

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE MINAS GERAIS

MÁRCIA RODRIGUES JUNQUEIRA

O LIVRO EM MOVIMENTO

HIBRIDISMO TEXTUAL E ESCRITA COMBINATÓRIA

EM

O DICIONÁRIO KAZAR, ROMANCE-ENCICLOPÉDIA EM 100.000 PALAVRAS

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

Márcia Rodrigues Junqueira

O LIVRO EM MOVIMENTO

HIBRIDISMO TEXTUAL E ESCRITA COMBINATÓRIA

EM

O DICIONÁRIO KAZAR, ROMANCE-ENCICLOPÉDIA EM 100.000 PALAVRAS

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

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG
2008

Dissertação intitulada *O livro em movimento: hibridismo textual e escrita combinatória em “O dicionário kazar, romance-enciclopédia em 100.000 palavras”*, de autoria da Mestranda MÁRCIA RODRIGUES JUNQUEIRA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges – FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva - UNICAMP

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento – FALE/UFMG

Julio Jeha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 04 de setembro de 2008.

MEUS AGRADECIMENTOS

À professora Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, meu agradecimento especial, pelo diálogo iniciado na graduação, pela orientação sempre instigante e pela confiança e paciência dispensadas, o que muito contribuiu para que eu pudesse desenvolver e terminar minha dissertação.

Ao professor Luís Alberto Brandão, pela generosidade com que se dispôs ao me deixar participar de suas aulas sempre estimulantes. Seus comentários críticos e sugestões ampliaram minhas indagações sobre a noção do gênero romanesco e de espaço e contribuíram de forma decisiva em meu trabalho.

À professora Lyslei de Souza Nascimento, pelo apoio bibliográfico e pelo incentivo.

Aos meus familiares, colegas e amigos que, cada um à sua maneira, contribuíram para que este trabalho se realizasse, em especial: meus pais, Filhinha e Luiz, Ana Maria, Marcelo, Raquel, Germain Louis, Alain Sage, Emília, Clarice, Janine Rocha, Andréa Soares Santos, Flávia Brescia Amaral e Diva Teixeira Viveiros.

À Ordália Conceição Pires de Araújo, pela cuidadosa revisão do texto.

A todos os funcionários do Colegiado de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela atenção e pelo encaminhamento sempre preciso de todas as questões burocráticas.

À Cida Ventura e à Sissi, por tudo.

Pode-se suspeitar que não há universo em sentido orgânico, unificador, que tenha essa ambiciosa palavra. Se houver, falta conjecturar seu propósito; falta conjecturar as palavras, as definições, as etimologias, as sinonímias do secreto dicionário de Deus.

Jorge Luis Borges (*Obras completas*)

Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos.

Italo Calvino (*As cidades invisíveis*)

RESUMO

Este estudo tem como proposta de trabalho a análise da obra *O dicionário kazar, romance enciclopédia em 100.000 palavras*, editada em 1984 e escrita pelo iugoslavo Milorad Pávitch, e procurará verificar o entrecruzamento de gêneros textuais em sua composição. A partir dessa proposição e tentando investigar a validade do conceito de gênero apresentado pela teoria literária, analisaremos até que ponto é possível entender a literatura contemporânea através desse conceito, uma vez que há inusitadas formas de combinar gêneros. Também faremos um breve levantamento dos escritores que, ao verem ruir a idéia de unidade, totalidade do saber, resgataram a lógica combinatória que a enciclopédia contém e aplicaram-na ao campo literário.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour objectif l'analyse de l'oeuvre *Le dictionnaire kazar, romance-encyclopédie en 100.000 mots*, éditée en 1984, de l'écrivain iougoslave Milorad Pávitch, cherchant à vérifier l'entrecroisement des genres textuels dans cette composition. A partir de cette proposition, recherchant la validité du concept de genre présenté par la théorie littéraire, analyserons-nous jusqu'à quel point il est possible de comprendre la littérature contemporaine à travers de ce concept, sachant de la forme inhabituelle de combiner les genres. Nous ferons également un relevé succinct des écrivains qui, voyant s'éroder l'idée d'unité, de totalité du savoir, réhabilitèrent la logique combinatoire que l'encyclopédie contient et l'appliquèrent à la littérature.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| 1. Mapa do Império Kazar..... | 10 |
| 2. Imagem dos Santos Cirilo e Metódio..... | 11 |
| 3. Imagem de amuletos do povo kazar..... | 17 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1.1 Sobre os gêneros..... | 27 |
| 1.2 Da validade da teoria dos gêneros em obras literárias contemporâneas..... | 33 |
| 1.3 Dicionário, enciclopédia, romance: uma questão de gêneros..... | 45 |
| 1.4 Breve histórico do “gênero” enciclopédia..... | 48 |
| 1.5 Enciclopédia e dicionário: universos paralelos..... | 54 |
| 1.6 Do modelo enciclopédico ao romance: o hiper-romance..... | 57 |
| 1.7 O dicionário kazar e sua arquitetura mutante..... | 67 |
| 1.8 A língua kazar e as 100.000 palavras..... | 74 |
| 1.9 Outras formas textuais híbridas..... | 77 |
| CAPÍTULO II..... | 82 |
| 2.1 Breve histórico do livro-total..... | 82 |
| 2.2 O projeto do livro-cosmos: a totalidade móvel..... | 86 |
| 2.3 A categoria “espaço” em Mallarmé: palco, página, signos em movimento..... | 90 |
| 2.4 Dança, palco, movimento: uma coreografia das palavras..... | 93 |
| 2.5 Totalidade aberta: uma questão de fixidez e de movimento..... | 98 |
| 2.6 O Infinito literário..... | 101 |
| 2.7 O papel do leitor, a lógica hipertextual e os jogos literários..... | 107 |
| 2.7.1 Itinerário I: modelo de rede..... | 114 |
| 2.7.2 Itinerário II: perspectivas cambiantes, números, proliferação de detalhes..... | 115 |
| 2.7.3 Itinerário III: metamorfoses, duplicações de objetos..... | 120 |
| 2.8 O realismo maravilhoso e o metatexto..... | 124 |
| 2.9 Livro: um eixo de inumeráveis relações..... | 129 |
| 2.10 Metáfora do mundo como livro..... | 133 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 139 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 143 |



Ilustração 1 – Ascensão da Khazaria...600 - 850

Mapa de propriedade de Richard Burt – University of Califórnia at Los Angeles.

Fonte: Khazaria Image Galery. <http://www.khazaria.com/images>.

INTRODUÇÃO

Onde está meu tapete, ali está meu país.



Ilustração 2: Santos Cirilo e Metódio

Fonte: http://www.ecclesia.com.br/sinaxe/ss_cirilo_e_metodio.html

Cirilo (Constantino de Salônica, ou Constantino, o filósofo) (826 ou 827-869 A.D.) – Santo da cristandade oriental, representante grego na polêmica kazar, evangelizador dos eslavos e um dos criadores de seu alfabeto.

[...] Teve como mestres iconoclastas conhecidos: Leão, o Matemático, que lhe ensinou Homero, geometria, aritmética, astronomia e música, foi um iconoclasta, como seu parente e patriarca de Constantinopla, João, o Gramático (837-843). [...] O segundo mestre de Constantino, Fóti, célebre filósofo e patriarca que lhe ensinou gramática, retórica, dialética e filosofia, recebeu o cognome de “Aristóteles cristão”.

[...] Constantino interessava-se por línguas, considerava que elas são eternas como os ventos, e trocava de língua tão freqüentemente quanto o kaghan kazar de mulheres de religiões

diferentes. Além do grego, estudava o eslavo, o hebreu, o kazar, o árabe, o samaritano e as línguas de escrita gótica ou escrita “rusa”. Cresceu e, mais tarde, viveu com uma sede insaciável de viagens. Carregava sempre consigo um tapete e dizia: “Onde está meu tapete, ali está meu país.” Passou a maior parte de sua vida entre tribos tão selvagens que, depois de um aperto de mãos, devia sempre verificar se ainda tinha todos os dedos. [...] Quando o partido iconoclasta de Salônica foi deposto, em 843, e o culto dos ícones foi restabelecido, depois da morte do imperador Teófilo, Constantino foi obrigado a procurar abrigo num mosteiro da Ásia Menor.

[...] Em seguida, foi obrigado a voltar à capital e atacar seus antigos mestres. [...] Abandonou [...] seu próprio irmão mais velho Metódio, que nunca renunciou às suas opiniões.

[...] Em 860, enquanto os eslavos sitiavam Constantinopla, Constantino, no Olimpo da Ásia Menor, preparou-lhes uma armadilha. No silêncio de sua cela monacal, criou as primeiras letras do alfabeto deles. Inicialmente, inventou letras arredondadas, mas a língua eslava era tão selvagem que a tinta não a podia reter, e ele fez um outro alfabeto com letras gradeadas, prendendo como um pássaro essa língua insubmissa. Só mais tarde, quando foi domesticada e iniciada no grego (pois as línguas aprendem outras línguas), a língua eslava pôde ser aprisionada nas primeiras letras glagolíticas, redondas.

[...] A língua dos bárbaros não se deixava domesticar. Durante um breve outono de três semanas, os dois irmãos estavam sentados nas suas celas, tentando em vão traçar as letras que mais tarde serão chamadas de cirílicas.

[...] Foi assim que fizeram com a língua eslava: quebraram-na em pedaços, fizeram-na entrar em suas bocas através das barras das letras cirílicas e recolocaram os fragmentos com sua saliva e a terra grega sob a sola de seus pés.

Milorad Pávitch

O verbete *Cirilo* pode ser considerado um interessante ponto de partida para introduzir o objeto de estudo deste trabalho: *O dicionário kazar, romance-enciclopédia em 100.000 palavras*, de Milorad Pávitch¹, publicado em 1984 e escrito na língua servo-croata, uma vez que revela que Constantino de Salônica

¹ Milorad Pávitch, nascido em 1929, na Sérvia, é poeta, romancista e professor de História da Literatura. Tem diversas obras teóricas publicadas, tais como: *História da literatura sérvia do período barroco – séculos XVII-XVIII* (1970); *História da literatura sérvia do classicismo e do pré-romantismo* (1979); *Gestação da nova literatura sérvia* (1983); *História, classe e estilo* (1985), dentre outras. Seu primeiro livro de poemas, intitulado *Palimpsestos*, foi publicado em 1969. Na seqüência, além de escrever outra coletânea de poesias, *A pedra da lua*, editou livros de contos como *A cortina de ferro* (1976), *Os cavalos de São Marko* (1979), *O galgo russo* e *Contos de Nova Belgrado* (1981). Em 1984, publicou seu primeiro romance *O dicionário kazar*, vencedor do prêmio Nin de literatura da ex-Iugoslávia. Escreveu outras obras como *Paisagem pintada com chá*, *The inner side of the Wind*, *Last love in Constantinople*. Para Aleksandar Jovanovic, Pávitch, em *O dicionário kazar*, retoma “um filão tradicional da cultura da Europa do Leste: o maravilhoso, o fantástico, o mítico”. <http://www.usp.br/revistausp/01/jovanovic.php>

adquiriu ao longo de sua vida um saber enciclopédico; estudou grego, eslavo, hebreu, árabe, samaritano, gótico, russo, a suposta língua “kazar”; concebeu dois sistemas lingüísticos – o glagolítico e o cirílico –, este baseado no alfabeto grego, aquele como um sistema de sinais próprios para grafar os fonemas das línguas eslavas.

Duas observações podem explicar a importância desse verbete, extraído da própria obra de Pávitch. Primeiramente, além de permitir que se desloque o olhar para uma região assumidamente plurilingüística, pluriétnica e pluricultural – a Europa Central ou Europa Centro-Oriental –, o palco onde se encena toda a narrativa, também permite resgatar parte da história da escrita eslava que foi “aprisionada nas primeiras letras glagolíticas, redondas” pelos irmãos Cirilo e Metódio.

No que tange à Europa Central, a princípio se trata de uma região geograficamente difícil de ser definida, pois suas fronteiras sempre foram sujeitas a várias invasões. Basicamente, formam a Europa Central os países que se situam entre a Alemanha e a antiga URSS. No entanto, escreve Nelson Ascher (1990, p.2), “se pensarmos em Rússia em vez de URSS seria obrigatória a inclusão da Ucrânia e das repúblicas bálticas. Caso se considere o império soviético, a Alemanha Oriental deve também ser incluída”. Para ser mais preciso, Ascher prefere adotar os argumentos de Czeslaw Milosz e György Konrad que definiram a Europa Central como o

conjunto de nações, povos e etnias que pertenceram, de alguma forma, a um dos impérios que se desfizeram depois da Primeira Guerra – o Austro-Húngaro, o Reich Alemão, o Russo ou o Otomano – e que, depois da Segunda Guerra, com exceção da Iugoslávia, foram incorporados à órbita soviética. (ASCHER, 1990, p.2)

Verifica-se, pois, que duas grandes guerras mundiais do século XX foram deflagradas nessa região conturbada: a primeira, de 1914 a 1918, em Sarajevo (ex-Iugoslávia), cujo conflito ocorreu após o assassinato do sucessor ao trono da Monarquia Austro-Húngara, o arquiduque Francisco Ferdinando, e a incorporação da Bósnia-Herzegovina a essa monarquia. A outra guerra, no período de 1939 a 1945, ocorreu em Danzig, hoje Gdansk, na Polônia. Durante a Segunda Guerra, a região da Europa Central não foi poupada: houve a destruição generalizada de cidades e o extermínio em massa de judeus europeus.

Quanto à antiga Iugoslávia, tornou-se um estado comunista chamado República Popular Federal da Iugoslávia em 1946 e, mais tarde, República Socialista Federal da Iugoslávia. Esta versão de estado subsistiu até 1992 porque a União Soviética, como potência internacional, mais ainda como superpotência, desmoronou. Isso ficou evidente quando foi incapaz de evitar, em 1989, a queda do Muro de Berlim (que simbolizava a reunificação alemã) e de desempenhar qualquer papel na crise do Golfo Pérsico, em 1990-1991. Eric Hobsbawm afirma que, nesse momento histórico, em termos internacionais,

A URSS era como um país abrangentemente derrotado, como após uma grande guerra – só que sem guerra. Apesar disso, manteve as Forças Armadas e o complexo industrial-militar da ex-superpotência, uma situação que impunha severos limites à sua política. Contudo, embora a “*débâcle*” internacional estimulasse o secessionismo nas repúblicas onde o sentimento nacionalista era forte, notadamente nos Estados bálticos e na Geórgia – a Lituânia testou as águas com uma forte provocativa declaração de independência total em março de 1990 –, a desintegração da União não se deveu a forças nacionalistas. (HOBSBAWM, 1997, p.476)

Na verdade, essa desintegração da autoridade central surgiu em virtude de a economia da URSS haver entrado em colapso: a fome e a escassez estavam por detrás de toda a crise. Isso, definitivamente, forçou cada país a cuidar de si mesmo

e, sobretudo, a salvar o que pudesse das ruínas de uma economia que caminhava para o caos. Contudo, segundo Hobsbawm, a crise final não foi econômica, mas política. Sinteticamente, pode-se dizer que, após ser eleito presidente, Bóris Yeltsin tinha o nacionalismo russo como único meio de conciliar as Forças Armadas. Desse modo, as outras repúblicas passaram a temer a grande irmã Rússia, e pelo fato de que grande parte delas continha minorias de russos étnicos, Yeltsin propôs renegociar as fronteiras entre elas, o que acelerou “a corrida para a separação total: a Ucrânia imediatamente declarou sua independência”. (HOBSBAWM, 1997, p.479)

Assim, em 1992, dando seqüência ao desmoronamento da velha estrutura da União Soviética, quatro das seis repúblicas que compunham a República Federal da Iugoslávia – Eslovênia, Croácia, Macedônia e Bósnia e Herzegovina – deixaram a federação para formar Estados independentes. As duas repúblicas remanescentes, da Sérvia e do Montenegro, constituíram a República Federal da Iugoslávia até 2003, quando o próprio nome Iugoslávia foi abolido e o Estado tornou-se uma comunidade pouco sólida. Em 3 de junho de 2006, o parlamento montenegrino declarou a independência do novo país e, dois dias depois, a Sérvia declarou-se independente também. Já em 17 de fevereiro de 2008, o parlamento de Kosovo aprovou a declaração de independência da província. Até este momento e próximo ao término deste trabalho, a independência do Kosovo foi a última notícia política que se teve acerca da região.

A narrativa de Milorad Pávitch expõe em minúcias toda essa pluralidade da Europa Central, tanto no aspecto lingüístico, étnico e cultural quanto no aspecto religioso. Trata-se de uma região composta de pequenas nações inviáveis e espremidas entre duas potências que tiveram idéias expansionistas, a Rússia e a

Alemanha. Para melhor se entender tal narrativa, faz-se necessário recuar no tempo, mais precisamente ao século IV, quando se constata que a chamada zona balcânica serviu de zona limítrofe entre o Império Romano Ocidental, com a capital em Roma, e o Império Bizantino, com a capital em Constantinopla (Istambul). No decorrer dos tempos, a Igreja Cristã dividiu-se em duas, uma parte católica, fiel ao papa de Roma, outra greco-ortodoxa, seguidora do patriarca de Bizâncio.

Durante o século XI, a suposta tolerância entre as duas facções chegou ao fim, e todos os habitantes da região foram obrigados a se converterem a uma das duas religiões. Além dos problemas geográficos e religiosos, houve a invasão dos turcos otomanos, vindos do sul, depois de terem ocupado Constantinopla em 1453, que obrigaram, especialmente a população da Albânia e da Bósnia, à conversão ao islamismo a fim de fazer frente ao cristianismo. As regiões da Eslovênia e da Croácia, no norte da Iugoslávia, ficaram sob a guarda dos imperadores austríacos, de cultura alemã e religião católica, e a do centro-sul, sob o controle dos turcos muçulmanos até o século XX. A diversidade étnica, lingüística e cultural da extinta Iugoslávia só poderia ser apreendida até 1990, escreveu Aleksandar Jovanovic, mediante a presença de

dois alfabetos (cirílico e latino), três línguas (esloveno, macedônio e servo-croata), quatro religiões (católicos, protestantes, ortodoxos e muçulmanos), cinco grupos eslavos (eslovenos, montenegrinos, croatas, sérvios e macedônios) e seis repúblicas federadas. (JOVANOVIC, 1990, p.52)

Por esse breve percurso histórico, verifica-se a existência de uma desintegração generalizada naquela região, não sendo por acaso que os problemas que a afligiram tiveram uma origem que não pode ser descartada: a Torre de Babel. Nelson Ascher, por exemplo, considera a diversidade idiomática algo que justificaria a hipótese de que

as ruínas do malfadado monumento bíblico talvez ainda possam ser localizadas em algum lugar na bacia do Danúbio, pois, a cada 50 ou 100 quilômetros, esse rio muda de nome e, em nenhum país por onde passa – cortando quatro capitais: Bratislava, Viena, Budapeste e Belgrado –, ele se chama Danúbio. Uma causa central dos problemas da região é que a cada grupo étnico ou nacional define-se ali primordialmente em termos lingüísticos. (ASCHER, 1995, p.13)

Não se pode esquecer que, além de a língua carregar a identidade desses povos, também ela leva consigo a memória histórica, pois não é à toa que, “na falta de documentos, é a ela que se recorre para descobrir sua origem geográfica, o itinerário de suas migrações, os outros povos com quem houve contato”, conclui Ascher (1995, p. 14). Ele pondera ainda que, como as disputas são inúmeras na região e não se sabe ao certo quem de fato fincou a primeira bandeira, neste ou naquele território, “a consciência histórica – não raro impregnada de mitos e falsificações – transformou as línguas da região num poderoso material para a grande literatura”. Essa ponderação encaixa-se perfeitamente nos escritos de Milorad Pávitch, uma vez que ele passeia pela história trágica de seu país, ligando o presente ao passado em *o dicionário kazar, romance-enciclopédia em 100.000 palavras*, através de um jogo de construção e desconstrução. (JOVANOVIC, 1990, p.59)



Ilustração 3: Amuletos descobertos nos cemitérios do Império Kazar.
Fonte: Khazaria Image Galery. <http://www.khazaria.com/khazar-images.html>

Em uma busca na *Enciclopédia Britânica*, além de se encontrar o verbete *khazar*², pode-se também acessar o site oficial da Kazária³ assinado pelo historiador Kevin Brook, que contém uma abundância de dados, isto é, fontes hebraicas, árabes, armênias, bizantinas e eslavas, bem como uma quantidade de mapas, sítios arqueológicos e uma lista de obras publicadas sobre o assunto que comprovam a existência desse povo. Ambos os verbetes informam que os kazares descendem de tribos que se expressavam em língua turca, mas tanto a origem do termo *khazar*⁴ como a história antiga do povo kazar antes da metade do século VI são obscuras.

Quanto ao termo *khazar*, o escritor historiador Koestler admite que este é objeto de muitas especulações engenhosas e que, provavelmente, a palavra *khazar* provém da raiz turca *gaz*, “perambular”, e que significa “nômade”. No entanto, continua ele,

para aqueles que não são especialistas, alguns derivados modernos da palavra apresentam um maior interesse: dentre eles “cossaco” (do russo *Kozak*) e “hussardo” (do húngaro *huszár*), ambos significam cavaleiro militar; além delas, inclui-se a palavra alemã *ketzer* – herege, ou seja, judeu. (KOESTLER, 2005, p.24)

Koestler diz que se essas derivações estiverem corretas, isso demonstra por si só o impacto produzido pelos kazares sobre o imaginário de uma variedade de povos na Idade Média.

No que concerne à língua kazar, também Koestler (2005, p.23) informa que há certas conexões bastante tênues feitas por filólogos orientais que

² Khazar. In: *Enciclopédia Britânica*. <http://www.brittanica.com>.

³ The Kazaria Info Center < <http://www.khazaria.com> >.

⁴ Segundo Koestler, alguns especialistas preferem manter a letra “h” na palavra *khazar*, mas seguiremos o tradutor Herbert Daniel de *O dicionário kazar* que preferiu excluir o “h” aqui no Brasil.

demonstram ser ela um dialeto *chuvash* do turco e, em se tratando de *chuvashes*, entende-se que são descendentes dos búlgaros, que falavam um dialeto parecido ao dos kazares.

Apesar de serem bastante imprecisas as informações sobre a origem do termo e da língua kazar, relata-se que o Império Kazar existiu, de fato, entre os séculos VII e XI, nos limites entre o Ocidente e o Oriente, do Cáucaso ao Volga, nas estepes entre o Mar Cáspio e o Mar Negro. Tendo em vista a abrangência de sua jurisdição nessa área, em que o Mar Cáspio é também chamado de Mar dos Kazares, até hoje é assim designado nas línguas turca, árabe e persa. Em *O dicionário kazar*, Pávitch também faz referência à existência de um mar que leva o nome dos Kazares, o que pode ser visto em: “Uma fonte mitológica do Eslavo Tardio evoca um mar de nome *Koziye*, o que leva a pensar que houve um mar chamado Kazar, pois os eslavos denominavam os kazares *Kosari*.” (PÁVITCH, 1989, p.11-12)

Sabe-se que os kazares foram um povo nômade originário da Ásia Central (turco) que encontraram no judaísmo uma neutralidade para se manterem firmes e bem estruturados no jogo difícil de conquistas e dominações medievais. Em relação à adoção do judaísmo como religião oficial dos kazares, diversas fontes relatam que isso não impediu que houvesse outras conversões como para o cristianismo e o islamismo. A própria *Enciclopédia Britânica* revela que o paganismo, por exemplo, continuou a crescer junto à população.

Quanto à localização geográfica do território dos kazares, Koestler indica que este, por estar situado na passagem entre o Mar Cáspio e o Mar Negro exatamente na zona em que se confrontavam as grandes potências orientais daquela época, tornou-se um ponto estratégico-chave:

A Khazária servia de tampão a proteger Bizâncio das invasões das vigorosas tribos bárbaras, oriundas das estepes setentrionais – búlgaras, magiares, pecenegos etc. – e, mais tarde, dos vikings e dos russos. Mas igualmente – talvez até mais importante do ponto de vista da diplomacia bizantina e da história européia – é o fato de que as tropas khazares contiveram de maneira eficaz a avalanche árabe, mesmo durante seu período mais devastador, impedindo, assim, a conquista do Leste Europeu pelos muçulmanos. (KOESTLER, 2005, p.15-16)

Isso talvez explique melhor o motivo pelo qual os kazares desempenharam papel político importante nas relações entre os países da Europa, uma vez que se tornaram mediadores entre muçulmanos e cristãos. Praticamente, por meio de uma série de guerras que aconteceram no fim do século VII e início do século VIII, eles impediram que o islamismo fosse propagado de modo significativo ao norte das montanhas do Cáucaso.

Conta-se que, ao final do século X, o Império Kazar teria perdido totalmente seu poderio econômico e militar e o que provocou tal desmoronamento foram a aproximação entre Constantinopla e Kiev, a perda da importância da cidade Itil, capital dos kazares, a presença deles ao longo das rotas comerciais entre o povo rhus (comerciantes guerreiros russos) e o Bizâncio, e a exigência de pagamento de taxas alfandegárias devido ao crescente fluxo de mercadorias.

Considerou-se o fim do Império Kazar, mas não o do Estado Kazar a conquista de Sarkel, renomada fortaleza kazar às margens do Don, em 965, obtida pelo príncipe Sviatoslav de Kiev. Acredita-se também que foi ele quem teria destruído a cidade de Itil dois anos mais tarde.

Após ter a nação devastada, parte do povo kazar migrou para a Hungria, Romênia, Polônia e outros países. Esses dados históricos fazem parte da narrativa de Pávitch, o que pode ser visto na seguinte passagem:

Pouco tempo após a conversão, o reino dos kazares sucumbiu. O kniaz Sviatoslav, um dos senhores russos de guerra, devorou-o, no século X, como se fosse uma maçã, sem descer do cavalo. A capital dos kazares, que se encontrava na embocadura do Volga, às margens do Mar Cáspio, foi destruída em 943 pelos russos que a sitiaram durante oito dias e oito noites, inteiros, sem dormir. Do mesmo modo o Estado kazar foi aniquilado entre 965 e 970. [...] Depois da ruína do seu Estado, o nome dos kazares muito raramente foi pronunciado. No século X, um chefe húngaro convida-os a se instalarem em seu território. Em 1117, alguns kazares vão até Kiev, ver o kniaz Vladimir, o Monômaco. Em 1309, em Presburgo, é recusado aos católicos o direito de se casarem com kazares e, em 1346, o papa confirma esta interdição. Isso é praticamente tudo. (PÁVITCH, 1989, p.12-13)

Curiosamente, o verbete de Cirilo, Constantino de Salônica, fragmento de *O dicionário kazar*, de Pávitch, citado no início dessa introdução, revela praticamente as origens da escrita eslava e as disputas religiosas na península balcânica.

Em linhas gerais, os dois irmãos, Cirilo e Metódio, que se tornaram personagens daquela obra, são dois evangelizadores eslavos que, no século IX, por volta de 863 d.C., codificaram a língua eslava eclesiástica na intenção de traduzir a Bíblia e outros textos para esse idioma, a convite do príncipe Rostislav, a fim de que fosse preparada, principalmente, a conversão ao cristianismo dos habitantes da Grande Morávia. No texto de Jovanovic (1990, p.53), consta que os dois monges bizantinos, originários de Salônica, basearam-se nos falares dessa região e que essa língua se tornou idioma literário e litúrgico entre os eslavos ortodoxos. Além desses dados, fala-se ainda que, depois de muita polêmica sobre a origem da língua eslava eclesiástica, o lingüista Vastroslav Jagic provou ser ela uma sistematização de dialetos macedônicos.

Dizem que, embora o cirílico, baseado no alfabeto grego demótico, tenha substituído o glagolítico, este sobreviveu por muitos séculos em algumas regiões da Croácia e da Morávia.

Aleksander Jovanovic (1990, p.53) informa ainda que, nas regiões em que prevaleceu a ortodoxia, o eslavo eclesiástico teve presença marcante como língua de prestígio, mas que tal fato não impediu o emprego do servo-croata em documentos, correspondência diplomática e outros tipos de textos. Também faz questão de frisar que, até 1990, o alfabeto cirílico continuava sendo adotado nas regiões de Montenegro, Macedônia, parte da Bósnia-Herzegovina, Sérvia e províncias do Kosovo e Vojvodina. Nas regiões em que predominou o catolicismo – Croácia, Dalmácia, Eslovênia e parte da Bósnia – o latim, cujo alfabeto foi adotado, acabou sendo empregado também como idioma literário e litúrgico.

É interessante enfatizar que, quando se volta o olhar para a Europa Central, há que se falar de fragmentação territorial e, conseqüentemente, de fragmentação lingüística. Também o fato de Pávitch engendrar em sua obra literária o modelo clássico da enciclopédia e do dicionário, baseando-se em verbetes eruditos, como o de “Cirilo” e o de “Metódio”, que resgatam as origens da escrita eslava, bem como o verbete “Kazar” a fim de reconstituir a sociedade dos kazares e sua língua possivelmente soterradas sob toneladas de lama que o Rio Volga carrega para o Mar Cáspio, aponta, necessariamente, para aquilo que Jacques Derrida denominou *Torre de Babel*, a qual não “configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas”, mas que exhibe “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 arquetônica”. (DERRIDA, 2006, p.11-12)

Assim como num jogo de espelhos entre espelhos, aos moldes da *Encyclopédie* – a reunião de todo conhecimento disperso pela superfície do globo –, de D’Alembert e de Diderot; do *Livro Total* – o duplo do universo –, de Stéphane Mallarmé; ou ainda do *Livro de areia* – o livro monstruoso –, de Jorge Luis Borges, Milorad Pávitch construiu também seu *O dicionário kazar*, *romance-enciclopédia em 100.000 palavras*, outro multiplicador de livros, outro duplo do universo, um tanto ilusório, babélico e instável.

Ao seguir-se uma perspectiva histórica mais longa, valeria o esforço de investigar como as culturas, religiões e tradições diferentes se comportavam em relação às outras nas suas fronteiras, porque é nessa Europa, séculos atrás, que se presenciam linhas muito tênues separando o cristianismo ocidental do oriental e a cristandade do Islã, e a obra de Pávitch fornece ingredientes necessários para isso. No entanto, a proposta deste trabalho é produzir uma reflexão sobre outras fronteiras, as do campo literário: aqui serão tratadas, pois, as transgressões de fronteiras entre os gêneros literários e não-literários.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, busca-se responder às seguintes indagações: Tendo em vista que os hibridismos textuais tornaram-se uma prática recorrente na literatura contemporânea, é ainda válido trabalhar com o conceito de gênero apresentado pela teoria literária? O que dizer sobre os escritores que procuraram ou que ainda procuram romper com o sistema de classificação e de hierarquia, parodiando-o?

Portanto, o objetivo dessa etapa do trabalho será explorar, através do contraste, a composição híbrida do livro, mapear cautelosamente a mesclagem de gêneros textuais – dicionário, romance, enciclopédia – na construção de *O dicionário kazar*. A partir daí, por meio de confronto, procurar-se-á investigar

traços que definam cada gênero e identificar a participação de cada um na construção do objeto literário em questão.

No que se tange ao referencial teórico em torno do conceito de gênero, a própria natureza da pesquisa apontou para o pensamento crítico de Jacques Derrida, em *The law of genre*; de Marjorie Perloff, em *Postmodern genres*; e de Ralph Cohen, em *Do posmodern genres exist?* Quanto ao modelo enciclopédico, considerou-se pertinente dialogar com Umberto Eco, em *Kant e o ornitorrinco e sobre os espelhos e outros ensaios*; com Maria Ester Maciel, em *O inclassificável e Escritas híbridas na literatura contemporânea*; com Olga Pombo, em *Enciclopédia e Hipertexto*. Já o gênero do romance foi trabalhado com Marthe Robert, em *O romance das origens, origens do romance*; e interrogou-se Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Ao vincular o gênero da enciclopédia ao romance, foi necessário retomar o conceito de hiperromance definido por Italo Calvino no livro *Seis propostas para o próximo milênio*.

Como houve uma necessidade de fazer um breve panorama do estudo dos gêneros, foi estabelecido contato, basicamente, com Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*; Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*; Haroldo de Campos, em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*; Tzevetan Todorov, em *Os gêneros do discurso*; René Wellek e Austin Warren, em *Teoria da literatura*; Maurice Blanchot, em *O livro por vir*; Roland Barthes, em *O rumor da língua* e, por fim, Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*.

No segundo capítulo, de início, faz-se breve levantamento de escritores e poetas que pensaram reunir todos os livros em único, à maneira da enciclopédia.

Para tanto, optou-se por discorrer sobre a concepção da idéia de *Livro Total* dos românticos alemães Novalis e Friedrich Schlegel.

Na seqüência, faz-se um mergulho vertical em textos teóricos e literários de Stéphane Mallarmé, mais especificamente o projeto do *Livro Cosmos* e a obra *Um lance de dados*, considerados textos precursores do chamado “hiperromance”, uma vez que Mallarmé pensou a obra literária fora do padrão linear, aplicando-lhe uma lógica combinatória similar à espacialidade estrutural da enciclopédia, o que fez do ato da leitura um ato de procura, de concatenação. Para chegar-se a esse ponto, buscou-se apoio em autores, como Marcio Seligmann-Silva, Maurice Blanchot, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Joseph Frank.

Dando continuidade ao estudo, e saltando para o século XX, quando se encontra uma lista bastante significativa de escritores (George Perec, Italo Calvino, Jorge Luis Borges) que anunciaram a impossibilidade de encerrar o conhecimento, o discurso em um livro e deixaram no cerne de suas obras uma crítica contundente sobre o sistema de classificação, far-se-á uma abordagem, mesmo que sucinta, de apenas um deles: Jorge Luis Borges.

Como a própria obra de Milorad Pávitch segue essa tendência de criar taxonomias na ordem da “*mise-en-scène*”, da ordem da ficção e, que, portanto, exige uma participação ativa do leitor, analisar-se-á o livro *O dicionário kazar, romance-enciclopédia em 100.000 palavras* destacando a importância do leitor e a presença da lógica hipertextual na construção da narrativa. O suporte teórico foi buscado em textos de Jorge Luis Borges – “Pierre Menard, autor do Quixote”, “Notas sobre (para) Bernard Shaw” e “Aleph” – ; de Pierre Lévy, em *As*

tecnologias da inteligência; e de Raquel Wandelli, em *Leituras de hipertexto: viagem ao Dicionário kazar*.

Já que boa parte desta dissertação esteve voltada para as mesclagens de gêneros, considera-se conveniente, ainda, vincular à obra de Pávitch a noção de *metatexto*, composto por Irlemar Chiampi, que definiu as estratégias do realismo maravilhoso, utilizadas por escritores latino-americanos.

Para finalizar este estudo em torno da metáfora do mundo como livro no campo literário e conduzir melhor o trabalho teórico e analítico, dialogar-se-á com Alberto Manguel, em *Biblioteca à noite*; Emir Rodrigues Monegal, em *Borges: uma poética da leitura*; Gerard Genette, em *Figuras*; Denis Diderot, em a *Encyclopédie* e, sobretudo, com os textos “Do culto aos livros” e “A biblioteca de babel”, de Jorge Luis Borges.

CAPÍTULO I

MESCLAGEM DE GÊNEROS TEXTUAIS

1.1 Sobre os gêneros

Em sua obra *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon afirma que a teoria dos gêneros poderia ser considerada, dentro dos estudos literários, o ramo mais bem-sucedido, tanto no que se refere ao seu desenvolvimento ao longo dos tempos quanto na confiabilidade de seus resultados.

Basicamente, sabe-se que o gênero compreende uma divisão das obras literárias, em grupos mais ou menos afins, feita a partir de um critério elástico, nem sempre coerente e exaustivo, mas com a vantagem de estabelecer uma determinada organização na variedade de tais obras no decorrer dos anos.

No capítulo “O gênero como modelo de leitura”, Compagnon o posiciona em dois lugares de destaque na teoria literária: o primeiro lugar refere-se à origem histórica da noção de estilo, a *genus dicendi*, que vem a ser um “esboço rudimentar de uma classificação genérica do princípio da tripartição clássica dos estilos (simples, médio, elevado).”⁵ (COMPAGNON, 1999, p.157) E o segundo lugar está associado ao leitor como modelo de recepção, componente do repertório ou do horizonte de expectativa.

⁵ Quanto ao estilo, Compagnon ainda diz que Cícero, no *Orator*, associou os três estilos às escolas de eloquência e, na Idade Média, Diomedes identificou-os aos grandes gêneros. Depois dele, Donat, em seu comentário de Virgílio, “relacionou-os aos temas das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*, isto é, à poesia pastoral, à poesia didática e à epopéia. Essa tipologia dos três tipos de estilo, difundida desde então com o nome de rota Virgili, ‘roda de Virgílio’, gozou de uma longa estabilidade, de mais de mil anos. Ela corresponde a uma hierarquia (familiar, média, nobre) que engloba o fundo, a expressão e a composição. Montaigne vai transgredi-la deliberadamente escrevendo sobre assuntos ‘mediócras’ e eventualmente ‘sublimes’ no estilo ‘cômico e privado’ das letras e da conversação”. (p. 169)

De forma sintética, pode-se dizer que, quanto aos gêneros literários, não há unanimidade em relação à sua especificidade e nem na sua tríplice divisão. Platão, a primeira referência no Ocidente sobre a questão dos gêneros a partir do *modo mimético*, identifica três tipos:

A poesia e a mitologia podem constar inteiramente de imitação, tal como a tragédia e na comédia [...], ou apenas na exposição do poeta. Os melhores exemplos desse tipo de composição encontrarás nos ditirambos; há uma terceira modalidade, em que se dá a combinação dos dois processos: é o que se verifica na epopéia e em muitas formas de poesia (*apud* COSTA LIMA, 2002, p. 255).

Costa Lima cita a opinião de Aristóteles em sua obra *Poética*, onde registra que a classificação dos gêneros é formada a partir de uma distinta tripartição – a tragédia, a comédia e a epopéia –, as quais seguem o “modo de imitação”, a saber: a tragédia, o gênero de maior peso, compreende a “imitação de uma ação de caráter sério e completo, de uma certa extensão, em uma linguagem assinalada por temperos de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é realizada por personagens em ação e não por meio de uma narrativa”; a comédia, gênero que se contrapõe à tragédia, representa a “imitação de pessoas que são inferiores; não, contudo, chegando à plena vilania, mas imitando o feio, do qual o burlesco é uma parte”; a épica, por implicar uma narrativa e ser o gênero mais antigo, “pode tratar várias partes simultâneas da ação, e estas, se são apropriadas ao tema, acrescentam a grandeza ao poema”. (COSTA LIMA, 2002, p.255-257)

Depois de Platão e Aristóteles, observam-se mais alterações na tripartição dos gêneros, até que, nos últimos decênios do século XVIII e ao longo do século XIX, verificou-se uma mudança significativa entre os dois grandes gêneros, o drama e a epopéia, adotando-se mais a prosa do que o verso. E é nesse ambiente

que a poesia lírica, gênero que fora excluído por Aristóteles, passa a ser sinônimo de toda a poesia. Após a isso, escreve Compagnon que compreender-se-á por literatura

o romance, o teatro e a poesia, retomando-se à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, mas doravante, os dois primeiros seriam identificados com a prosa, e o terceiro apenas com o verso, antes que o verso livre e o poema em prosa dissolvessem ainda mais o velho sistema de gêneros. (COMPAGNON, 1999, p.32)

Vale lembrar que a nova tríade – romance, teatro e poesia – não poderia jamais ser pensada fora do romantismo, uma vez que os poetas e escritores desse movimento associaram a literatura à idéia de nação e à própria história. Em decorrência disso, propuseram uma relativização “histórica e geográfica de bom gosto, em oposição à doutrina clássica e à universalidade do cânone estético” (COMPAGNON, 1999, p.32), que, como se sabe, era constituído de obras-modelo, destinadas à imitação.

Já no século XX, estando envolvidos com a noção de gênero voltada para o leitor como modelo de recepção, Roman Ingarden e Northrop Frye⁶ retomaram o modelo da teoria dos gêneros da tripartição clássica dos estilos e se basearam na polaridade da tragédia e da comédia iniciada por Aristóteles na Antigüidade Clássica. O repertório elementar de leitura para Ingarden estaria, pois, atrelado à tríade – sublime, trágico e grotesco –, enquanto o de Frye, fundamentado na relação entre autor e público, abrangeria quatro gêneros, três dos quais

⁶ No que se refere a Ingarden, vale mencionar que sua teoria está presente em seu livro *Obra de arte literária*, e quanto à de Frye, está em *Anatomia da crítica* (1957). No capítulo III, intitulado “O mundo”, do livro citado na nota anterior, Compagnon escreve que Frye insistia em três noções da Poética para liberar a ‘*mimêsis*’ do modelo visual da cópia: “ ‘o *muthos*’ (a história ou a intriga), ‘*dianoia*’ (o pensamento, a intenção ou o tema), e ‘*anagnôrisis*’ (o reconhecimento).” Comenta ainda que Frye direcionou a poética para a antropologia, “inferindo que a finalidade da ‘*mimêsis*’ não era, em absoluto, copiar, mas estabelecer relações entre fatos que, sem esse agenciamento, surgiriam como puramente aleatórios; desvendar uma estrutura de inteligibilidade dos acontecimentos e daí atribuir um sentido às ações humanas”. (p. 127)

procedentes dos gregos: o drama, a epopéia e o lírico. O quarto gênero básico é nomeado *ficção* por Frye, justamente porque, para ele, os gregos não teriam transmitido uma palavra, para o gênero, que se dirige ao leitor por intermédio do livro e no qual a prosa tende a tornar-se o ritmo predominante. Argumenta também que a diferença entre a epopéia e a ficção residiria no fato de que aquela é episódica, enquanto esta é contínua, e que ambos os gêneros constituíam a área central da literatura e seriam flanqueados tanto pelo drama quanto pela lírica. Costa Lima enfatiza que Northrop Frye não postulou princípios rígidos para cada um dos gêneros, pois acreditava que o papel deles seria “o de determinar a dominante com que se realiza cada obra empírica”. (COSTA LIMA, 2002, p.280)

Além desses dois teóricos que trabalharam com a idéia de gênero – como código literário e como taxionomia – e a recepção – como o lugar da competência do leitor –, onde este receberia do gênero informações que indicariam a melhor forma de abordar o texto literário, Hans-Robert Jauss, em sua obra *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1967), dedicou um capítulo inteiro ao assunto. Esclareceu que a análise da experiência do leitor só poderia tornar-se viável quando

descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre linguagem poética e da linguagem prática.⁷ (JAUSS, 1994, p.28)

A partir das palavras de Jauss, pode-se entender que os gêneros são, por assim dizer, uma instituição, e se comunicam com a sociedade em que aparecem.

⁷ Para Jauss, nenhuma obra aparece como novidade “absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos [...] traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida”.

Assim, os leitores formam um *horizonte de expectativas* em função da leitura de obras e do reconhecimento do *sistema de referência*, ou seja, do sistema dos gêneros que aprenderam na escola ou nos meios de comunicação, de um lado, e que os autores estão subvertendo ou inovando os *modelos de escrita*, por outro lado.

Segundo Haroldo de Campos, em seu livro *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977), essa teoria fundamentada por Jauss tornou o estudo dos gêneros mais dinâmico, uma vez que ele estaria despojado do peso de seus atributos normativos e de suas prerrogativas classificatórias, e que seria reformulado em termos de um simples *horizonte de expectativas*, o que nos permitiria avaliar “a novidade e a originalidade da obra, perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras do jogo nela prevalentes” (CAMPOS, 1977, p.11).

Não obstante, é lícito dizer que a expressão *horizonte de expectativas* não faz parte de uma teoria exclusiva dos gêneros, e sim de uma teoria mais abrangente, de um sistema da estética da recepção e da influência elaborado por Hans-Robert Jauss.

Até agora discorreu-se sobre os dois lugares que o gênero ocupou dentro da teoria literária. Torna-se necessário, neste momento, esclarecer que houve também duas correntes teóricas – a *clássica* e a *moderna* – que procuraram, cada uma a seu modo, defender a própria doutrina. A moderna tentou abolir a hierarquia que os gêneros introduziam, evitou a suposta fixidez das fronteiras, a diferenciação social e a autoridade literária que era a proposta da corrente teórica clássica, a qual, segundo René Wellek e Austin Warren, cultuava a idéia de que cada gênero se distinguia um do outro quanto à natureza e ao prestígio, e que

também os gêneros deveriam ser mantidos separados, não se permitindo, portanto, a sua miscigenação. Sendo, pois, uma teoria normativa e prescritiva, a corrente clássica não só propunha uma hierarquia das espécies como também uma diferenciação social dos gêneros (no topo da pirâmide, a épica e a tragédia versavam sobre problemas de reis e de nobres; no meio, a comédia ocupava-se dos da classe média e, na base, a sátira e a farsa, do povo).

Para desfazer toda essa rigidez da teoria clássica, a teoria moderna dos gêneros procurou ter uma postura mais maleável e, conforme Welleck e Warren, colocou-se claramente *descritiva*, pois que

não limita o número das espécies possíveis e não prescreve regras aos autores. Admite que as espécies tradicionais possam “misturar-se” e produzir uma espécie nova (como a tragicomédia). Reconhece que os gêneros podem ser construídos tanto numa base de englobamento ou “enriquecimento” como de “pureza” (isto é, gênero tanto por acréscimo como por redução). Em lugar de sublinhar a distinção entre as várias espécies, interessa-se – à maneira da preocupação romântica pelo caráter único de cada “gênio original” e de cada obra de arte – em descobrir o denominador comum de uma espécie, os seus processos e objectivos literários. (WELLECK, WARREN, s/d, p. 293)

Segundo Ralf Cohen, essas teorias *modernas* dos gêneros, ao mesmo tempo em que procuraram minimizar a classificação, buscaram, também, investigar os elementos constitutivos de cada texto, para obter um esclarecimento e uma interpretação mais plausíveis. Todorov, Jameson, Bakhtin, por exemplo, fazem parte dessa vertente teórica que está comprometida “a explicar e analisar as relações entre gêneros ignorados ou triviais e gêneros canonizados” (COHEN, 1995, p.14).

1.2 Da validade da teoria dos gêneros em obras literárias contemporâneas

Persistir em se ocupar de gêneros pode parecer hoje em dia passatempo ocioso, senão anacrônico. Todos sabem que havia baladas, odes e sonetos, tragédias e comédias, no tempo dos clássicos; mas e hoje?

Tzevetan Todorov (*Os gêneros do discurso*)

Críticos e teóricos que escrevem sobre obras ditas pós-modernas tendem a dizer que o termo *gênero* é inapropriado, irrelevante ou, na pior das hipóteses, anacrônico, e esse processo de supressão resulta, segundo o crítico Ralph Cohen, da reivindicação de escritos pós-modernos que apresentam gêneros obscuros, transgressões, ou deslocamento de fronteiras, “que ocultam dominação ou autoridade em que o ‘gênero’ é um termo ou conceito anacrônico” (COHEN, 1995, p.11). Afirma ele que essa abordagem crítica entende que a teoria do gênero só está comprometida com a experiência do artifício literário que contempla a idéia de coerência, unidade e continuidade linear. Contudo, mesmo que tal suposição possa ainda ser aplicada por algumas teorias do gênero, Cohen escreve que há outras mais abertas, que dão conta dos discursos múltiplos, das narrativas descontínuas e das fronteiras transgredidas.

Nesse sentido, pode-se destacar a teoria dos discursos múltiplos de Mikhail Bakhtin, quando ele, por meio da noção de dialogismo, isto é, do diálogo entre textos que, num sentido mais amplo, significa “o conjunto social considerado como um conjunto textual” (CAMPAGNON, 1999, p.111), apontou para a interação social dos discursos. E já que o dialogismo foi assimilado como condição do discurso, coube a Bakhtin distinguir os gêneros como mais ou menos

dialógicos, e o romance, mais especificamente, foi definido como um gênero dialógico por excelência, híbrido e transgressor de fronteiras.

No entanto, houve um momento na teoria literária em que se falou sobre o desaparecimento dos gêneros. Como lembram Marjorie Perloff e Tzvetan Todorov, foi Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (1959), quem, primeiramente, tentou abolir os *gêneros* com a seguinte assertiva:

Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho sob as quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, como se essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro. Tudo aconteceria então como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que propaga e que cada criação literária lhe devolve, multiplicando-a – como se houvesse, pois, uma essência da literatura. (BLANCHOT, 2005, p.293)

Perloff salienta que esse *livro* ao qual se refere Blanchot, que “não pertence mais a um gênero”, é em si mesmo um gênero, “e um que não está sem sua própria aporia genérica” (PERLOFF, 1995, p.4). Por detrás dessa concepção, Perloff identifica duas grandes referências: uma está atrelada ao conceito mallarmeano do *Livro* como repositório do qual Blanchot chamou de *claridade misteriosa* da criação literária, e a outra está relacionada historicamente ao desejo do Romantismo tardio de

escapar do mundo cada vez mais tecnológico, o mundo dos jornais, do filme, da fotografia, e, da época de Blanchot, do rádio e da televisão – tudo isso sem o livro (e cada vez mais a mídia não impressa) e com a mídia pronta para assumir o lugar do livro que é o lugar do literário. (PERLOFF, 1995, p.4)

Na verdade, a linguagem passou a ser uma preocupação constante dos intelectuais quando do surgimento do estruturalismo e do pós-estruturalismo, e isso aconteceu porque, em fins do século XIX e no século XX, “a linguagem na Europa ocidental estava, ao que se acreditava, nos estertores de uma crise

profunda”, lembra Terry Eagleton (2001, p.192). Alguns críticos, como Derrida, Barthes e Blanchot, em suas reflexões, tomaram textos literários experimentais, como os de Mallarmé, como ponto de referência.

No entanto, não se pode esquecer que, desde o Romantismo, os poetas pressentiram que havia um descompasso entre o *tempo objetivo* – o da velocidade – da sociedade capitalista, com seus valores de progresso, evolução e tecnificação da vida, com o *tempo subjetivo* – o da lentidão – da criação. Dessa cisão de tempos, o objetivo e o subjetivo, a poesia ganhou importância vital: nas palavras de Novalis, ela seria a grande arte da construção da saúde transcendental, e o poeta, o médico, já que “poetar é gerar vida” (*apud* CHIAMPI, 1991, p.32); ou, na visão de Schlegel, que a considera tal como uma *religião* e o poeta, um “profeta” (Schlegel, 1997, p.91).

Decorre desse momento histórico, ainda, a idéia de traduzir o mundo num livro (que também era de Mallarmé no final do século XIX), de valorizar a escrita, sobretudo a palavra e a imaginação. Mas, em termos práticos, essa valorização da escrita só foi possível porque houve, nos últimos decênios do século XVIII e no início do século XIX, um intenso debate em torno da origem da linguagem e das diferentes línguas, o que acarretou um desenvolvimento bastante significativo da filologia e o surgimento da gramática comparada das línguas indo-européias.

Conforme observou Márcio Seligmann-Silva foi nesse ambiente favorável para a lingüística que os primeiros românticos elaboraram uma filosofia da linguagem, notadamente permeada por uma constante *crítica* da sua noção utilitário-comunicativa, que poderia ser traduzida no seguinte plano estrutural:

A linguagem possui várias manifestações (funções, diríamos hoje) sendo que cabe à poesia justamente o papel de desautomatizar a linguagem, retirá-la da submissão à prática do cotidiano. Nela todas as palavras são elevadas à categoria de *nomes próprios*, tornam-se mônadas numa linguagem que se

autolegisla e que está liberada de ter que servir.(SELIGMANN-SILVA,1999, p.32)

No século XX verifica-se outra mudança abrupta no mundo: o uso freqüente da mídia, em especial o rádio e a TV, e o apelo das imagens instituíram um saber instantâneo e universal que uniformiza o discurso. Caberia, então, indagar: Qual seria o lugar reservado ao literário? Seria o livro um artefato ou um simples objeto de consumo no mercado livre?

No que tange a Blanchot, observa-se que as leituras feitas por ele sobre a literatura incidem sobre as obras mais radicais de Mallarmé (*Um lance de dados e o projeto do Livro Total*), que contêm, ambas, reflexões teóricas sobre a linguagem e a literatura. Em *O espaço literário* (1955), por exemplo, Blanchot define o espaço da literatura como o lugar consagrado à “palavra anônima”, “sem autoria”, à “unidade dos gêneros”, ao “mundo que abriga o ideal e o essencial”, para concluir, em *O livro por vir* (1959), que “não se deve dizer que todo livro pertence apenas à literatura, mas que cada livro decide absolutamente o que ela é” (BLANCHOT, 2005, p.294).

Conforme já visto, o que esteve sempre em jogo nas reflexões de Blanchot, baseadas nas de Mallarmé, foi demarcar o espaço físico da linguagem poética para contrapô-la à linguagem ordinária. Sabe-se, pois, que essa distinção de linguagens já teria sido pensada pelos românticos alemães, quando qualificaram a poesia de *universal progressiva*, o que equivale a dizer uma poesia elevada à sua potência máxima, “um ‘*work in progress*’ a reunir os gêneros literários e as artes, genialidade e crítica, poesia e filosofia, arte e vida”, sintetiza Ruth Röhl (1991, p.22). De fato, tanto os românticos quanto Mallarmé pensaram encerrar toda essa

claridade luminosa da criação literária em um livro que, performaticamente, conteria conceitos e sua aplicação na prática textual.

Ao retomar os escritos de Blanchot declarando o desaparecimento dos gêneros, Todorov, em *Os gêneros do discurso*, constatou que, apesar de o filósofo francês anunciar o fim dos gêneros, ainda assim buscava trabalhar com certas categorias genéricas consagradas. É o caso do diário íntimo, minuciosamente analisado num capítulo inteiro em *O livro por vir*, outro à palavra profética e, quando discorreu sobre Broch, um escritor que não tolerava a distinção dos gêneros, disse que este se entregava a todos “os modos de expressão-narrativos, líricos e discursivos” (TODOROV, 1980, p. 46-48).

A partir dessa observação, e sabendo que o espaço literário é território aberto e suscetível à inovação, Todorov se viu inclinado a dizer que os gêneros não desapareceram, mas que os gêneros do passado foram substituídos por outros, que um “novo gênero é a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Um ‘texto’ de hoje [...] deve tanto à poesia como ao romance do século XIX” e que “nunca houve literatura sem gêneros, ela é um sistema em contínua transformação” (TODOROV, 1980, p.48).

Essa reflexão de Todorov permite deduzir que, se um gênero de hoje é tributário de outros que surgiram no passado, então todos os gêneros são bastardos, impuros e de natureza mutável. Em suma, para ele, cada época cria seu próprio sistema de gêneros que se relaciona com a *ideologia dominante*. Nesse sentido, Todorov não só legitimou o estudo dos gêneros como também travou diálogo com a estética da recepção.

Além de Blanchot, outros críticos procuraram fazer algo sem a teoria do gênero, valendo-se do termo como *texto*, com o intuito de evitar as classificações

dos gêneros. Roland Barthes, por exemplo, no texto intitulado “Da obra ao texto” (1971), apresentou a seguinte antítese relacionada ao título: “O Texto não pode ser abrangido numa hierarquia, nem mesmo numa simples divisão de gêneros. O que o constitui é [...] sua força de subversão com relação às antigas classificações [...] o Texto é o que se coloca nos limites das regras de enunciação.” (BARTHES, 2004, p.68)

Essa passagem da *obra* para o *texto*⁸ remete a outra passagem bastante significativa, que é a do estruturalismo para o pós-estruturalismo. Sob esse aspecto, torna-se interessante dizer que, nesse momento de ruptura com os gêneros, uma obra literária, independentemente de estar na forma de um poema, novela ou romance, não seria mais vista como uma estrutura verbal autônoma, fechada, sem referências externas e com significações únicas, mas como texto aberto, plural, cuja significação não estaria voltada para nenhum centro.

No mesmo livro que contém “Da obra ao texto”, *O rumor da língua*, Barthes presenteia com seu ensaio sobre a “morte do autor”, baseando-se na idéia de Mallarmé que falava sobre “o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras”, com a seguinte afirmação: “dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado único” (BARTHES, 2004, p.63). Merquior explica que o *autor*, neste momento, é considerado um “eco teleológico com deploráveis hábitos teleológicos, porque o autor sempre se empenha para dar

⁸A aplicação do conceito de “texto” de Barthes pôde ser visto, sobretudo, no estudo do conto “Sarrasine”, de Balzac, sob o título S/Z (1970), onde a obra literária não foi mais tratada como um “objeto estável ou como uma estrutura delimitada, e a linguagem do crítico rejeitou todas as pretensões da objetividade científica”, diz Terry Eagleton (2001, p. 169) e que, “Para a crítica, os textos mais intrigantes não são os que podem ser lidos, mas os que são “redigíveis” (*scriptile*) – textos que estimulam o crítico a modulá-lo a transferi-los para discursos diferentes, a produzir seu jogo semiarbitrário de significado a despeito da própria obra. O leitor ou o crítico passa do papel de consumidor para o de produtor.”

um fim – nos dois sentidos da palavra – ao texto, ou seja, a apresentá-lo mais como uma ‘obra’ do que um verdadeiro ‘texto’”⁹ (MERQUIOR, 1991, p.171).

Desse modo, o autor sai de cena, cedendo seu lugar para a linguagem, e então, sem origem, o texto é tido como um “tecido de citações”, daí a noção de intertextualidade, de interdisciplinaridade.

Já que as noções de *texto* e da *morte do autor*, propostas por Barthes, deslocaram a tônica da teoria literária para a produtividade do texto, para o seu caráter polissêmico e, conseqüentemente, para a ascensão do leitor, em contrapartida, transformaram improdutivas as teorias genéricas.

No entanto, dentre todos os críticos, Jacques Derrida, valendo-se de uma tática de crítica desconstrutivista¹⁰, foi o mais radical deles quando escreveu “The law of genre” (1980), no qual definiu “a lei do gênero” ou “a lei da lei dos gêneros” como “um princípio de contaminação, uma lei da impureza, uma organização parasitária” (*apud* CULLER, 1997, p.225). Foi nesse ambiente infestado de gêneros que Derrida disse, enfaticamente, que um texto não pertenceria a nenhum gênero específico, mas a um ou a vários:

Todo texto participa de um ou de vários gêneros, não há texto sem gênero, há sempre gênero e gêneros, mas essa participação nunca é pertencimento. E isso não é por causa de um transbordamento de riqueza ou de uma produtividade livre, anárquica, mas por causa do próprio traço de participação, do efeito de código e da marca genérica. Ao marcar-se como gênero, um texto se afasta dele. (*apud* NASCIMENTO, 2001, p.293)

⁹ Posteriormente a isso, Merquior assinala que no livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, o próprio Barthes insiste “nesta estranha teoria autoricida, reduzindo o escritor a mero ‘efeito de linguagem’.”

¹⁰ Sinteticamente, a tática é a de demonstrar como os textos se abrem em contradições, enfrentam situações difíceis quando se tenta enquadrá-los. Em *Sobre a Desconstrução* (p. 236), de Jonathan Culler, a própria desconstrução enfatiza “os momentos auto-referentes de um texto para revelar os surpreendentes efeitos de empregar parte de um texto para analisar o todo, ou os estranhos relacionamentos entre um nível textual e outro, ou um discurso e outro”. Diz ele ainda que Derrida usa os textos de modo auto-referente para extrair conceitos estrategicamente importantes na sua leitura.

A partir da reflexão de Derrida¹¹, observa-se que o lugar do gênero é oscilante e que, como num pêndulo, ora tende mostrar a possibilidade de uma taxonomia ora a sua impossibilidade. Nessa perspectiva, fica-se com a impressão de que o estudo dos gêneros é de pouca utilidade, pois mostra como é difícil demarcar as fronteiras de um gênero com outro, o que não quer dizer, entretanto, que falar sobre eles é algo inapropriado ou totalmente dispensável. Também se sabe que não se encontra um gênero que esteja em estado puro e preso a um conjunto de regras bastante distintas e fixas que possam ser utilizadas na produção de um texto, até mesmo aquele que foi consagrado pela crítica, porque não consegue incorporar na íntegra o conjunto das normas genéricas.

Importa frisar que, quando Derrida, em seu ensaio, indicou que todo texto é membro de um ou de vários gêneros, subentende-se que o que precisa ser estudado são “os constituintes de um texto e que tipo de efeito esses têm ou podem ter sobre os leitores”, diz Ralph Cohen (1995, p.14). Portanto, não há aí uma proposta de mostrar que o estudo dos gêneros é inapropriado.

Até esse momento foi visto que, quanto mais se tentou abolir ou enfraquecer o estudo dos gêneros, mais ficou clara a sua importância. Talvez essa resistência deles possa ser explicada pelo fato de serem caracterizados como eventos textuais flexíveis, dinâmicos, plásticos e, até no momento de teorizá-los ou de criticá-los, são requisitados, seja por meio de um gênero ensaístico como teoria literária seja por meio de um discurso filosófico.

Diante do exposto, cabe ainda perguntar como poder-se-á aplicar a teoria

¹¹ Ao escrever *A lei do gênero*, Derrida tomou como ponto de partida o enigmático texto *La folie du jour*, de Maurice Blanchot, publicado pela primeira vez em 1949 na revista *Empédocle* e republicado como livro em 1973. Trata-se de um texto que, de certa forma, desestabiliza a ordem classificatória dos gêneros, uma vez que poderia ser considerado um conto longo, uma novela ou simplesmente um relato ou uma narrativa de mais ou menos 29 páginas.

dos gêneros em obras literárias contemporâneas, feitas ora burlando ora perturbando a ordem cronológica estabelecida pela lei do gênero, tendo como resultado uma escrita mesclada de gêneros, uma escrita combinatória? Parte da crítica tende a dizer que obras com tais características são inclassificáveis justamente porque essas mesclagens ou descontinuidades escapam da tipologia estrita dos gêneros literários, mas, mesmo assim, parece que toda obra exige um tratamento orientado para o estudo dos gêneros. Maria Ester Maciel, por exemplo, ao escrever sobre as escritas híbridas da literatura contemporânea, enfatiza que cada vez mais escritores de diferentes contextos culturais têm buscado compor obras inclassificáveis,

incorporando ostensivamente, modalidades discursivas as mais distintas, incluindo listas, verbetes enciclopédicos, manuais, bulas de remédio, classificados de jornais, além das novas formas de texto surgidas com o incremento das tecnologias digitais e outras invenções. O que não quer dizer, entretanto, que os gêneros literários deixaram de existir. Eles estão aí, muito vivos e determinantes, norteando inclusive toda a lógica taxonômica do mercado. (MACIEL, 2008, p.246)

Perloff, por seu turno, diz que, apesar de as taxonomias parecerem irrelevantes perante a interdisciplinaridade pós-moderna das artes, apesar de que possa parecer sem sentido classificar e rotular textos que recusam encaixar-se nas categorias estabelecidas, é realmente impossível ler um texto novo sem imprimir-lhe um conjunto particular de expectativas gerais. (PERLOFF, 1995, p.4)

Antes, porém, de finalizar esse item sobre a validade ou não dos estudos genéricos, faz-se necessário frisar que o hibridismo dos gêneros não é uma característica peculiar da contemporaneidade, pois não só remonta a Homero, como também aos ideais do Romantismo, sobretudo, o alemão, que preconizou a liberdade criadora do gênio artístico e a mistura de gêneros frente à corrente classicista (séculos XVI-XVIII), a qual estava presa aos esquemas e modelos

greco-latinos e à rígida fronteira entre os gêneros. Friedrich Schlegel, um dos fundadores da modernidade, em seus fragmentos da revista *Lyceum*, declarou que, a partir do Romantismo, todos os gêneros poéticos clássicos em seu purismo rigoroso seriam, pois, ridículos (*apud* CHIAMPI, 1991, p. 36); e na revista *Athenäum*, dirigiu-se à poesia romântica como aquela que se destinava a reunir todos os gêneros separados da poesia e aquela que poderia entrar em contato com a filosofia e a retórica e, além disso, seu objetivo também era “ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza” (SCHLEGEL, 1997, p.64). Essa crítica pretendia firmar um compromisso com a inovação das formas poéticas, defendendo, sobretudo, o poder mágico da palavra.

A esse respeito, Haroldo de Campos relata que as reflexões teóricas mais plausíveis sobre a teoria dos gêneros referem-se ao aspecto metalingüístico que surgiu no campo da linguagem da literatura a partir do Romantismo e com vistas à Modernidade. Para ele, sobretudo, “a linha que vai de Novalis a Poe, que na França dá em Nerval e chega, via Baudelaire, ao Simbolismo e à poesia moderna”, cada um desses poetas “fizeram da estética de sua poesia uma estética de ruptura e conseguiram levar o seu dissídio com o código dos possíveis da retórica clássica, com o decoro e o purismo clássicos, à materialidade mesma de sua linguagem” (CAMPOS, 1977, p.12). Tal “estética da ruptura” estaria, pois, relacionada aos poetas e escritores que se propuseram romper os laços com os cânones do passado e, ao fazerem isso, aliaram ao seu trabalho criativo toda uma reflexão crítica.

Campos também indica o que desencadeou a dissolução da pureza dos gêneros e de seu exclusivismo lingüístico: foi a incorporação à poesia de “elementos da linguagem prosaica e conversacional, não apenas no campo léxico

[...], mas também no que respeita aos giros sintáticos” (CAMPOS, 1977, p.14) e a influência dos “*mass-media*” na literatura, no momento em que a “linguagem descontínua e alternativa, característica da conversação, vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desaguadouro natural” (CAMPOS, 1977, p.16). Mallarmé, por exemplo, foi o poeta que viu na imprensa o “moderno poema popular” e utilizou as técnicas de espacialização visual da imprensa para a execução de seu poema *Un coup de dés* (1897).

Pode-se dizer que, na atualidade, a tecnologia tem criado um ambiente ainda mais favorável para o surgimento de formas inovadoras, e quanto a esse fenômeno de hibridização, de cruzamento dos gêneros, não se pode esquecer aquele fato notado por Mikhail Bakhtin em *A estética da criação verbal* (1997, p.281) quando ele falou sobre a *transmutação* dos gêneros e a assimilação de um gênero por outro gerando novos. Isso significa que, se há uma família de gêneros com parentes mais próximos e outros mais distantes, talvez seja importante pensar que o que de fato mudou na escrita contemporânea foram os tipos de transgressões e as implicações decorrentes das combinações aí geradas.

Sob esse aspecto, pode-se considerar o estudo dos gêneros adequado diante dos objetivos deste trabalho, que é o de analisar uma obra marcadamente híbrida, como é o caso de *O dicionário kazar, romance-enciclopédia em 100.000 palavras*, de Milorad Pávitch. Portanto, propõe-se discorrer aqui sobre cada um dos gêneros que estão evidenciados no título e mostrar como a combinatória, a mesclagem resultante dessa escrita faz pensar na plasticidade da linguagem desses gêneros como algo semelhante a uma coreografia.

É claro que não se optará por uma perspectiva fechada, centrada na classificação de obras literárias, a qual se declara anacrônica por dois motivos: em

primeiro lugar porque, desde os românticos alemães, a literatura se pautou do hibridismo de gêneros e seria algo completamente bizarro tomar, em plena luz do século XXI, uma atitude tão “anti moderna” como a de pronunciar, categoricamente, que uma obra literária hoje pertença a um único gênero cujos traços constitutivos são absolutos; em segundo, porque se está diante de uma obra que busca parodiar, criticar a monótona lógica que define o uso de sistemas legitimadores de organização do mundo.

Portanto, o presente trabalho delimitará os tipos de transgressões, o que significa, antes de mais nada, indicar conhecimento de fronteiras ou de limites, a não-observância ou cumprimento da ordem, da lei dos gêneros em *O dicionário kazar* e mostrar as conseqüências aí geradas em virtude da mistura de elementos diversos e complexos no mesmo espaço.

1.3 Dicionário, enciclopédia, romance: uma questão de gêneros

A partir do próprio título, vê-se que o autor estabelece no conjunto formado pela tríade – dicionário, romance, enciclopédia – uma situação incômoda, porque conflituosa com a noção taxonômica dos gêneros, uma vez que há diferentes possibilidades de classificação da obra em questão.

Derivado do latim medieval *dictionarium*, que por sua vez deriva do latim *dictio* (de *dicere*), o dicionário, em seu primeiro momento, significava, sinteticamente, “ação de dizer”, e, com o passar dos tempos, foi transformado em instrumento de consulta, contendo informações e definições acerca das palavras de uma língua. É claro que Pávitch, nas páginas de sua obra, não constrói um dicionário, não se ocupa em fazer vibrar as camadas fonética e semântica hierarquicamente organizadas da suposta língua kazar; pelo contrário, transgride naquilo que o dicionário tende a ser em primeira instância: um instrumento de classificação¹². Agora, associando o termo *dicionário* ao termo *enciclopédia*, defronta-se com uma obra híbrida que mescla a técnica dos dicionários de língua com informações de ordem enciclopédica, que também inclui verbetes biográficos, toponímicos e históricos, o que é, de certa forma, o caso de *O dicionário kazar*.

¹² Geralmente, a estrutura de conjunto de um dicionário pode ser definida por uma compilação completa ou parcial das unidades léxicas de uma língua ou de categorias específicas suas organizadas numa ordem rigorosamente alfabética, fornecendo definições e informações sobre as palavras. A tipologia dos dicionários é bastante variada, podendo ser listado em: compilação de vocábulos utilizados por um escritor ou grupo de pessoas, ou usados numa determinada época; conjunto de opiniões pessoais enunciadas em ordem alfabética (*Dicionário filosófico*, de Voltaire); repositório de informações ou de referência sobre qualquer área do saber humano, ou de ordem cultural, social cujos itens vêm ordenados seguindo o formato específico do gênero em questão. No *Novíssimo diccionario latino – portuguez*. 8ª ed. Livraria Garnier, de Francisco Rodrigues dos Santos Saraiva, publicado em 1924, p. 370, está registrado que o termo *dictio* (de *dicere*) significa “ação de dizer”.

Antes de analisar, porém, o livro escrito pelo escritor Milorad Pávitch, faz-se necessário dizer que, a partir da própria palavra *enciclopédia*¹³, latinizada do grego *eukuklios paidéia*, depreende-se seu significado primeiro: ciclo educativo, obra que reúne considerável soma dos conhecimentos humanos, representação que remete para o mundo das coisas e dos acontecimentos de que a língua fala, objeto similar à totalidade.

Mais do que o dicionário, a enciclopédia não supõe abraçar a totalidade das palavras disponíveis em uma determinada língua, pois visa ir além delas, ir àquilo a que elas reenviam. O que aproxima os dois gêneros é o fato de serem textos descontínuos, porém a enciclopédia estruturalmente apresenta textos – *entradas* – independentes. Tais entradas ora se apresentam em ordem alfabética, ora são articuladas em agrupamentos conceituais amplos, abarcando diversas disciplinas. Conforme a pesquisadora Olga Pombo, o enciclopedismo sempre supôs

a criação de um sistema de reenvios, referências internas, cruzamentos, complementaridades, o estabelecimento de encadeamentos, laços e entrelaçamentos entre as diferentes entradas, mostrando, sempre que possível, a relação de cada uma com o todo – o círculo dos conhecimentos. (POMBO, 2006, p.187)

Por ser obra aberta e de múltiplos entrelaces, a enciclopédia enquanto objeto literário pode ser avaliada sob dois aspectos: o primeiro refere-se à materialidade finita, número de páginas e de entradas; o segundo, ao contrário, revela caráter *infinito*, uma vez que cada entrada remete a outras entradas, estabelecendo aí uma combinatória complexa, sem regra, em suma, “uma rede multidimensional de elementos discretos que se podem ligar, articular, aproximar

¹³ O termo foi utilizado pela primeira vez na obra *Encyclopaediae seu orbis disciplinarum tam sacrarum quam profanarum epistemon*, assinada por Paul Skalich de Lika, em Basel (1559).

de acordo com relações múltiplas, contactos flutuantes, curto-circuitos instantâneos, em perene mutação” (POMBO, 2006, p.187).

Cumprido, então, traçar um breve panorama histórico do movimento enciclopedista, dando destaque a alguns títulos que, dentro da cultura ocidental, tornaram-se modelos do gênero.

1.4 Breve histórico do “gênero” enciclopédia

Comenta-se que o primeiro projeto de enciclopédia surgiu na Antigüidade Clássica, escrito por Speusippo (393-339 a.C.), sobrinho de Platão e sucessor deste na Academia, que organizou parte significativa dos conteúdos ministrados pelo filósofo, contendo história natural, matemática, lógica e física. Na seqüência, tem-se o sistema enciclopédico de Aristóteles, que fazia distinção entre o *necessário* – em que se enquadram as ciências teóricas, como filosofia, física e matemática – e o *possível*, que é objeto das ciências práticas (ética e política) e das disciplinas poéticas: as artes.

Segundo Olga Pombo, a enciclopédia começa sendo “um dispositivo discursivo de natureza compendial que pretende potenciar, pela forma de uma escrita sistemática, o gesto mesmo do ensino” (POMBO, 2006, p.195). Posteriormente, o enciclopedismo deixa de ser apenas um prolongamento da vida acadêmica para ser objeto possível de transmissão dos saberes adquiridos no passado para as futuras gerações. Um exemplo disso é a monumental obra do mundo antigo, *A historia naturalis*, de Plínio (Caius Plinius Secundus), que serviu de modelo para todo o enciclopedismo medieval e que ainda é considerada fonte de informação sobre escultura e pintura latinas. Plínio reuniu em sua obra aproximadamente 20.000 fatos retirados de observações diretas (em especial sobre geografia, em virtude de suas andanças pelo Império) ou provenientes de 500 autores consultados (146 latinos e 327 de outras nacionalidades, destacando-se os gregos). Sabe-se que, dos 37 volumes ainda conservados, a obra abarca diversas áreas do saber humano. Contudo, há autores que afirmam ter sido o sistema

enciclopédico de Aristóteles o mais utilizado durante a Idade Média e que culminou na teologia a que todas as outras ciências se subordinaram.¹⁴

Entende-se que, até os últimos decênios do século XVI, a idéia dos enciclopedistas era a de reconstituir, pelo encadeamento das palavras e por sua disposição no espaço da página, a ordem mesma do mundo; a ciência era limitada e ocupava somente o “lugar liberal de um afrontamento entre a fidelidade aos antigos, o gosto pelo maravilhoso e uma atenção já despertada para essa soberana racionalidade na qual nos reconhecemos” (FOUCAULT, 1995, p.48), salientando para quem esse modelo de representação está exemplificado em

Gregório, no seu *Syntaxeon artis mirabilis* (1610), em Alstedius com sua *Encyclopaedia* (1630); ou ainda em Cristophe de Savigny (*Tableau de tout les arts libéraux*) que consegue espacializar os conhecimentos, ao mesmo tempo segundo a forma cósmica, imóvel e perfeita do círculo e aquela, sublunar, perecível, ou múltipla e dividida da árvore; encontramos-lo também em *La croix du maine*, que imagina um espaço ao mesmo tempo de Enciclopédia e de Biblioteca, que permitiria dispor os textos escritos segundo as figuras da vizinhança, do parentesco, da analogia e da subordinação, prescritas pelo próprio mundo (FOUCAULT, 1995, p. 54).

Também assinala Foucault que a utilização do alfabeto como ordem arbitrária surgiu somente na segunda metade do século XVII, através da obra *Le grand dictionnaire historique*, de Louis Moreri (1674), dentre outras. Esse novo expediente adotado por Moreri fez desaparecer a idéia de similitude que os enciclopedistas anteriores se propuseram a fazer: não mais o jogo de espelhamento entre organização disciplinar dos saberes e a ordem do mundo.

Vale acrescentar que esse impulso enciclopédico se estendeu até o século XVIII, trazendo novidades na confecção de obras desse porte, o que pode ser constatado na *Cyclopaedia or general dictionary of arts and sciences* de Ephraim

¹⁴Remetemos para o *Dicionário de filosofia*, de Nicola Abbagnano, acerca do verbete “enciclopédia”.

Chambers, publicada em Londres em 1728, e na *Encyclopédie des sciences, des arts et des métiers*, de Diderot e D'Alembert, que, notadamente, tiveram “a ambição – o mérito – de aliar as vantagens do dicionário ao respeito pela idéia de unidade que, desde a sua raiz etimológica, a palavra enciclopédia transporta consigo” (POMBO, 2006, p.205).

O objetivo da obra de Chambers, como diz o próprio autor no prefácio, era, por meio do formato de dicionário, ou seja, da ordenação alfabética, “dispor a multidão de materiais de forma a não constituir um confuso conjunto de partes incoerentes, mas um Todo consistente” (*apud* POMBO, 2006, p.205).

Pode-se afirmar que até aí todas as enciclopédias foram organizadas e elaboradas por um único autor e que a *Encyclopédie*, assinada por dois franceses, Diderot e D'Alembert, é obra reconhecidamente coletiva, ou melhor, como mencionado por eles, trata-se de uma obra composta por uma *société de gens de lettres*. Objetivando ter uma variedade de competências, seus colaboradores buscaram sintetizar os resultados obtidos em suas respectivas áreas e ficaram ligados somente, segundo anotações de Diderot,

pelo interesse geral do gênero humano e por um sentimento de solidariedade recíproca. [...] Quero-os separados, porque não há nenhuma sociedade subsistente da qual se possa tirar todos os conhecimentos de que temos necessidade e porque, se se quisesse que a obra estivesse sempre a ser feita e não acabasse nunca, bastaria formar uma tal sociedade. (*apud* POMBO, 2006, p.210)

Sintetizando as idéias do filósofo francês, não se tratou somente de somar saberes distintos, mas de promover a reunião de um grupo de intelectuais, um colaborando com o outro para a produção de uma obra comum. Na organização dos saberes, o homem ficou como centro unificador, e as faculdades humanas como princípio organizador dos saberes articulados, construídos por ele. E o objetivo maior foi o de estabelecer uma unidade das disciplinas, seguindo uma

classificação dos conhecimentos humanos similar à de Francis Bacon, cujo projeto enciclopédico foi fundado na tripartição memória, ciências da fantasia e ciências da razão. Ao proporem fazer um *Sistema figurado dos conhecimentos humanos*, Diderot e D'Alembert aceitaram fazer essa mesma tripartição, embora tenham colocado a razão antes da imaginação, já que esta, por intermédio do homem, pode

não apenas reproduzir os objetos dados directa e imediatamente pela sensação (memória) e combiná-los de forma mediata e reflectida (razão), mas criar objectos novos – fica estabelecida uma hierarquia nos conhecimentos e nas faculdades que eles mobilizam que contraria frontalmente a imagem plana, geográfica e igualitária do mapa mundo (POMBO, 2006, p.218).

Com a finalidade de exemplificar tal hierarquia, D'Alembert assim afirma:

A memória, a razão e a imaginação são as três maneiras diferentes pelas quais nossa alma atua sobre os objetos dos seus pensamentos... Essas três faculdades constituem as três divisões gerais do nosso sistema e os três objetos gerais dos conhecimentos humanos: a história, relacionada com a memória, a filosofia, que é fruto da razão, as belas artes, que nascem da imaginação (*apud* ABBAGNANO, 2003, p.331).

Para dar uma unidade a toda essa diversidade de saberes, a questão mais relevante para os enciclopedistas franceses foi buscar critérios de classificação, sabendo das diversas formas existentes e de suas deficiências. Quanto a isso, Diderot explicita: “Quer o universo seja real ou inteligível, há uma infinidade de pontos de vista sob os quais pode ser representado e o número dos sistemas possíveis do conhecimento humano é tão grande como o desses pontos de vista” (*apud* POMBO, 2006, p.245). Similarmente a ele, D'Alembert diz: “Poder-se-iam dividir os nossos conhecimentos humanos, quer em naturais e revelados, quer em especulativos e práticos, quer em evidentes, prováveis e sensíveis, quer em

conhecimentos das coisas e conhecimentos dos signos, e assim ao infinito” (*apud* POMBO, 2006, p.220).

É interessante observar que ambos reeditam a palavra *infinito*, revelando, assim, o caráter de incompletude desse projeto monumental. Tinham consciência de que todo processo de classificação conduziria a uma arbitrariedade e por isso mesmo reconheceram no homem a unidade e o pólo de articulação das ciências, artes e ofícios. Certamente a incorporação estrutural do dicionário ao projeto enciclopédico foi importante para lhe dar um aspecto homogêneo e compactado, uma vez que a ordenação hierárquica dos nomes de uma língua natural subentenderia que a cada entrada haveria uma monografia especializada (um panorama, preferencialmente, *completo*, imparcial e objetivo) assinada por um colaborador credenciado. Evitar-se-iam, assim, as repetições, os excessos, a distribuição gratuita e ao acaso das diversas ciências.

Objetivando maior compreensão dos aspectos estruturais da *Encyclopédie*, Olga Pombo chama a atenção para o sistema de reenvios (hipóteses de leitura ou itinerários de viagem) adotados por D’Alembert, no *Discours préliminaire*. Para propiciar ao leitor a exploração das mais remotas regiões do mapa-múndi, foram destacados dois tipos de reenvios: o primeiro, tido como *classificativo* ou *integrador*, consistiria simplesmente em indicar “o nome da ciência à qual a entrada pertence”, e o segundo, compreendido como *entre-expressivo* ou *intra-enciclopédico*, seria a ligação da entrada com outras na mesma ciência ou numa ciência diferente. O reenvio é então “feito, ou no fim da entrada ‘veja tal ou tal outra entrada’, ou no interior do texto da entrada, sempre sob a forma de palavras em maiúsculas” (POMBO, 2006, p.223). Diderot, por seu turno, registrou dois

tipos de reenvios fundamentais para ele – as coisas e as palavras –, sugerindo que são mecanismos de esclarecimento e de crítica:

Os reenvios de coisas esclarecem o objeto indicando as suas ligações próximas com aquelas coisas que o tocam imediatamente e as suas ligações afastadas com outras que pensaríamos isoladas; ligam noções comuns e princípios análogos; fortificam as conseqüências; entrelaçam o ramo ao tronco e dão ao todo essa unidade tão favorável ao estabelecimento da verdade e da persuasão (*apud* POMBO, 2006, p.223).

Já no uso dos reenvios de palavras, deveria o leitor “ter a atenção escrupulosa de remeter para os locais onde elas são tratadas e aos quais não se seria conduzido senão pela analogia, espécie de fio que não está à mão de toda a gente” (*apud* POMBO, 2006, p.224).

Como se pôde observar, o enciclopedismo foi se tornando gradativamente uma máquina que deveria ser ligada para funcionar. Falamos exclusivamente disto: livro como imagem do mundo, totalidade significante, objeto de transmissão, sistema de reenvios, instrumento de classificação, obra coletiva.

Além de tudo o que foi exposto, sabe-se que os desdobramentos do enciclopedismo puderam ser percebidos ao longo do século XVIII e também nos primeiros decênios do século XIX através do positivismo, que se valeu de seu fundamento para a definição da filosofia. A tendência geral foi a de se fazer registros cada vez mais complexos.

1.5 Enciclopédia e dicionário: universos paralelos

Ao pesquisar sobre o modelo representacional do dicionário e o modelo enciclopédico, Umberto Eco, em seu texto *Kant e o ornitorrinco*, concluiu que há uma contraposição em relação aos dois *gêneros*: enquanto o primeiro é sucinto e presta somente conta de relações que eram internas à língua, o segundo fornece, formalmente, descrições complexas, possui uma “natureza desordenada, de formato incontrolável, e praticamente deve fazer parte do conteúdo enciclopédico de *cão* [exemplifica Eco] tudo o que sabemos e poderemos saber sobre os *cães* [...] em suma, um saber incontrolável até para *Funes, o memorável*” (ECO, 1997, p.192-193). Sabendo, pois, que *Funes*, personagem borgeano, perde a capacidade de esquecer e passa a armazenar tudo sem restrições, Eco acrescentou que, naturalmente, não era bem assim que ocorria,

porque podemos considerar como conhecimentos enciclopédicos apenas o que a comunidade de algum modo registrou publicamente (e, além disso, consideramos que a competência enciclopédica seja compartilhada por setores, conforme um tipo de divisão do trabalho lingüístico, ou ativada em diversos modos e formatos, segundo os contextos); mas é certo que podemos conhecer sempre novos fatos sobre objetos e eventos deste mundo, para não dizer de outros, e portanto não está errado quem acha o formato enciclopédico difícil de ser manejado (ECO, 1997, p.192).

Considera ele ainda que o modelo enciclopédico elaborado pelos iluministas D’Alembert e Diderot, já analisado no item anterior, não reflete, como eles desejaram, de modo unívoco, um universo ordenado, mas que fornece elementos, regras, frágeis e *míopes*, para combinar ou regular a cada passo “as condições que nos permitem usar a linguagem para dar sentido – segundo algum critério provisório de ordem – a um mundo desordenado (ou cujos critérios de ordem nos fogem)” (ECO, 1991, p.337).

Para Eco, se um dicionário se comporta como uma enciclopédia mascarada, o modelo da enciclopédia é, então, aquele que tem a qualidade de explicar não somente o funcionamento de uma determinada língua ou o funcionamento de qualquer sistema semiótico, mas, sobretudo, “a vida de uma cultura como sistema de sistemas semióticos interligados” (ECO, 1989, p.336). Em vista de tais características, este modelo desfere um golpe certeiro nos modelos dicionarísticos, porque, nas palavras de Umberto Eco, a enciclopédia “exclui definitivamente a possibilidade de hierarquizar de modo único e incontroverso as marcas semânticas, as propriedades, os semas” (ECO, 1989, p.338). Ao contrário do modelo limitado do dicionário, a enciclopédia se configura como um modelo flexível, aberto a novas entradas e saídas de conhecimentos, aberto para possibilidades maiores de expansão.

Discorrendo sobre o verbete “inclassificável”, Maria Ester Maciel enfatiza que essa *flexibilidade* atenta para aquilo que Eco chamou de “semiose ilimitada” da enciclopédia e que, portanto, “chegou a compará-la ao rizoma deleuziano, no qual cada ponto pode ter conexão com qualquer outro ponto” (MACIEL, 2006, p.29). Nesse caso, o processo de conexão é também um processo contínuo de correção das conexões e sua estrutura seria sempre diferente da que era no momento anterior. Desse modo, o projeto enciclopédico de D’Alembert e de Diderot, que pode ser expresso através da metáfora do labirinto (que nos remete ao modelo de rede), não teria centro e sua estrutura seria sempre desmontável e reversível, sujeita a modificações. Segundo Umberto Eco, foi o próprio D’Alembert quem disse, nas páginas introdutórias da *Encyclopédie*, que esta engendrava uma estrutura labiríntica: “O sistema geral das ciências e das artes é

uma espécie de labirinto, de caminho tortuoso que o espírito enfrenta sem conhecer a estrada a seguir...” (*apud* ECO, 1989, p.340).

Quer pela sua incompletude ou descontinuidade constitutiva quer pela sua multiplicidade de vozes (vários colaboradores) quer ainda pela multiplicidade interpretativa que seu sistema de reenvio dá acesso, o gênero enciclopédico, cujas expectativas eram a de anunciar o seu desaparecimento frente à multiplicação dos livros, ao desmembramento que a especialização científica introduziu nesse modelo clássico do conhecimento sistematicamente organizado, teve um destino surpreendente: o literário. Que o diga Italo Calvino quando anunciou que o romance contemporâneo poderia ser visto como um herdeiro do projeto enciclopedista, uma vez que ele se aliou também ao modelo de rede que apela para um jogo infinito de combinatórias, para a participação ativa e interativa do leitor. Esse diálogo entre o modelo enciclopédico e o modelo romanescos estará presente no próximo item e, por extensão, no segundo capítulo desta dissertação.

1.6 Do modelo enciclopédico ao romance: o hiper-romance

O caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem. É prosa? Se se pensa nas epopéias, evidentemente sim. Mas, mal se compara aos gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história – percebe-se que não obedece às mesmas leis. [...] O filósofo ordena as idéias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se ao historiador – não lhe interessa contar o que passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar o mundo.

Octavio Paz (*Signos em rotação*)

Em linhas gerais, o romance, pelo fato de valer-se da narratividade em sua composição, é considerado herdeiro do gênero épico. Para alguns, está relacionado aos textos canônicos, como *Dom Quixote*, de Cervantes, publicado no início do século XVII. Há quem diga que a data oficial de seu surgimento é 1719, quando foi publicado *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Posteriormente, encontram-se as artimanhas do gênero romanesco no século XVIII em *Jacques, o fatalista*, de Denis Diderot, e um século mais tarde na *Comédia humana*, de Honoré de Balzac. Daí por diante o romance foi conquistando cada vez mais espaço e hoje é um dos gêneros mais utilizados no mundo literário.

De toda a sua fortuna histórica, diz Marthe Robert, o romance obteve um lugar privilegiado na literatura, a qual lhe concedeu, generosamente, uma variedade de formas textuais para sua própria composição, como a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso e, aqui acrescenta-se, o dicionário, a enciclopédia, a carta, o diário, a confissão, a biografia, e, concomitantemente, nutriu-se de outras fontes, como a crônica, o

conto, a fábula, a história, o apólogo, o idílio, a epopéia, a poesia. (ROBERT, 2007, p.13)

Para explicar essa vulnerabilidade do romance perante os gêneros tradicionais de natureza estável e de pouca variabilidade, Marthe Robert avalia que o romance, embora considerado um gênero relativamente novo e tenha recebido num primeiro momento o *status* de gênero menor, falso, superficial e sentimental, “conquistou territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu até reduzir quase todo domínio literário à condição de colônia” (ROBERT, 2007, p.12), o que sugere pensar que o romance só pode ser definido a partir de sua natureza instável e parasitária.

Quanto a essa natureza desenfreada do romance, não há quem a desaprove, mas, em relação aos graus de parentesco do gênero romanesco com a epopéia, há quem entre em desacordo com essa familiaridade. Mikhail Bakhtin, por exemplo, que, em “Epos e romance” (1941), foi categórico ao dizer que não havia laços estreitos entre os dois modelos genéricos e sim uma ruptura significativa. Isso porque o traço constitutivo formal do gênero épico apresentava, segundo ele, a referência e a participação do mundo representado no passado (BAKHTIN, 1993, p.405), isto é, a história e o mundo contemporâneos não estariam presentes.

Daí a pensar no gênero épico como um gênero monolítico, fechado, enrijecido e esclerosado, tendo como objeto um passado absoluto, o mundo das *origens* da história nacional. E pelo fato de esse modelo manter distância de seus contemporâneos, Bakhtin elegeu o romance como o gênero mais promissor, justamente porque fora feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados (épica, tragédia, poesia), e essa diferença estaria vinculada à entrada da

historicidade, via romance, no mundo literário. Até então a história não tinha tido lugar na própria história da literatura ocidental.

Desse modo, o romance teve um comportamento diferente dos demais gêneros, já que se ligou às contínuas transformações do mundo contemporâneo, ao acontecimento da vida, ao presente em desenvolvimento constante ao qual, conseqüentemenete, autor e leitor também estariam atrelados de maneira substancial. Por esse motivo, o romance constituiu-se como um gênero autocrítico, aberto, flexível, capaz de incorporar outros gêneros, o que pode ser notado nas seguintes considerações de Bakhtin quando escreve sobre a *evolução* desse gênero:

Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabada, o romance freqüentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica, transformando-se então ora num sermão moralizador, ora num tratado filosófico, ora em verdadeira diatribe política, ora em algo que se degenera numa obscura confissão íntima, primária.[...] Todos esses fenômenos são extremamente característicos do romance, enquanto gênero, que está por constituir. Pois as fronteiras entre o artístico e o extraliterário, entre a literatura e a não literatura, etc., não são mais estabelecidas pelos deuses. Toda especificidade é histórica. O porvir da literatura não é só crescimento e mudança nos limites das inabaláveis fronteiras de sua especificidade, ele abala as próprias fronteiras. (BAKHTIN, 1993, p.422)

Apesar de o romance ser tratado como um gênero sem freios, não-canônico e de natureza aberta e inacabada, o que nos interessa discutir aqui é que, quando Bakhtin considera a história uma espécie de protagonista da literatura ocidental, na verdade elegeu um tipo de romance – o realista –, e daí pode-se formular a seguinte questão: Por que o romance realista não é um gênero como qualquer outro?

Ainda que ele diga que, obviamente, o contexto histórico é outro e que os gêneros atuais têm uma certa flexibilidade, podendo incorporar variações, dificilmente poder-se-ia afirmar que o modelo épico não as apresenta. É claro que

esse modelo tende a ser fechado, mas mesmo assim há um grau de variabilidade. E quando se põe diante das tragédias – um modelo também já gasto –, é possível observar diferenças existentes entre elas, como é o caso das escritas por Eurípides, que embora não sejam consideradas absolutamente perfeitas em relação às de Ésquilo, nem por isso deixam de ser tragédias. E mais: elas não rompem com a regra genérica.

Dessa maneira, pode-se pensar que o mesmo aconteceu com o romance. Mesmo que Bakhtin esteja fazendo uma abordagem historiadora, sonhadora,¹⁵ porque o romance, segundo ele, levaria a literatura para um estado de sofisticação e de importância social, constata-se um retrocesso, já que isso de fato não ocorreu.

O que se pode afirmar é que o romance, hoje, é um gênero bastante conservador, pois, após sua fase áurea, a qual objetivou ignorar a representação realista e exercitou uma certa radicalidade nos escritos de James Joyce – *Ulisses* (1922) e *Finnegans wake* (1939), e de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (publicado entre 1913-1927), no auge do modernismo, e mesmo atravessando todos os movimentos de vanguarda até a década de 60, quando foi incorporado, jogos matemáticos (sobretudo a combinatória e suas possíveis variações) na composição dos romances através dos experimentos do grupo literário-matemático OULIPO,¹⁶ não se constatarem mais mudanças estruturais.

A título de exemplo, citam-se algumas experiências do OULIPO. Fundado na França pelo escritor e matemático amador Raymond Queneau e pelo enxadrista François Lionnais, destaca-se a obra *O castelo dos destinos cruzados*, na qual Italo Calvino incorporou o jogo de tarô; e duas obras de Georges Perec: *La*

¹⁵ Bakhtin afirma que o romance tem a pretensão de “profetizar os fatos e influenciar o futuro real, o futuro do autor e do leitores” p.420.

¹⁶ OULIPO - *Ouvroir de littérature potentielle* (Ateliê de Literatura Potencial): Esse grupo também se valeu do jogo do Go, jogo de tarô, jogo de xadrez e de outras regras formais como o lipograma (escrever sem uma letra), os palíndromos (enunciados que podem ser lidos da esquerda para direita e vice-versa).

disparition é um romance de trezentas páginas, arquitetado a partir da regra do lipograma, nele não havendo a letra *e*, tão cara à língua francesa, e *A vida modo de usar*, romance de aproximadamente seiscentas páginas, baseado no jogo de xadrez e da combinatória.

A proposta do grupo OULIPO deu ênfase ao processo de criação e da participação do leitor na composição da obra. Como bem lembra Pino, essa não foi “a única expressão desse tipo, nem na França nem no mundo.”¹⁷(PINO, 2004, p.48)

Sem querer entrar em detalhes, mas até mesmo obras que não foram feitas seguindo essa tendência de valorizar o ato criativo e o ato da leitura apresentam um modelo de romance totalmente comportado, domesticado, difundido e aceito editorial e mercadologicamente.

Portanto, o grande embaraço teórico de Bakhtin reside no fato de que o registro mais complexo e satisfatório para a literatura é o realismo. Trata-se da questão da representação: quanto mais uma obra é capaz de representar com fidelidade o mundo mais ela é tida como poderosa. E isso tem a ver com a realidade das pessoas, as transformações, a realidade histórica, a oportunidade de as pessoas se enxergarem nas obras. Nesse sentido, o romance adquire valor didático, e seu autor, o romancista, ensinará algo para a sociedade, mostrará seu funcionamento, esse quadro verdadeiramente complexo. Para Bakhtin, o romance é poderosamente moderno porque rompeu os laços com os gêneros tendenciosamente a-históricos, pois não veiculavam nenhum tipo de abertura para

¹⁷ Dentre vários autores de lugares distintos, ressaltamos textos dos escritores latino-americanos que dialogam, de certa maneira, com a produção do OULIPO, como o Júlio Cortázar, que pede ao leitor para que crie também outros livros em *O jogo da amarelinha*; Jorge Luis Borges, que se faz passar como personagem de ficção, criou a idéia de que aquilo que está sendo lido pertence à realidade e não ao mundo ficcional. No Brasil, temos a obra *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca; *O livro dos nomes*, recentemente publicado e escrito por Maria Ester Maciel de Oliveira Borges e, na ex-Iugoslava, *O dicionário kazar*, de Milorad Pávić, objeto deste estudo, que operam em torno da interatividade do leitor com a obra.

as transformações; o romance, sim, deu mais complexidade e uma formulação mais satisfatória a esses vetores dessacralizantes, ou seja, incorporou a própria transformação no cerne das obras literárias.

É pertinente dizer que Bakhtin, ao travar vínculos do romance com a realidade, a história e a sociedade, e tomá-lo como “uma estrutura de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos”, o fez no intuito de se contrapor à corrente formalista russa e francesa, que lidaram com as qualidades intrínsecas, ou seja, com a literariedade da obra. E não é por acaso que Compagnon, em poucas palavras, define a obra de Bakhtin, através da noção de dialogismo¹⁸ (a interação social dos discursos), que contém uma abertura superior sobre o mundo, sobre o *texto* social, como aquela que coloca o romance como um *gênero dialógico*,

– afinidade que nos reconduz, aliás, à ligação privilegiada entre o dialogismo e o realismo – e, no romance (realista), Bakhtin opõe ainda a obra *monológica* de Tolstoi (menos realista) e a obra *polifônica* de Dostoievski (mais realista), pondo em cena uma multiplicidade de vozes e de consciências. [...] Em geral, ele distingue duas genealogias no romance europeu, uma em que o plurilingüismo permanece de fora e designa, por contraste, sua unidade estilística; outra, em que o plurilingüismo, de Rabelais a Cervantes e até Proust ou Joyce, está integrado à escritura romanesca (COMPAGNON, 1999, p.111-112).

Outra questão pertinente ao romance que Bakhtin traz à tona e que parece sugerir um traço definidor do gênero encontra-se em “Tipologia histórica do romance”, quando elabora uma espécie de classificação das modalidades do gênero que estão em conformidade com o princípio de construção da imagem da personagem central no romance de viagens, no romance de provação, no romance biográfico e no romance de educação. Neste trabalho será focado somente o

¹⁸ Dessa noção de dialogismo foi extraído o conceito de intertextualidade, composto por Julia Kristeva, em 1966, com a finalidade de trabalhar com as relações entre os textos, de “deslocar a tônica da teoria literária para a produtividade do texto, até então apreendido de maneira estática pelo formalismo francês”. (p.111) Depois disso, constatou-se que a intertextualidade novamente teria aprisionado o texto em sua própria literalidade e a realidade deixou de fazer parte dela.

romance de provação, que ele considera ser a forma mais difundida na literatura ocidental, porque “o mundo desse romance – a arena de luta e provação da personagem, acontecimentos, aventuras – é a pedra de toque da personagem”, o que caracteriza um traço típico “acabado e inalterável” (BAKHTIN, 1997, p.207). Nessa modalidade não há interação entre o mundo e o herói, não há mudanças; mesmo passando pela provação, o herói não propõe nada e sequer tem a pretensão de reconstruir o mundo. Daí o “caráter estéril e sem criatividade do heroísmo nesse tipo de romance”, avalia Bakhtin. E completa, na seqüência, dizendo que nesse modelo de construção do romance,

a força composicional da idéia de provação, que permite organizar em termos profundos e substanciais o material heterogêneo em torno do herói, unificar a aguda natureza aventureira com a profunda problematidade e uma psicologia complexa, determina o significado dessa idéia na construção da história do romance (BAKHTIN, 1997, p.212).

O autor afirma ainda que a noção de provas atravessa toda a história do romance, o que permite pensar que, mesmo estando subvertido, esse modelo permanece atual em obras que colocam o personagem, o agente contraposto a algo que desafia sua capacidade de ação. Até mesmo em obras radicais, em que as personagens não são humanas, ou onde não acontece nada, o modelo sempre se mostra humano. O que interessa é que a idéia de humanidade, mais ou menos problematizada, estará presente. Poder-se-ia, então, pensar isso tudo como protótipo de qualquer romance. Na verdade, a própria idéia de narrativa pressupõe isso: um agente com a possibilidade de agir.

Do que foi apresentado, conclui-se que o romance possui tanto características maleáveis, uma vez que está posto permanentemente na zona de contato e fronteira com outras formas textuais, quanto características estáveis, ou seja, contém um modelo humano.

Já na década de 80, Italo Calvino declarou que o romance definitivamente se comportava, acima de tudo, como um herdeiro do projeto enciclopedista, porque se apresentava “como método de conhecimento, como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990, p.121). Além desse intenso diálogo com os saberes enciclopédicos, o romance não só conteria uma multiplicidade de vozes – diversos narradores participariam na construção da obra – como também estaria aberto para várias possibilidades de interpretação, uma vez que sua estrutura fragmentária e descontínua propiciaria percursos diversos.

É bom lembrar que Calvino foi consultor literário da Editora Einaudi, fato que talvez o tenha estimulado a elaborar a obra intitulada *Seis propostas para o próximo milênio*, na qual emite uma série de “valores ou qualidades ou especificidades da literatura”, dentre as quais a “Multiplicidade”, que contemplou as obras consideradas *hiper-romances*, ou seja, narrativas que procuravam ser “uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um tarô” (CALVINO, 1990, p.135). Calvino ainda acrescenta que o que vai tomar forma nos grandes romances do século XX é a idéia de “enciclopédia aberta”, fazendo questão de frisar que o adjetivo aqui escolhido foi no sentido de marcar diferença com aquela pretensa idéia da “enciclopédia”, que se encontra na própria origem da palavra, cujo significado é o de “exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo”, e que é similar à idéia de totalidade, cujas temporalidades estão no mesmo espaço. Sabendo que esse modelo já não é mais possível, ele esclarece: “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade *que não seja potencial, conjectural, múltiplice*” (CALVINO, 1990, p.131).

Para chegar a esse ponto, Italo Calvino toma como arquétipo dos hiperromances o *Bouvard e Pécuchet*, de Gustave Flaubert, representados por dois personagens simplórios, “dois quixotes do cientificismo do século XIX”, que se dispõem a copiar os livros da biblioteca universal e caem na armadilha labiríntica dos saberes acumulados, sem possibilidades de haver retorno. Dedicam-se, primeiramente, à jardinagem e, na seqüência, à agricultura, à química, à medicina, à astronomia, à arqueologia, à história, à literatura, à política, à higiene, ao magnetismo, à feitiçaria, à filosofia, à religião. Não obstante, se embaralham com os saberes, falham em todas as tentativas de aplicar o conhecimento e, desiludidos com o fracasso, retornam aos livros, pondo-se a copiá-los. Não é por acaso que Guy de Maupassant define esse livro como um amontoado de saber submetido a

uma prodigiosa crítica de todos os sistemas científicos opostos uns aos outros, destruindo-se uns aos outros pelas eternas contradições dos autores, as contradições dos fatos, as contradições das leis analisadas, indiscutíveis. (*apud* FLAUBERT, 2007, p.386)

Calvino, com base em anotações de Flaubert que datam de janeiro de 1880, pontua que o escritor francês, para construir um romance com esse conteúdo, mergulhou a fundo em pesquisas com a finalidade de sustentar sua aventura, capítulo a capítulo, o que lhe acarretou a leitura de 1500 livros, aproximadamente. E finaliza dizendo que tal epopéia enciclopédica dos dois autodidatas é, pois,

doublé de uma empresa titânica paralela, levada a cabo na realidade por Flaubert em pessoa, que se transforma numa enciclopédia universal, assimilando com uma paixão não menos intensa que a de seus heróis todo o saber que eles procuram adquirir e todo aquele que lhes será vedado. Tanto trabalho para demonstrar a futilidade do saber tal como o usam os dois autodidatas? [...] Ou para demonstrar a fatuidade do saber *tout court*? (CALVINO, 1990, p.129-130)

De Gadda a Musil, de Proust a Borges e a Perec, herdeiros do enciclopedismo de acordo com Italo Calvino, torna-se pertinente, neste momento, estabelecer uma *rede de conexões* que comprove ser Milorad Pávitch outro herdeiro dessa tendência enciclopedista na literatura. Portanto, é necessário agora folhear *O dicionário kazar, romance-enciclopédia em 100.000 palavras*, para investigar o comportamento *malcriado* dos gêneros estampados na capa e no interior do livro.

1.7 *O dicionário kazar e sua arquitetura mutante*

Conforme a estrutura de um dicionário enciclopédico, a obra de Pávitch se abre com instruções de caráter metalingüístico para o leitor. Têm-se aí, portanto, as *observações preliminares*, que indicam a *composição* e o modo de usar o dicionário. Esse manual de instruções, permeado de ironias, revela de antemão que o Livro é composto de três livros. Cada livro possui uma fonte e, portanto, cada um procura elucidar a “questão kazar” em seus respectivos pontos de vista lingüístico, étnico e religioso, contando com a participação de cronistas, músicos, poetas, um grupo de narradores. O Livro Vermelho refere-se a um grupo de fontes greco-cristãs; o Livro Verde, a eventuais fontes árabe-islâmicas; e o Livro Amarelo, a possíveis fontes hebraico-judaicas.

Cada livro gira em torno da Polêmica kazar, que corresponde à disputa religiosa promovida pelo *kaghan*, chefe kazar, que resolveu ceder às pressões de povos vizinhos e mandou buscar três filósofos de diferentes lugares para interpretarem um sonho que tivera. Os kazares, então, iriam se converter à crença daquele que interpretasse melhor o sonho de seu líder. Nesse sonho, um anjo viera ao *kaghan* trazendo-lhe uma mensagem segundo a qual o Criador aprovava as suas intenções, mas não seus atos. Os pontos de vista dos três sábios, o conflito entre eles a partir dos dogmas das três religiões diferentes suscitaram julgamentos contraditórios sobre o acontecimento e suas conseqüências. Na narrativa, utilizando fontes mitológicas e históricas, sabe-se que o povo kazar habitou algum lugar da Rússia, entre o século VII e o século X. Após a conversão ao judaísmo, teriam eles se dispersado pelo mundo sem deixar pistas. Vê-se, pois, que a arquitetura de *O dicionário kazar*, um livro contendo três livros, também se

assemelha ao da Bíblia, que contém em sua estrutura vários livros, compreendendo as Sagradas Escrituras (livro sagrado dos cristãos e, parcialmente, dos judeus), o Antigo Testamento (46 livros) e o Novo Testamento (27 livros) escritos por diversos autores. É bom lembrar que, na Bíblia, há uma diversidade de formas textuais: fragmentos de epopéia, narrações propriamente históricas, listas genealógicas, narrações episódicas ou romanceadas, oráculos proféticos e sermões, textos legislativos, poemas e orações, ensaios filosóficos, canto de amor e cartas.

Sabendo que um dicionário pode ser manuseado e apreendido de formas distintas, isto é, ora representa a imagem da ordem, da classificação das palavras e dos sentidos ora constitui a imagem de um texto sem lei, condenado à dispersão, em virtude de sua estrutura fragmentada, isto porque não é apreendido, lido em uma sucessão linear, alguns aspectos de *O dicionário kazar* fazem dele uma obra *aberta*. Nas “Observações Preliminares”, item de abertura bastante descritivo que revela possíveis formas de manusear o livro e que segue o modelo da *Encyclopédie*, de Diderot, e D’Alembert, está explícito que a obra poderá ser utilizada conforme o humor do leitor:

Uns procurarão uma palavra ou um nome, que lhes interesse no momento, como qualquer dicionário; outros entenderão este livro como um texto que deve ser lido do princípio ao fim, de uma só vez, a fim de adquirir uma visão global sobre a questão kazar e sobre os personagens, objetos e acontecimentos que a ela se relacionam. Pode-se folhear este livro da esquerda para a direita. Ou da direita para a esquerda, como era folheada a enciclopédia editada na Prússia (fontes hebraicas e islâmicas). Os três livros deste dicionário – o amarelo, o vermelho e o verde – serão lidos na ordem escolhida pelo leitor: pode começar, por exemplo, naquele em que o dicionário se abrir (PÁVITCH, 1989, p.20).

Neste momento, vale inserir um comentário instigante sobre a proposta de o narrador, na passagem acima, deixar o leitor supostamente *livre* para manusear o

livro, conforme seu ritmo ou emoção. É certo que propor uma leitura da esquerda para a direita ou ao contrário desta não é algo tão desconectado, estranho ao saber humano. Michel Foucault mostra que a linguagem, sob sua primeira forma, possuía uma relação analógica com o mundo e que as línguas diziam ao céu e à terra “de que são a imagem; reproduzem, na sua mais material arquitetura, a cruz cujo advento anunciam – esse advento que, por sua vez, se estabelece pelas Escrituras e pela Palavra” (FOUCAULT, 1995, p. 53). Assim, citando Claude Duret, Foucault destaca os cinco diversos modos de escrever em diversas culturas:

os hebreus, cananeus, os samaritanos, os caldeus, os sírios, os egípcios, os púnicos, os cartaginenses, os sarracenos, os turcos, os mouros, os persas, os tártaros escrevem da direita para a esquerda, seguindo assim “o curso e movimento diário do primeiro céu, que é muito perfeito, conforme a opinião do grande Aristóteles, aproximando-se da unidade”; os gregos, os georgianos, os maronitas, os jacobitas, os coftitas, os tzvernianos, os posnanianos e, certamente, os latinos e todos os europeus escrevem da esquerda para a direita, seguindo “o curso e movimento do segundo céu, conjunto dos sete planetas”; os indianos, os catânios, os chineses, os japoneses escrevem de cima para baixo, conforme “a ordem da natureza, que deu aos homens a cabeça no alto e os pés embaixo”; “ao contrário dos supracitados”, os mexicanos escrevem quer de baixo para cima, quer em linhas espirais, como as que o sol faz em seu curso anual sobre o Zodíaco (FOUCAULT, 1995, p. 53).

Como se sabe, o editor da segunda versão do *Dicionário kazar* deixa explícito que o leitor estará diante de uma tentativa de reconstituir a edição perdida de Daubmannus, elaborada no século XVII. Portanto, onde há lacunas e omissões, o novo autor se baseou em lendas, formando o que ele chama de “rede de ilusões de diferentes eras”. Outros supostos *defeitos* (ou passagens perdidas e que foram ficticiamente preenchidas) também são abordados, como, por exemplo, o fato de o *Dicionário kazar*, escrito há quatro séculos, em três línguas, não ter seguido, em suas três fontes, o mesmo padrão alfabético, já que para cada língua “o nome pode parecer em lugares distintos, pois as letras não ocupam a mesma

posição em alfabetos diferentes”. Por isso, os “verbetes importantes, da edição de Daubmannus, como São Cirilo, Yehuda Halevi, ou Yuçuf Maçudi e ainda outros, estão aqui numa disposição diferente da que tiveram na primeira edição Kazar” (PÁVITCH, 1989, p.19), completa o narrador e autor.

Entende-se que, na medida em que o dicionário de Daubmannus foi sendo traduzido das três línguas para uma única, sofreu adaptações de toda ordem, pois ao tradutor cabe a tarefa de dar conta do hibridismo de línguas, hibridismo de pessoas e hibridismo de culturas. É como se o tradutor tivesse, segundo Édouard Glissant, que inventar “uma linguagem necessária de uma língua para outra, assim como o poeta inventa uma linguagem em sua própria língua”, ou seja, uma “linguagem que produz imprevisível”. Para ele, a tradução é uma “arte do cruzamento das mestiçagens que aspiram à totalidade-mundo, arte da vertigem e da salutar errância” (GLISSANT, 2005, p.56). Instaura-se aí o caos visto que cada arranjo das partes acarretará uma nova possibilidade de leitura e se terá também um nova configuração do objeto. Constatam-se tais alterações na edição do século XVII, em que

as palavras eram ordenadas de forma diferente e, segundo a língua empregada em cada um dos dicionários (o hebreu, o árabe, o grego), o mesmo nome aparecia em lugares distintos, pois as letras não ocupam a mesma posição em alfabetos diferentes, assim também como não se folheiam os livros na mesma direção, e os atores principais no teatro não entram todos pelo mesmo lado do palco (PÁVITCH, 1989, p. 18).

E o que dizer sobre Avram Bránkovitch, um dos autores deste *dicionário*, o *Dicionário kazar*, que não se contenta com uma única língua, falando alternadamente valáquio, húngaro ou turco, que também se dispõe a aprender a língua kazar com um papagaio e ainda em sonhos fala espanhol? Que bizarra *torre de babel* é esta? Na página 33, onde se localiza o verbete “Bránkovitch”, por

exemplo, é notória a performance plurilingüística desse personagem, ao relatar que alguém teria, em sonho, cantado uma canção numa língua incompreensível para ele, e que, na manhã seguinte, conseguira reproduzir os versos para um rabino, o qual traduzira o poema e também reconheceu que ele fora escrito no século XII por um certo Yehuda Halevi. Depois disso, Avram Bránkovitch aprendeu o hebreu. No texto do poema abaixo transcrito, em tom melancólico, o sujeito poético parece revelar que o Oriente e o Ocidente não correspondem a nenhuma realidade estável para ele:

Meu coração pulsa lá no Leste
 Eu cá estou nos confins do Ocidente
 Como saborear meus bocados,
 Como fartar-me,
 Promessas e dívidas?
 Sião repousa no Edom,
 Eu cá estou no extremo Ocidente.
 Vejo deixar na Hispânia a ventura é fácil
 Quanto preciso é fitar as terras do santuário derribado
 (PÁVITCH, 1989, p.34).

Para mais informações sobre o poeta que escreveu esses versos, basta ir ao índice no final da obra, no Livro Amarelo, que contém as fontes hebraicas sobre a questão kazar, onde se encontra o verbete que traz a biografia de Halevi. Curiosamente, ele é considerado o principal cronista judeu da polêmica kazar e um dos três mais célebres poetas judeus da Espanha. Bránkovitch, um dos autores do *Dicionário kazar* que integra o Livro Vermelho, onde estão representadas as fontes cristãs, ouve sua voz em sonhos e instaura surpreendentemente aí uma interconexão. Só se pode concluir, então, que essa vertiginosa mistura de línguas, de vozes, de culturas e de traduções presente no suposto *Dicionário kazar*, de Bránkovitch, que, por sua vez, está dentro de *O dicionário* de Pávith, demonstra um modo bastante borgiano de se pensar a literatura: há vários livros diferentes, um livro dentro de outro livro, tal como uma biblioteca de Babel.

Embora o *dicionário enciclopédico* sofra tantas adaptações, nas “Observações preliminares” o narrador afirma que esses defeitos indicados não devem ser encarados como prejuízo:

o leitor capaz de desvendar o significado secreto do livro, lendo-o na ordem certa, há muito deixou esta terra, pois o público atual considera que a imaginação é competência exclusiva do escritor, não sua. Sobretudo quando se trata de um dicionário. Para tal público, o livro não tem necessidade de conter uma ampulheta que indique o momento em que é preciso inverter o sentido da leitura; o leitor de hoje jamais modifica seu modo de ler (PÁVITCH, 1989, p.19).

Essa passagem não só confirma a estrutura peculiar de *O dicionário kazar*, com sua rede de informações cruzadas e sua organização descontínua, como faz uma crítica irônica à capacidade do leitor atual, ao mesmo tempo em que aponta a falência do leitor capaz de decifrar a *verdade* e, conseqüentemente, da obra capaz de postulá-la.

Há outro dado curioso a respeito do gênero enciclopédico: quando se abre uma enciclopédia, se pensar-se na trivialidade do verbete que, normalmente, conteria entre dez a trinta linhas de meras circunstâncias biográficas, tudo isso estaria fora de cogitação quanto à obra de Pávitch. A comprovação desse dado pode ser notada na primeira página do verbete de Bránkovitch, um dos mais extensos, no qual se observa que, em vez de conter concisamente a cronologia da sua vida e da sua atividade, há uma nota de rodapé indicando outra fonte que irá fornecer registros mais precisos (p.30). Trata-se da confissão de seu segundo escriba, o Padre Nikólski, que foi dirigida da Polônia ao patriarca de Pêtch. Esse texto, que remete ao Apêndice I, nas últimas páginas do livro, e que supostamente configuraria a fonte mais segura sobre Bránkovitch, é, pelo contrário, outra armadilha de leitura, uma vez que, no relato do padre, é encontrado um

deslizamento abundante de imprecisões, sobre Avram, que beiram ao *nonsense*, como se constata no trecho da página 276:

Garantia-se que, quando jovem, ele não se tinha lavado por quarenta dias, tinha pisado dentro do caldeirão do diabo e se tornara uma espécie de duende. [...] Suas pernas permitiam que saltasse longe, e seu espírito mais longe ainda. Enquanto seu corpo dormia, a alma voava como numa nuvem de pombas, dirigia os ventos, expulsava as nuvens, provocava ou suspendia as geadas e lutava com os gênios d'além-mar para defender as colheitas e o gado, o leite e o trigo, impedindo-os de pilhar as riquezas de seu país.

Isso serve também para mostrar que tal deslizamento ocorre no nível dos gêneros: as fontes, que deveriam ser tomadas como informações de procedência exata e verdadeira, como se verifica nas enciclopédias, aqui são utilizadas para subverter a ordem e a precisão dos fatos, irrompendo, em seu lugar, o mundo irreal onde se instaura o caos. E aí o leitor é transportado para o campo literário, sendo-lhe permitido alterar ou inventar os fatos.

1.8 A língua kazar e as 100.000 palavras

O que dizer quando se inventa uma língua, a kazar, que possui sete gêneros? Pode-se construir, por exemplo, um dicionário de uma língua *transgenérica*? Ao que tudo indica, sim, pois o narrador do verbete “Kazares” do Livro Amarelo afirma que, além do feminino e do masculino e do neutro,

há um gênero para os eunucos, um para as mulheres sem sexo (aquelas cujo sexo foi roubado por um demônio árabe), um para aqueles que mudam de sexo, os homens que tornam mulheres, ou o contrário; e também um gênero para os leprosos que são obrigados a adotarem uma nova maneira de falar para que, assim que abram a boca, revelem a seus interlocutores a sua doença (PÁVITCH, 1989, p. 224).

Partindo do pressuposto de que *O dicionário kazar* seria a transcrição da língua kazar e que, portanto, deveria oferecer uma informação documental, vê-se no interior desse verbete que a intenção de Pávitch é jogar com os excessos que o gênero do dicionário contém: por um lado, representa a lei, a classificação das palavras e dos sentidos; por outro, constitui um mundo sem lei, tal como um repositório de matérias em fusão. Ao jogar com esses excessos, Pávitch se dispõe a fabricar dados efetivamente fantasistas a partir das possibilidades puras afixadas nas letras. Não é por acaso que as letras na língua kazar podem ser comparadas às diversas peças do vestuário humano que, a cada estação, se transformam em outras.¹⁹

Falta ainda indagar-se sobre o subtítulo *romance-enciclopédia em 100.000 palavras*, que veicula a quantidade de palavras (neste caso, cem mil) que essa obra deveria conter. Considerando que o livro foi escrito em servo-croata, seria possível totalizar o mesmo número de palavras (cem mil) em cada uma de suas

¹⁹ Isso pode ser constatado na página 228 de *O dicionário kazar*.

traduções, seja em português, francês ou em inglês? E por que foi escolhido indicar a quantidade de palavras e não de verbetes (que seria o correto), caso se estivesse diante de um dicionário em *carne e osso*? Evidentemente que esse número é totalmente fictício. No entanto, não se pode esquecer que os dicionários lingüísticos²⁰ são lançados no mercado com propagandas valorizando o seu expressivo número de léxicos, de verbetes, e isso se constitui em uma regra geral que a maioria dos editores utiliza para promover a venda desse tipo de material que editam.

Outro traço característico que segue a tipologia dos dicionários também pode ser verificado na bizarra lista de verbetes apresentada nas últimas páginas do livro, a qual contém uma hierarquia alfabética. Exemplificando: encontram-se no Livro Vermelho: **Ateh**; **Bráankovitch**, **Avram**; **Bráankovitch**, História de Petkútín e Kalina; **Grgur**; **Caçadores de Sonhos**; **Cirilo Constantino de Salônica**; **Estilita**; **Kaghan**; **Kazares**; **Metódio da Salônica**; **Polêmica Kazar**; **Sevast**, Nikon; **Skila**, História do Ovo e do Arco de Violino; **Averkiye**; **Suk**, Dr. Isailo; **Tchelárevo**.

Na verdade, o que ocorre é algo que foge à normalidade, já que é divulgada a quantidade de palavras (e cada palavra é formada de fonema ou grupos de fonemas) e não de verbetes (conjunto das acepções e exemplos respeitantes a um vocábulo). O que foge, porém, ao gênero dicionarístico indica, a partir do título e do subtítulo do livro, a capacidade de o romance, enquanto marca genérica, contaminar outra forma textual. Sob esse aspecto, poder-se-ia afirmar

²⁰ No *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* 1ª Edição (4ª impressão), por exemplo, em nota assinada pelos editores, consta a seguinte observação voltada para a quantidade de verbetes: “É com justa e grande satisfação que a Editora Nova Fronteira lança, finalmente, o seu *Dicionário Aurélio Básico*, uma obra de referência que por suas características gráficas e editoriais – com mais de 70.000 verbetes, criteriosamente selecionados e adaptados pelo autor – destina-se não somente aos estudantes brasileiros, mas a um amplo público.”

que obras como a de Milorád Pávitch sugerem que o modelo do dicionário alfabético, o modelo da enciclopédia e o modelo da Bíblia de Lutero sejam considerados como romance, na medida em que através desses modelos se faz ler a experiência humana do mundo e não somente o signo impresso.

1.9 Outras formas textuais híbridas

De fato, a natureza híbrida e desordenada de um dicionário enciclopédico está bem ilustrada no Livro Amarelo, mais especificamente no verbete da princesa poeta Ateh que, além de mostrar a etimologia deste nome, também traça todo um percurso biográfico contendo fontes e pesquisas sobre a personagem:

Segundo outras fontes, Ateh foi a primeira a empreender a elaboração de um dicionário ou enciclopédia dos kazares com amplas informações sobre sua história, sua religião e seus caçadores de sonhos. Aí tudo era apresentado sob a forma de um ciclo de poemas em ordem alfabética, e até a polêmica na Corte do Kaghan era descrita em forma poética. [...] Como o pão ao redor do fermento, o *Dicionário Kazar* começou a crescer em torno da antologia da princesa, cujo título era, segundo uma fonte, *Da Paixão das Palavras*. Se tudo é, de fato, verdadeiro, a princesa Ateh seria então a primeira autora deste livro, sua criadora primígena (PÁVITCH, 1989, p.184).

Na seqüência, pode-se também ler um dos *poemas*, extraído dessa suposta obra escrita pela princesa Ateh, o qual ela dedica à confraria ou seita religiosa kazar, denominada os *caçadores ou leitores de sonhos*, num tom mais voltado para a prosa e que tem o objetivo de transmitir, mesmo que ironicamente, um ensinamento:

Quando, de noite, sucumbimos ao sono, tornamos-nos todos atores e entramos a cada vez numa cena distinta para desempenhar nosso papel. E de dia? De dia, quando estamos acordados, aprendemos esse papel. Às vezes, aprendemos mal e não ousamos aparecer em cena, mas ficamos escondidos atrás dos outros atores que sabem melhor as palavras e os passos para esse dia.

Mas tu és aquele que vem ao teatro para assistir nosso espetáculo e não para desempenhar um papel. Que teu olho pouse sobre mim no momento em que eu souber bem, pois ninguém é sábio nem belo todos os sete dias da semana! (PÁVITCH, 1989, p.186).

Indaga-se aqui a própria noção de gênero. O que é um poema? Não teria essa categoria um devir rítmico, uma espacialização das palavras postas em

versos? No entanto, esta expectativa é quebrada, pois a prosa com sua irregularidade rítmica é a que domina o texto da princesa Ateh. Não se estaria aqui diante de outra categoria híbrida? Uma prosa poética, ou melhor, um “poema em prosa”²¹? Octavio Paz, ao buscar definições para as duas categorias em questão, revela as diferenças geométricas entre ambas:

a figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, em ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente, e no qual o fim é também um princípio que se volta, se repete e se recria prosa artificial, o discurso disposto musicalmente. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo [...] O caráter artificial da prosa se comprova cada vez que o prosador se abandona ao fluir do idioma. (PAZ, 1990, p.12-13)

A partir das palavras de Octavio Paz, depreende-se que, para assimilar o texto da princesa Ateh como “poema em prosa”, deve-se levar em conta a reta sinuosa da prosa aliada a uma falsidade da dicção poética que se dá através da repetição de expressões, sugerindo aí uma suposta cadência rítmica. É interessante observar que há uma preferência semelhante na Bíblia Sagrada, onde é utilizado o mesmo recurso que Pávitch utilizou em seu livro, quando, na parte introdutória, ao falar sobre “Estilo e gêneros literários”, os seus *autores* (assim como a Enciclopédia é obra coletiva) registraram que sempre foi adotado na “forma poética” o “ritmo dos pensamentos, realizado por meio de um sistema simétrico de frases, conhecido como *paralelismo dos membros*” (Bíblia Sagrada, 1968, p.13).

²¹ Segundo a *Enciclopédia Britânica*, a poesia é considerada uma “escrita que formula uma consciência imaginativa e concentrada da experiência na linguagem a partir de palavras escolhidas e combinadas para criar uma resposta emocional específica através do significado do som e do ritmo”. Já a prosa é registrada como “escrita literária distinta da poesia, sobretudo por sua irregularidade e variedade de ritmos, e sua estreita correspondência com os modelos da fala cotidiana”.

A fim de esclarecer melhor essa mescla de gêneros, é pertinente dizer que foi o poeta Charles Baudelaire (século XIX) quem divulgou o surgimento desse novo gênero, o “poema em prosa”, quando indagou, nas primeiras páginas de seu livro intitulado *Pequenos poemas em prosa*, se essa fusão textual atípica presente no livro *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, não seria, na verdade, uma “prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos *movimentos líricos da alma*, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE, 1995, p.277). (Grifos meus)

Em outra passagem do livro, no entanto, a versificação está presente, mas as *palavras de amor* proferidas pelo personagem Samuel Cohen à Efrosínia, em uma representação teatral judia, uma pastoral, aliam-se ao ritmo do pensamento e da prosa:

Em vão me envias este espelho de sorte,
 Pois nele não vi teu rosto;
 No lugar do teu, encontrei o meu,
 Que de verão em verão vai bem longe e volta...
 Toma de volta teu presente, pois não mais tenho sonho,
 Desde que nele vejo meu rosto e não o teu (PÁVITCH, 1989,
 p.190).

É de se estranhar também, no Livro Vermelho em versão cristã, o verbete da princesa Ateh, quando o biógrafo dela cita duas orações que foram conservadas numa tradução grega e não foram jamais consagradas, mas Daubmannus as cita como *O Pai Nosso* e a *Ave Maria* da princesa. O primeiro texto contém praticamente os traços característicos de uma oração, que é um discurso eloquente de cunho religioso: evoca a entidade, faz dela uma descrição entoando seus atributos, não como de costume dirigindo o pedido a Deus, a santo, a uma divindade:

Sobre nosso barco, meu Pai, os marinheiros ativam-se como formigas; lavei-o hoje de manhã com meus cabelos; eles sobem pelos mastros limpos e carregam as velas verdes para seus formigueiros, como tenras folhas de vinha; o timoneiro tenta arrancar o leme e levá-lo em suas costas como se fosse uma presa que lhe permitiria comer e viver por toda uma semana; os mais fracos puxam o cordame salgado e guardam-no no ventre de nossa casa flutuante. És o único, meu Pai, que não tens direito a uma fome semelhante. Enquanto eles devoram a velocidade, é a ti, meu coração, tu és meu único Pai, que pertence a parte mais rápida. Tu te alimentas do vento despedaçado (PÁVITCH, 1989, p.28).

No segundo texto, desfaz-se o vínculo estrutural das orações, mas há sobremaneira uma ironia no texto referente ao fato de conter, na suposta Ave Maria da princesa, uma *falsa* adoração pela figura da mãe de Cristo, ou seja, no intuito de ser imagem e semelhança a ela, Ateh passa a incorporá-la como a um personagem, tornando-se outra na trivialidade concreta:

Aprendi de cor a vida de minha mãe e, todas as manhãs, durante uma hora, interpreto-a diante dos espelhos, como no teatro. Isso continua dia após dia, há anos. Uso seus vestidos e seu leque e penteio-me como ela, trançando meus cabelos em forma de touca de lã. Imito-a também na presença de outros e até no leito do meu bem amado. Nos momentos de paixão, não existo mais, sou ela apenas. Imito-a tão bem, então, que minha paixão desaparece, deixando lugar à dela. Desse modo, ela antecipadamente me roubou todas as carícias do amor. Mas não a censuro por isso, porque sei que também ela foi pilhada da mesma forma por sua mãe. Se alguém me perguntasse agora de que serve tal jogo, responderia: tento colocar-me no mundo de novo, tornando-me, porém, melhor... (PÁVITCH, 1989, p.28-29).

Como se pôde verificar até aqui, a mistura de gêneros em *O dicionário kazar, romance enciclopédia em 100.000 palavras* mostra que o texto literário dispõe da capacidade de *representar*, *encenar* seja um romance seja um dicionário seja uma enciclopédia. Além desses gêneros, há ainda a possibilidade de tomar cada verbete como uma narrativa avulsa, na qual participa reduzido número de personagens, numa concentração espaço-temporal. Sendo assim, o romance pode ser visto como um livro de contos.

De todo modo, foi visto que todo texto participa de um ou de vários gêneros e, conforme Jacques Derrida, quando se tenta fixar uma marca genérica, o texto logo se distancia dele, configurando assim uma espécie de jogo de repulsa e de atração: ora o gênero participa ora se distancia, “pertence sem pertencer”. Nessa perspectiva, situando-se a escrita de Pávitch, por exemplo, entre mais ou menos os três gêneros – dicionário, enciclopédia e romance –, que estão estampados na capa do livro, pode-se tomar do primeiro sua infalibilidade e brevidade; do segundo, sua multiplicidade, e do terceiro, a experiência humana do mundo.

CAPÍTULO II

O LIVRO DOS LIVROS: *O DICIONÁRIO* KAZAR E O MITO DO LIVRO TOTAL

O livro, a expansão total da letra, deve dela tirar, diretamente, uma mobilidade e espaçoso, por correspondência, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção.

Stéphane Mallarmé (*Divagations*)

2.1 Breve histórico do *livro-total*

Arquivar, reunir um conjunto de textos ou de idéias em um único Livro (com L maiúsculo) e adjetivá-lo de *Total*, *Absoluto*, ou referir-se a ele como um instrumento espiritual, duplo do cosmo é, sem dúvida, um projeto audacioso que envolveu, de tempos em tempos, alguns poetas e escritores. Pode-se considerar que esse projeto foi, praticamente, um naufrágio literário, porque todos os que se aventuraram a fazê-lo não lograram êxito, deixando para seus sucessores a missão de executar essa literatura *potencial*.

Sabe-se que, em 1780, Goethe confessou-se a Charlotte von Stein sobre seus planos de criar um “romance sobre o universo”, mas a aplicação dessa idéia não foi levada adiante. No entanto, seus conterrâneos e fundadores da modernidade, a partir da segunda metade do século XVIII, mais especificamente os poetas românticos Friedrich Schlegel (1772-1829) e Novalis (pseudônimo literário de Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), na perspectiva da razão liberadora do imaginário, projetaram as primeiras idéias para se fazer um *Livro Total*, que deveria ser uma espécie de Bíblia Sagrada em perpétuo crescimento,

que não representaria o real, mas o substituiria, pois o todo só poderia se afirmar na esfera inobjetiva da obra, como bem lembra Maurice Blanchot (1988, p.B-5), que também confirma que o *romance*, para os grandes românticos, seria este Livro. Nas palavras de Novalis (*apud* CHIAMPI, 1991, p.34), o mundo precisaria ser romantizado, pois, dessa forma, “reencontra-se o sentido original. Romantizar nada é senão potenciar qualitativamente”.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, existe uma relação profunda entre a teoria romântica da Bíblia e da enciclopédia com a teoria do romance, tanto é que o próprio Schlegel previra, num fragmento de 1800, que, na próxima geração, ter-se-ia um romance no lugar da enciclopédia. Quanto aos textos de Novalis, Seligmann-Silva comenta que o *Das Allgemeine Brouillon* poderia ser visto como uma enciclopédia: à medida que é feita sua teorização também é apresentada a incorporação dos seus resultados. Da leitura crítica desse texto, Walter Moser destacou três características – auto-generatividade, performatividade, fragmentação constitutiva –, as quais permitiram a Seligmann-Silva concluir que elas designam a abertura para o infinito da obra, o seu caráter auto-reflexivo e que também correspondem à teoria da exposição como a *Darstellung* criativa. Desse modo, ele assinala que o texto da enciclopédia, ou de uma Bíblia,

constitui-se como uma estrutura auto-legisladora, como um sistema de fragmentos que se correspondem e se determinam mutuamente gerando o todo, isto é, a obra, que por sua vez está fadada a permanecer sempre fragmentária, pois a sua disseminação é um dado *a priori* e não um simples capricho (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 58-59).

Seligmann-Silva refere-se a Novalis, cujo fragmento transcrito a seguir comprova tudo o que foi dito: “Todas as ciências constituem apenas um livro [...] Descrição da Bíblia é na verdade a minha realização – melhor doutrina da Bíblia – doutrinas da natureza arte e Bíblia [...] O esquema da Bíblia é ao mesmo tempo o

esquema da biblioteca” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p.57). Para Friedrich Schlegel, a concepção desse Livro aproximar-se-ia da idéia de se fazer uma catalogação, uma reunião de todas as obras em uma que culminaria, se é que se pode assim dizer, em uma *enciclopédia*:

A título de ilustração, um exemplo: todos os poemas clássicos dos antigos estão interligados entre si, de modo inseparável, formando uma totalidade orgânica, constituindo na verdade um Poema Único, o único em que a arte poética aparece em estado de perfeição. De modo análogo, na literatura perfeita, todos os livros devem ser um Livro Único, e num tal livro em eterno devir se revelará o evangelho da humanidade e da formação. (*apud* CHIAMPI, 1991, p.44)

Schlegel, quando fala em *totalidade orgânica*, certamente valeu-se das ciências naturais para atribuir à obra uma lógica orgânica, como a das plantas e a dos seres vivos. Novalis, por sua vez, em carta dirigida ao próprio Schlegel, também atribuiu feições orgânicas à poesia, quando, ao fazer distinção entre prosa (discurso limitado, dirigido a um fim determinado) e poesia (discurso fluido por natureza e ilimitado), descreveu esta última como um *ser orgânico* que não perderia jamais suas características principais assim que adquirisse aparências prosaicas, uma vez que sua estrutura denunciaria sua “gênese a partir do fluido, sua natureza originalmente elástica [...] Somente a mescla de seus membros é destituída de regra – a ordem deles – sua relação ao todo é ainda a mesma. Cada estímulo espalha-se dentro dela para todos os lados” (NOVALIS, 1997, p. 127). Mas esse projeto romântico também se apoiou numa base mística, pois se tratava de um modelo ideal, tal como a “‘Bíblia’, quintessência do livro, livro absoluto”, (*apud* CHIAMPI, 1991, p.44), podendo conter a palavra divina ou o texto esotérico transmitido somente para os iniciados.

No entanto, a realização de tal projeto permanecerá apenas na imaginação desses românticos, com exceção de Novalis, que o empreenderá “e – eis o traço

notável – não somente o deixará inacabado como pressentirá que a única maneira de realizá-lo teria sido inventar uma arte nova, do fragmento”, diz Blanchot (BLANCHOT, 1988, p.B5).

Após os românticos alemães, e já nos últimos decênios do século XIX, a idéia do *Livro Total* retornou, arquitetada por Stéphane Mallarmé, traçando esboços e fazendo *divagações*, para dar seqüência e execução à obra.

2.2 O projeto do *livro-cosmos*: a totalidade móvel

Chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs.

Italo Calvino (*Por que ler os clássicos*)

Por volta de 1885, durante a eclosão do chamado movimento simbolista, Mallarmé, ao escrever uma autobiografia a Verlaine, confessa sua angústia de impotência diante da criação de um *Livro*, cuja idéia havia brotado nele desde 1866. Tal *Grande Obra*, a *tapeçaria de Penélope*, imaginara ele, deveria ser composta em trinta folhas separadas em grupos de cinco, dentro de seis casas, para resultar na soma de todas as combinações possíveis permitidas pelos fragmentos do texto. Mallarmé pensara conceber “um livro em muitos volumes, um livro que fosse um livro arquitetural e premeditado, e não uma compilação de inspirações do acaso, mesmo que maravilhosas”, sendo este um duplo do cosmo, ou seja, “a explicação órfica da Terra, que é dever único do poeta e jogo literário por excelência: porque então impessoal e vivo”. (MALLARMÉ, 1990, p.12)

Isto significa que o texto poderia “falar de si próprio e sem voz de autor”, pois este se auto-enunciaria. Quanto às palavras “premeditado, arquitetural, delimitado, hierarquizado”, Maurice Blanchot diz que elas indicam pelo menos três intenções: a primeira, “escrever segundo regras de composição estrita”; a segunda, “escrever de uma maneira rigorosamente refletida; e, a terceira e última intenção, por estar “representada pela palavra ‘acaso’, e a decisão de suprimir o imprevisto”, contempla uma forma “regrada e reguladora” (BLANCHOT, 2005, p.329). Vale ressaltar que, por volta de 1867, Mallarmé delimitou o desenvolvimento do *Livro* a três poemas em verso e quatro poemas em prosa.

Depois, decorridos quatro anos, em 1871, a concepção da Obra se modificou e o poeta anunciou um volume de contos, um volume de poesias, um volume de crítica. Mais adiante, chegou a prever quatro volumes diversificados em vinte tomos. No entanto, como se está aqui discorrendo acerca de um projeto de livro que não foi realizado, sabe-se que o manuscrito deixado por Mallarmé, além de textos esparsos, vem com traços, números e cálculos. Na passagem abaixo, extraída do conjunto dessas anotações, é bastante instigante observar o jogo de reflexos, as repercussões de palavras e idéias, enfim, o eco das páginas proposto por ele:

2 folhas
 1 o título
 no verso
 de uma – que se torna rosto
 - no rosto da
 outra – que
 se torna verso.

(MALLARMÉ, 1990, p.133).

Haroldo de Campos, em *A arte no horizonte do provável*, acentua que a concepção do *Livro* de Mallarmé não se ligava à idéia usual de livro em vista da incorporação da permutação e do movimento como agentes estruturais:

As folhas desse livro seriam cambiáveis, poderiam mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor-operador (que de resto não se considera mais do que um leitor situado numa posição privilegiada, em face da objetividade do livro que se anonimiza). (CAMPOS, 1977, p.18).

Em 1897, um ano antes de morrer e sem poder concretizar o projeto deste *Livro Total*, Mallarmé divulga seu poema crítico *Un coup de dés (Um lance de dados)*, texto que, de alguma forma, parece realizar algo daquele projeto grandioso. O racionalismo construtivo, marca do projeto do *Livro*, se faz ver, no caso de *Um lance de dados*, já no prefácio, elaborado como uma bula de remédio a dar instruções relativas à leitura ou às leituras que o leitor poderia efetuar. O

branco da página, a disposição tipográfica, os grupos de palavras ou os reflexos de palavras entre si, tudo isso teria algum sentido caso o leitor executasse a correlação e interseção das partes distintas, em cada um dos momentos da recitação mental e sonora.

Sobrepondo o fragmento esboçado por Mallarmé acerca de o *Livro* e o poema em questão, verifica-se que as similitudes saltam aos olhos, pois se insinua a mobilidade das palavras na folha em branco. E é interessante observar que o poeta, ao escrever o texto “Le livre, instrument spirituel”²² (1895), já indicara uma nova fabricação do livro, à feitura de um jornal, começando a partir de uma frase, contendo “a expansão total da letra”. Adiante, elucida em breves linhas como seria a leitura dessa obra, imaginando o vaivém sucessivo incessante do olhar, “terminada uma linha, à seguinte, para recomeçar: semelhante prática não representa a delícia, tendo, imortalmente, rompido, uma hora, com tudo, de traduzir uma quimera” (*apud* CHIAMPI, 1991, p.127). Sabendo que uma linha por página de localização gradual não manteria o leitor alerta, criaria, então, outros fragmentos vizinhos: “ao redor, miúdos, grupos, secundariamente, conforme a importância, explicativos ou derivados – uma sementeira de fiorituras” (*apud* CHIAMPI, 1991, p.128). Com isso, instaurar-se-ia uma mobilidade e uma série de combinações sucessivas que poderiam ser efetuadas

²² Walter Benjamin, em *Rua de mão única, obras escolhidas II*, revela que o Livro dos Livros, através da tradução da Bíblia por Lutero, tornara-se um bem popular, mas que essa forma tradicional estaria chegando ao fim, isto porque “Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira vez no *coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita”. E completa que “é possível reconhecer a atualidade daquilo que monadicamente, em seu gabinete mais recluso, Mallarmé descobriu, em harmonia preestabelecida com todo o acontecer decisivo desses dias, na economia, na técnica, na vida pública. A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico” (p.27 -28).

conforme o pensamento e emoção do leitor diante da obra.

Além disso, Leyla Perrone-Moisés pontua, em *Altas literaturas*, que Philippe Sollers, um dos principais críticos de Mallarmé, considera o *Um lance de dados* um dos fragmentos do grande *Livro*, porque se trata de um texto

em que a escritura orchestra seus novos poderes (não mais transcrição de um sentido, mas surgimento como que espontâneo da superfície escrita; não mais registro e compreensão de uma fala anterior, mas inscrição ativa em via de desdobrar seu percurso; não mais verdade ou segredo de um só, referência sempre humanista, mas literalidade de ninguém num mundo jogado nos dados). (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.123)

Ao contrário dos românticos, que conferiram um valor orgânico ao texto, o projeto do *Livro* de Mallarmé traçaria correspondência com as ciências exatas, mais especificamente com a física, já que o universo agora iria ser o da astronomia, o da teoria do caos, do controle do acaso.

Indo mais além, Leyla Perrone-Moisés estabelece as diferenças entre a noção de totalidade para os românticos e os modernos, permitindo uma melhor compreensão da natureza do projeto do *Livro* mallarmeano:

a totalidade é uma coerência estrutural, um conjunto de linhas de força que orientam as direções de leitura de modo flexível, e não mais uma unidade essencial do sentido que a obra revelaria, como propunham os românticos. Mas foram estes que, ao enfatizar a força produtiva da obra, abriram caminho para o conceito de “obra aberta”. Enquanto os românticos buscavam, na própria prática do fragmento, uma totalidade ideal a ser progressivamente alcançada, os modernos buscam a ficção formal da totalidade e a abertura infinita do sentido. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.163)

2.3 A categoria “espaço” em Mallarmé: palco, página, signos em movimento

Em *O livro por vir*, Blanchot deixa explícito que *Um lance de dados* surgiu de um outro modo de entender o *espaço literário*, como um espaço em que se pode engendrar, por meio de novas relações de movimento e de compreensão:

Mallarmé sempre teve consciência do fato, mal conhecido por ele e talvez depois dele, de que a língua era um sistema de relações espaciais infinitamente complexas, cuja originalidade nem o espaço geométrico ordinário nem o espaço da vida prática nos permitem captar. [...] As palavras só estão ali para designar a extensão de suas relações: o espaço em que elas se projetam e que, mal é designado, se dobra e redobra, não estando em nenhum lugar onde está. O espaço poético, fonte e ‘resultado’ da linguagem, nunca existe como uma coisa, mas sempre ‘se espaça e se dissemina’. (BLANCHOT, 2005, p. 143)

É evidente que, quando Blanchot se refere à língua como “um sistema de relações espaciais”, ele utiliza a categoria *espaço* como um equivalente de *simultaneidade*. Trata-se aqui de pensar em pesquisadores como Joseph Frank que, em seu texto “Spatial form in modern literature”, resgata a tradição iniciada por G. E. Lessing (*Laocoonte*), quando este, partindo de uma simples observação entre pintura e poesia, afirma que ambas, em suas respectivas áreas, atuam de forma distinta: a primeira trabalha através da forma e da cor no espaço, e a segunda articula sons no tempo.

Na seqüência, Frank acrescenta que a forma, nas artes plásticas, de acordo com Lessing, é necessariamente espacial, porque o aspecto visível dos objetos pode ser melhor apresentado se justaposto em um instante de tempo. A literatura, por outro lado, faz uso da linguagem, composta de uma sucessão de palavras que procede através do tempo, e a forma literária deve ser baseada em alguma forma de seqüência narrativa. (FRANK, 1991, p.7)

Quanto à poesia moderna, Frank diz que, nela, a linearidade cronológica da linguagem é diminuída, e o leitor é forçado a perceber os elementos justapostos no espaço e não no desdobramento no tempo. Há uma estrutura perceptível ao redor da qual passagens, aparentemente desconexas do poema, se organizariam e, já que a referência primária de qualquer grupo de palavras é algo que está dentro do poema, a linguagem, na poesia moderna, seria, pois, reflexiva. E um exemplo máximo disso estaria na poesia de Mallarmé, o que pode ser visto quando, ao refletir sobre o aspecto formal entre *The waste land* (Eliot), *The cantos* (Pound) e *Un coup de dés* (Mallarmé), Frank afirma que

Mallarmé, de fato, deslocou a temporalidade da linguagem mais radicalmente que Eliot e Pound fizeram; sua experiência com *Um lance de dados* mostrou que essa ambição da poesia moderna tem um limite necessário.[...] Isso culmina na autonegação da linguagem e na criação de um poema híbrido pictoriográfico que somente pode ser considerado como uma fascinante curiosidade histórica.²³ (FRANK, 1991, p.15)

A tendência, como se observou, é pensar que o poema moderno é espacial porque trata de elementos justapostos, simultâneos na página do livro e que, portanto, não é um transcurso, não é uma consecutividade, mas dá a chance de os dados aparecerem como um sistema de significação simultânea. Só que, ao fazer apologia da simultaneidade, Frank recusa a temporalidade, nega a história. Isso também mostra outro descompasso, que é o fato de se desconsiderarem os efeitos que o ato da leitura desencadeia.

Retomando Blanchot, o que torna mais instigante suas reflexões acerca da categoria *espaço* em Mallarmé é quando anuncia que este poeta inaugurou um novo *espaço* na literatura, já que, com *Um lance de dados*, houve uma

²³ Cf. no original: “Mallarmé, indeed, dislocated the temporality of language far more radically than either Eliot or Pound has done; and his experience with *Un coup de dés* showed that this ambition of modern poetry has a necessary limit. If pursued with Mallarmé’s relentlessness, it culminates in the self-negation of language and the creation of a hybrid pictographic ‘poem’ that can only be considered a fascinating historical curiosity.”p.15

desestruturação da forma de olhar e compreender a cômoda “superfície percorrida por movimento uniforme e irreversível”, idéia esta associada à temporalidade linear. Se a forma de olhar mudou, poder-se-ia pensar aí em outro aspecto que envolveria a leitura, uma vez que há, na radicalidade do poema, uma questão que deixa a espacialização num nível mais evidente, e é quando se pode perguntar: Onde é o começo, o fim, ou o meio do poema? Como as partes ali se articulam? Em virtude dessa *dispersão volátil* das palavras, o leitor é conduzido para outro plano da espacialidade, que é a importância singular do lugar, espaço em que está impresso o poema e que, de certa forma, trava correspondência com o palco (como se verá no próximo item deste trabalho). Isso ocorre, em primeiro lugar, porque esse espaço perceptível, o teatro, que também abriga a dança, tida como arte espacial, tem *peso e medida* para Mallarmé e, em segundo lugar, porque há o veículo, que é a página e que possui a possibilidade de distribuição dos elementos. E, no caso de um texto linear, essa possibilidade não pode ser explorada. A fim de confirmar toda essa explanação, em *O livro por vir*, Blanchot diz, metaforicamente, que o *espaço poético* não se configura como uma única coisa, porque se *espaça e se dissemina*, daí o interesse de Mallarmé “por tudo o que o conduz para a essência singular do *lugar: o teatro, a dança*, sem esquecer que é também próprio dos pensamentos e sentimentos humanos produzirem um ‘meio’. ‘Toda emoção sai de nós, alarga um meio; ou em nós funde e o incorpora’” (BLANCHOT, 2005, p.346-347). (Grifos meus)

Antes de concluir essa discussão, faz-se necessário dar um intervalo para expor algumas proposições articuláveis entre si e que revelam o envolvimento do poeta francês com outros territórios tidos como espaciais.

2.4 Dança, palco, movimento: uma coreografia das palavras

Mallarmé foi o primeiro crítico e teórico de dança (“Mallarmé se definiu como crítico de dança: um crítico que era um poeta e que quis acreditar que a dança poderia ser uma arte superior” (SASPORTES, 1983, p.11) e compôs vários textos, reunidos no livro *Divagations* (1897), nos quais elaborou uma espécie de *filosofia da dança*²⁴, também incorporada no seu trabalho poético, especificamente no poema *Um lance de dados*.

Importa frisar que toda a reflexão estética de Mallarmé sobre a dança coincide com a fase da desintegração do sistema poético verbal, uma vez que o poeta rompe com os rígidos esquemas da versificação tradicional, dispersando os significantes na página da mesma forma que as bailarinas se colocam coreograficamente no palco, revelando assim uma nova configuração gráfica até então despercebida pelos poetas. A confluência entre poesia e dança pode ser, inicialmente, verificada no texto intitulado *Ballets* (1891), no qual Mallarmé se concentra na forma de assimilação, pela figura da bailarina, de duas linguagens: a poética e a coreográfica:

Sabendo que a dançarina não é uma mulher que dança; [...] que ela não é mulher, mas sim, uma metáfora sintetizadora de nossa natureza: espada, taça, flor etc... e que ela não dança; sugere pelo prodígio da síntese ou dos ímpetos com uma escrita corporal aquilo que um texto poderia exprimir apenas com

²⁴ Tal “filosofia” contém observações feitas pelo poeta a partir da capacidade virtuosística das bailarinas que atuavam no ballet Excelsior em Paris. Ressaltem-se aqui os comentários que também fizera sobre as danças destituídas de qualquer lógica dramática de Loie Fuller, que foram apresentadas através da manipulação dos véus que envolviam a bailarina e eram todo o seu *décor*, ganhando uma mobilidade coreográfica particular graças a certos artifícios da luz. São espectadores que partilhavam do mesmo entusiasmo de Mallarmé: Rodin, Anatole France e Toulouse-Lautrec.

paráfrases em prosa dialogada e descritiva: poema livre de todo aparato do escriba.²⁵ (MALLARMÉ, 1976, p.192-193)

Depreende-se daí a idéia de destituir a bailarina de sua função de intérprete e de mulher, para ser uma *metáfora sintetizadora* de todas as formas. Mallarmé chega a compará-la a uma flor, “o primeiro tom instinto poético”, conforme expressão utilizada pelo poeta. Na seqüência de suas críticas, chega a ponto de reduzir a bailarina a um sinal, um hieróglifo em movimento, já que esta apresentava uma capacidade de desenvolver uma gramática corporal no espaço. É o que se pode perceber na passagem em que Mallarmé registra a aparição efêmera da bailarina diante dos olhos do espectador: “A dançarina [...] através do último véu que sempre permanece, te confia à nudez de suas idéias e registra sua aparição, na forma de um Signo, que ela é”.²⁶ (MALLARMÉ, 1976, p.197)

Essa observação de Mallarmé em torno da bailarina – transformando-a em flor-palavra – permite estabelecer uma imediata associação entre sons, formas e movimento, na medida em que essas correspondências atentam para a própria materialidade do signo verbal. Tudo aí indica que a palavra não é concebida como uma capa de conceitos, mas como matéria viva, em comunicação permanente. Para o crítico Max Bense quando a palavra, e não o verso, passa a ser a base material do poema, “este se liberta da distribuição linear, característica do âmbito informativo convencional da poesia clássica, passando ao arranjo do plano” (BENSE, 1983, p.195), ou seja, para a caracterização topológica do texto.

²⁵ Cf. no original: “*A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'elans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialogué autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du escribe.*” MALLARMÉ. *Igitur; divagations; un coup de dés*. França, p. 192-193.

²⁶ Cf. no original: “*elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à façon d'un Signe, qu'elle est.*” MALLARMÉ. *Igitur; divagations; un coup de dés*. França, p. 197.

Em certo sentido, pode-se pensar na definição de “centro de suspense vibratório” dada por Mallarmé (MALLARMÉ, 1976, p.278-279), a propósito da função da palavra em “O mistério das letras”. Nesse texto, ele reconhece as várias possibilidades ou facetas que as palavras desempenham no obscurecimento dos sentidos e no gozo das formas e dos sons. Se Mallarmé designa as palavras como um “centro de suspense vibratório”, Octavio Paz entende que elas são apresentadas pelo poeta francês como um “centro de irradiações semânticas”, já que elas vibram e irradiam sentidos múltiplos. Uma palavra contamina outra palavra, assim como na dança, em que um movimento reflete e desencadeia um outro. Em *Um lance de dados*, há uma tentativa de reproduzir os efeitos que a dança enquanto arte do espaço possui: corpo, visão, cheiro, contato direto, movimento. No entanto, o poema está impresso na brancura rígida da página e não em um palco; as palavras não se deslocam dali, porque estão fixas, impressas (cada palavra se mantém em uma única posição estabelecida previamente pelo poeta ao editar o poema); não têm músculos; não transpiram, mas deixam rastros luminosos, sentidos; não têm cheiro, mas possibilitam apresentar os dados como um sistema de significação aberto, móvel, portanto, múltiplo em direção ao receptor: a frase ou a palavra passa a se abrir e, conforme Blanchot,

por essa abertura, sobrepõem-se, soltam-se, afastam-se e juntam-se, em diferentes níveis de profundidade, outros movimentos de frases, outros ritmos de falas, que se relacionam uns com os outros segundo firmes determinações de estrutura, embora estranhas à lógica comum – a lógica de subordinação – a qual destrói o espaço e uniformiza o movimento. (BLANCHOT, 2005, p.347)

O que se pode depreender diante desse efeito da dança, que institui uma surpreendente coreografia dos signos, é que a idéia de incluir a simultaneidade como meio de absorver, ler o poema em questão, tido como o mais radical da

poesia moderna, não exclui, mas reata, a contragosto de alguns pesquisadores, a idéia de sucessividade, por um motivo justo e simples que é o fato de que há outro modo de produzir significação e este está na leitura e que, portanto, instaura temporalidades mesmo que provisórias. O leitor terá que atuar como um *operador*, pois os elementos são espaciais, são jogados em “diferentes níveis de profundidade”, diz Blanchot, e é preciso que outra instância produza, faça o trabalho de composição que não é dada previamente. O trabalho de coletar, combinar os dados, que significa montar e desmontar seqüências, está no leitor.

É pertinente pontuar que há uma forte tendência de se dizer que quem lança os signos é o autor, mas, na verdade, simultaneamente e contrário a ele, também quem joga os dados é quem os lê, é quem compõe o poema. Qualquer efeito de continuidade se dá na leitura por meio da *mobilidade do escrito*. Quando se é atraído pelo *silêncio* e/ou pela “brancura rígida derrisória em oposição ao céu”, de *Um lance de dados*, escolhas têm que ser tomadas pelo leitor: os fragmentos de idéias vão sendo agenciados por parte de cada um, ou como quer Mallarmé, toda emoção sai de cada um de nós, “alarga um meio; ou em nós se funde e o incorpora”. Portanto, o poema é espacial.

Quando se assiste a um *ballet* também se fazem escolhas, pois não é possível captar todas as variações, todas as seqüências coreográficas executadas por parte de cada bailarino, todos os detalhes (ausência e presença de objetos cênicos, por exemplo) ao mesmo tempo. Ao considerar a palavra como “centro de suspense vibratório” ou “centro de irradiações semânticas”, isso de fato ocorre na linguagem verbal, pois a última palavra contagia a primeira, e assim por diante. Todo tipo de interferência pode existir. Todas as palavras podem ter a mesma potência dentro de um texto. Através da leitura, de um momento de concatenação

de idéias, uma palavra pode irradiar mais do que a outra, sem, contudo, excluir alguma. Em suma, o leitor envolve outro modo de produzir significação, que é mais coordenativo do que subordinativo, e isso é fundamental, porque envolve a questão da leitura.

Além disso, não existe modelo que estabeleça previamente a leitura. Mallarmé, no prefácio de *Um lance de dados*, não procura, por exemplo, estabelecer, categoricamente, um modelo único e exclusivo para ler o poema, apenas orienta o leitor *ingênuo* para que este considere de antemão a importância do branco que ladeia as palavras; e que isso não é um mero “espaçamento da leitura” porque a *ficção*, formada de constelações móveis, institui outra lógica textual e esta não estará representada em linha reta porque “assomará e se dissipará, célere, conforme a *mobilidade do escrito*, em torno de pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. *Tudo se passa, para resumir, em hipótese; evita-se o relato*” (MALLARMÉ, 1991, p.151). [Grifos meus]

2.5 Totalidade aberta: uma questão de fixidez e de movimento

Assimilar o aspecto formal de *Um lance de dados* ou o proposto no *Livro Total*, como um *espaço literário* somente simultâneo, é o mesmo que dizer que este *espaço* do livro estará limitado, representando um todo em pedaço, fechado em si próprio. Sendo assim, o ato de abrir o livro, o ato de abrir as cortinas desse suposto teatro, provoca um deslocamento no olhar, pois o texto de Mallarmé – que não é considerado somente dele, mas antes de tudo pertence ao leitor que o opera gradualmente – instaura a espacialização da linguagem na página, a cada instante de leitura se esboçam coordenadas retilíneas no olhar do leitor (o número de linhas não importa) e a atração maior é a de reconstituir uma cadeia em movimento, os efeitos de uma rede, o jogo de uma sintaxe. Tão semelhante a essa estratégia de leitura para uma escrita com tópicos concebidos espacialmente é a de Jacques Derrida que, com sua posição filosófica e estratégia intelectual desconstrutivistas, desestabilizou também o modo de escrever, ler e interpretar. Ele utilizou o procedimento das notas de pé de página e das margens do texto como um “dispositivo estratégico aberto” ou, conforme Evando Nascimento, como

um “perigoso suplemento” de leitura, aberto em seu próprio espaço, exigindo uma nova ciência do texto. Elas inferem uma “dobra”, o *pli* que marca o tempo e o lugar da escrita. O desafio maior das notas se mede ao de uma epígrafe, pois “para quem sabe ler, importam às vezes mais do que o texto dito principal ou capital”. (NASCIMENTO, 2001, p.34)

Ao escrever *Glas*, livro mais literário que filosófico, Derrida propôs fazer uma leitura multilinear do dramaturgo Jean Genet, chamando atenção para o uso radical das “notas” que ele próprio utilizou: “O objeto da presente obra, e também

seu estilo, é o pedaço”. Trata-se de um livro dividido em duas colunas, esquerda e direita, e é composto de dois textos diferentes e ambos acompanhados de diversas notas em suas margens. Ao exercitar-se como uma palavra, *draga*, que suga pedras, detritos e algas, deixando para trás a água, salienta Jonathan Culler, Derrida toma vários elementos e explora suas conexões semânticas, fonéticas e morfológicas no texto. O próprio filósofo mostra o quanto são dinâmicos os expedientes que usa na escrita e na leitura:

cada palavra mencionada produz uma chave ou grade, que você pode mover através do texto... a dificuldade é que não há nenhuma *unidade* de ocorrência: forma fixa, tema identificável, elemento determinável como tal. [Nenhum tema, mas] Apenas *antemas* [*anthèmes*], espalhados, juntando-se por toda parte. (Citado por CULLER, 1997, p.241)

Ler obras assim não é um ato simples. É preciso estabelecer uma série de operações ricas e complexas. No caso de Mallarmé, tampouco significa também medir, *metrificar* o “espaço poético”, dar a ele uma forma fixa, uma unidade. O poeta francês, assim como os alemães, não conseguiu realizar o projeto do *Livro Total*, no entanto, colocou em questão formulações que só na contemporaneidade teriam possibilidade de ser utilizadas: obra aberta, texto dinâmico, interativo, similar ao hipertexto.

Através da experiência do espaço e da importância da leitura obtida neste item do trabalho, pode-se dizer que, além de Jacques Derrida, diversos escritores buscaram, cada um à sua maneira, trabalhar nesse ambiente em que se valoriza o ato da criação literária e o ato da leitura. Isso permite eleger Mallarmé como o precursor, o preparador de terreno para que obras como *O dicionário kazar*, objeto deste estudo, pudessem ser criadas.

No próximo item, procurar-se-á discorrer brevemente sobre o desencanto com o modelo enciclopédico e sua posterior revitalização na literatura através de Jorge Luis Borges.

2.6 O Infinito literário

No contexto desta discussão e percorrendo o século XX, a experiência de se colocar ordenadamente todos os saberes humanos ou até montar um rosário de monografias sobre escritores canônicos, como é o caso das histórias literárias,²⁷ em um único livro e chamá-lo de *Livro Total*, *Grande Livro* ou *Enciclopédia* foi perdendo, gradativamente, força. Houve não um fracasso, mas um desencantamento geral e muitos projetos foram interrompidos. Sabe-se que, da *Encyclopaedia of unified science*, na década de 30 foram publicados somente dois volumes; posteriormente, outras enciclopédias, como a Einaudi (1977-1984), que teve como um de seus colaboradores Italo Calvino, suprimiram o ordenamento alfabético e disciplinar e dotaram uma postura crítica e interdisciplinar diante de temas contemporâneos. David Perkins, em seu livro *Is literary history possible?* (1992), ao recapitular a trajetória da história literária, destacou que todas as escolas compartilharam da mesma idéia de conceber seu objeto, que era atribuir unidade à sua matéria (ou objeto), isto é, formatar um quadro totalizante do passado, e que essa disciplina estaria elaborando agora uma espécie de “enciclopédia pós-moderna”: um livro organizado cronologicamente, porém lacunar, tal como a *Columbia literary of the united states* (1987) e a *New history of french literature* (1989), ambas coleções de ensaios separados, que

²⁷ Nosso interesse aqui é o de lembrar, sobremaneira, que tanto a história literária quanto a literatura passaram por vários processos de transformações similares e, hoje, o que se verifica é que aquela pretensa idéia ilusionista de representar um entendimento objetivo do passado (identidades nacionais mais remotas) ou um entendimento subjetivo do universo (obra de arte total) em um único volume já não é possível.

deliberadamente dispensaram a consecutividade e a coerência²⁸ (PERKINS,1993, p.3).

No entanto, é na literatura que se encontra um novo impulso, um novo modo de trabalhar com esse conceito do *Livro Total*, em especial no romance, como bem lembra Olga Pombo (2006, p.12), por meio de escritores como Georges Perec (*A vida modo de usar*) ou Italo Calvino (*Se um viajante numa noite de inverno*), os quais anunciavam “a impossibilidade de qualquer tentativa de fechamento do discurso”, e com Jorge Luis Borges, que explorava “os paradoxos a que pode conduzir a obsessão da ordem em face da infinita multiplicação dos livros, das palavras e dos signos”.

Tratando-se especificamente de Borges, Maurice Blanchot foi quem detectou um dos aspectos mais importantes da obra do escritor argentino: a noção de infinito literário. Para chegar a esse ponto, Blanchot pontua que, para o homem comum, medido e comedido, qualquer lugar é extremamente limitado, finito; mas para o homem desértico e labiríntico, como é o caso de Borges, o mesmo espaço pode se tornar infinito. Isso se deve ao fato de que Borges, por ser um “homem essencialmente literário” (o que significa que o homem Borges é tão literário quanto suas obras), sempre esteve rondando a idéia de infinito dada pela literatura, que é a identificação do livro e do mundo.

Dessa experiência literária de Borges, Blanchot extrai a seguinte tautologia: “o livro é, em princípio, o mundo, e o mundo é um livro”. A partir dessa circularidade de idéias, ele aponta duas conseqüências: uma que mostra a

²⁸ Para ele, desde o século XVIII as mais importantes histórias literárias foram narrativas que traçaram “as fases ou às vezes o nascimento e a morte de uma entidade suprapersonal. Essa entidade pode ser um gênero, como poesia ou o ‘espírito’ de uma época, como o classicismo ou romantismo; ou o caráter ou ‘pensamento’ de uma raça, região, povo ou nação como se expressa em sua literatura”.

perda de referência, pois o mundo e o livro remetem um ao outro as suas imagens refletidas interminavelmente; e a outra aponta que o livro atua no mundo, já que ele é a possibilidade do mundo, não apenas com o poder de fazer, mas com “esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda a ficção é o produto, tanto mais evidente quanto mais esse poder estiver ali dissimulado”. (BLANCHOT, 2005, p.138)

No entanto, as palavras *trapaça* e *falsificação*, escolhidas para falar do método literário de Borges, não desvalorizam a literatura, pelo contrário, pois a dignidade da própria literatura não estaria vinculada à idéia de “um grande autor absorto em suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal” (BLANCHOT, 2005, p.139). A literatura seria, então, essa potência totalizante.

A partir dessa reflexão, Blanchot toma o texto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges, para dizer que toda obra poderia ser considerada uma tradução. Nesse conto é narrada a história de um indivíduo que queria reescrever *D. Quixote*, mas ele não queria *escrever* outro *D. Quixote*, e sim o mesmo de Cervantes, pois “sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha” (BORGES, 2007, p.38). Na verdade, ao produzir o mesmo texto do autor espanhol, Menard acaba escrevendo outro *D. Quixote*. Mesmo que haja uma transcrição literal do texto, este será outro, porque terá outro contexto. É evidente que Blanchot jogou isso para o campo da tradução, como podemos ver em:

Numa tradução, temos a mesma obra numa linguagem duplicada; na ficção de Borges, temos duas obras na intimidade da mesma linguagem e, dessa identidade, a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis. Ora, ali onde há um duplo perfeito, o original é apagado, e até mesmo a origem. Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo o começo e todo fim, tornar-se-ia o volume

esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis. (Essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável Aleph). (BLANCHOT, 2005, p.139-140)

Daí a pensar-se que a crítica funciona como um objeto altamente diferenciador, pois a leitura é uma atividade crítica. Agora, se imaginar-se que todas as coisas, todas as possibilidades estão em um único ponto hipotético, como em “Aleph”, outro texto de Borges, vem à tona a idéia de totalidade, o que é um problema. Contudo, isso reativa uma discussão sobre a possibilidade da representação: se fosse possível reproduzir algo exatamente como é, dever-se-ia também reproduzir sua condição de ser reproduzível e, aí, criar-se-ia uma reprodução infinita. Enfim, se é feita uma reprodução, mostra-se sua capacidade de ser reproduzível. Seria a soma infinita dos possíveis.

Adiante, Blanchot elucida que a literatura não é uma simples trapaça,

é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário. A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo energético trabalho da negação, e pela negação que é também o trabalho. (BLANCHOT, 2005, p.140)

Para ele, a realidade é um efeito gerado pela negação da irrealidade. A negação, que é inconstitutiva, não é a realidade com sua positividade, com sua substância que aparece em primeiro lugar, para depois ser negada pela ficção, pela literatura, pelo imaginário. Blanchot chega ao ponto de afirmar que essa espécie de afinamento do espaço é que nos permite ir de um ponto a outro. Nesse sentido o espaço está associado à idéia de infinito, de totalidade e aí tem-se um saldo de menos, e este faz com que o espaço se torne alargável, circunscritível. E a partir dessa circunscrição, tem-se a linha reta, a possibilidade de localização, de

identificação. A operação que torna tudo possível, a operação fundante, é a negação. E o imaginário tem algo de totalizante, pois seu caráter é difuso, impalpável, sem substância. É um conjunto de possibilidades. Nesse caso, a literatura é positividade porque produz algo que tem concretude, produz o percurso.

Genette destaca outro dado instigante sobre o texto “Pierre Menard, autor do Quixote”: a da ordem do tempo de leitura. Para ele, e a partir de Borges, o tempo definido do ato da escrita não importaria mais; importaria, sim, o tempo indefinido do ato da leitura e da memória, porque

o sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, é a “iminência de uma revelação que não se produza” e que cada um deve produzir por si mesmo. Assim Borges repete, ou diz, a seu modo, que a poesia é feita por todos, não por um. Pierre Menard é o autor do Quixote pela simples razão de que todo leitor (todo verdadeiro leitor) o é. (GENETTE, 1972, p.129)

Diante dessas considerações, o texto “Pierre Menard, o outro Quixote” passou a ser visto pela crítica como uma metáfora do próprio ato de ler, já que a leitura é altamente produtível, ou seja, produz interminavelmente novos significados.

Isso não é tudo. Além de ser considerado um genuíno mestre das trapanças ficcionais, segundo Maciel, Borges forjou

escritos apócrifos atribuídos a autores existentes ou inexistentes, citações existentes atribuídas a autores falsos, traduções que são na verdade invenções, autores reais (como Bioy Casares e ele mesmo, Borges) convertidos em personagens de histórias fantásticas, contos escritos como se fossem ensaios ou resenhas de livros, fundou uma outra concepção de literatura, de autor, de tradução e de leitor para a contemporaneidade, fazendo da leitura um exercício de ficcionalização da paternidade literária, de conversão do autor em criação do próprio leitor. Além disso, reinventou a antiga metáfora do mundo como uma enciclopédia [...] onde tudo pode

ser continuamente “reordenado de todas as maneiras possíveis”.
(MACIEL, 2004, p.28)

Além de Borges, encontram-se diversos escritores no século XX executando o projeto enciclopédico do *Grande Livro*, tomado mais em sua dimensão de incompletude por ser mais adequado para uma era que Maciel nomeou *inclassificável* como a do presente na qual

as fronteiras entre culturas, línguas, gêneros, artes e campos interdisciplinares se entrecruzam, abrindo-se cada vez mais ao híbrido e ao transdisciplinar. Uma era “hipertextual”, em que a rapidez e a multiplicidade de informações desautorizam e desestabilizam explicitamente a própria idéia de classificação, demandando uma reconfiguração do conhecimento a partir de uma perspectiva mais aberta, dialógica e, até mesmo, paradoxal.
(MACIEL, 2006, p.29)

Daí, não se tem mais uma totalidade aditiva, fechada, esquemática, abstrata, una, mas uma totalidade lacunar, aberta, descentrada, combinatória, porque visa, justamente, a uma complexidade das articulações.

É nesse ambiente aberto para a contemporaneidade que analisar-se-á agora *O dicionário kazar*, tendo em vista os conceitos de hiper-romance, rede e hipertexto.

2.7 O papel do leitor, a lógica hipertextual e os jogos literários

O hipertexto, na verdade, não surgiu com a Internet. Analisando as reflexões de Mallarmé sobre sua concepção do *Livro Total* verifica-se que elas anunciavam – ainda que no plano teórico – a existência do hipertexto, uma vez que não havia, no tempo, um instrumento técnico capaz de colocar em prática recursos que, no espaço da rede, ganharam uma dimensão sem limites. Pode-se ainda dizer que o hipertexto, por valer-se de recursos que lhe são específicos na Internet, tornou-se um processo importante para todas as áreas do conhecimento humano.

Embora o termo tenha surgido apenas nos anos 60 do século XX, para nomear algo que exprimisse a idéia de escrita e leitura não linear em um sistema de informática, Pierre Lévy esclarece que, de qualquer maneira, um texto sempre é um hipertexto, uma entidade virtual, uma *rede* de associações, na medida em que a leitura ou leituras que se pode fazer de cada um deles faz emergir novos significados. (LÉVY,1993, p.33)

Já que se falou de *rede*, e o hipertexto pode ser considerado uma rede original de interfaces, importa esclarecer ainda que, para além da enciclopédia eletrônica, a *rede* ou *rede das redes* (geralmente chamada de *Internet*, *Matrix*) vem a ser a potencialização da idéia de enciclopédia. De acordo com Pombo, mais do que uma nova e velocíssima forma de comunicação ou de um gigantesco banco de dados, a rede é hoje a antecipação já eloqüente da enciclopédia do futuro, a qual disponibiliza mecanismos que permitem a filtragem e a seleção de informação, oferece vias de escolha que visam compreender as suas articulações, derivações e implicações. Trata-se, pois, de

um sistema hipertextual integrado de milhares de sub-sistemas interconectados, que não contém apenas sumários e palavras-chave, mas artigos de toda a espécie, sem limite de extensão, cartas, gráficos, mapas, discos, bandas sonoras, microfilmes, tabelas e massas formidáveis de conhecimentos científicos de todo o tipo, médicos, demográficos, econômicos, técnicos, políticos, [...] artigos constantemente atualizáveis por equipes de especialistas a nível planetário, estudos especializados e de caráter geral, representativos, em cada momento, do estado total do conhecimento. (POMBO, 2006, p.279)

Pode-se dizer, pois, que o modelo do hipertexto proporciona a experiência de um espaço livre, dinâmico, transitório, quase acidental, constantemente construído pelo leitor, pois basta um ou dois cliques, para ele, o hipertexto, mostrar uma de suas faces, depois outra, e assim sucessivamente. E é pelo fato de o hipertexto ser essa rede de associações e de conter um aspecto móvel e descentrado que é utilizado no campo literário como um operador textual. A esse respeito, Wander Melo Miranda fornece as condições para que a noção de hipertexto possa ser trabalhada:

se atribuir sentido a um texto é conectá-lo a outros, é construir um hipertexto, o sentido será sempre móvel, em virtude do caráter variável do hipertexto de cada interpretante – o que importa é a rede de relações estabelecida pela interpretação. Estaria assegurada, dessa forma, uma das virtudes da literatura, segundo Ricardo Piglia: permitir ao escritor e, por extensão, ao leitor “escapar desses lugares nos quais é comum ficarmos presos”. (MIRANDA, 2004, p.102)

Explorando o potencial da página como espaço semiótico, o hipertexto faz do escritor um produtor de espaços, faz do editor um tipógrafo e do leitor um co-produtor de espaços com capacidades de orientação e navegação cartográfica.

Partindo, então, do princípio de que o hipertexto tomou de empréstimo dispositivos próprios de outras mídias, que quebram a seqüencialidade do texto,²⁹

²⁹ Tais como: a impressão (índice, referências cruzadas, sumário, legendas), os procedimentos de nota de pé de página ou a remissão para o glossário por um sinal, a estrutura da enciclopédia com suas remissões de um artigo a outro e a do dicionário.

tomar-se-á, com a finalidade de melhor compreender a arquitetura do texto de Milorad Pávitch, o modo peculiar de consulta de um dicionário onde cada palavra de uma definição nos remete a outra ao longo de um circuito errático e virtualmente infinito.

Como se vê, a própria opção pelo gênero dicionarístico retoma, a rigor, a noção de hipertexto como construção verbal direcionada ao receptor, e alguns aspectos de *O dicionário kazar* que demonstram ter traços de obra aberta são os seguintes: o livro apresenta verbetes dispostos em ordem alfabética, senhas e registros, “como os livros santos ou as palavras cruzadas” (PÁVITCH, 1989, p.19); estabelece uma rede de remissões em que, para todos os nomes ou noções marcadas por uma cruz, um quarto minguante e pela estrela de Davi, deve-se buscar mais informações, fazendo com que o leitor se veja no meio de um emaranhado de relatos breves ou longos, em um livro que se desdobra dentro de outro livro, e de outro, e assim sucessivamente. Cada símbolo remete para “biografias ou hagiografias de personagens que, de um modo ou de outro, atravessam o céu do reino kazar, como um pardal voando por um dormitório. A vida dos santos e a de outros participantes da polêmica Kazar, bem como a vida daqueles que a relataram ou estudaram através dos séculos” (PÁVITCH, 1989, p.18), estão lá registrados.

Isso significa que a personagem biografada em uma fonte religiosa torna-se biógrafo de outra vida, narradores e leitores dos três livros se interagem, têm destinos cruzados “por similitudes e se encontram em uma simultaneidade de tempos paralelos convergentes e divergentes” (WANDELLI, 2003, p. 45). Operar com fontes detalhadas, traduções de poemas ou de trechos eclesiásticos, retratos de

filósofos, bem como o registro do “dedilhado do demônio” ou uma menorá (o candelabro litúrgico judeu) já constitui um agenciamento complexo que exige uma leitura não-linear da obra, o que lhe confere caráter dinâmico, múltiplo. O tecer e o destecer do texto evidenciam, pois, um jogo matemático mirabolante em que o leitor, também co-autor porque participa na construção semântica da narrativa, deverá constantemente mexer as peças deste xadrez de dados, tão bem arquitetado por Pávitch.

Tendo em vista a metáfora do hipertexto, Wandelli, ao trabalhar com *O dicionário kazar*, comenta que

à maneira dos *links* em meio eletrônico, os ícones remetem à leitura para pontos distantes, provocando um deslocamento para os índices e sumários que se encontram nas margens do corpo inicial do livro. Movimentando para frente e para trás nessa leitura, o suporte de leitura ganha visibilidade. [...] O trabalho do leitor não se encerra na localização da página do verbete e no gesto de conferir o vínculo proposto, pois cada *link* remete a muitos outros. Associações explícitas não incentivam a passividade: as possibilidades de conexões estão longe de se esgotarem nos ícones-*links* propostos pelo autor. (WANDELLI, 2003, p. 49)

Por meio das palavras de Wandelli, torna-se visível a importância do leitor na construção de sentido do livro. Não somente exige um leitor participativo, mas também interativo e experiente; caso contrário, o dicionário não passará de um amontoado de palavras acompanhadas de sinais e dispostas linearmente sobre o papel.

É interessante retomar aqui algumas ponderações de Mallarmé, quando em seu prefácio de *Um lance de dados*, poema – que como vimos – rompe com a linearidade da escrita, discorreu sobre as estratégias mais adequadas para lê-lo. Ele chama a atenção para a importância dos *brancos* entre as palavras, pois estes, embora estivessem no lugar do silêncio e da pausa, teriam a função de

fazer *ouvir* melhor as palavras, as idéias e as coisas. Seria, então, o momento intervalar de concatenação dos fragmentos. Como observa Paz, essa reflexão de Mallarmé não ficou restrita ao *Lance de dados*, uma vez que, através desse modo fragmentário de fazer poemas, também foi inaugurado um novo modo de ler o texto, já que deixa

de ser uma sucessão linear e escapa assim à tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas às outras e não, como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços. (PAZ, 1990, p.111)

Seguindo a mesma trilha *metalingüística* de Mallarmé, o narrador de Pávitch também dá conselhos, valoriza os *brancos* da página e deixa entrever que, dependendo do estágio de vida do leitor, seu grau de maturidade, as obras produziram efeitos diversos:

os espaços em branco do Dicionário Kazar correspondem às janelas transparentes da verdade e do nome divino (do Adão Kadmon), e as letras negras entre os espaços em branco são os lugares onde nosso olhar tropeça na superfície... As letras podem igualmente ser comparadas às diversas peças do teu vestuário. No inverno, tu te cobres com lã e peles, colocas um cachecol, uma touca forrada e agasalhas-te bem; no verão, tu te vestes com linho, abres as roupas e rejeitas tudo o que é pesado; mas no verão e no inverno acrescentas ou retiras partes do teu vestuário – assim também se dá com a leitura. Nas diferentes estações de tua vida, o conteúdo dos teus livros parecer-te-á diferente, pois combinarás tuas roupas de diferentes maneiras (PÁVITCH, 1989, p.228).

Então, o papel do leitor não é esgotar as possibilidades de leitura, de unir partes para compor uma unidade significativa, mas o de entrar e sair nesse jogo incessante, uma vez que a obra é permutacional (fragmentos do livro, objetos, sinais, relatos de vida remetem uns aos outros nas versões das três fontes).

Em *Leituras do hipertexto*, Wandelli ainda afirma que

embora o romance tenha formalmente um fim, as últimas linhas do texto não encerram o sentido da história, tampouco culminam a experiência da leitura, instalando ali uma linha de chegada. O fim remete novamente às partes, fazendo com que a narrativa ande em recuo progressivo. Essa lógica hipertextual instala uma política do prazer estético que está mais no valor do percurso do que no prazer de recompor a unidade quando é chegado o fim. (WANDELLI, 2003, p.55)

Mas esse prazer estético se deve, principalmente, a certas propriedades do hipertexto, como mostra Miranda ao dizer que a velocidade imprime um ritmo e uma leveza à leitura no suporte eletrônico: “o clique sobre um botão, a quase instantaneidade do passar de um nó para outro é a interface que reforça o princípio da não-linearidade da leitura-navegação”, e, com isso,

denuncia o ritmo cada vez mais rápido de armazenamento de informações no âmbito da esfera tecnocientífica. À velocidade junta-se a leveza: ao contrário dos pesados volumes dos livros, que têm na página a unidade de dobra elementar do texto, o hipertexto “permite todas as dobras imagináveis”, “redobra e desdobra à vontade, muda de forma, se multiplica, se corta e se cola de outra vez de outra forma”. (MIRANDA, 1995, p.9)

Como aqui se considera a obra-livro de Milorad Pávitch em sua materialidade específica (peso do livro, manuseio das páginas, construção verbal), as ponderações apresentadas sobre a lógica hipertextual não podem ser tomadas ao pé da letra. Entretanto, elas remetem à proposta que Italo Calvino (1990, p.71-72) apresentou para este milênio, em que define a *exatidão* como um tema que seria recorrente na literatura por apresentar três características, a saber: a primeira, um projeto de obra bem definido e calculado; a segunda, a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; e a terceira, uma linguagem que seria a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. Nessa proposta, os escritores estariam entre as escolhas formais da composição literária e a

necessidade de um modelo cosmológico. Calvino declara que uma composição geometrizzante

tem como fundo a oposição ordem-desordem, fundamental na ciência contemporânea. O universo desfaz-se numa nuvem de calor, precipita-se irremediavelmente num abismo de entropia, mas no interior desse processo irreversível podem aparecer zonas de ordem, porções do existente que tendem para uma forma, pontos privilegiados nos quais podemos perceber um desenho, uma perspectiva. (CALVINO, 1990, p.83-84)

Considera-se, pois, que *O dicionário kazar* foi realmente projetado em uma estrutura milimetricamente calculada, mas nem um pouco rígida ou fixa. Tal como o hipertexto, que apela para um jogo infinito de combinatórias, para a participação ativa e interativa do *navegador*, permitindo não apenas *viajar* nos mundos conhecidos, como *navegar* nos mundos ainda por descobrir, analisar-se-a agora a composição da obra.

Assim, sem pretender repassar todas as possibilidades de leitura do livro de Pávitch, destacar-se-ão alguns entrecruzamentos que evidenciam a presença de formas geométricas, de série de tempos, combinatórias, proporções numéricas e metamorfoses de *O dicionário kazar*; caso contrário, corre-se o perigo da dispersão no *infinitamente* vasto. Além disso, não há a intenção de dar à obra literária um sentido fixo e definido, apenas a de mostrar suas características máximas, que implicam jamais uma consecutividade, mas um jogo de xadrez ou, como Calvino disse, “uma rede dentro da qual se podem traçar percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas”. Mas é bom que se saiba que *O dicionário kazar*, embora apresente um aspecto fragmentado em virtude dos verbetes que se configuram em narrativas avulsas, estes, se tomados todos juntos, remete ao “princípio da multiplicidade” do

hipertexto escrito por Lévy³⁰ para esclarecer que a rede “se organiza de forma fractal, ou seja, qualquer nó ou conexão, quando analisado, pode revelar-se como sendo composto por toda a rede e assim por diante, indefinidamente” (LÉVY,1993, p. 25-26). Na narrativa, um verbete funciona como um nó com o qual se pode compor outra narrativa.

Destacam-se, então, três itinerários que buscam, na medida do possível, exemplificar aquilo que foi proposto acima.

2.7.1 Itinerário I: modelo de rede

À primeira vista, observa-se que esse *hiper-romance* é composto de uma *rede* de histórias simultâneas que se imbricam e se superpõem com a finalidade de relatar a “Polêmica Kazar”, o *motivo preponderante* deste livro labirinticamente ordenado. Isto pode ser ilustrado quando se tem a transposição de partes da narrativa do passado para o futuro, o que instaura certo incômodo, um breve caos, já que um novo percurso, uma nova dinâmica na leitura da obra é estabelecida. O Livro Verde, por exemplo, leva o leitor para o século XX, via biografia do hebraísta árabe e professor Dr. Abu Kabir Muaviya, em 1971, quando passa a responder, através de cartas, a anúncios diferentes, datados do final do século XIX e publicados em jornais franceses e ingleses. À medida que os sucessores dos antigos anunciantes respondiam às cartas que ele enviava, foi enchendo um quarto com objetos que aparecem em outros pontos da narrativa, estabelecendo assim uma rede cruzada: vestido de mulher com guizos em lugar de botões (Ateh, Livro

³⁰ Pierre Lévy, em *As tecnologias da inteligência*, objetivando preservar as possibilidades de múltiplas interpretações do modelo do hipertexto, propôs caracterizá-lo através de seis princípios, a saber: *Princípio de metamorfose*, *Princípio de heterogeneidade*, *Princípio da multiplicidade e de encaixe das escalas*, *Princípio de exterioridade*, *Princípio de topologia* e *Princípio de mobilidade dos centros*.

Verde, início do século IX), uma enorme sela de camelo (Avram Bránkovich, Livro Vermelho – 1651-1689), uma gaiola de ferro para prender homens suspensos ao teto (Mokadaça Al Safer, Livro Verde, séculos VIII-IX), dois espelhos dos quais um se atrasava ao refletir os movimentos e o outro estava quebrado (Ateh, Livro Vermelho, século IX), um velho manuscrito com um poema numa língua desconhecida (língua Kazar), um papagaio (Ateh, Livro Amarelo, século VIII), um fruto seco em forma de pinha e parecido com peixe (*kur*- Ateh, Livro Verde, início do século IX). Como se vê, há um deslocamento constante dos nós e suas ramificações, que são os verbetes e os objetos que pertencem cada um dos biografados.

2.7.2 Itinerário II: perspectivas cambiantes, números, proliferação de detalhes

É necessário retomar-se, neste momento, o “Princípio da Topologia”, de Lévy, uma vez que pode ser considerado bastante adequado para falar-se que, na narrativa, assim como no hipertexto, tudo funciona pela lógica da vizinhança, e o curso dos acontecimentos é uma questão de topologia, de caminhos. Dessa maneira, “tudo que se desloca deve utilizar-se da rede hipertextual tal como ela se encontra, ou então será obrigado a modificá-la. A rede não está no espaço, ela é o espaço” (LÉVY, 1993, p.26). Em termos práticos, se é uma questão de caminhos, cada navegador ou leitor tem o direito de escolher um itinerário, percorrer uma trilha, permanecer nela ou associá-la a outras.

Assim, por meio de lendas, personagens transmigram quase três séculos em um toque de mágica, um toque cinematográfico, como se estivessem

submetidos a reencarnações ou à formação de seus duplos. Isso pode ser constatado no Livro Verde, quando o músico e demônio Yabir Ibn Akhani

em certa manhã, em 1699, em Constantinopla, jogou uma folha de louro numa tina de água e mergulhou nela a cabeça para lavar sua trança. Permaneceu assim alguns instantes. Quando tornou a levantar a cabeça para respirar, ao seu redor nada mais restava de Constantinopla, nem do reino em cujo coração fazia sua toailete. Encontrava-se agora no Kingston, um luxuoso hotel de Istambul, em 1982, depois de Iça, tinha uma mulher, um filho e um passaporte belga, falava francês, e diante dele, no fundo da pia de marca F. Primavesi & Son, Corrella, Cardiff nadava ainda uma folha de louro (PÁVITCH, 1989, p.119).

Essa projeção do passado no futuro recoloca o personagem na parte final do livro referente ao Apêndice II, intitulado “Extrato do processo judicial e depoimento das testemunhas relativo ao assassinato do Doutor Abu Kabir Muaviya”. Virgínia Ateh, garçoneiro do hotel Kingston, testemunha no caso Dorotéia Schultz, revela que vira os hóspedes do quarto 18, os que tinham um passaporte belga, a família Van der Spaak, o pai, a mãe, e o filho. E descreve a família dando detalhes instigantes que indicam ser ela a do demônio Yabir:

O pai tem uma certa idade, toca lindamente um instrumento feito com a carapaça de uma tartaruga branca, e podia-se ouvi-lo de noite. Ele é um pouco estranho e come sempre com seu próprio garfo de dois dentes, que guarda no bolso. A mãe é jovem e bela, razão pela qual eu a tinha observado de perto. Percebi que tinha um defeito – não havia septo no seu nariz. Ela ia todos os dias à Santa Sofia para copiar ícones, aliás, muito bem. Perguntei-lhe se essas imagens serviam como partitura para as canções de seu marido, mas ela não compreendeu a minha pergunta. Seu filhinho, que tem menos de quatro anos, padece também de uma deformação, sem dúvida. De fato, sempre usava luvas, mesmo durante as refeições (PÁVITCH, 1989, p.292).

Tanto a tartaruga branca e o garfo de dois dentes (Yabir Ibn Akchani, demônio e alaudista), a ausência de septo nasal (Nikon Sefast, por exemplo), quanto à estranha luva feita para mãos que têm dois polegares (Efrosínia

Lukárevitch, demônio feminino judeu e a irmã de Bránkovitch) já trilharam outros caminhos de outros personagens.

Também é intrigante o desfecho desse relato, na medida em que fora encontrada, sobre a mesa da família Van der Spaak, “e isto faz parte das peças de instrução, uma conta feita no verso de um bloco do hotel. É uma soma: $1689 + 293 = 1982$ ” (PÁVITCH, 1989, p.296), que é justamente do ano de 1689, uma década antes (1699) do transporte do personagem, com o acréscimo de mais 293 anos, totalizando assim exatamente o ano de 1982, que é a data dos acontecimentos mais recentes na narrativa. E, aliada a esse fato, tem-se a reincidência de datas na biografia de Samuel Cohen, um dos autores do Livro Amarelo, cuja morte ocorreu também no ano 1689. Samuel foi banido de sua cidade e “morreu a caminho de Constantinopla, caindo num sono comatoso do qual nunca mais acordou” (PÁVITCH, 1989, p.186). No Livro Vermelho, está registrado também o número 293, quando o demônio Nikon Sevat, ao conversar com Avram Brankovitch, profetiza que dali a 293 anos iriam os dois se encontrar de novo, na mesma estação do ano, no mesmo lugar, “em Constantinopla, no desjejum” (PÁVITCH, 1989, p.55).

Existem ainda outras ramificações. No Livro Vermelho, mais especificamente na biografia do Dr. Isailo Suk, este recebe um presente estranho de um húngaro, proprietário de uma loja de instrumentos musicais: um ovo contendo a data 2 de outubro de 1982, dia previsto para ocorrer meses depois. Para o húngaro, os ovos de sua galinha não eram de ouro, nem para fazer reprodução, mas feitos de tempo, e aquele que os adquirisse estaria protegido das desgraças, além de ganhar um dia a mais em sua vida.

Nas últimas páginas do livro é que o leitor tomará conhecimento da morte de Dr. Suk, exatamente na data programada e registrada no ovo: 2 de outubro de 1982. Ele é encontrado morto em seu quarto no hotel Kingston, Istambul, com os dedos manchados de gema. Relata-se que a senhora Dorotéia Schultz o teria assassinado e que esta personagem estaria escrevendo e enviando cartas para ela mesma, em seu endereço supostamente oficial na Cracóvia, e que todas terminavam com a surpreendente frase: “Nossa falsa vítima salvou-nos a vida” (PÁVITCH, 1989, p.296).

Ainda sobre o ovo feito de tempo: na biografia de Samuel Cohen, que pertence ao Livro Amarelo, o jogador e o leitor de sonhos Yuçudi Maçudi diz a Sábliak-paxá que Cohen sonhava com Avram Bránkovitch, personagem que viveu entre 1651 até 1689 (Livro Vermelho) e que este tivera três mortes, a última das quais se apresentava praticamente “escondida por uma coisa que podia ser um grande amontoado de tempo” (PÁVITCH, 1989, p.209). Narra-se que Bránkovitch estava deitado numa cama e, enquanto um homem tentava sufocá-lo com o travesseiro, apanhou um ovo com a intenção de quebrá-lo. Desse modo, o tempo presente desapareceu entre os dois tempos – o passado e o futuro – e ele assim morreu pela terceira vez, no exato momento da colisão dos tempos dentro dele e da quebra do ovo.

Verifica-se nesse instante o rompimento da barreira entre o tempo e o espaço, pois, concomitantemente a essa morte, haverá também a fusão dos personagens em lugares distintos: Cohen também morre no mesmo instante em que penetra no sono de Bránkovitch, que fora ferido fatalmente por um soldado turco do destacamento de Sábliak-paxá, em seu acampamento na planície do

Danúbio, quando estava dormindo, o que pode ser constatado na seguinte passagem:

Era o momento de seu despertar, mas, estando Bránkovitch morto, não havia mais ninguém para sonhar a realidade de Cohen [...] Naquele momento Cohen despertou em sua própria morte e Maçudi perdeu de vista o caminho (PÁVITCH, 1989, p.210).

Na outra versão, como já visto, tem-se a morte de Suk, que é idêntica à terceira morte de Bránkovitch em Istambul, em 1982.

Outro objeto que trava elos bizarros entre personagens é o anel que se coloca na narina. Samuel Cohen, no Livro Amarelo, ao se juntar com o destacamento de Sábliak-paxá para combater seus inimigos às margens do Danúbio, ganhou o anel de presente do paxá, porque teria dito que suas habilidades para com os cavalos fora aprendida em sonhos e não na prática, o que era de se esperar. Possivelmente, essas habilidades foram adquiridas através de seu contato, em sonho, com Bránkovitch. No Livro Vermelho, ao que tudo indica, é Nikon Sevast quem recebe de Bránkovitch uma argola de ouro para usar no nariz.

Folheando cada vez mais o livro e rastreando dados físicos e objetos peculiares de alguns personagens, obtém-se, por assim dizer, dissoluções de personagens em outros ou, como Wandelli salientou, que, em vez de “árvore genealógica, onde gerações e acontecimentos históricos se sucedem cronologicamente”, tem-se “rizoma e eternidade interligando personagens em tempos simultâneos” (WANDELLI, 2003, p. 153).

2.7.3 Itinerário III: metamorfoses, duplicações de objetos

Ela parecia uma garça que, em sonho, acredita ser uma mulher [...] Quis beijar a mulher, mas o rosto dela modificou-se, de repente, como se a face de uma outra houvesse recebido o beijo dele. Quando ele lhe perguntou o que se passara, apenas disse: - Ah, são os dias! Não liguês para isto: eles passam sobre o meu rosto dez vezes mais depressa do que sobre o teu, ou sobre o focinho do teu camelo (PÁVITCH, 1989, p.154).

Outro princípio escrito por Lévy (1993, p.25) a respeito da rede hipertextual, o “princípio de metamorfose”, parece ser bastante pertinente para abordar-se a questão da permanente reconstrução da rede, sua extensão e sua composição por todos os atores envolvidos, como se percebe na obra de Pávitch, em que a cada verbete e a cada biografia narrada a rede é reconfigurada, como se pode notar nos verbetes a seguir:

- a) De fato, há um permanente jogo, uma transformação envolvendo não somente personagens, como também objetos no livro. A personagem princesa Ateh (século IX), por exemplo, conforme a versão cristã (Livro Vermelho), tem um modo interessante de se mover no mundo: possui a expressão “rosto kazar”, o que representa o dom de acordar a cada manhã metamorfoseado, com rosto novo e desconhecido. Já a Princesa Ateh (século VIII), na versão islâmica (Livro Verde), foi condenada a esquecer sua língua, a viver eternamente e a amar somente no sonho, já que perdera o sexo. Por esses motivos, consagrou-se a seita dos caçadores de sonhos e daí ela passou a ter habilidade para enviar seus próprios pensamentos ou objetos aos sonhos alheios. Numa dessas experiências, ela colocou a chave de seu quarto na boca e, após ouvir uma voz frágil de menina, a chave desapareceu, sendo encaminhada para aquele “a quem as palavras

estavam dirigidas” e as palavras, a sua língua kazar, retornaram a ela. Atravessando séculos e chegando em 1982, tem-se uma versão atualizada e revigorante da princesa, ou seja, ela tem um novo rosto e atende pelo nome de Virgínia Ateh, uma garçonete do hotel Kingston, que é testemunha no caso de Dorotéia Schultz (condenada pelo assassinato de Isailo Suk). Nesse episódio, relata-se o surgimento no quarto da vítima, Isailo Suk, de uma chave com aro de ouro que correspondia à fechadura do quarto da garçonete, o que permite concluir que a chave, colocada na boca de Ateh no século XVII, foi transportada para o século XX.

Algumas linhas a mais sobre a chave: no Livro Verde, Mokadaca Al Safer (séculos IX, X e XI), religioso kazar, também recebeu a chave da princesa Ateh e isso lhe custou a vida. Morreu prisioneiro em uma gaiola suspensa sobre a água.

- b) Outro cruzamento inusitado: no final do livro, encontra-se, no Apêndice I, o narrador da história do Padre Teoktist Nikólski (redator da primeira edição do *Dicionário kazar*) relata que, antes de morrer, o padre escreveu sua derradeira confissão, nela constando que, em seu primeiro encontro com Nikon Sevast, o protocológrafo, notou que tinha perdido parcialmente a memória assim que o reconheceu, mas que não conseguiu identificá-lo. Explica ele que tal fenômeno ocorreu porque tudo aquilo que não pertencia ao mundo dele não poderia ser memorizado:

O rosto de Nikon Sevast, que me lembrava tanto um rosto outrora visto, era quase idêntico ao meu. Caminhávamos através do mundo como gêmeos, amassando o pão de Deus com a lágrima do Diabo (PÁVITCH, 1989, p.280).

No Livro Vermelho, onde consta a biografia de Nikon Sevast (século XVII), revela-se que o diabo viveu sob este nome nos Bálcãs, trabalhava no mosteiro de São Nicolau e que, “no lugar em que se sentava, deixava a marca de dois rostos e tinha um nariz no lugar da cauda” (PÁVITCH, 1989, p.85). Sabe-se também que Sevast teria partido de São Nicolau para Constantinopla, com seu assistente Teoktist Nikólski, deixando atrás de si uma quinta ferradura.

- c) Outro transporte de objeto e outra metamorfose: O arqueólogo, arabista e professor acadêmico Dr. Isailo Suk (1930 - 1982) não somente acordou certa manhã com a tal chave de aro de ouro na boca como também sentiu que sua mãe estava instalando-se em seu corpo. Ela tomava, enquanto ele amadurecia, um lugar

cada vez mais importante em seu rosto e em seu corpo. Evidentemente ele se transformava nela e, agora que era obrigado a viver sozinho e a se ocupar de trabalhos femininos, suas mãos perdiam a habilidade paterna e ele reconhecia cada vez mais freqüentemente os gestos lentos de sua mãe na imperícia dos seus próprios dedos. (PÁVITCH, 1989, p.97)

Mas dentre todas as metamorfoses presentes na narrativa há aquelas que deixam seqüelas interessantes, como o verbete de Avram Bránkovitch, no Livro Vermelho, no relato feito pelo demônio cristão Nikon Sevast. Segundo ele, Avram teria encontrado sua irmã durante o sono totalmente transformada em outra e com uma peculiar deformidade nas mãos (tinha um segundo polegar no lugar do dedo mindinho, de modo que cada uma de suas mãos podia ser esquerda ou direita, o que sugere ser Efrosínia, o diabo do inferno judeu, a Lilith, a primeira Eva e amante de Samuel

Cohen), e ainda lhe disse que se encontrariam de novo em algum lugar em outra vida. No entanto, Bránkovitch duvidou se ela de fato teria se dirigido a ele ou ao seu duplo do sonho, o personagem Cohen, aquele

que tinha a metade do bigode prateada, esse “Kuros” no qual Bránkovitch se transformava em sonho. Pois já há que muito ele não se reconhecia mais enquanto dormia como Avram Bránkovitch. Tornou-se o outro, o de unhas de vidro. [...] Ele e o desconhecido têm vasos comunicantes de energia e sangue, que passam a força de um para o outro, assim como se passa o vinho de um vaso a outro para que não se transforme em vinagre (PÁVITCH, 1989, p.47).

2.8 O realismo maravilhoso e o metatexto

No caso de Milorád Pávitch, poder-se-ia dizer que sua obra produz um efeito de encantamento pela percepção da contigüidade entre as esferas do real e do irreal e, em decorrência disso, tudo pode acontecer: galinha bota ovo feito de tempo; gado caminha para trás; personagem aparece com metade do bigode prateada, com unhas de vidro e olhos vermelhos (Samuel Cohen); demônios surgem sem septo nasal, com dois polegares em cada mão, com aparência de avestruz ou dedilham o violão com os dez dedos mais a cauda (Efrosínia, Nikon Sevast, Yuçuf Maçudi, Yabir Ibn Akchani).

É importante ressaltar a curiosa cena das *mil e uma* bofetadas protagonizada pelo personagem dr. Isailo Suk, que escapa à normalidade, mas que fornece uma imagem cuja leveza acena para uma plasticidade coreográfica de peso ao som, sob medida, do Concerto n. 1 em sol menor de Max Bruch. O início se dá com um menino que pára de brincar de trocar calças com outros e, sem motivo algum, mija nas pernas de Suk. Este estava diante de uma banca de jornal e descobre, depois da atitude descabida do menino, estar com a braguilha desabotoada. Dali em diante vários desconhecidos, um de cada vez, vão distribuindo bofetadas em Suk. E a idéia que se pode depreender dessa cena é que fora montada *teatralmente* para deslocar o personagem para outro local que ele, inclusive, objetivava ir e, com isso, deixou-se conduzir pelas bofetadas, como se pode ver a seguir:

Como agora era obrigado a correr, impulsionado pela chuva de bofetadas que não diminuía, as fendas da cerca se reuniram diante de seus olhos e, pela primeira vez (embora já tivesse passado por ali antes), viu uma casa atrás da cerca, e um jovem que estava numa janela, tocando violino. Notou também a estante da partitura e reconheceu de imediato o concerto para

violino e orquestra em sol menor de Bruch, mas não ouviu nenhum som, embora a janela estivesse aberta e o jovem tocasse enfurecido. Surpreso e atordoado sob a saraivada de golpes que ainda caía sobre ele, o doutor Suk entrou finalmente como uma flecha na loja que era o objetivo de sua saída matinal e, aliviado, fechou ruidosamente a porta atrás de si (PÁVITCH, 1989, p.102).

Outra característica do realismo maravilhoso diz respeito aos personagens que não se desconcertam jamais diante daquilo que é da ordem do sobrenatural, nem mudam de comportamento frente ao acontecimento insólito. Aliás, participam dele com uma dignidade quase anômala, como pode ser visto neste trecho, retirado do verbete sobre Avram Bránkovitch, em que desfilam figuras imaginárias sem causar o menor impacto entre os presentes:

Impassível, Maçudi virou-se para *Papas Avram* e disse-lhe, apontando Nikon Sevast:

- Olhe-o, senhor, só tem uma narina no nariz. E mija com sua cauda, como todos os demônios.

[...] Então *Papas Avram* lhe disse:

- Então, és desses que não ousam mudar de sapato?

- É verdade, meu senhor, mas não sou daqueles cujas fezes fedem medo. Não nego ser Satã – confessou sem hesitar. – Digo apenas que pertenço ao mundo subterrâneo dos cristãos, aos maus espíritos da terra grega e ao inferno do rito ortodoxo.

[...] *Papas Avram* replicou:

- Meu pai, Ioaníkíe Bránkovitch, teve alguma experiência com os de sua espécie. Todas as nossas casas na Valáquia sempre tiveram suas pequenas feiticeiras domésticas, seus pequenos satãs e lobisomens, com quem jantávamos (PÁVITCH, 1989, p.51-52).

Todos esses elementos não objetivam promover uma falsa conciliação entre a emoção e a razão nem sequer causam espanto através de cenas insólitas, e isso se justifica porque se está conectado com o realismo maravilhoso cujos traços narrativos e culturais contêm uma visão crítica da ideologia da fantasmagoria e o seu

estatuto narrativo está, a rigor, afinado com a linhagem milenar do conto maravilhoso (e com a de seu ancestral, o mito) à qual se soma a mais do realismo romanesco. A confrontação dessas

duas tradições – a popular e a erudita – a ingênua e a elaborada, a oral e a escrita – lhe provê a plataforma textual, o corpo de motivos, o tom narracional e a própria inflexão ideológica (CHIAMPI, 1980, p.71).

Para Chiampi (1980) o maravilhoso³¹ pode ser definido a partir da não-contradição com o natural. Ao contrário da narrativa realista, cuja causalidade é explícita (há continuidade entre causa e efeito) ou da narrativa fantástica, cuja causalidade é questionada, a da narrativa maravilhosa é ausente: tudo pode acontecer, não havendo necessidade de justificar nada, e mais: o regime causal desta narrativa é ditado pela descontinuidade entre causa e efeito, seja na ordem do espaço seja na ordem do tempo.

Outra característica pertinente ao realismo maravilhoso é o fato de o texto construir sua performance da voz (modo de reproduzir os significantes), a partir do questionamento da sua performance da perspectiva (modo de apresentar o conteúdo). Chiampi denomina esse procedimento de *metadiégese*:

Se entendermos que a perspectiva converge para a *diégese* (o universo ficcional narrado), a função da voz que pretendemos aplicar ao realismo maravilhoso coloca-se ao nível da *metadiégese*. O prefixo *meta* designa aqui, como em metalinguagem, a transição para um sistema de segundo grau. Sendo a metalinguagem, genericamente, uma linguagem que fala de uma linguagem primeira, a *metadiégese* vem a ser, analogamente, o nível da narrativa que fala do relato primeiro (CHIAMPI, 1980, p.79).

Em *O dicionário kazar*, a complicada trama “polêmica kazar”, na qual intervêm três visões ou versões diferenciadas – uma cristã, uma islâmica e uma hebraica – é discutida metaforicamente dentro da própria história (*diégese*), através da referência do gênero de dicionário, cujo modo de operar é aberto,

³¹ O maravilhoso foi objeto de estudo de muitos críticos ao longo dos séculos, podendo ser visto a partir de Aristóteles, em sua *Poética*, que o tinha como produto do irracional, até no século XX com Vladimir Propp (visão morfológica) e André Jolles (visão ética).

contendo um acervo vocabular, uma diversidade de fontes, uma coletividade de vozes.

A qualidade de metatexto do dicionário pode ser medida em seu conteúdo *teórico* no item intitulado “Modo de usar o dicionário”, quando o narrador expõe algumas alternativas de leitura do livro, podendo este ser lido: do princípio ao fim, de uma vez só; à maneira de um dicionário, optando por verbetes isolados, ou à maneira de uma enciclopédia com fontes hebraicas e islâmicas; folheando da esquerda para direita, da direita para esquerda, ou revirá-lo como se fosse um *cubo mágico*:

Nenhuma cronologia será necessária nem respeitada. Desse modo, cada leitor criará seu próprio livro, como numa partida de dominó ou baralho. [...] Além disso, não se é obrigado a ler este livro por inteiro; pode-se percorrer metade dele, ou apenas uma parte, e ficar por aí, como acontece geralmente com os dicionários. Mas quanto mais se pede, mais se recebe, e o descobridor perseverante terá em suas mãos todas as ligações entre os termos deste dicionário. O resto ficará para os outros (PÁVITCH, 1989, p.21).

No final do livro, o narrador, convenientemente, opta por dizer que a narrativa tem um desenlace, isto é, um modo de se obter uma visão global da obra, mas, na verdade, ele convida o leitor, sorrateiramente, para reler o texto reinventando opções de narrativas.

Sintetizando o final da história, ter-se-ia uma imagem cristalizada e edulcorada de um casal de jovens sentados juntos, diante de uma xícara de café, comparando os exemplares masculino e feminino de *O dicionário kazar*, no intuito de desvendar o enigmático parágrafo presente em cada edição. O último parágrafo diz que:

Eles são diferentes. Quando compararem a breve passagem da última carta da dra. Dorotéia Schultz, impressa em itálico, em um e outro exemplar, o livro formará para eles um todo, como um jogo de dominós, e já não será mais necessário. Então, repreendam como se deve o lexicógrafo, mas que se apressem,

pois o que vai lhes acontecer a seguir só a eles dois diz respeito e vale mais do que qualquer leitura.
Vejo-os, numa rua, a colocar o lanche da tarde sobre uma caixa do correio e a comer, enlaçados, sentados em suas bicicletas (PÁVITCH, 1989, p.298).

Falou-se, neste item, sobre duas elaborações extraídas do realismo maravilhoso, o autoquestionamento da enunciação (função metadieética da voz) e da busca da contigüidade entre natureza e sobrenatureza (efeito de encantamento), que contemplam uma forma de abolir as polaridades convencionais, o que configura uma imagem do mundo livre de contradições e antagonismos. O próximo passo deve ser em direção ao desempenho do leitor, tendo em vista o parágrafo crucial que parece ser um divisor de águas entre as duas edições - a masculina e a feminina.

2.9 Livro: um eixo de inumeráveis relações

Retomando os dois parágrafos, verificar-se-ia, na edição masculina, mais objetividade. Dorotéia, racionalmente, esquadrinha todo o local do crime que supostamente iria cometer, mas desiste de matar o Dr. Muaviya e põe-se a ler as páginas que ele lhe oferecera, procurando interpretá-las ao seu modo:

E estendeu-me algumas das páginas xerocadas que estavam sobre a mesa. Poderia ter apertado o gatilho naquele momento. Não poderia haver ocasião mais propícia. No jardim havia apenas uma testemunha, e era uma criança. Mas tudo se passou de maneira diferente. Estendi o braço e peguei aquelas páginas inquietantes que te envio junto a esta, pelo correio. Pegando-as ao invés de atirar eu olhava aqueles dedos sarracenos com unhas parecidas a amêndoas e pensava na árvore da qual fala Halevi em seu livro sobre os kazares. Pensava como cada um de nós é uma árvore daquelas: mais nos erguemos em direção ao céu e a Deus, através da chuva e dos ventos, mais somos obrigados a cavar com nossas raízes através da lama e das águas subterrâneas em direção ao inferno. Foi com tais pensamentos que li as páginas entregues pelo sarraceno de olhos verdes. Elas me deixaram estupefata, e perguntei com descrença ao doutor Muaviya onde ele obtivera esses textos (PÁVITCH, 1989, p.258).

Curiosamente, retornando ao verbete de Yehuda Halevi, lá constará a seguinte visão que este cronista judeu da “polêmica kazar” e poeta tem sobre a distinção entre homens e mulheres:

Considerava que os órgãos femininos são órgãos masculinos invertidos, e que o *Livro* diz a mesma coisa de outra maneira: “o homem é Alef, Mem, Chin: a mulher é Alef, Chin, Mem. A roda gira para frente e depois para trás. No alto, nada é melhor do que a alegria; embaixo, nada é pior do que a injustiça” (PÁVITCH, 1989, p.217).

Na verdade, ao inverter a ordem das palavras para mostrar a diferença entre homens e mulheres e dizer que no *Livro* as palavras são as mesmas, mas que delas serão retiradas interpretações distintas, só se pode concluir que esse

parágrafo não passa de uma armadilha para atrair de novo o leitor para dentro do texto, porque este deverá tecer e destecer interminavelmente a rede de histórias.

Na edição feminina, mais complexidade. Dorotéia recebe uma turba de sensações e perde o fio da leitura, porque, ao receber o rolo de papéis, os polegares dela e do Dr. Muaviya se tocaram e este contato físico fez vir à tona, em uma única visada, todos os tempos futuros e passados, todos os arquivos de memória, todos os nomes envolvidos na “polêmica kazar”. Esse toque, cuja sensação era de que os futuros de ambos os personagens se encontravam entre seus dedos, remete ao ponto “Aleph” inventado por Borges. Trata-se de um lugar espetacular em que se pode apreender todos os dados em um só lance, em uma só visada, ter todas as possibilidades em um único ponto, um ponto hipotético que se abre para uma série de tempos transcorridos: “um dos pontos do espaço que contêm todos os pontos. [...] o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos” (BORGES, 2008, p.145), espaço este associado à idéia de totalidade, de infinito a partir de uma visão. Aí reside a idéia de totalidade, mas uma totalidade que reproduz sua condição de ser reproduzível. Trata-se de uma totalidade representada, inventada. Depreende daí a idéia de reproduzir novamente ou *interminavelmente* a leitura ou leituras do livro.

Nessa edição feminina a questão da leitura está voltada menos para a personagem e mais para o leitor (real), o que pode ser constatado a seguir:

E estendeu-me algumas das páginas xerocadas que estavam sobre a mesa. Quando me deu um rolo de papéis, seu polegar roçou o meu e estremeci com esse contato. Tive a sensação de que nossos futuros encontravam-se em nossos dedos e que se tinham tocado. Foi por isto que, quando comecei a percorrer o texto, em certos momentos eu perdia o fio de minha leitura, misturando-o com meus sentimentos. Nesses curtos instantes de esquecimento de mim mesma, para cada uma dessas linhas lidas sem realmente compreendê-las ou recebê-las, séculos se transcorriam. Pouco mais tarde, quando voltei a mim e retomei

contato com o texto, eu sabia que o leitor que voltava ao porto não era mais aquele que, pouco antes, lançara-se ao oceano dos seus sentimentos. Ganhei e aprendi mais não lendo essas páginas do que se as estivesse lido e, quando perguntei ao doutor Muaviya onde as encontrara, sua resposta espantou-me ainda mais (PÁVITCH, 1989, p.258).

A partir dessa especial atenção pelo leitor e pela leitura constatada na obra de Pávitch, retorna-se aqui ao texto “Nota sobre (para) Bernard Shaw” (*Outras inquisições*), de Borges, quando ele delinea um conceito sobre leitura, afirmando que a literatura é da ordem do inesgotável, “pela suficiente e simples razão de que um único livro não o é”, e completa:

O livro não é um ente incomunicado: é uma relação, é um eixo de inumeráveis relações. Uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida: se me fosse dado ler qualquer página atual – esta, por exemplo – como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura no ano de 2000. (BORGES, 2000, p.139)

Ambos os escritores, Borges e Pávitch, estando no ambiente do hipertexto, assumem que um livro é como uma rede, não possuindo unidade nem motor interno. Sua composição e recomposição constante dependem de um leitor e junto a ele seu mundo, seu contexto.

Ler um livro para Borges, no entanto, não é um exercício passivo, mas uma atividade intelectual que está acima do próprio ato da escrita. Conforme Monegal, é uma atividade que participa da própria criação, já que é diálogo com um texto, e mais do que isso, com Borges “concebemos o Universo como um Livro, cada um de nós (sejamos autores ou leitores) somos simplesmente letras ou signos desse livro; somos parte de um todo, e nos perdemos nesse todo, somos alguém e ninguém”. (MONEGAL, 1980, p.97)

O final da narrativa de Pávitch sugere esta mesma idéia: embora sejam dois parágrafos distintos, ambos sugerem retomar a leitura do livro, ler parágrafo por parágrafo, palavra por palavra e linha por linha, o que só pode levar a inferir

que a diferença não esteja no texto, mas no leitor, homens e mulheres possuindo pontos de vista divergentes sobre o mundo e fazendo do livro outro livro. Em outras palavras, ler é ler aquilo que somos diante da impessoalidade do jogo que a literatura fornece.

Acrescente-se a isso que, assim como os personagens se metamorfoseiam e “todos os tempos futuros e passados, todos os braços da eternidade estão aqui, retalhados em bocadinhos e partilhados entre os homens e seus sonhos”, (PÁVITCH, 1989, p.279), livro e leitor tornam-se uma coisa só. O livro que lemos não deverá ser fechado, o rolo não deverá ser enrolado novamente, pois que

o mundo, que é um livro, é devorado por um leitor, que é uma letra no texto do mundo; assim, cria-se uma metáfora circular para a infinitude da leitura. [...] Lemos intelectualmente num nível superficial, apreendendo certos significados e conscientes de certos fatos, mas, ao mesmo tempo, invisivelmente, inconscientemente, texto e leitor se entrelaçam, criando novos níveis de significado, e assim, toda vez que, ingerindo-os, fazemos o texto entregar algo, simultaneamente nasce sob ele outra coisa que ainda não aprendemos (MANGUEL, 1996, p.201).

2.10 Metáfora do mundo como livro

A biblioteca de babel é *aba eterno*; o homem é que é, diz Borges, um bibliotecário imperfeito; às vezes por não encontrar o livro que procura, ele escreve um outro livro: o mesmo, ou quase. A literatura é essa tarefa imperceptível – e infinita.

Gerard Genette (*Figuras*)

Dizer que Avram Bránkovitch é Samuel Cohen, Yuçudi Maçudi, Muaviya, Isailo Suk, Mokadaça e Nikon Sevast que também é Teotist Nikólki e a Sra. Spaak, esposa de Van der Spaak que é Akchani. Dizer que Efrosínia é Manuel (membro da família Van der Spaak) e irmã de Bránkovitch. Dizer que Efrosínia é Samuel Cohen... são formas de remodelar a antiga metáfora do livro: se o mundo é um livro, então as coisas deste mundo são as letras do alfabeto com as quais esse livro está escrito.

A partir dessas palavras é oportuno ponderar que o texto “Do culto aos livros”, de Borges, resume em poucas páginas o tema central do romance de Pávitch. Diz o escritor argentino nesse texto que, em superposição à idéia do Livro Absoluto, um livro como fim (de Flaubert, Mallarmé, Henry James, James Joyce), ter-se-ia a Escritura Sagrada como instrumento de um fim. Sintetiza ele as três religiões – a islâmica, a judaica e a cristã – que desenvolveram uma relação simbólica com seus livros sagrados, ressaltando com muita destreza as características e os excessos de cada uma para com a Palavra Divina:

Para os muçulmanos, o Alcorão [...] não é mera obra de Deus, como a alma dos homens ou o universo; é um dos atributos de Deus, como Sua eternidade ou Sua ira. “O Alcorão é copiado em livro, pronunciado com a língua, guardado no coração e, no entanto, continua perdurando no centro de Deus e não altera sua passagem pelas folhas escritas e pelos entendimentos humanos. George Sale observa que esse incriado Alcorão não é outra coisa senão sua idéia ou arquétipo platônico...” [...] Ainda mais extravagantes que os muçulmanos foram os judeus. No primeiro capítulo de sua Bíblia encontra-se a famosa sentença: “E Deus

disse: seja a luz; e a luz foi”; os cabalistas depreenderam que a virtude dessa ordem do Senhor adveio das letras das palavras. O tratado *Sefer Yetsirah* (Livro da Formação) [...] revela que Jeová dos Exércitos [...] criou o universo mediante os números cardinais de um a dez e as vinte e duas letras do alfabeto.[...] O segundo parágrafo do segundo capítulo reza: “Vinte e duas letras fundamentais: Deus desenhou-as, gravou-as, combinou-as, pesou-as, permutou-as e com elas produziu tudo o que é e tudo o que será.” Em seguida, revela-se qual letra tem poder sobre o ar, e qual sobre a água, e qual sobre o fogo, e qual sobre a sabedoria, e qual sobre a paz, e qual sobre o sonho [...], e como a letra kaf, que tem o poder sobre a vida serviu para formar o sol no mundo, a quarta-feira no ano e a orelha esquerda no corpo.[...] Mais longe foram os cristãos. A idéia de que a divindade escrevera um livro levou-os a imaginar que escrevera dois e que o outro era o universo (BORGES, 2000, p.101-103).

A conclusão a que se chega é que ele, Borges, vê, em todos os livros, um só livro, não importa se este carrega um conceito místico, que esteja transposto à literatura profana ou se contém nele uma noção de um Deus que fala com os homens para seguir seus ordenamentos. Tudo o que Borges vê, torna-se literatura. Assim como ele também vê, em todos os autores, afirma Blanchot, um só autor,

capazes de incorporar em seus livros páginas e figuras que não lhes pertencem, pois o essencial é a literatura, que ela seja impessoalmente em cada livro, a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros. (BLANCHOT, 2005, p.139)

Para Borges, a literatura é, pois, uma atividade incessante, um espaço aberto, móvel, coletivo e, portanto, permanece no mundo por meio “de suas inumeráveis relações com as outras obras no espaço, sem fronteiras da leitura,” como afirma Genette (1972, p.127).

Além da idéia do Livro e do Universo como criações paralelas de Deus também desenvolve um tema complementar, como assinala Monegal: “nós mesmos somos uma espécie de escritura” e salienta a seguinte citação de Leon Bloy presente no texto, “projeta o tema do Livro sobre a identidade, ou personalidade, de cada indivíduo”:

Não há na terra um ser humano capaz de declarar quem é. Ninguém sabe o que veio fazer neste mundo, a que correspondem seus atos, seus sentimentos, suas idéias, nem qual é seu *nome* verdadeiro, seu imorredouro [impercível] Nome no registro da Luz... A História é um imenso texto litúrgico, onde os jotas e os pingos não valem menos que os versículos ou capítulos íntegros, mas a importância de uns e de outros é indeterminável e está profundamente escondida (BORGES, 2000, p.95).

É instigante retomar-se o motivo central da “polêmica Kazar”, que aponta para o desvendamento do sonho do Kaghan, chefe maior do povo kazar, que continha a enigmática frase pronunciada por um anjo: “– O Criador aprova tuas intenções, mas reprova teus atos.” Dentre um judeu, um árabe e um grego, aquele que decifrasse melhor este sonho do kaghan converteria o povo kazar à respectiva religião do decifrador. Decorre desse motivo, como já foi citado, um emaranhado de relatos que buscam elucidar essa questão kazar, mas que, parafraseando Bloy, não há no livro nenhum personagem capaz de declarar quem é, nem para o que veio fazer neste mundo, e muito menos responder pelos seus atos, pelas suas intenções, nem qual é seu *nome*, porque todos os nomes, todos os verbetes, todos os personagens se metamorfoseiam entre si e a importância de uns e de outros é indeterminável e está profundamente explícita aos olhos de um leitor quando este lança um olhar sobre eles. Todo personagem é dotado de um tempo, todo personagem é dotado de uma frágil vida, a do tempo de nossa leitura.

Outra passagem do ensaio que merece atenção é quando Borges cita Francis Bacon, o qual declarou em seu *Advancement of learning*,

que Deus nos oferecia dois livros para que não incorrêssemos no erro: o primeiro, o volume das escrituras, que revela Seu poderio, sendo este a chave daquele. Bacon propunha-se muito mais que construir uma metáfora; opinava que o mundo era redutível a formas essenciais (temperaturas, densidades, pesos, cores), que conformavam, em número limitado, um *abecedarium naturae* ou série de letras, com que se escreve o texto universal. (BORGES, 2000, p.102)

Nessa passagem, Bacon tinha em mente elaborar uma enciclopédia, e esse raciocínio foi levado às últimas conseqüências por Borges, quando imaginou sua biblioteca tão vasta quanto o universo, nela não havendo sequer dois livros idênticos, mas tudo que é dado expressar e em todos os idiomas como

a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basíides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, a relação verídica de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as intercalações de cada livro, o tratado que o Venerável Bede poderia ter escrito (e nunca escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito (BORGES, 2007, p.73).

Nessa mesma perspectiva de criar bibliotecas cujas categorias não estão de acordo com a realidade e que, portanto, são arquitetadas conforme a imaginação, vê-se que Pávitch também compartilha desta mesma concepção de literatura, que ela seja uma “biblioteca interativa”, ou seja, um “fato temporal e móvel”.

Não se pode esquecer, porém, que, antes de Borges e Pávitch, Diderot e D’Alembert imaginaram a *Encyclopédie* (1752) à feição de uma *biblioteca* interativa, cujo modo de apresentar os verbetes não era o de colocá-los como “textos independentes, cada qual ocupando sozinho um dado assunto, mas como uma trama de assuntos que muitas vezes ocupariam a mesma estante”, diz Alberto Manguel (2006, p. 79).

Vale lembrar que Diderot projetou um fim para sua obra monumental em 28 volumes:

O fim da *Encyclopédie* consiste em reunir o conhecimento disperso pela superfície do globo e expor seu sistema geral aos homens que virão depois de nós, de modo que os trabalhos dos séculos passados não tenham sido em vão.[...] Que a *Encyclopédie* venha a ser um santuário em que os

conhecimentos humanos fiquem ao abrigo dos tempos e das revoluções (*apud* MANGUEL, 2006, p.265).

A palavra *santuário*, cujo significado é o “lugar consagrado pela religião”, espécie de relicário, um recinto especial próprio para guardar as relíquias de um santo, cai como uma *pluma* sob o “céu de kazar”. Há, em *O dicionário kazar*, verbetes contendo biografias e hagiografias, crônicas balbuciantes de uma civilização perdida, fontes históricas, um livro contendo três livros, três versões que versam sobre culturas, religiões e etnias diferentes, dentre outras modalidades classificatórias que vislumbram uma vontade de ordenar o mundo e o conhecimento, valendo-se de critérios insólitos.

Há um pouco de Diderot, Shlegel, Flaubert, Mallarmé, Borges, Perec, Calvino e tantos outros. Há uma trama de relatos ocupando a mesma estante.

Alberto Manguel, como bem pontua no final de seu livro, *Biblioteca à noite*, essa forma de chamar o universo de livro está intimamente ligada à idéia de biblioteca. Diz ele que essa maneira de suspeitar de que nós e o mundo somos feitos tão semelhante a algo maravilhoso e caoticamente coerente que escapa

de nossa compreensão mas ao qual também pertencemos; a esperança de que nosso cosmo estilhaçado e nós mesmos, pó de estrelas, sejamos dotados de sentido e método inefáveis; o prazer de repetir a velha metáfora do mundo como livro que lemos e no qual somos lidos; a hipótese de que tudo que podemos saber da realidade é uma imagem criada pela linguagem – tudo isso encontra manifestação material nesse auto-retrato que chamamos de biblioteca. (MANGUEL, 2006, p.265)

Borges e Pávich imaginaram o universo, criaram, cada um a seu modo, uma biblioteca imaginária: aquele, como uma “biblioteca infinita de todos os livros possíveis”, enquanto este inventou a sua à feição de “uma rua constelada de ruelas sem saída e escadas em espiral” (PÁVITCH, 1989, p.276). Um livro

infinito não menos monstruoso quanto o “livro de areia”³² de Borges, *O dicionário kazar* é mais um livro *diabólico*, pois, conforme elucida um dos redatores do *Dicionário kazar*, o tempo não existe, ele “não nasce na terra, mas nos subterrâneos. Pertence a Satã, que o guarda como um novelo de fio no seu bolso e desenrola-o ao sabor de sua fantasia” (PÁVITCH, 1989, p.279).

A biblioteca imaginária de Pávitch, intitulada *O dicionário kazar*, *romance-enciclopédia em 100.000 palavras*, é uma miscelânea de nomes e de episódios que permitem ao leitor escolher entre quase todas as seqüências narrativas sentido, cores, movimentos e até mesmo argumentos possíveis.

³² Outro texto borgiano que trava diálogo com a idéia de infinito e desarticula a possibilidade de existência desse procedimento é “O Livro de areia”, “porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim”. Nele o personagem central se apavora quando lhe é colocado em mãos um livro infinito, pois, ao adquirir tal tesouro “acrescentou-se o temor de que o roubassem e, depois, o receio de que não fosse verdadeiramente infinito”. E estando prisioneiro do livro, concluiu que esse objeto monstruoso era “uma coisa obscena que inflamava e corrompia a realidade” e tinha que ser descartada. Assim o fez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação procurou-se investigar a validade do conceito de gênero literário na contemporaneidade, tendo em vista a incidência, cada vez mais explícita, na literatura ocidental das últimas décadas, de obras híbridas que tendem a burlar ou perturbar a ordem taxonômica estabelecida pela lei do gênero.

Tomando como ponto de partida *O dicionário kazar, romance-enciclopédia em 100.000 palavras*, de Milorad Pávitch – escritor que se inscreve na lista daqueles que trabalham com o modelo do hiper-romance, herdeiro do projeto enciclopedista –, e por viés teórico-metodológico as teorias do gênero e do hipertexto, permitiu-se observar mais de perto a atuação de cada gênero inscrito no título da obra, bem como os tipos de transgressões e as conseqüências decorrentes dessa mistura.

Quanto ao dicionário e à enciclopédia, por terem uma natureza estável e de pouca variabilidade, discorreu-se, necessariamente, sobre os seus traços mais significativos: livro como imagem do mundo, totalidade significativa, objeto de transmissão, sistema de reenvios, instrumento de classificação, obra coletiva. Em relação ao gênero romanesco, pôde-se sondar não somente sua capacidade de expansão indefinida, uma vez que se apropria das outras formas textuais, explorando em benefício próprio todos os procedimentos disponíveis, mas também verificar a presença de um traço que o distingue dos demais gêneros, que implica exclusivamente o modelo humano em sua composição.

Desse encontro genérico ainda se percebeu que o romance, pela sua natureza instável e parasitária, adquiriu substancialmente certas peculiaridades tanto do dicionário quanto da enciclopédia: do primeiro, a infalibilidade e a

brevidade e, da segunda, a multiplicidade. É a partir dessa vulnerabilidade do romance que se permitiu pensar o literário como um saber múltiplo, aberto para a diversidade.

Esse diálogo intenso da literatura com os saberes enciclopédicos, no entanto, não somente estabeleceu uma discussão contundente sobre a impossibilidade de se fazer um inventário exato e completo dos saberes e encerrá-lo em um livro, assim como trouxe para dentro do romance uma multiplicidade de vozes que, em termos práticos, representou a participação de diversos narradores na sua construção e, como consequência, o texto literário abriu-se para novas possibilidades de interpretação, já que sua estrutura fragmentária e descontínua propiciou percursos distintos e inusitados.

Neste estudo procurou-se discorrer sobre temas caros à literatura, como é o caso da leitura e da escrita, e como essas reflexões estão incorporadas no livro de Milorad Pávitch. A princípio, foram tomadas as reflexões teóricas do projeto do *Livro Total* e a criação de *O lance de dados*, de Mallarmé, como uma sólida experiência do espaço literário e uma antecipação da era da hipertextualidade. Depreendeu-se daí a mobilidade e a transmutação das palavras, a valorização do branco da página, a incorporação da estrutura fragmentária do jornal impresso e o leitor como co-autor da obra.

Em outro momento do trabalho, discorreu-se sobre as experiências literárias de Jorge Luis Borges, destacando, sobretudo, a importância do leitor e do entendimento da ficção como uma teoria da leitura. Como diria Piglia (2006, p.28), depois de Borges passou-se a pensar que “a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete”. Sua poética do *Aleph*, o ponto de luz de onde se vê em um lampejo a

desorganização e a organização do universo conforme a posição do intérprete, sintetiza toda essa reflexão sobre o ler e o decifrar.

O mesmo se pode dizer da poética de *O dicionário kazar*, já que também valoriza o papel do leitor e mostra-se inconclusa, tal como uma “enciclopédia aberta”, termo cunhado por Italo Calvino para definir obras que jogam ao mesmo tempo com duas idéias contrastantes: a idéia de reunir todo o conhecimento ou de obter um entendimento subjetivo do universo em um único volume e a idéia da impossibilidade de se ter uma unidade significativa. Portanto, a obra de Pávitch, por engendrar a noção de conhecimento como multiplicidade, configura um emaranhado de histórias, de identidades e revela, de certa forma, que o conhecimento do mundo deve ser entendido de acordo com uma modalidade aberta, plurívoca e distribuída. Nesse sentido, Pávitch parece ter transformado a literatura em uma arte reversível, à feição da pintura, da escultura e da arquitetura, que apresentam um objeto que pode ser visto em diferentes ângulos, escolhidos por perspectivas e direções que estejam de acordo com a preferência de seu observador. No caso em discussão, seu leitor.

Diante da impossibilidade de se chegar a uma conclusão definitiva sobre um objeto que apresenta várias alternativas de desenlace, foi viável apresentar não apenas uma única e exclusiva leitura, mas determinados trajetos de leitura, uma vez que em obras desse porte cada leitor tem a liberdade de escolher por onde começar e terminar. Assim como em Borges, em que “a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real e desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade” (PIGLIA, 2006, p.29), o narrador de *O dicionário kazar* admite também que é pelo viés da leitura que um livro ganha novos contornos, podendo ser

transformado, engordado ou violado. Seu fio condutor pode mudar de sentido, há sempre alguma coisa que nos escapa, perdemos letras entre as linhas, páginas entre os dedos, enquanto outras crescem entre nossos olhos, como repolhos (PAVITCH, 1989, p.297).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASCHER, Nelson. Prefácio. In. *À sombra do quarto crescente: notas sobre História e Cultura da Europa Centro-Oriental*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. Editorial. *Revista USP*, São Paulo, n.6, p.49-64, jun./jul./ago.1990.

BAKTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. As pranchas da Enciclopédia. *Novos ensaios críticos*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras Completas*. Org.Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única, obras escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

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

_____.O “Athenaeum”. Trad. Bernardo Carvalho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 mai.1988. Folhetim.

Bíblia Sagrada. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Ed. Barsa. Rio de Janeiro: Catholic Press, 1968.

BLOM, Philipp. *Encyclopédie – the triumph of reason in an unreasonable age*. London: Fourth Estate, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, vol. 2. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Bíblia Sagrada. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Ed. Barsa. Rio de Janeiro: Catholic Press, 1968.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CHIAMPÌ, Irlemar (org.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COHEN, Ralph. Do Postmodern Genres Exist? In.: *Postmodern Genres*. University of Oklahoma Press, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs; capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed.34, 2004.

DERRIDA, Jacques. *The Law of Genre. Glyph 7*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.

_____. *Glas: que reste-t-il du savoir absolu?* Paris: Galilée, 1974.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Kant e o onitorrinco*. Trad. Ana Theresa Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2003.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FRANK, Joseph. *The idea of spatial form*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 1991. p.3-66: Spatial form in modern literature.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1978.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRÜNEVALD, José Lino. Pedras de toque sobre o pensamento do poeta. *Folha de São Paulo*, 13 mar.1992. Folha ilustrada, p.9

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Irony's edge; the theory and politics of irony*. London: Routledge, 1995.

JAUSS, Hans-Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sergio Tellarolli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JOVANOVIC, Aleksandar. Iugoslávia: uma constelação cultural. *Revista USP*, São Paulo, n.6, p.49-64, jun./jul./ago.1990.

_____. *O dicionário kazar: as múltiplas leituras de um texto ou a construção/desconstrução da obra literária.* In: <http://www.usp.br/revistausp/n1/falektexto.html>

KOESTLER, Arthur. *Os khazares: a 13ª tribo e as origens do judaísmo moderno.* Trad. Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática.* Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Livro das mil e uma noites. Vol. 1: ramo sírio/ Anônimo. Trad. Mamede MustafaJarouche. São Paulo: Globo, 2005.

MACIEL, Maria Esther. “The unclassifiable”. In: *Theory, Culture & Society*, v.23, n. 2-3, p. 26-30, 2006.

_____. “Greenaway’s Encyclopedism”. In: *Theory, Culture & Society*, v.23, n. 4, p.51-71, 2006.

_____. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas.* Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

_____. Escritas híbridas na literatura brasileira dos anos 70 e 80. In: Florência Garramuño; Gonzalo Aguilar; Luciana di Leone. (Org.). *Experiencia, Cuerpo y Subjetividades.* Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007, v., p.246-264.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas.* Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Igitur ou A loucura de Elbehnon.* Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena, 1990.

_____. *Igitur; divagations; un coup de dés.* França: Gallimard, 1976.

_____. *Mallarmé.* Trad. Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura.* Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite.* Trad. Manuel Titan Jr. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

MAUPASSANT, Guy. Posfácio. In: *Bouvard e Pécuchet*, de Gustave Flaubert. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris.* Trad. Ana Maria de Castro Gibson. São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

MIRANDA, Wander Melo. *Ficção virtual*. Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.3, out.1995.

_____. Apropriações, deslocamentos, falsificações: literaturas. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.) Tudo é Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo: Ministério da Cultura/ Itaú Cultural, 2004. p.99-106.

MONEGAL, Emir Rodrigues. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura; “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2001.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PÁVITH, Milorad. *O dicionário kazar; romance-enciclopédia em 100.000 palavras*. Trad. Herbert Daniel. São Paulo: Marco zero, 1989.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEREC, Georges. *Espèces D'espaces*. Paris: Galilée, 1997.

PEREC, Georges. *Penser/classer*. Paris: Hachette, 1998.

PERKINS, David. *Is literary history possible?* Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

PERLOFF, Marjorie. *Poetic license*. Evanston: Northwestern, 1990.

PERLOFF, Marjorie. *Postmodern genres*. University of Oklahoma Press, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. “Lance de dados” causa estranhamento. *Folha de São Paulo*, 13 mar.1992. Folha ilustrada, p.9

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê, 2004.

POMBO, Olga, GUERREIRO, Antonio, FRANCO ALEXANDRE, Antonio. *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RÖHL, Ruth. A modernidade na literatura alemã. In: *Fundadores da modernidade*. Irleamar Chiampi (org.) São Paulo: Ática, 1991.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SASPORTES, José. *Pensar a dança; a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Portugal: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WANDELLI, Raquel. *Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário kazar*. Florianópolis: UFSC/Imprensa Oficial, 2003.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Biblioteca Universitária.