o reflexo de sua imagem – um intervalo em que a verdade humana lampeja, pois, conforme sublinha Gustavo Bernardo, “como a verdade humana é sempre trágica e ridícula ao mesmo tempo, apenas aquele que consegue enxergar essa combinação paradoxal reconhece o seu espelho”<sup>568</sup>.

A ironia assume, no contexto das memórias, um papel preponderante, que modela (e modula) a atitude crítica e auto-crítica do narrador, sendo responsável, por exemplo, por enfraquecer a concepção tradicional do gênero memorialístico, transgredindo seus limites por meio do mecanismo da auto-reflexividade. Porquanto esse mecanismo não gera a duplicação do mesmo, incidindo, ao contrário, sobre o elemento diferencial que daí redundava, a noção de ironia que subjaz, neste caso, sedimenta o substrato aporético que sustenta a própria idéia de reflexão, que, dentre outros significados, exprime a “volta da consciência, do espírito sobre si mesmo, para examinar o seu próprio conteúdo por meio do entendimento, da razão; cisma, meditação, contemplação; ponderação, observação, reparo [...]”<sup>569</sup>, idéia que, notadamente, congrega qualidades atribuídas ao influxo melancólico.

<sup>567</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 13.

<sup>568</sup> BERNARDO. *Verdades quixotescas*, p. 16.

<sup>569</sup> FERREIRA. *Novo Aurélio século XXI*: o dicionário da língua portuguesa, p. 1727.



A auto-reflexão como atitude crítica seria, portanto, um questionamento incessante acerca de si mesmo, que reverbera a índole paradoxal da ironia. De acordo com Gustavo Bernardo:

Tão-somente a ironia permite este dizer e não-dizer ao mesmo tempo, como uma boa pergunta – *eironeia*, em grego, quer dizer “interrogação”. Na ironia, a mente tem de combinar duas alternativas que parecem excludentes. Tão somente a ironia fala menos para significar do que para surpreender e ainda sugerir que o sentido está em outro lugar [...].<sup>570</sup>

A especulação que se origina desse tipo de postura reflete o aspecto inacabado da obra, evidenciando a um tempo a inviabilidade das formas fechadas e o caráter inconcluso que as fundamenta – dupla determinação que confere contornos ao próprio narrador e que, de resto, confere contornos ao sujeito melancólico, uma vez que a melancolia arrosta a consciência de uma falta constituinte, obrigando o melancólico a experimentar um insuperável estado de luto pelo objeto irrecuperável.

Na narrativa, a incompletude, o reconhecimento da insuficiência do gênero memorialístico, não se subordina, em seu desdobramento radical, à aspiração a um ideal absoluto de arte, numa alusão, por exemplo, às aspirações do Romantismo. Descartado esse *télos* platônico, a opção estética de Santiago indica com efeito a opção pelo fragmentário, pelo inacabado. Contudo, essa opção alia-se ao desmoronamento de toda e qualquer perspectiva idealizante, e em particular, como vimos, à contestação tanto do caráter monumentalizante da arte, como do gênio artístico que a produziu. Obra e autor perdem sua aura. E experimentam as delícias da vida mundana. Com eles, todo o império cai em ruínas, levando à bancarrota a imortalidade do original, sua autenticidade, e a consagração do criador como ser privilegiado e único.

O solo anti-transcendentalizante, no qual germina a obra desinvestida de sua idealidade, possibilita o florescimento de um genuíno diálogo entre extratos artísticos de diferentes dicções – diálogo que transcorre com base numa relação de equivalência entre as vozes em questão, e não numa relação intimidadora, intermediada pela hierarquia valorativa.

Na obra em estudo, de Santiago, esse diálogo adquire uma inflexão manifestamente paródica, compondo um mosaico heteróclito de citações inventariadas e reconfiguradas. O

recurso à citação, pondo em xeque a questão da originalidade, destitui a primazia do autor e confere visibilidade à condição de leitor, condição que, como visto, fornece as bases para sua criação. Samuel adota o recurso à citação como programa estético de suas memórias. E admite: “Não gosto de criar nada a partir do zero”<sup>571</sup>.

Ao abrir mão da exclusividade de um subjetivismo autônomo, privando-se da consagração da genialidade inventiva, o “autor” – tanto Samuel quanto o próprio Santiago, posto que autor, narrador e personagem se acoplam – reduplica as possibilidades de desdobramento identitário, impedindo a fixação de um modelo estanque que barraria o fluxo das incorporações.

O princípio da citação – repondo em movimento fragmentos extraídos de um contexto preexistente, de modo a reintegrá-los num outro suporte de significação, cuja lógica é regulada pela idéia de provisoriedade e incompletude – coaduna-se ao princípio que rege a afecção melancólica. A ambivalência da melancolia articula, como vimos, a reencenação de um inexorável vazio e a superação dessa realidade precária, operando com vários elementos substitutivos, sem fazer, porém, nenhuma concessão ao imperativo de uma ordem precedente cuja perfeição almejaria ser resgatada. O recurso à citação emerge aqui como tradução possível dessa perspectiva melancólica e anti-metafísica: “A citação atua no trabalho de arrancar o texto das suas falsas totalidades [...] e trazê-los para o presente, *atualizá-los*, reestruturando-os, sobre a base de um princípio construtivo”<sup>572</sup>.

A não exigência de recomposição de uma totalidade perdida a direcionar a recolha dos fragmentos, favorecendo a proliferação interminável de formas remodeláveis, conflui para o impulso melancólico de reconstruir indefinidamente uma imagem para si a partir da introjeção de outros eus com os quais o sujeito se defronta. Desse modo, o auto-retrato que Samuel busca pintar é um mosaico de eus agenciados ao longo de sua narrativa, delineando um quadro de identificações que *transitam* sobre um fundo de ausência indemarcável.

Na rede de linhas que entrelaçam os eus apreendidos, Samuel se desdobra em Ana, sua “falsa mãe”: “Sou – nos resume. Somos os dois quase que um. Indistintamente”<sup>573</sup>. O efeito especular é potencializado ao equacionarmos os possíveis significados da palavra

---

<sup>570</sup> BERNARDO. *Verdades quixotescas*, p. 46.

<sup>571</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 138.

<sup>572</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária, p. 214-215.

<sup>573</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 150.

Ana – prefixo grego que remete à decomposição, ao movimento contrário, à repetição, à separação e à inversão. Significados ativados pelo mecanismo reflexivo e evocados pelo movimento de des-identificação do personagem. Donana, como é tratada pelos íntimos, representa a separação, a ruptura dos laços genéticos que uniam Samuel aos seus “verdadeiros progenitores”.

O gosto pelo espelho, pela reduplicação de imagens, que desemboca na defesa da precedência da cópia, é também alimentado por Donana: “Foi ela quem despertou essa devoção ao espelho, que me embala, nutre e expressa”<sup>574</sup>.

Curiosamente, Donana é descrita como ágrafa, impossibilitada de “*reproduzir* ou *copiar* o que quer fosse”<sup>575</sup>. Descontava sua frustração redesenhando sua imagem sobre a superfície do espelho: “A cópia dela é que tinha o contorno das linhas faciais acentuado, os pequenos defeitos da pele retocados. O reflexo do rosto pintado, a pele espelhada colorida”<sup>576</sup>. Como o melancólico, Donana, duplo do narrador, também busca desenhar um perfil com o qual se identifique, transferindo para a sua “cópia” – sua imagem refletida no espelho – o realce das linhas projetadas. A detecção de uma incompletude impele o desejo de aperfeiçoamento dos traços que conferem nitidez à cópia – sua autêntica derme.

Assim como Donana, o Dr. Eucanaã – seu “falso pai”, cujo nome, não podemos ignorar, contém o eu na sua composição – acrescenta igualmente mais um outro a essa cadeia de eus devorados. A convergência ocorre paulatinamente: “O filho crescia tão impostor quanto o pai, o falso”<sup>577</sup>, consignando um ambivalente atavismo que os enreda – na semelhança e na diferença: “Éramos falsos. Ele, na paternidade. Eu, na descendência”<sup>578</sup>. De caráter ambíguo, Eucanaã exibia as virtudes do filósofo Malthus, “modelo de dedicação à ciência e à religião”, para, na verdade, entrar em comunhão com Falópio, inventor da camisinha, comunhão que se converte em gordos benefícios econômicos para os bolsos do falso pai.

A referência ao preservativo atesta grandes afinidades com o propósito inerente às memórias de Samuel. Ao interceptar as chances de reprodução biológica por meios naturais, a camisinha, ao mesmo tempo em que afasta o risco de uma concepção indesejada,

<sup>574</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 148.

<sup>575</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 148, grifos nossos.

<sup>576</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 149.

<sup>577</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 134.

<sup>578</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 110.

abre caminho para o livre exercício do prazer cujo fim último se esgota nele mesmo. O prazer pelo prazer. Nada mais conveniente para um narrador que quer gozar a liberdade de estabelecer conexões, sem o incômodo ameaçador das filiações. Talvez por esse motivo, numa demonstração de total independência, Samuel declare ser “propenso à masturbação”<sup>579</sup>, dando plena vazão à auto-satisfação solitária.

O dispêndio de energia, justificado unicamente pelo desejo de obter prazer, encontra ainda ressonância no transbordamento discursivo de Samuel, atestado pelas tergiversações, digressões e divagações, as mais diversas, operando desvios na narrativa, retardando seu ritmo, que deixa então de ser governado pela sequencialidade dos fatos perfilados, claudicando segundo as veleidades do narrador.

Essa descarga energética, desvinculada de um preceito utilitário, possibilita pensar o funcionamento da racionalidade humana posta a serviço de determinações práticas. A justificativa em dividendos da aplicação de um esforço é o móvel do capitalismo. Nesse sentido, o desperdício praticado pelo personagem, numa escala alegórica, coloca em questão “o modo como a acumulação capitalista enforma a produção artístico-cultural do Ocidente, acorrentando-a à norma ‘usurária’ de controle e domínio da energia e da força libidinal dos diferentes indivíduos que compõem a sociedade, o que reforça a separação entre vida e arte, entre o universo mercantil do trabalho e o universo do prazer”<sup>580</sup>.

A ejaculação verbal de Samuel responde também pela invenção de Mário, o mentor, espécie de conselheiro, cujo mérito incide no fato de estabelecer uma relação não filial com o narrador: “Mentor e discípulo nada tem a ver com pai e filho. Não há envolvimento. Tipo carne da minha carne. Sangue do meu sangue”<sup>581</sup>. Por um processo de inversão, é Mário quem exerce um ingente domínio sobre seu criador, fazendo sobressair um Samuel inteiramente receptivo às determinações da criatura: “Que eu me deixasse moldar por ele, que nem argila nas mãos de oleiro. Atualizo a comparação. Meu disquete de vida seria formatado pelo *software* dele”<sup>582</sup>.

Assim como o mentor, a referência ao mestre – Zé Macaco – adiciona mais um duplo ao lote de apropriações destinadas a povoar a desértica folha em branco de Samuel. A

<sup>579</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 15.

<sup>580</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago, p. 80.

<sup>581</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 161.

<sup>582</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 157.

bastardia, sendo uma condição comum a ambos, assinala de imediato um dos pontos de interseção: “Éramos enfeitados e irmãos”<sup>583</sup>. É Zé Macaco quem ministra as primeiras lições anti-metafísicas ao narrador, embasando sua defesa da cópia: “‘Nenhum homem é solitário. Há sempre um irmão gêmeo à espreita’, me disse. ‘Nenhum homem é perfeito. Somos todos cópia do original que se desfez’, acrescentou”<sup>584</sup>. Ensino que é já, ele mesmo, a prática do que o conteúdo veicula, ao construir-se a partir da repetição diferenciada do célebre verso de Donne: “Nenhum homem é uma ilha isolada”.

Semelhante ao mentor e aos pais postiços, o mestre também repele a possibilidade de vínculos genéticos, assumindo diversas metamorfoses: “Mestre não precisa ser humano. Mestre pode ser conversa inesperada com desconhecido. Páginas de romance. Livro de poemas, de filosofia ou de história. Mensagem pela Internet. [...]”<sup>585</sup>.

As sucessivas incorporações – os duplos agregados –, confiscando uma série de eus, confluem para a articulação de uma espécie de “teoria estética”, fundamentada na transgressão da perspectiva metafísica, no que concerne à condenação da cópia. Investida de autenticidade e legitimidade, a cópia é celebrada por Samuel como mecanismo imprescindível para a criação artística.

A acoplagem desses outros eus, no entanto, não representa uma simples inversão do esquema platônico, o que suporia recobrir a cópia com a mesma autoridade incontestada que por muito longo tempo serviu de manto para abrigar o original. Tal inversão corresponderia a trocar seis por meia dúzia, não implicando nenhuma alteração efetiva da escala valorativa e maniqueísta que permeia o julgamento da obra de arte, avaliada sob o prisma platônico.

Samuel/Santiago contornam o problema ao abjurar não só o original, como também a cópia mesma. Dupla transgressão: ao destronar o original, a cópia não herda seu cetro, redefinindo o quadro hierárquico. Tanto quanto o original, a cópia é igualmente descartada e, portanto, descartável. Exemplo disso encontramos, em sentido amplo, no movimento de coser e descoser que, como vimos anteriormente, constitui o tecido das memórias. Esse dúplice movimento impede, assim, qualquer ameaça de fixidez que possa contrariar o gesto transgressivo.

<sup>583</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 37.

<sup>584</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 35.

<sup>585</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 163.

Os vários eus assimilados por Samuel, convocados a locupletar um espaço vazio, são eles mesmos como que “esvaziados” ao longo da narrativa, sucessivamente descartados pelo narrador. É o que acontece com Donana, a quem Samuel rejeita, sob o pretexto de ser contraditória: “Mamãe é contradição. Não quero ser contraditório como ela”<sup>586</sup>. É o que acontece também com o Dr. Eucanaã, que, sob o crivo do narrador, é visto como “um verdadeiro escroque do dinheiro público”<sup>587</sup>. E, embora Zé Macaco e Mário, respectivamente mestre e mentor, não recebam o mesmo tratamento crítico dirigido aos falsos pais, o primeiro morre logo nas páginas iniciais, e o segundo, fruto do marco zero da imaginação de Samuel, é enfim tido como “uma desculpa esfarrapada que só serviu para encher mais um capítulo do livro”<sup>588</sup>.

A gradativa rarefação dos duplos inclui ainda o desmentido do casamento com Esmeralda e a *invenção* dos aventados filhos. Ao confessar ter gestado estes últimos com a ajuda da bolinha metálica da caneta bic, Samuel nos lembra que, afinal, ele e todos os demais personagens de suas memórias são seres feitos de tinta azul lavável – multiplicação exponencial da ficção.

A obra de Santiago confirma assim a suposição das memórias como um texto consagrado à criação ficcional. Como Orfeu, seu irmão, a mentira que é Samuel reduplica outras tantas mentiras geradas pelo método da “inseminação artificial”. Prole impulsionada pela melancolia afirmativa.

O menos converte-se em mais.

A negativa, em afirmativa.

O resto, pa-ra-rá, pa-ra-rá, pa-ra-rá...

---

<sup>586</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 148.

<sup>587</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 109.

<sup>588</sup> SANTIAGO. *O falso mentiroso*: memórias, p. 163.

## EPÍLOGO: ACHO MELHOR NÃO CONCLUIR

A arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto; mas, concluída a página, retoma-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada.

(Italo Calvino)

A viagem é o tempo-espaço comprimido de uma massa de pão que, fermentada, vai se inchando, inchando.

(Silviano Santiago)

Numa passagem do filme grego *Politiki Kouzina*, cujo título foi traduzido em português por *O tempero da vida*, um personagem explica para seu sobrinho: “Na vida, há dois tipos de viajante. Aqueles que olham no mapa e aqueles que olham no espelho. Aqueles que olham no mapa estão partindo. Aqueles que olham no espelho estão voltando para casa”<sup>589</sup>. A viagem, neste caso, desdobra-se em duas imagens distintas, em que os vetores parecem apontar direções contrárias. A primeira corresponde à do indivíduo em busca da aventura insondável que o futuro lhe reserva. Ele aposta no amanhã, que o seduz com promessas de inéditas e emocionantes descobertas. A segunda corresponde à do indivíduo ocupado em escavar as superfícies do outro que ele vê refletido no espelho, procurando resgatar indícios do familiar, sedimentados pelo tempo. Por isso, ele quer voltar “para casa” – o lar-doce-lar que se alberga no passado.

Como todo deslocamento espacial implica também distância temporal, poderíamos dizer que essas duas categorias de viajante, mencionadas no filme, antes de serem antagônicas, encerram uma mútua dependência. Daí podermos inferir que os viajantes em pauta não divergem propriamente entre si. Ambos partem em direção a algo que imprima sentido às suas errâncias. Talvez o desejo de explorar o desconhecido seja, no limite, o desejo de explorar as divisas indemarcáveis que enformam o precário e impermanente território do eu. O avançar em direção a novas paragens é um passo a mais rumo à casa, a

viagem constituindo, todavia, um retorno sempre adiado, em que o derradeiro repouso encontra-se fora do alcance do viajante que regressa.

É inevitável recordar aqui o *nóstos* exemplar de Ulisses, o herói épico homérico:

Ulisses reencontrará, pois, sua Ítaca lá mesmo onde a havia deixado, mas o Ulisses de outrora, aquele que deixou sua ilha, ele não encontrará mais. Ulisses é agora um outro Ulisses, que reencontra outra Penélope. E Ítaca é também uma outra ilha, no mesmo lugar, mas não na mesma data. A viagem no espaço é uma viagem no tempo, e o ponto de chegada, o ponto fixo ansiado não existe, deixando-nos à deriva.<sup>590</sup>

A ausência de um ponto fixo a conduzir os passos do viajante respalda a incerteza de toda destinação. Narrar as peripécias vivenciadas no itinerário percorrido é alargar o lastro dessa ausência – “baixo fim” que se alcança, cuja imagem o mapa e o espelho nos devolvem. Como quem se reconhece paisagem e reflexo. Afinal, como afirma Bernardo Soares: “As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos”<sup>591</sup>.

Se o ponto de chegada inexistente, o extravio é a condição inexorável do viajante. Palmilhar o desconhecido, desafiar sua geografia, constitui a heróica empresa da humana odisséia. Intrépida aventura que lança à deriva as determinações prévias e as variantes antecipadas, refutando o cálculo limitado das resolutas probabilidades.

Nessa viagem, as fronteiras se tornam difusas. Real e irreal borram suas margens. O paradigma dessa experiência encontra-se já representado pela figura do famoso personagem homérico. Ulisses é um herói épico, embora enfrente as ameaças aterrorizantes de bruxas, monstros, gigantes e sereias, criaturas oriundas de um universo “mais arcaico”. Nessa mescla de tradições, o solerte guerreiro desbrava caminhos que hoje conhecemos bem, conforme afiança Calvino: “Talvez para Ulisses-Homero a distinção mentira/verdade não existisse, talvez ele narrasse a mesma experiência ora na linguagem do vivido ora na linguagem do mito, como ainda hoje para nós cada viagem, pequena ou grande, sempre é Odisséia”<sup>592</sup>.

---

<sup>589</sup> O TEMPERO da vida. Direção: Tassos Boulmetis.

<sup>590</sup> MATOS. *O iluminismo visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant, p. 172.

<sup>591</sup> PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 398.

<sup>592</sup> CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p. 24.



Um outro célebre viajante – um certo cavaleiro da triste figura –, na contramão, entretanto, dos grandes feitos épicos, realizou também, a seu modo, a dissolução das fronteiras entre fato e ficção. Dom Quixote, ao buscar vivenciar na “realidade” as heróicas façanhas lidas nos antigos romances de cavalaria, embaralha, nos episódios narrados, os domínios ambíguos que encerram autor e narrador, “multiplicando vozes narrativas e possibilidades de autoria”<sup>593</sup>, como nos mostra Gustavo Bernardo, com suas indagações hipotéticas:

Qual era o verdadeiro nome do fidalgo, antes de se autobotizar como Dom Quixote: Alonso Quijada, Alonso Quesada, Alonso Quejana ou Alonso Quijano? Qual é o verdadeiro nome da mulher de Sancho Pança: Joana Gutiérrez, Maria Gutiérrez ou Teresa Pança? Qual é a verdadeira identidade do narrador: Cide Hamete Benengeli, Miguel de Cervantes ou ainda um terceiro e anônimo?<sup>594</sup>

Nem herói, nem anti-herói, apesar de seu DNA conter uma parcela de cada um, o viajante pós-moderno é um andarilho melancólico. Enfrenta ciclopes como Ninguém. Luta igualmente contra moinhos de vento. Mas sabe que ciclopes e moinhos de vento são uma maneira de indagar o real via ficção. E segue incontinente em suas infatigáveis expedições pelas galerias intermináveis das bibliotecas. Estantes e mais estantes, corredores labirínticos de livros, a turvarem-lhe os sentidos. No entanto ele erra, encorajado por uma melancolia – uma melancolia afirmativa, que o impulsiona a prosseguir viagem. Atravessa mapas e espelhos. Prefere não desistir.

O bibliotecário-*flâneur*, como pode ser definido o leitor-escritor, que assim se performa nas letras contemporâneas, compreende que a literatura é “o lugar onde os livros são todos retomados e consumidos: lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível ‘volume’, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros”<sup>595</sup>.

Se “o ponto fixo ansiado não existe”, é esse vazio que o instiga a reinventar itinerários vários que re-apresentam a falta em sua origem. Pois a literatura, cúmplice do

<sup>593</sup> BERNARDO. *Verdades quixotescas*, p. 16.

<sup>594</sup> BERNARDO. *Verdades quixotescas*, p. 68.

<sup>595</sup> FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 59.

ceticismo, “é um caminho de conhecimento que precisamos percorrer carregados de perguntas, não de respostas”<sup>596</sup>.

Dotada de uma sensibilidade melancólica, suplementada afirmativamente, a prosa brasileira contemporânea, como pudemos perceber no roteiro aqui proposto, encena, de forma alegórica, o luto pela dispersão do sentido único, consagrando o vazio que anima “a mão que hoje deseja escrever”. Um dos traços mais marcantes que definem o estado atual da literatura talvez resida justamente na expressão especular de seu caráter dispersivo. Conforme observa Blanchot: “a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular”<sup>597</sup>.

A consciência dessa experiência é condição inalienável de todo escriba melancólico. É condição também da voz em primeira pessoa do plural que resiste em terminar a jornada destas expedições. E, por isso, acha melhor não concluir.

\* \* \*

Recupero meu eu constrangido, obscurecido por um nós dominante – cartografia de minhas errâncias. Vestígios do outro em mim.

Carrego na bagagem não o mapa da mina, contendo indicações precisas para a descoberta de um antigo tesouro escondido. Estas andanças conduzem a inusitados caminhos, a paragens insólitas, a sentidos (des)encontrados. À medida que avanço, trilhando atalhos e desvios, as dúvidas se reduplicam. Porque os livros não respondem às perguntas que lhes fazemos. Onde a verdade? E eles replicam: onde as verdades? Não só reverberam a indagação que lhes dirigimos, como ainda multiplicam nosso estupor<sup>598</sup>.

---

<sup>596</sup> MONTERO. *A louca da casa*, p. 43.

<sup>597</sup> BLANCHOT. *O livro do por vir*, p. 300.

<sup>598</sup> Abel Barros Baptista, comentando essa indiferença dos livros em face das perguntas que lhes são feitas, aborda a questão sob o viés da solicitação como procedimento de leitura, em que “toda a exigência de resposta enfrenta a inexorabilidade de uma não-resposta” (BAPTISTA. *Autobiografias*, p. 12-13). O estudioso examina o assunto a partir da idéia de “autobiografia”, baseada na solicitação do livro no interior da ficção, e definida como “o movimento em direção a si mesmo como não-identidade” (Cf. BAPTISTA. *Autobiografias*, p. 195).

Contemplo a somatória de títulos que perfilam em desordem nas prateleiras. Percorrê-las não encerra o fôlego destas viagens. Tantos são os desmedidos rumos. Tantas são as combinações possíveis.

Estando o olhar que passeia pelas lombadas desse bosque de densas aléias. Breve pausa nesta aventura em que o trânsito é a condição permanente.

Fabíola,  
primavera de 2006

## ESTANTES PERCORRIDAS

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

BAPTISTA, Abel Barros. A autobiografia como preservativo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 abril 2004.

BARBOSA, João Alexandre. Borges, leitor do *Quixote*. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p.51-75.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

BARTHES, Roland. Sobre a leitura. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 31-38.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Fernando Camacho. Humboldt, Munique, F. Bruckmann, 19 (40): 38-45, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 36-49. (Obras escolhidas; v. 1)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras escolhidas; v. 1)

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras escolhidas; v. 1)

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232. (Obras escolhidas; v. 1)

BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

BERNARDO, Gustavo. A falha trágica do curioso: um breve estudo. In: CERVANTES, Miguel de. *A novela do curioso impertinente*. Trad. Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005, p. 109-122.

BERNARDO, Gustavo. Ficção e ceticismo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Literatura e ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 89-110.

BERNARDO, Gustavo. Pode um cético dar conselhos? ou: o paradoxo machadiano. *Fragmentos de cultura*, Goiânia, v. 15, n. 4, abril de 2005. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum>. Acesso em: 20 de novembro de 2005.

BERNARDO, Gustavo. *Verdades quixotescas*. São Paulo: Annablume, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro do por vir*. Trad. Leyle Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. Trad. Carlos Nejar. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1, p. 516-523.

BORGES, Jorge Luis. A flor de Coleridge. Trad. Sérgio Molina. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2, p. 16-18.

BORGES, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Trad. Glauco Mattoso e Jorge Schwartz. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1, p. 9-51.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Trad. Alexandre Eulálio. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1, p. 311-379.

BORGES, Jorge Luis. Nova refutação do tempo. Trad. Sérgio Molina. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2, p. 150-166.

BORGES, Jorge Luis. O falso problema de Ugolino. Trad. Samuel Titan Jr. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 3, p. 392-395.

BORGES, Jorge Luis. O milagre secreto. Trad. Carlos Nejar. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1, p. 567-572.

BORGES, Jorge Luis. Os jardins de veredas que se bifurcam. Trad. Carlos Nejar. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1, p. 524-533.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. Trad. Carlos Nejar. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1, p. 490-498.

BORGES, Jorge Luis. Um leitor. Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2, p. 418.

BORGES, Jorge Luis. *Um ensaio autobiográfico*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

BRADBURY, Ray. Um remédio para a melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Remédio para a melancolia*. Trad. Luiz Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p. 19-27.

BRANDÃO, Luis Alberto Brandão. *Grafiás da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro: Lamparina; Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. (col. O grão da voz)

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.

CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CARNEIRO, Flávio. A vez da novela: um olhar sobre a ficção brasileira hoje. *Contexto*, Vitória, Ano X, n. 9, p. 11-22, 2002.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. A imaginação perigosa (sobre a alterbiografia na literatura contemporânea). *Anais do 2. Congresso Abralic*. Literatura e memória cultural. Belo Horizonte: Abralic/UFMG, 1990. v. 3, p. 88-95.

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. *Ich bin der und der*. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Navegar é preciso, viver*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Salvador: Ed. UFBA; Niterói: Ed. UFF, 1997, p. 197-216.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras: 2002.

CERVANTES, Miguel de. *A novela do curioso impertinente*. Trad. Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34,1997, p. 80-103.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: \_\_\_\_\_. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 259-271.

DELMASCHIO, Andréia. *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera de Raduan Nassar*. São Paulo: Annablume, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche. In: \_\_\_\_\_. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 117-132. (col. Conexões)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Rubens. A terceira vez que a viúva chorou. In: \_\_\_\_\_. *O livro dos lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 59-78.

FIGUEIREDO, Rubens. As palavras secretas. In: \_\_\_\_\_. *As palavras secretas*. São Paulo: Companhia das Letras: 1998, p. 33-61.

FIGUEIREDO, Rubens. Sem os outros. In: \_\_\_\_\_. *As palavras secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 63-80.

FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FIGUEIREDO, Rubens. A última palavra. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 104-149.

FIGUEIREDO, Rubens. Céu negro. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 191-209.

FIGUEIREDO, Rubens. O dente de ouro. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 9-30.

FIGUEIREDO, Rubens. O nome que falta. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 80-103.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Entre ordem e caos: narrativa equilibrada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 abr. 2005. Idéias.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização, prefácio e notas de Duda Machado. Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FONSECA, Rubem. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (col. Ditos e Escritos; v. III)

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *Ética, sexualidade, política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162. (col. Ditos e Escritos; v. IV)

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Artigos sobre metapsicologia*. Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p. 89-104.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.



GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante: elementos melancólicos em Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. 1997. 245 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. *Semear: Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, Nau, Rio de Janeiro, n.4, p. 29-37, 2000.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d.

HATOUM, Milton. O inferno e o paraíso de um escritor. *Entre Livros*, São Paulo, n. 10, p. 26-27, fev. 2006.

HELENA, Lucia. Olhares em palimpsesto. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Navegar é preciso, viver*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Salvador: Ed. UFBA; Niterói: Ed. UFF, 1997, p. 76-88.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 384-416.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2. (col. Teoria)

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Gerda; SAXL, Hedwig. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Forma, 2004.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Ed. USP, 2002.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Trad. Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

LESSA, Renato. *Veneno pírrônico: ensaios sobre o ceticismo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Da toailete platônica. In: \_\_\_\_\_. *A cor eloqüente*. Trad. Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 45-61.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LIMA, Luiz Costa. Três aproximações de Rubens Figueiredo. In: \_\_\_\_\_. *Intervenções*. São Paulo: Ed. USP, 2002, p. 285-303.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MELO NETO, João Cabral de. In: OLIVEIRA, Marly de (Org.). *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. Silvano Santiago: “Literatura é paradoxo”. *Trópico*. [S.L.: s.n.]. 13 set. 2004. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico>. Acesso em: 24 de jan. 2006.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silvano Santiago*. São Paulo: Ed. USP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. Invenções de arquivo, máquinas de ficção. *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, Nau, n. 4, p. 59-68, 2000.

MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONTAIGNE, Michel de. A força da imaginação. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 1, p. 105-114. (coleção Os Pensadores)

MONTAIGNE, Michel de. Do arrependimento. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 2, p. 153-165. (coleção Os Pensadores)

MONTAIGNE, Michel de. Do desmentido. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 2, p. 47-51. (coleção Os Pensadores)

MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MORICONI, Italo. Improviso em abismo para homenagem. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Navegar é preciso, viver*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Salvador: Ed. UFBA; Niterói: Ed. UFF, 1997, p. 53-60.

MOSER, Walter. *Spätzeit*. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.33-54.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: Ed. UFF, 1999.

NASCIMENTO, Evando. A Semana de Arte Moderna no Brasil (1922): construção de uma ruptura. In: \_\_\_\_\_. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Chapecó: Argos, 2002, p. 27-53.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (col. Filosofia Passo-a-passo, 43)

NASCIMENTO, Evando. Literatura e filosofia: ensaio de reflexão. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 43-66. (col. Derivas, v. 3)

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

O TEMPERO da vida. Direção: Tassos Boulmetis. Produção: Lily Papadopoulos e Artemis Skoloudi. Intérpretes: Georges Corraface; Basak Köklükaya; Ieroklis Michaelidis; Markos Osse; Tassos Bandis; Renia Louizidou; Stelio Mainas; Tamer Karadagli. Produtores executivos: Robert Kirby e Harry Antonopoulos. Direção de fotografia: Takis Zervoulakos. Roteiro: Tassos Boulmetis. Música: Evanthia Reboutsika. Village Roadshow Productions Hellas S.A. c 2003. 1 DVD (107 min), full screen, color., legendado.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 280 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – FALE/UFMG, Belo Horizonte, 1994.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERES, Urania Tourinho. Dúvida melancólica, dívida melancólica, vida melancólica. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Melancolia*. São Paulo: Editora Escuta, 1996, p. 11-71.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 7-77.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1990.

ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 32-37.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SANTIAGO, Silviano (Superv.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTIAGO, Silviano. A absoluta perfeição do crime. *Cult: Revista Brasileira de Cultura*, São Paulo, v. 81, ano VI, p. 8-12, jun. 2004. Entrevista.

SANTIAGO, Silviano. Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d'angola. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 242-252.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*: memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Bom-dia, simpatia. In: \_\_\_\_\_. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 73-106.

SANTIAGO, Silviano. *Hello, Dolly!*. In: \_\_\_\_\_. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p.153-156.

SANTIAGO, Silviano. Todas as coisas à sua vez. In: \_\_\_\_\_. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 119-129.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!*: cinco ensaios sobre o onze de setembro e datas relacionadas. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação*: semiologia, literatura e interdisciplinaridade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. Borges, autor das *Mil e uma noites*. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 405-412.

SUSSEKIND, Carlos; VEIGA, Francisco Daudt da. *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca*. 2000. 208 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2000.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.